

OBRAZY BOGA

OBRAZY BOGA
W LITERATURZE POLSKIEJ
XX I XXI WIEKU

OD POKOLENIA WOJENNEGO DO NOWEJ FALI

pod redakcją

Doroty Siwor i Józefa Marii Ruszara

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. Od pokolenia wojennego do Nowej Fali*

REDAKCJA NAUKOWA

Dorota Siwor, Józef Maria Ruszar

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

Francis Bacon, *Portret papieża* (Innocentego X), 1965, Musei Vaticani

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 978-83-66249-03-5, 978-83-60911-31-0

Spis treści

STANISŁAW DZIEDZIC

Pokłady Bożego ładu w młodzieńczej poezji Karola Wojtyły 9

MATEUSZ ANTONIUK

Obrazy Boga w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego 41

ADAM R. PROKOP

„Idąc po szczeblach blasku i głazach cienia”

Aniołowie Herberta w perspektywie angelologii katolickiej 63

ANNA STEC-JASIK

„Oblicze Twoje”

O wierszu *Brewiarz. Drobiazgi* Zbigniewa Herberta 103

AGNIESZKA ŁAZICKA

Młodego Herberta kłopot z religią

Wobec wyzwań myśli Henryka Elzenberga 119

JAKUB KOZACZEWSKI

Wiktor Woroszyłskiego obrona Abrahama 145

WOJCIECH KUDYBA

Teologiczna interpretacja znaków kultury

w poezji Janusza S. Pasierba 161

MAŁGORZATA PEROŃ

Obrazy ludzkiego losu w wierszach o sztuce ks. Janusza S. Pasierba

z tomu *Blask cienia. Wiersze wybrane* 185

ŁUKASZ KOŁOCZEK

Teologia zapomnianej wsi – komentarz do *Psalmów* Tadeusza Nowaka 215

JUSTYNA BUDZIK

Homo hesitans, homo confidens?

Bogdana Czaykowskiego drogi do Boga 241

JĘDRZEJ SOLIŃSKI

Bohater we mgle. *Odyseja* Homera

i *Traktat o łuskaniu fasoli* Wiesława Myśliwskiego 269

ANNA HAJDUK

„Nie mogę przebaczyć Ci, Panie”

Obraz Boga w poezji Henryka Grynberga 289

EWA BARTOS

„Pierwsza rana”

O doświadczeniu *sacrum* w liryce Tadeusza Kijonki 323

MAGDALENA FILIPCZUK

„Bezimienne stwarza. Cnota zachowuje”

Daoizm w późnej twórczości Edwarda Stachury 337

MIROŚLAW DZIENŃ

Krynicki mistyczny. Podróż w stronę buddyzmu Zen,

św. Jana od Krzyża i Mistra Eckharta 367

ZOFIA ZARĘBIANKA

W stronę metafizyki. Ewolucje poezji pokolenia Nowej Fali

(Stanisław Barańczak, Adam Zagajewski, Stanisław Stabro,

Leszek Aleksander Moczulski, Julian Kornhauser) 399

Streszczenia i słowa kluczowe 449

Biogramy 457

Abstracts and keywords 463

Notes about the Authors 471

Indeks osobowy 479

Rada Naukowa 487

Spis publikacji Biblioteki Pana Cogito 491

Table of Contents

STANISŁAW DZIEDZIC

Layers of God's harmony in the youthful poetry of Karol Wojtyła 9

MATEUSZ ANTONIUK

Images of God in the poetry of Krzysztof Kamil Baczyński 41

ADAM R. PROKOP

“Moving on rungs of radiance on crags of shadow.”

Angels of Zbigniew Herbert in the perspective of Catholic angelology 63

ANNA STEC-JASIK

„Oblicze Twoje” [“Your face”]. About the poem *Brewiarz. Drobiazgi*

[Breviary. Trivias] by Zbigniew Herbert 103

AGNIESZKA ŁAZICKA

Young Zbigniew Herbert's trouble with religion

Facing the challenges of the thought of Henryk Elzenberg 119

JAKUB KOZACZEWSKI

Wiktor Woroszyński's defense of Abraham 145

WOJCIECH KUDYBA

Theological interpretation of signs of culture

in the poetry of Janusz S. Pasierb 161

MAŁGORZATA PEROŃ

Images of human fate in Fr. Janusz S. Pasierb's poems

about art from the volume *Blask cienia. Wiersze wybrane*

[Shine of a shadow. Selected poems] 185

ŁUKASZ KOŁOCZEK

Theology of a forgotten village – a commentary

on *Psalmy* [Psalms] by Tadeusz Nowak 215

JUSTYNA BUDZIK

“Homo hesitans, homo confidens?”

Bogdan Czaykowski's paths to God 241

JĘDRZEJ SOLIŃSKI

The protagonist in the fog. *The Odyssey* by Homer

and *A Treatise on Shelling Beans* by Wiesław Myśliwski 269

ANNA HAJDUK	
„Nie mogę przebaczyć Ci, Panie” [I cannot forgive you, Lord]	
The image of God in the poetry of Henryk Grynberg	289
EWA BARTOS	
“Pierwsza rana” [The first wound]	
On the experience of the sacred in lyrical works of Tadeusz Kijonka	323
MAGDALENA FILIPCZUK	
„Bezimienne stwarza. Cnota zachowuje” [The nameless creates.	
The virtue preserves]. Daoism in the late works of Edward Stachura	337
MIROŚLAW DZIEN	
Mystical Krynicki. The Journey towards Zen Buddhism,	
St. John of the Cross and Master Eckhart	367
ZOFIA ZARĘBIANKA	
Towards metaphysics. Evolutions of poetry of the New Wave generation	
(Stanisław Barańczak, Adam Zagajewski, Stanisław Stabro,	
Leszek Aleksander Moczulski, Julian Kornhauser)	399
Streszczenia i słowa kluczowe	449
Biogramy	457
Abstracts and keywords	463
Notes about the Authors	471
Index of names	479
Scientific Board	487
Publishing series „The Library of Mr. Cogito”	591

Stanisław Dziedzic

UNIwersytet Jagielloński

Pokłady Bożego ładu w młodzieńczej poezji Karola Wojtyły

W przesłaniu skierowanym do artystów na zakończenie obrad Soboru Watykańskiego II ojcowie soboru zawarli znamienne słowa wyrażące korespondujące z wieloma opiniami i tezami, które uczestnik tego soboru – najpierw biskup pomocniczy krakowski, a następnie arcybiskup metropolita na stolicy biskupiej św. Stanisława w Krakowie – ksiądz Karol Wojtyła wygłaszał w soborowej auli, w duchu humanizmu chrześcijańskiego, ale i w kontekście własnych przemyśleń i indywidualnych doświadczeń: „Świat, w którym żyjemy, potrzebuje piękna, aby nie pogrążyć się w rozpacz. Piękno, podobnie jak prawda, budzi radość w ludzkich sercach i jest cennym owocem, który trwa mimo upływu czasu, tworzy więź między pokoleniami i łączy je w jednymyślnym podziwieniu¹. Jan Paweł II przytaczał te słowa soborowego przesłania w *Liście do artystów*, który skierował do twórców kultury i sztuki w Niedzielę Wielkanocną Zmartwychwstania Pańskiego 1999 roku, stwierdzając z całą stanowczością: „Aby głosić orędzie, które powierzył mu Chrystus, Kościół potrzebuje sztuki. [...] Sam Chrystus często posługiwał się obrazem w swoim przepowiadaniu, co było w pełni zgodne z logiką Wcielenia, w którym On sam zechciał się stać ikoną niewidzialnego Boga²”.

Głębokie są, sięgające bowiem początków chrześcijaństwa, tradycje dowartościowania roli piękna w Bożym planie zbawienia. Tradycję tę tworzyli między innymi św. Ignacy Antiocheński, Dionizy Areopagita

¹ Cyt. za: Jan Paweł II, *List do artystów*, Watykan, 4 kwietnia 1999 r. [w:] *Jan Paweł II do artystów. Artyści do Jana Pawła II*, red. B. Drożdż i in., Lublin 2006, s. 49.

² Tamże, s. 50.

czy Cyryl Aleksandryjski, a w następnych stuleciach, aż po czasy współczesne, kontynuowali ją Paweł A. Floreński, Simone Weil, Alfred N. Whitehead, Bruno Forte. Nawiązania do tej starożytnej tradycji Kościoła pierwszych wieków, ale i sięganie po język oraz poetycką frazeologię i obrazowanie, po rygory filozoficznych wywodów i modlitewną głębię mistyków, we własnych teologicznych traktatach, nauczaniu i artystycznych poszukiwaniach Karola Wojtyły – Jana Pawła II – dostrzega książdz Józef Życiński. Ten wybitny krakowski intelektualista, filozof, z czasem arcybiskup metropolita lubelski, stwierdza między innymi:

Zarówno w strofach jego poezji, jak i bezprecedensowych poetyckich sformułowaniach wielu dokumentów znajdujemy nawiązanie do wielkiej tradycji zapoznanej w cywilizacji ceniącej racjonalizm i pragmatyzm. W papieskiej wielkiej unifikacji można odnaleźć echa słów Pawła A. Floreńskiego, który pisał: „Prawda okazuje się w miłości. Zrealizowana miłość stanowi piękno”³.

Niepokojącą cechą współczesnej kultury i cywilizacji jest – zdaniem księdza arcybiskupa Józefa Życińskiego⁴ – coraz powszechniej ogarniający świat nihilizm głoszący głęboką niewiarę w sens, prawdę i kategorie piękna. Jan Paweł II, przeciwstawiając się tej postawie i zagrożeniom, które niosą postawy nihilistyczne, podkreślał godność osoby ludzkiej, bronił zasad humanizmu, głosił Ewangelię życia, wyrażał głęboką troskę o należne miejsce prawdy i piękna w egzystencji jednostki i społeczności. Cywilizacji zdominowanej przez brzydotę i nijakość przeciwstawiał fundamentalną tezę o wielkości i pięknie Bożego ładu będącego sednem miłości Stwórcy wobec dzieła stworzenia, odnośnie do którego w Ewangeliach istnieją zamiennie używane pojęcia *agathos* – dobry – i *kalos* – piękny. Te chrześcijańskie humanizm i optymizm wynikające z istoty – źródła wielkiego dobra i piękna – są odwieczną alternatywą i nadzieją dla poszukujących ładu i harmonii świata porządkujących i tworzących systemy wartości. Józef Życiński stwierdza:

Jan Paweł II uczy trudnej sztuki patrzenia, odwołując się do postawy samego Stwórcy. [...] Aby widzieć, trzeba ujmować głęboko całą rzeczywistość stworzoną, ujmując jej rozwój do Boskiego Stwórcy. [...] Tymczasem potrzeba odwagi, aby odwrócić spojrzenie od tego, co mało istotne, choć krzykliwe, i odkryć wszechobecną

3 J. Życiński, *Piękno jako droga do świętości* [w:] *Jan Paweł II do artystów...*, s. 16.

4 Tamże.

Bożą bliskość. Wymaga to spojrzenia konsekwentnej wiary, która nie zatrzymuje się na powierzchni zdarzeń, lecz sięga do najgłębszej struktury bytu. [...] Szlak wiary nie jest jednak wyłącznie szlakiem estetycznych uniesień. Prowadzi on ostatecznie przez górę Moria i wzgórze Golgoty. Nieuchronnie pojawiają się na nim godziny mroku stanowiące wielką próbę. Wśród najbardziej mrocznych doświadczeń towarzyszy nam jednak zawsze troskliwe spojrzenie Ojca⁵.

Papieskie *Magnificat*, niosące ewangeliczną radość, wdzięczność wobec Stwórcy za harmonię piękna i dobro dzieła stworzenia, ale i chrześcijańskie świadectwo piękna, znajduje swoje odzwierciedlenie i egemplifikację zarówno w przytaczanym już *Liście do artystów*, w utworze wieńczącym poszukiwania chrześcijańskiej kosmogonii – *Tryptyku rzymskim* – jak i skromnym zbiorze – tomiku poetyckim *Psalterz – Księga Słowiańska*, którym młody poeta, natenczas student pierwszego roku polonistyki, mierzył się – jako artysta – z tajemnicą Bożych przeznaczeń. W dziele tworzenia piękna, którego źródłem i szafarzem jest Stwórca, artystom przyznawał zawsze rolę szczególną.

Nikt nie potrafi zrozumieć lepiej niż wy, artyści, genialni twórcy piękna, czym był ów *pathos*, z jakim Bóg u świtu stworzenia przyglądał się dziełu swoich rąk. Nieskończenie wiele razy odbłask tamtego doznania pojawiał się w waszych oczach, artyści wszystkich czasów, gdy zdumieni tajemniczą mocą dźwięków i słów, kolorów i form, podziwialiście dzieła swego talentu, dostrzegając w nich jakoby cień owego misterium stworzenia, w którym Bóg, jedyny Stwórca wszystkich rzeczy, zachciał niejako dać wam udział⁶.

Powołaniem artystów jest służba. Jan Paweł II w *Liście do artystów* przywoływał słowa swojego ulubionego poety i mistrza, Cypriana Kamila Norwida:

Bo piękno na to jest, by zachwycało
Do pracy – praca, by się zmartwychwstało⁷.

Te słowa wielkiego Norwida zachwycały Karola Wojtyłę już w czasach gimnazjalnych, podobnie jak i cały poemat *Promethidion*, z którego one

⁵ Tamże, s. 17–19.

⁶ Jan Paweł II, *List do artystów...*, s. 30.

⁷ C.K. Norwid, *Promethidion* [w:] tegoż, *Poematy, Pisma wybrane 2*, oprac. J.W. Gomułicki, Warszawa 1968, s. 293.

pochodzą. Ten poetycki traktat o pięknie i prawdzie, o istocie dobra postrzeganego w kategoriach piękna, nie tylko był źródłem głębokich przesłań natury filozoficznej i estetycznej, imponował młodemu Wojtyłe artystyczną formą i złożoną, niełatwą w odbiorze, kunsztowną metaforyką.

Kiedy w 1937 roku z inicjatywy Karola Wojtyły oraz jego koleżanki z wadowickiego prywatnego gimnazjum żeńskiego, Haliny Królikiewiczówny, z którą występował jako aktor w szkolnym kółku teatralnym, zorganizowano międzyszkolny konkurs recytatorski, w roli jurorki zaangażowana była słynna recytatorka Kazimiera Rychterówna. Wojtyła zaprezentował wówczas konkursowej publiczności norwidowskiego *Promethidiona*. Panowało przeświadczenie, że w ostatecznym rozrachunku we współzawodnictwie liczyć się będą zasadniczo dwie osoby, dobrze znane w tamtym środowisku jako wyróżniające się znakomitymi kreacjami aktorskimi we wspomnianym kółku teatralnym – właśnie Halina Królikiewiczówna i Karol Wojtyła. Liczono się też z całkowicie odmiennym werdyktem Rychterówny, nieznającej przecież wadowickiego środowiska, ani jego preferencji w tym względzie.

Właśnie wtedy – wspomina Halina Królikiewicz-Kwiatkowska – w interpretacji Karola Wojtyły zrozumiałam ten niezwykle trudny utwór. On też otworzył mi oczy na Norwida. Wydaje mi się, że ta jego fascynacja twórczością poety-filozofa, ta jego szczególna miłość do Norwida już wtedy się zaczęła i trwa dotąd. A ja do konkursu wybrałam *Deszcz jesienny* Staffa. Był to utwór znacznie płytszy, choć może efektowniejszy, bo onomatopieczny – i mnie pani Rychterówna przyznała pierwszą nagrodę, a Karolowi drugą. Bez kokieterii stwierdzam, że spotkała go niesprawiedliwość. Zresztą na ogół w naszym środowisku sądziliśmy, że Karol zostanie aktorem⁸.

Ten wybór traktatu poetyckiego Norwida, dokonany przez siedemnastoletniego Karola Wojtyłę nieprzypadkowo, a także sposób interpretacji, był wynikiem jego intelektualnych przemyśleń oraz scenicznego doświadczenia. Właśnie poezja Norwida, z jej filozoficzną głębią i urodą wiersza odegrała w życiu Wojtyły, nie tylko w okresie młodości, szczególną rolę. W przyszłości, jako papież, wyrazi po wielokroć tę trwałą fascynację. To przecież Norwid za św. Janem napisał, że „człowiek na to przychodzi na planetę, ażeby dać świadectwo prawdzie”. Twórczość

⁸ Cyt. za: S. Dziedzic, *Romantyk Boży*, Kraków 2014, s. 75.

wielkiego poety-filozofa była wszak próbą zgłębienia prawdy przez sztukę i odrzucenia pojęcia „sztuka dla sztuki”.

Relacja między dobrem a pięknem – stwierdza Jan Paweł II – skłania do refleksji. Piękno jest bowiem poniekąd widzialnością dobra, tak jak dobro jest metafizycznym warunkiem piękna. Rozumieli to dobrze Grecy, którzy zespalać te pojęcia, ukuli wspólny termin dla obydwu: *kalokagathia*, czyli piękno – dobroć. Tak pisze o tym Platon: „Potęga Dobra schroniła się w naturze Piękna”⁹.

Koncepcja sztuki i artysty w ujęciu Karola Wojtyły – Jana Pawła II – jest, podobnie jak w przypadku systemu estetycznego Norwida, konsekwencją teologicznej koncepcji Słowa. Karol Wojtyła od wczesnych lat swojej twórczej aktywności, podobnie jak patronujący mu w wielu kwestiach Norwid, wyznawał pogląd, że piękno jest wartością ocalającą dzieje człowieka, a sztuka i kultura umożliwiają ludzkości permanentne odradzanie się. Właśnie w *Liście do artystów*, najwyraźniej, z przywołaniem odnośnych cytatów i komentarzy, uwidacznia się pokrewieństwo myśli ze starszym o bez mała półtora wieku poematem *Promethidion*, któremu ostateczną wersję nadał autor w Wigilię 1851 roku. „Właśnie zachwyty może stać się źródłem owego entuzjazmu «do pracy», o którym mówi Norwid [...]. Tego entuzjazmu potrzebują ludzie współcześni i jutrzejsi [...]. Dzięki niemu ludzkość po każdym upadku będzie mogła wciąż dźwigać się i zmartwychwstawać. W tym właśnie sensie powiedziano z proroczą intuicją, że «piękno zbawi świat»”¹⁰. Te wypowiedziane z „proroczą intuicją” słowa pochodzą z powieści *Idiota* Fiodora Dostojewskiego¹¹.

Już w młodzieńczych lirykach Karola Wojtyły, zwłaszcza w *Słowie-Logosie*, a także w sonetach, dostrzec można Norwidowską teorię sztuki poznającej¹², próbę uchwycenia tajemnic świata poprzez odczytywanie idei Boga w otaczającej człowieka rzeczywistości. Artysta, usiłując przenikać ukryte w tej rzeczywistości treści, zastanawia się nad

⁹ Jan Paweł II, *List do artystów...*, s. 34.

¹⁰ Tamże, s. 56.

¹¹ „Świat będzie zbawiony przez piękno”. F. Dostojewski, *Idiota*, tłum. J. Jędrzejewicz, Warszawa 1987, s. 425.

¹² Szerzej: G. Legutko, *Poszukiwanie sensu słowa, sztuki i artysty. Jan Paweł II (Karol Wojtyła) a Cyprian Kamil Norwid [w:] Słowo – Myśl – Ethos w twórczości Jana Pawła II*, red. Z. Trzaskowski, Kielce 2005, s. 289.

fenomenem wyrażania tego, co jest niewyraźne, sugeruje tajemnicę istnienia w formie widzialnej. Sztuka staje się w ten sposób swoistą medytacją treści metafizycznych, rozważaniem istoty Boga niezgłębionego, tęsknotą modlitewną za *sacrum*. W sonecie XIV dziewiętnastoletni Karol Wojtyła pisał:

Takiej potrzeba duszy, co czarnym krucyfiksom
 rzuci do nóg bolejących męczeńskich pochodni pęk,
 co wypowiada ból świata, nieszczęścia brzemień rozwikła
 i sięgnie ręką po Miłość ukrzyżowanych rąk –
 [...]

 Tęsknotą wystrzeli ludzkości modlitwa coraz szersza
 Na Ducha oczekiwaniem jest era i co dzień i człowiek,
 serca sobótek i ludzie, zbratani tęsknotą w Słowie¹³.

Jak w *Słowie-Logosie* także w sonetach odsłaniają się horyzonty pokrewieństwa twórczości artystycznej i modlitwy.

Z Norwidowską inwokacją – wstępem do *Promethidiona*, w której sztukę romantyczny poeta-filozof postrzega jako „wiecznej tęczę Jeruzalem” i „przymierza łukiem – potopach Historii” korespondują słowa Karola Wojtyły zawarte w liście do Mieczysława Kotlarczyka z 14 listopada 1939 roku, dotyczące sztuki – towarzyszki religii:

Nie jest Sztuka, aby była li tylko prawdą realistyczną, albo li tylko zabawą, ale nade wszystko jest nadbudową, jest spojrzeniem wpród i wwyż, jest towarzyszką religii i przewodniczką na drodze ku Bogu; ma wymiar romantycznej tęczy: od ziemi i od serca człowieka ku nieskończonemu – bo wtedy stają przed nią horyzonty przeogromne, metafizyczne i anielskie¹⁴.

Kilkadziesiąt lat później, w 1999 roku, w *Liście do artystów* Jan Paweł II kontynuował młodzięcze myśli o sztuce, stwierdzając, że każda autentyczna forma sztuki daje dostęp do głębszej rzeczywistości człowieka i świata, stanowiąc też próbiez niełatwego wprowadzania w perspektywę

¹³ Utwory wchodzące w skład *Psalterza. Księgi Słowiańskiej* cyt. za: K. Wojtyła, *Psalterz – Księga Słowiańska*, do druku podał i posłowiem opatrzył S. Dziedzic, Kraków 1996.

¹⁴ List Karola Wojtyły do Mieczysława Kotlarczyka z 14 listopada 1939 roku [w:] M. Kotlarczyk, K. Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym. 60-lecie powstania Teatru Rapsodycznego*, wstęp i opracowanie J. Popiel, wyb. tekstów T. Malak, J. Popiel, Kraków 2001, s. 308.

wiary. Najbardziej wyraziste pokrewieństwa myśli łączące Norwida z Karolem Wojtyłą dostrzec można w odniesieniu do sformułowanej przez każdego z nich koncepcji sztuki chrześcijańskiej, dla której czytelnym znakiem jest wizerunek krzyża powstały ze splotu tego, co ziemskie, i tego, co niebiańskie.

Norwidowska przestrzeń aksjologiczna – stwierdza Elżbieta Feliksiak – jest przestrzenią Krzyża. W niej to wszystkie sensowne drogi wykraczają poza płaską topografię form. W niej świat wartości jest przestrzenią Słowa wiążącego to, co poziome (ziemskie), z tym, co wskazuje ku górze (z Boskim) – jest on rzeczywistością duchową budowaną na fundamencie życia, jest więc życiem spotęgowanym. I w tej rzeczywistości duchowej mieści się ojczyzna człowieka¹⁵.

W przywoływanym już tu młodzieńczym tomiku poetyckim Karola Wojtyły, *Psalterz – Księga Słowiańska*, przez samego autora tytułowanego także *Renesansowym psalterzem (Księgą Słowiańską)*, ukończonym latem 1939 roku, w odautorskich *Przypisach do Psalterza – Księgi Słowiańskiej* czytamy: „Gotyk i renesans z osobna wyłączością są; wspólnie tworzą. Gotyk ma drogę strzelistą, ale ciasną. [...] Droga gotycka wzwyż, renesansowa wszcz. Drogi się przecinają. Najwspanialszy z tego kształt. Mówię to – żem Chrześcijanin i, żem Polak”¹⁶.

Spśród dwóch młodzieńczych tomików poetyckich Karola Wojtyły zachował się jeden, chronologicznie późniejszy. Pierwszy tomik, *Ballady beskidzkie* – zdaniem Zofii Żarnekiej, koleżanki autora z uniwersyteckiej polonistyki, napisany w opozycji ideowej do autora *Powsinogów beskidzkich*, Emila Zegadłowicza, pod wpływem którego pozostawał naówczas Karol Wojtyła, ale nie bezkrytycznie – powstał najpewniej jeszcze w Wadowicach. O jego zawartości ani artystycznym kształcie nic wnosić nie można, choć sam tytuł zbioru sugestie nastęrcza, w tym także wskazuje na tematykę związaną z tradycjami Czartaka. *Psalterz – Księga Słowiańska* zachował się w całości w rękopisie autorskim. Obejmuje on cykl siedemnastu sonetów, *Symphonie – Scalenia*, w których skład wchodzi: *Biesiada*, *Mousike*, *Słowo-Logos*, a całość wieńczy hymn *Magnificat*. Tomik poprzedza beztytułowy liryk, *** [*Nad Twoją białą mogiłą...*], poświęcony pamięci matki poety, której dedykowany

¹⁵ E. Feliksiak, *Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*, Lublin 2001, s. 268.

¹⁶ K. Wojtyła, *Psalterz...*, s. 59.

jest *Psałterz*. Poetycki tomik zawiera nadto napisane prozą: w formie wysoce indywidualnego, refleksyjnego wstępu – komentarza, wstęp *Do sonetów!* oraz *Przypisy do Psałterza – Księgi Słowiańskiej*.

Mimo oczywistych inspiracji i fascynacji, zwłaszcza w odniesieniu do wielkiej poezji romantycznej i młodopolskiej, zastrzeżeń, a nieraz – ko znaków niezgody wobec lansowanych poglądów i estetyki twórców, głównie współczesnych, Karol Wojtyła już w okresie młodzieńczym wypracował własną, wysoce zindywidualizowaną koncepcję literackiej twórczości i w następnych dziesięcioleciach wykazał w tym względzie niemałą konsekwencję. Ma rację Waldemar Smaszcz, stwierdzając: „Poezja jego zdaniem jest jednym ze sposobów poznania. A najważniejszym celem ludzkiego poznania jest Bóg, «cel miłości» – pisał Mikołaj Sęp Szarzyński”¹⁷.

Tę konsekwencję w myśleniu o istocie i prazródłach sztuki wienczył Karol Wojtyła tezą o jej nieprzemijalności oraz deklaracją wiary w istnienie wartości uniwersalnych, trwałych wobec wszelkich kulturowych przemian świadomości ludzi, w znaczeniu jednostkowym i zbiorowym. Po latach, w zbieżności myślowej i estetycznej z poglądami wyrażanymi już w czasach młodości, w homilii skierowanej do artystów w Brukseli Jan Paweł II stwierdził wręcz, że świat bez sztuki naraża się na zamknięcie tego świata na miłość. O ile natura – dowodził – jest „odbiciem Bożego piękna”, to „najpiękniejszą ikoną Boga żywego jest oblicze człowieka”.

W *Liście do artystów* zawarł też Jan Paweł II nader ważne przesłanie skierowane do wybitnych twórców sztuki i dóbr kultury – szafarzy piękna, tak właśnie w swej istocie i posłannictwie pojętego: „Kto dostrzega w sobie tę Bożą iskrę, którą jest powołanie artystyczne – powołanie poety, pisarza, malarza, rzeźbiarza, architekta, muzyka, aktora... – odkrywa zarazem pewną powinność: nie można zmarnować tego talentu, ale trzeba go rozwijać, ażeby nim służyć bliźniemu i całej ludzkości”¹⁸.

Twórczość literacka Karola Wojtyły, w tym także poezja okresu młodzieńczego, mimo wspomnianej fascynacji dziełami wielkich polskich romantyków i neoromantyków, zwłaszcza zaś filozofią i estetyką

¹⁷ W. Smaszcz, *O czytaniu poezji Karola Wojtyły* [w:] K. Wojtyła, *Poezje wybrane*, Warszawa 1998, s. 105.

¹⁸ Jan Paweł II, *List do artystów...*, s. 35.

Norwida, nie jest ani twórczą kontynuacją, ani odwoływaniem do wielkiego, znaczącego dla niego dziedzictwa. To bardziej kwestia, zwłaszcza w odniesieniu do Norwida, zbliżonej wrażliwości estetycznej i tożsamości podstawowych przesłań światopoglądowych. Poezja Karola Wojtyły miała od początku wyraźnie odrębny charakter, który wyróżniał wyraziście wymiar kontemplacyjny, intelektualny, filozoficzny i teologiczny. Grażyna Legutko stwierdza:

Bardziej była poezją dyskursu filozoficznego niż erudycji, wyrazem określonych przekonań myśliciela niż popisem jego uczoneści (choć rozległości wiedzy nie można z pewnością poecie odmówić). Ze względu na medytacyjność, czasem wręcz mistykę, należy ją traktować jako nowoczesną poezję traktatową (spod znaku filozofii św. Jana od Krzyża)¹⁹.

W cytowanym już liście do Mieczysława Kotlarczyka z 14 listopada 1939 roku, do którego, z prośbą o ocenę tekstów poetyckich, dołączył cykl sonetów i hymn *Magnificat*, Wojtyła pisał o potrzebie dokonania „wyłomu” w wizerunku współczesnej polskiej literatury, lewicującej, o tendencjach laickich i kosmopolitycznych, a poezji Juliana Tuwima, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego oraz Bolesława Leśmiana przeciwstawił poezję „polskim i słowiańskim duchem przepojoną”, inspirowaną dziedzictwem romantycznym, z ducha polską i chrześcijańską. Młodzieńczą próbą w tym względzie, próbą literackiego wyłomu były przesłane Kotlarczykowi fragmenty ukończonego parę miesięcy wcześniej *Psalterza*, w których – jak sam autor podkreślał – jest synteza młodości: Chrystus nowego średniowiecza, miłość Krakowa i pamiętki sobótczanego Beskidu. Ale obok tychże autor wymienił nader ważne w tak przedstawionym zamyśle twórczym: wyznanie wiary, młodzieńczy trud w przełamywaniu banałów i filozoficzną pracę.

Polskość łacińska w oparciu o chrystianizm jest siłą ogromną, królestwem ducha, ideą ukochania godną najwyższego. Bo dla nas duch jest więcej niż przemoc i miecz; bo dla nas są korzenie Piękna przegłęboko [...], to jest pieśń Wieszców, Teatr Wyspiańskiego, księgi Kasprowicza i filozofia Norwida. W nich jest linia wszelkiej poezji polskiej...²⁰

¹⁹ G. Legutko, *Poszukiwanie...*, s. 290.

²⁰ K. Wojtyła, *List do Mieczysława Kotlarczyka z 14 listopada 1939 r.* [w:] M. Kotlarczyk, K. Wojtyła, *O Teatrze...*, s. 309.

Poniżej tych słów zawarł Karol Wojtyła znamienne stwierdzenie, które w przyszłości, w odniesieniu już do ich autora, będzie kluczem dla wielu domniemań o roli artystycznych predyspozycji w wypełnianiu papieskiej posługi: „Ja się w tych wierszach po prostu uczę mówić, z nim zaczął rozmawiać”²¹.

Sceneria beskidzka, dominująca w sonetach, to świat sakralnej przestrzeni z drogami strzeżonymi przez świątki starego Wowra, uświęcone kapliczkami i krzyżami, to także świat starych obrzędów, wciąż żywych, o prasłowiańskich, wyrosłych z przedchrześcijańskich, pogańskich korzeni kulturowych.

Chwile świtanie i zachodu słońca budują klimat szczególnego zespolenia z Bogiem, radości, którą niesie piękno i harmonia świata, a także poczucie wdzięczności wobec Stwórcy. „Na gościńcu spotkania” trwa „polonez przedziwny” franciszkańskiej afirmacji, głębokiej refleksji i rozmodlenia:

Wtedy się myśl zaczyna – powieść o duszy idącej,
o duszy upragnionej, czekanej w każdym akordzie –
[...]
i u najcichszych źródeł tej duszy pieśń wymodłę:
– z najcichszych tonów mszalnych w tęsknotach idąca Era.

(Sonet v, s. 14)

W Sonecie VIII, zafascynowany tradycjami słowiańskimi, urzeczony sobótkowymi zwyczajami, poruszony słowiańską pieśnią miłości, autor stwierdzał:

Słowiańska duszo tęskna! Idę po świętych śladach.

Słowiańska duszo moja – tyś jest wpatrzaniem w Piękno
i jesteś żądzą Raju – z wieczystych nieukojeń – –

(s. 17)

Te święte ślady zbiegają się ze „ścieżkami Chrystusowymi”; na te drogi w nocie kupalne schodzi – jak i w inne dni – „Biały Gość Upragnień”, by uświęcić ludzkie drogi życia i „wielki zbór dusz tęskniących”, ten Chrystus z kwietnych kapliczek, z „worowych świątków i tumów”. Na pątnicznym podkrakowskim szlaku doświadczyć można miłosierdzia „brata serdecznego

²¹ Tamże, s. 310.

z Alwerni” – ze słynącego łaskami wizerunku Jezusa Miłosiernego z tamtejszego bernardyńskiego kościoła, który sercom zbratany w Słowie rozchyła ramiona Krzyża – znak miłosierdzia Bożego i przebaczenia.

A w Krakowie, w którym zamieszkał na stałe w związku z podjętymi w 1938 roku studiami polonistycznymi w Uniwersytecie Jagiellońskim i aktorskimi w Studiu Dramatycznym 39, ten uświęcony Bożą Męką szlak, gdzie Chrystus „znamieniem schodzi Miłości, przy drogach się miłosierni”, to słynne – przywoływane przezeń – cudami osławione wizerunki Ukrzyżowanego: Czarny Krucyfiks z Wawelu i monumentalny krzyż Stwoszowy z „Mariackiej świątyni”:

i ten najbardziej przydrożny, najbardziej wowrowy z krzyżów
z największych bólów ukute, bo Chrystus kuł je – Snycerz,
w sercach się objawieniem nad padolami zniżył

(Sonet xv, s. 24)

Sonety Karola Wojtyły tworzą cykl spójny i dojrzały estetycznie, a przy tym tworzą dzieło, które przekracza granice estetycznego piękna, kierując czytelnika ku wyższym wartościom – Prawdy, Miłości i Dobra, a więc do świata Absolutu, zawierają też tęsknotę odwieczną, nie wyłącznie chrześcijańską – do Pełni i Harmonii.

Sonety – stwierdza Małgorzata Mochoń – zawierają proroczą wizję Bożego planu, który dokonał się i wypełnił w życiu poety. Jednocześnie stanowią początek drogi poetyckiej, na której końcu znajdujemy inne, bardzo osobiste dzieło papieża – zarówno poetycki *Tryptyk rzymski*, jak i pisany prozą tom refleksji *Pamięć i tożsamość*. [...] To wewnętrzne podobieństwo utworów odległych w czasie świadczy o niezwykłej dojrzałości autora już jako bardzo młodego poety i jego tożsamości z doświadczonym przez cierpienie własne i cierpienie świata, świadomym odchodzenia papieżem²².

Najwcześniejszy z zachowanych utworów poetyckich Karola Wojtyły, pod którym autor napisał: „natchnięte i spisane 31 XII 1938”, pochodzący z tomiku *Psałterz – Księga Słowiańska*, niewielki poemat *Mousike*, daje świadectwo przewartościowań w duchowym rozwoju młodego artysty poszukującego własnych dróg poznania świata i uwielbienia Boga w dziele stworzenia. Franciszkańska radość i optymizm, świat ładu

²² M. Mochoń, *Przepowiadanie Prawdy i Piękna w Sonetach Karola Wojtyły zapisane [w:] Słowo – Myśl – Ethos...*, s. 38.

i harmonii współgrają z wymową większości sonetów, które poemat miejscami przerasta afirmacyjnymi tonami i modlitewnym uduchowieniem oraz poetycką metaforyką:

Boże!
 Tyś postanowił, aby Twoje duchy
 dziewięcią chórów głosiły Twą chwałę
 [...]

 Panie!
 Ty jesteś Najwyższą Harmonią!
 Twoją muzyką jest córą odwieczną –
 i z wysokości Twoich sfer
 zsyłasz melodii szczęście ziemi

(*Mousike*, s. 39)

Ten jednak niezwykle w swoim wymiarze piękna nastrój, ze scenerią górskich beskidzkich hal i drożyn, z dziewczęcymi śpiewami i muzyką pastuszków, z melodiami „wielkiej jakiejś chwały”, doznaje wizji katastrofy, zagrożenia bliżej niesprecyzowanym kataklizmem:

Idylliczny krajobraz przeobraża się w wizję Sądu Ostatecznego. Dusza w nadludzkiem wysiłku wznosi się ku Najwyższemu, modląc się o zwycięstwo. Marta Burchardt²³, która analizować będzie te wiersze już na początku XXI wieku, słusznie zauważy ich związek z dziełem poetyckim Karola Wojtyły, powstałym u schyłku jego pontyfikatu: *Tryptykiem rzymskim*. Obydwa poematy są zapisem stanów mistycznych: olśnienia harmonią natury i potęgą Stworzyciela – Najwyższego Sędziego. W pierwszej wersji *Mousike* Bóg zsyła na ziemię obłok przymierza. Powraca harmonia odwiecznej muzyki²⁴.

Jednak w odniesieniu do poematu *Mousike* można mówić nie tyle o wizji Sądu Ostatecznego, ile o groźbie katastrofy wywołanej przez człowieka. Wieszcza zatem tak realnego wówczas zagrożenia wojennego? Liryczny podmiot poematu ma ideały podobne jak bohater romantyczny, który mocą swego geniuszu wznosi dusze ku Bogu, celem przywrócenia naruszonej bądź zagrożonej harmonii świata. Bóg – kreator tej harmonii i jej prąródło – może przywrócić, urzeczywistnić naruszone przez

²³ K. Wojtyła, *Le poesie Giovanili (Salterio di Davide, Libro slavo, Salterio rinascimentale) cura e traduzione di Marta Burghardt*, Roma 2001.

²⁴ J. Moskwa, *Droga Karola Wojtyły*, t. I: *Na tron Apostołów 1920–1978*, Warszawa 2010, s. 28.

człowieka ładu i harmonię. Takie było założenie i istota poetyckich zmaganiań poety u progu jego literackiej aktywności, przeświadczonego o szerokich obszarach ludzkiej wolności nadanej przez Stwórcę, ale i o Bożej Opatrzności.

Pojawia się tu już nie tylko dotychczas wszechobecna gra żywiołów i błogosławionych mocy piękna górskiego krajobrazu, ale i sceneria krakowskich Bielan, których wieże tamtejszego kamedulskiego kościoła widział każdego dnia sprzed swojego dębnickiego mieszkania, z których to Bielan słyszał:

[...] w drugą po północy
godzinę – dzwony,
dźwiękiem przebaczeń, potęgą, mocą
błogosławione –
Jak one grają coraz potężniej,
jak ta modlitwa się wzmaga –
i supplikacja płynie otoczkiem
i prośba błaga
(s. 41–42)

– modlitwy pojednania i wiary w utrzymanie harmonii świata. Podobnie jak i w innych wierszach z *Psalterza – Księgi Słowiańskiej* poczucie piękna stworzenia i Bożego ładu służy przeżywaniu modlitewnej refleksji i mistycznej bliskości ze Stwórcą, *Mousike* jest w ostatecznych akordach swego klimatu i wymowy ideowej swoistym manifestem radości życia i siły estetycznego oddziaływania:

Wstaję – o Panie – w melodii świata
całować Twoje stopy,
dusza z melodią tą się brata,
w górę ponoszą kroki –

O jesteś znowu święta łączności –
Muzyko! Melodio! Muzyko!
Wywiedz ścieżkami w górę Miłości
to granie od dolin – Muzyko!
[...]
Graj fujareczko na hali –
juhasie – raduj ucho!
O usłyszmy cię w dali:
Radości Pan Bóg słucha
(s. 42–43)

Krzysztof Dybciak przed laty pisał:

Mousike to piękny manifest ludzkiego życia i twórczości artystycznej. Stąd koncepcja sztuki jako wspomóżycielki piękna i dawczyni szczęścia, i stąd obrazy przyrody uduchowionej i umuzycznionej [...]. W przedwojennej fazie twórczości wybiera Karol Wojtyła następujące podstawowe wartości: miłość, wolność i piękno. W późniejszych dziełach bliższy będzie Autor klasycznej triadzie prawda–dobro–piękno, a z czasem – zwłaszcza jako papież – zainteresuje się głównie prawdą i dobrem [...]”²⁵.

Dziś, gdy znamy dodatkowo młodzieńcze utwory Karola Wojtyły, *List do artystów* i *Tryptyk rzymski* zarówno w odniesieniu do skali obecności czy doniosłości podstawowych wartości, a przede wszystkim obecności Piękna – atrybutu Boga Stworzyciela, opiniować należałoby inaczej, z niemalą – jak się wydaje – preferencją dla kategorii piękna we wszystkich przedziałach czasowych.

W *Biesiadzie*, poemacie, który autor określił jako „dopełnienie sonetów”, znajdują rozwinięcie tradycje słowiańskie, wciąż w Beskidach kultywowane, będące zazwyczaj przykładem swoistego synkretyzmu kulturowego, łączące przedchrześcijańskie w swym pochodzeniu i charakterze zwyczaje, częściowo schryścianizowane, z czasem postrzegane jako dziedzictwo kultury, choć nie zawsze postrzegane bezkrytycznie. Obok tradycji słowiańskich i chrześcijańskiego późniejszego gorsetu obyczajowego ważne miejsce w kreowaniu tożsamości kulturowej przypisywał poeta dziedzictwu antyku greckiego i rzymskiego. Nie stroniąc od atmosfery radości i ludycznego uniesienia oraz zabawy, ziszczenie pragnień i dążeń sytuował przy „Krzyżowym Chrystusie”. W *Biesiadzie* zawarł też autor pochwałę wartości i stylów zachowań pojmovanych w staropolskiej etykietce oraz literaturze jako rodzime i wyróżniające tę kulturę. Wzorem Jana Kochanowskiego przedstawiona została w tym poemacie najpełniej renesansowa radość życia, którą wzmacnia biesiadny klimat utworu. Bożena Chrząstowska zauważa:

Ale właśnie w tym utworze określił autor religijny cel swojej poezji: „Zgadywać ludzkie serca jest dane poetom / zakuwać serca w Boży, Chrystusowy łańcuch”, albo – „Taki jestem. [...] chcę karmazynowy młodości utkać chorał w sonety słowiańskie, i w słowiańskie psalmy”²⁶.

²⁵ K. Dybciak, *Postowie* [w:] K. Wojtyła, *Poezje – Poems*, Kraków 1998, s. 291.

²⁶ B. Chrząstowska, *Pieśni – przeczucia – młodzieńcze poezje Karola Wojtyły* [w:] *Jan Paweł II – Odnawiciel Mowy Polskiej*, red. S. Mikołajczak, M. Wrześniewska-Pietrzak, Poznań 2009, s. 268.

W poemacie *Słowo-Logos* podjął poeta rozważania o różnych aspektach Słowa-sztuki i Boga. Właśnie w *Biesiadzie*, obok hymnu *Magnificat*, zawarł Karol Wojtyła swoje poetyckie *credo*:

Wierzę w Wolność i Miłość. Gruntuje się na nich
rozmach czasów i dzieło, zbawienie i Chrystus –
i z nich poczęte ludzkich nie znajduje granic,
lecz w tęczę się zamienia, w promienną wieczystość.

(s. 33)

Karol Wojtyła i Cyprian Kamil Norwid jednakowo odczytywali temat prologu Ewangelii św. Jana o istocie Słowa, które było u Boga i Bogiem było Słowo. Obaj głęboko wierzący w istnienie Transcendencji, wykazywali niemałe zawierzenie Bożej Opatrzności. Młodzieńczy rapsod *Słowo-Logos* Wojtyły koresponduje z treściami *Rzeczy o wolności słowa* Norwida. Oba utwory sytuują ludzkie słowo w relacji z odwiecznym Logosem pojętym w znaczeniu ontologicznym i aksjologicznym. Już w okresie przedwojennym Karol Wojtyła wyznaczył poetyckiemu słowu sakralną, niemal kapłańską misję ofiarną pozostającą w gestii wielkich protagonistów. Bo – jak stwierdzał poeta – „Słowo jest Ojca umiłowaniem”. Słowo zostało dane człowiekowi, który nie wynalazł go, ale dostał w darze od Boga. Zostało ono powołane do istnienia w akcie Boskiej kreacji bytu ludzkiego i stanowi jego integralną część oraz istotę duchowości, która ma źródło w Słowie Boga, tworząc z Nim pierwotną „całość”²⁷.

Odkrywanie tej głębszej rzeczywistości – stwierdza Tadeusz Stróżewski – konstytuuje sens sztuki. Najgłębszy sens temu, co istnieje, nadaje Stwórcze Słowo – Logos. Jego objawienie na tyle, na ile jest to możliwe dla człowieka, stanowi cel sztuki. [...] Im głębszy sens ujawnia się w dziele, im większa tajemnica, której dzieło dotyka, tym większa jest jego wartość i tym cenniejszy dar, jakim samo się staje. Technienie tajemnicy winno zespolić się jednak z olśnieniem bijącym od piękna. Piękno nie ma tu być jedynie dodatkiem²⁸.

Słowa artystów postrzega jako odbicie potęgi nieskończonego Bożego Słowa, które jest Wieczną Mądrością. Kategoria Logosu, pojawiająca się w tym rapsodzie jawi się najpierw jako człowieczy mit o Słowie Przedwiecznym, które to Słowo dało początek, życie wszystkiemu, przez nie zrodził się świat. Nasiona Słowa, owe *semina verbi*, występują w wielu

²⁷ Szerzej: G. Legutko, *Poszukiwanie...*, s. 292.

²⁸ T. Stróżewski, *Twórczość i piękno [w:] Jan Paweł II do artystów. Artyści...*, s. 605.

religiach, a szczególnie predestynowany do „głoszenia mitu” o Słowie, „powieści o dziele Rzeźbiarza” – Stwórcy – jest poeta. W części x i xi rapsodu *Słowo-Logos* autor pisał:

Jest w księdze świętej taka przypowieść –
 – jeden ją snycerz w żelezie wykuł:
 – Że oto siebie w innej osobie
 rzeźbiarz natchniony, w promieniach świtu
 wykował – Myśl swą i Słowo swoje –
 i dłutem zaklął, spiżowym znojem.

xI

Rzeźbiarz Wszechmocny! Słowa powstanie
 najprzedziwniejsze w promieniach Mocy –
 I Słowo Ojca jest ukochaniem

[...]

Światłem Miłości – złotym przeźrocem
 Słowo się stało Ciałem – ziszczeniem,
 rajskich obietnic ziemskim nasieniem.

(*Słowo-Logos*, s. 47)

Logos utożsamiany z drugą Osobą Boską to znak Miłości Boga do ludzi i ich spotkania ze Słowem Przedwiecznym. Bogata, czytelna metaforyka określa Chrystusa, nienazywanego tu po imieniu w relacjach na pielgrzymim szlaku człowieka.

Są też w tym rapsodzie liczne przemyślenia dotyczące istoty i funkcji indywidualnie i społecznie pojętych, poezji i teatru, odniesienia do ich greckich i rzymskich tradycji, głęboko wpisanych w mistykę i estetykę chrześcijańską. U ich podstaw tkwi przeświadczenie o wielkim znaczeniu i posłannictwie poezji i teatru oraz nieomal sakralnej, kapłańskiej funkcji artysty.

Jan Paweł II w sto osiemdziesiątą rocznicę urodzin Cypriana Kamila Norwida, 30 czerwca 2001 roku, w wypowiedzi skierowanej do pracowników Instytutu Polskiego w Rzymie przekazał:

Norwid usilnie przypomina, że [...] człowiek to kapłan, jeszcze „bezwiedny” i „niedojrzały”, którego życiowym zadaniem jest od samego początku budowanie mostów (*ponti-fex*), łączących człowieka z człowiekiem, a wszystkich z Bogiem. Marne są społeczeństwa, w których zanika ów kapłański charakter osoby ludzkiej. Ta myśl zawsze była mi bliska. Mogę powiedzieć, że w pewnym stopniu kształtuje ona społeczny wymiar mojego pontyfikatu²⁹.

²⁹ Cyt. za: P. Rojek, *Liturgia dziejów. Jan Paweł II i polski mesjanizm*, Kraków 2016, s. 106.

Ten topos artystyczny – kapłana, „słowiańskiego trubadura”, „władky” – miał swoje podstawy w sakralnej, nawet mistycznej koncepcji sztuki, nade wszystko zaś sztuki, dla której celem i źródłem jest Słowo, w romantycznych i postromantycznych wyobrażeniach o roli i posłannictwie pisarza, poszerzonych zapewne nie bez wpływu Emila Zegadłowicza i założonej przez niego grupy twórczej Czartak o jakiś słowiański wizerunek wieszczka – gęślarza, pieśniarza sobótkowego. Ale tak samo szeroko pojęta proveniencja artysty nie przesłania w niczym podstawowego powołania i celów jego działalności:

Dusza artysty – rozżarzeń węgla,
kamień rozpalon do czerwoności.
Trza Słowa naprzód objąć popręgiem,
a potem wepchnąć w rytm Wszzechmiłości

(s. 48)

Na drogach człowieczych poszukiwań, przyzwyczajęń i tęsknot za Stwórcą – źródłem piękna i harmonii, prawdy i miłości – wrośnięte w ziemię i niebo obeliski „swych ramion krzyżem” określają kierunki ludzkich powinności i wędrówek.

Psalterz – Księgę Słowiańską zamyka hymn *Magnificat*. Przynosi on niezwykle w swojej treści zwieńczenie, wyraziste i nadające tomikowi me rytoryczną spójność. Hymn ten, w pierwszej części wyraźnie stylizowany na znaną pieśń kościelną, jest wyrazem uwielbienia Boga – „Ojca wszelkiej poezji” – za wielkie dzieło stworzenia i łaskę literackiej wrażliwości, za poetycki dar. Choć hymn ten należy do najwcześniejszych utworów poetyckich Karola Wojtyły, zawiera zdumiewająco głębokie przesłanie. Autor niestroniący od młodzieńczej radości życia, afirmacji Stwórcy, pochwały dzieła stworzenia, przedkłada wartości nadprzyrodzone ponad tę radość, którą niesie młodość, uroda życia i dar poetyckich uniesień:

Chodzę po twych gościńcach – słowiański trubadur
przy sobótkach gram dziewczom, pasterzom wśród owiec
– ale pieśń rozmodloną, pieśń wielką jak padół
rzucam przed tron dębowy Jedynemu Tobie

Błogosławionaś pieśni pomiędzy pieśniami!
Błogosławione siejby mej duszy i światła!
Uwielbiaj duszo moja Tego, co aksamit
na moje rzucił barki i władczy atlas.

(s. 57)

O jakim aksamicie, jakich dostojenstwach i władczym atłasie mówi autor? *Licentia poetica*, kostium na scenie, znaczące role w królestwie teatru, o którym zapewne, w znaczeniu uprawianego zawodu, marzył wówczas, a pewnie to także myśl o posłannictwie poezji, po którą oto sięgał, a której pragnął służyć całą słowiańską duszą, całym zapałem i młodością?

Jak słusznie zauważyła Agata Przybylska: „Jedynym, zdolnym oddać istotę samego piękna artystą jest Bóg. [...] Dla poety ogarniętego tym samym co Bóg natchnieniem wypowiedzenie całości doświadczanych przeżyć jest niemożliwe: niewyrażalność piękna powoduje, że słowa zamiast komunikować je, stają się dla niego barierą”³⁰.

W poezji Karola Wojtyły świadomość niewyrażalności rzeczywistości – stale obecna – występuje już w utworze *Magnificat*:

– Ból to smutek wieczorny tych niewypowiedzeń,
gdy ogarnia nas Piękno falistą ekstazą,
Bóg się ku harfie skłania – lecz na skalnej miedzy
promień się łamie – mocy nie staje wyrazom,

słów nie staje...
(s. 56)

Magnificat wieńczą akordy radości i wdzięczności wobec Stwórcy, wyrażone w formie artystycznie dojrzałej. Hymn, daleki od tak częstej skłonności do typowej modlitwy, jest przecież poetycką modlitwą, zachwycać może radością i głęboością modlitewnego przesłania, choć jego słowa wychodzą spod pióra zaledwie dziewiętnastoletniego poety:

Słowiańska księgo tęsknot! U kresu się rozdwoił,
jak chórów zmartwychwstałych mosiężna muzyka,
pieśnią świętą dziewiczą, poezją poklonną
i hymnem człowieczeństwa – Bożym *Magnificat*.

(s. 57)

W kilka miesięcy po ukończeniu *Psalterza – Księgi Słowiańskiej* powstała niewielka rozmiarami, gdyż zaledwie czterozwrotkowa *Pieśń poranna*, najpewniej omyłkowo, ze względu na charakter utworu, podobnie jak *Ballada wawelskich arkad*, włączona przez Marka Skwarcickiego do

³⁰ A. Przybylska, *Samotność możliwa w człowieku. Mistyczny aspekt „Poezji i dramatów” Karola Wojtyły*, Kraków 2002, s. 123.

jedyne zachowanego tomiku poetyckiego Karola Wojtyły *Renesansowy Psalterz – Księga Słowiańska*. Formę modlitewną narzuca tej pieśni formuła genealogiczna psalmu-hymnu ku czci Boga Stwórcy i Wyzwoliciele, ale i gorącego błagania zanoszonego do Boga o zmiłowanie i pomoc w trudnych czasach zmagania wojennych.

Psalm *Pieśń poranna* powstał jesienią 1939 roku, na co wskazuje druga zwrotka, w której jest mowa o wiośnie pełnej tęsknot i jesieni naznaczonej pieśnią żalobną po klęsce – „Niechaj jesienią nie rozpękną / tęskniące struny harf”. Autor, „Piastowy syn”, utożsamia się z Dawidem i prosi Boga, by wypalił w jego sercu „znak” – niezatarte znamię poety, który pozwoli mu wysławiać cały dramat chwili.

Psalm jest modlitwą błagalną do Boga, aby zstąpił z mocą i udzielił wsparcia w dramatycznym momencie nadchodzącego niebezpieczeństwa, jakie pojawiło się na ojczystym niebie³¹.

Autor znosi prośbę do Boga, aby Piastowi – narodowi polskiemu – dał siłę Dawida, by zdołał on pokonać Goliata:

Ja jestem Dawid, jam jest pasterz –
 Błagalną, wiodę pieśń,
 byś się zmiłować chciał nad Piastem,
 byś żniwo zwolił zwieść.

A gdy powstanie olbrzym Goliath
 by złamać młodość mą –
 Błagają ciebie Syjon, Moria:
 ku wspomózeniu zstąp!³²

Odwołanie do tradycji Syjonu i wzgórze Moria – miejsc świętych dla narodu żydowskiego i znaczących dla jego tożsamości, gdzie Abraham zamierzał, stosownie do polecenia Jahwe, złożyć ofiarę ze swojego jedyne syna Izaaka, gdzie zlokalizowana była świątynia jerozolimska – potęguje dramatyzm sytuacji, ale też wyzwala nadzieję na takie zrządzenia Opatrzności, które przyniosą ocalenie. Ofiara Izaaka jest zapowiedzią ofiary Chrystusa, zaś Syjon na wzgórze Moria symbolem

³¹ Ks. J. Machniak, *Bóg i człowiek. O poezjach i dramatach Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, Kraków 2007, s. 13.

³² K. Wojtyła, A. Bujak, *Renesansowy psalterz (Księga słowiańska)*, oprac. M. Skwarnicki, Kraków 1999, s. 17.

ofiary, którą składa naród polski. Modlitwa Dawida jest pieśnią o zmiłowanie dla całego, doświadczonego okrucieństwami wojny narodu.

Lata wojny światowej były w życiu Karola Wojtyły czasem przełomu. Zrazu kontynuował, z konieczności konspiracyjnie, studia polonistyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim, intensywnie porządkował i pogłębiał swoją wiedzę w zakresie literatury pięknej, z grupą „rozbitków” Studia Dramatycznego 39 podejmował próby kontynuowania teatralnej działalności, w warunkach oczywiście ścisłej konspiracji, pisał swoje pierwsze dramaty zwane polonistycznymi bądź przedrapsodycznymi – *Dawid*, *Hiob*, *Jeremiasz*. By uniknąć wywózki na roboty do Trzeciej Rzeszy oraz zdobywać środki na elementarne potrzeby życiowe, podjął pracę w Zakładach Sodowych, ciężką i niosącą każdego dnia zagrożenie, bo niebezpieczną. W ścisłym poczuciu relacji mistycznych z Transcendencją odnajdywał przyszyły papież za wskazaniem Jana Tyranowskiego w dziełach wielkich mistyków hiszpańskich – u św. Jana od Krzyża czy św. Teresy z Ávila. Na krakowskich Dębnikach, gdzie mieszkał, zrodziło się pewnie powołanie kapłańskie, ale też, w jego skromnym mieszkaniu – katakumbach przy ulicy Tynieckiej 10 – które od 1941 roku dzielił z Zofią i Mieczysławem Kotlarczykami, powstawała wielka wizja Teatru Rapsodycznego, którą współtworzył.

Z okresu wojny pochodzi pierwsza wersja dramatu o bracie Albercie Chmielowskim, dramatu, który ostatecznie jako *Brat naszego Boga* powstał dopiero w okresie wikariatu księdza Karola Wojtyły w parafii św. Floriana w Krakowie. Nie tylko lektura dzieł mistyków hiszpańskich odegrała zasadniczą rolę w życiu Karola Wojtyły i powzięciu zamiaru wstąpienia do Metropolitalnego Seminarium Duchownego Archidiecezji Krakowskiej (była to niełatwa decyzja związana z rezygnacją z dotychczasowych upragnionych zajęć: zawodu aktora w teatrze profesjonalnym i uprawiania literatury pięknej), zadecydowały i inne względy³³.

Święty Jan od Krzyża był dla Adama Chmielowskiego – brata Alberta – wytrwałym mistrzem życia wewnętrznego, a św. Franciszek z Asyżu wzorem bezinteresownego działania na rzecz biednych i potrzebujących wsparcia. Nie bez powodu nazywano brata Alberta Biedaczną z Krakowa, Krakowskim Biedaczną. Podłoże fascynacji jego osobą i dokonaniem było szersze, a w okresie rodzącego się powołania

33 Szerzej: ks. J. Machniak, *Bóg i człowiek...*

kapłańskiego Karola Wojtyły – znacznie głębsze i wysoce paralelne. Adam Chmielowski, wybitnie utalentowany malarz, człowiek o wielkich perspektywach rozwojowych zerwał z działalnością artystyczną na rzecz wyższych powołań, służby miłosiernej. Przed Karolem Wojtyłą, obiecującym aktorem, a przy tym literatem, perspektywę pracy w zawodowym teatrze otwierał sam Juliusz Osterwa. Dorobek Chmielowskiego, choćby z uwagi na wiek artysty porzucającego malarstwo, był już szerzej doceniany, zindywidualizowany, a w niemałym stopniu nowatorski. Wielu widziało w nim pierwszego impresjonistę polskiego, świetnego kolorystę. Wojtyła ze względu na młody wiek, okupacyjne warunki, konspirację życia publicznego był u początku artystycznej drogi, dostatecznie docenianej i rokującej. W książce autobiograficznej *Dar i tajemnica* Jan Paweł II napisał o tych problemach wprost: „Dla mnie jego postać miała znaczenie decydujące, ponieważ w okresie mojego własnego odchodzenia od sztuki, od literatury i od teatru znalazłem w nim szczególne duchowe oparcie i wzór radykalnego wyboru drogi powołania”³⁴.

O ile w przypadku brata Alberta zerwanie z działalnością artystyczną miało charakter bardzo radykalny, gdyż po podjęciu decyzji używał pędzla i palety wyjątkowo rzadko, w sytuacjach szczególnie uzasadnionych, książd Karol Wojtyła zarzucił aktorstwo sceniczne, ale po pióro sięgał wielokrotnie: poetyckie słowo, dramatopisarstwo czy krytykę artystyczną uprawiał, publikując pod pseudonimami – i ta twórczość była znaczącą formą oddziaływania, także katechetycznego³⁵.

Fascynacje filozofią i poezją św. Jana od Krzyża w przypadku Karola Wojtyły miały charakter znacznie głębszy i wielostronny. Nie były ograniczone do aspektów poznawczych, wynikających choćby z w miarę systematycznej lektury, ale zyskały wymiar solidnych badań naukowych, które między innymi zaowocowały doktoratem. Pod piórem tego autora, naówczas dwudziestotrzy-, dwudziestoczworoletniego młodzieńca, powstał niezwyklej urody artystycznej, głęboki w swojej treści poemat mistyczny *Pieśń o Bogu ukrytym*. Waldemar Smaszcz dla podkreślenia rangi i niepowtarzalnego piękna tego poematu stwierdza:

34 Jan Paweł II, *Dar i tajemnica*, Kraków 1996, s. 32.

35 Szerzej: S. Dziedzic, *Romantyk...*

Paweł Hertz pisząc o poezji Zygmunta Krasińskiego zauważył, że aczkolwiek jego poezja wyraźnie ustępuje innym rodzajom twórczości, zwłaszcza dramatom, to można zaobserwować w niej zjawisko „migotania liryki”. Pojawiają się w niej fragmenty tak piękne, że najchętniej – wbrew woli autora – uznalibyśmy je za osobne wiersze. Wydaje mi się, że podobne zjawisko da się zaobserwować w przypadku poezji Karola Wojtyły³⁶.

Stwierdzenie to wspiera Smaszcz przytoczeniem fragmentów *Pieśni o Bogu ukrytym*:

Uwielbiam cię, siano wonne, bo nie znajduję w tobie
dumy dojrzałych kłosów.

Uwielbiam cię, siano wonne, któreś tuliło w sobie
Dziecinę bosą.

[..]

Uwielbiam cię, drzewo surowe, boś kryło Jego barki
w krwawych okiściach.

Uwielbiam cię, blade światło pszennego chleba,
w którym wieczność na chwilę zamieszka,
podpływając do naszego brzegu
tajemną ścieżką³⁷.

Może właśnie w tym ostatnim z młodzieńczych jeszcze utworów zawarł Karol Wojtyła u progu swoich seminaryjnych czasów w tych może nawet trzech zaledwie zwrotkach pochodzących z wielowymiarowego obszernego poematu najgłębsze przesłania o Jezusie Chrystusie. Jezusie narodzony w ubóstwie, na sianie wonnym. Jezusie zbawiającym, rozpostartym na surowym drzewie krzyża, o Jezusie eucharystycznym, którego ciało mistyczne jest ścieżką zbawienia. Niezwykła to, pozbawiona tradycyjnych tonów dewocyjnych, modlitwa uwielbienia Boga w znakach Jego obecności i miłosiernej miłości.

Na tle obfitej, zazwyczaj uczuciowej, nierzadko dewocyjnej poezji religijnej utwory poetyckie Karola Wojtyły uderzać mogą bogactwem myśli, swoim intelektualnym wymiarem. Nie absolutyzował poezji, jednakże miał świadomość jej wyjątkowości, był bowiem przeświadczony, że poetyckiego poznania i doświadczenia, w tym fenomenu doświadczenia Boga, nie sposób zastępować innym. Owszem, był nawet

³⁶ W. Smaszcz, *O czytaniu...*, s. 102.

³⁷ K. Wojtyła, *Pieśń o Bogu ukrytym* [w:] tegoż, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 19.

Karol Wojtyła przeświadczony, że istnieją takie sfery rzeczywistości, które nie poddają się innym sposobom poznania. Coraz też częstsze, coraz czytelniejsze, nawet wyraziste, stawało się włączanie – z dobrym efektem – języka poezji, poetyckiej metaforyki do kapłańskiej posługi. Jan Błoński, analizując związki literackie twórczości Karola Wojtyły z innymi dziedzinami jego aktywności, stwierdził: „Jego poezja [...] zdaje się czasem jakby esencją, ekstraktem (słownym zagęszczeniem) wypowiedzi duszpasterskich, kazania, listu czy publicznego rozważania. Dlatego sądzę, że mówi o poecie więcej niż się na ogół przypuszcza”³⁸.

Dzieło św. Jana od Krzyża uświadomiło zapewne Karolowi Wojtyłe, a przynajmniej pomogło utwierdzić się w przekonaniu, że możliwe jest łączenie statusu gorliwego kapłana i podejmowania działalności poetyckiej. Co więcej, że kapłan sięgający po poetyckie słowo nie sprzeniewierza się powadze stanu kapłańskiego, ale wykorzystywać może skutecznie właściwą poetyckiej metaforyce siłę oddziaływania i dochodzenie do prawd jakoby zastrzeżonych dla języka nauki. Ksiądz Jan Twardowski pisał wręcz: „Według mnie wiersze powiększają stan duchowego posiadania, dają przeżycie, wzruszenie, które pomaga w modlitwie. Święty Jan od Krzyża, gdy nie znajdował słów, by wyrazić Bożą tajemnicę, posługiwał się poezją, bo ona jest bliższa tajemnicy niż pojęcia”³⁹.

Dzieła św. Jana od Krzyża – Doktora Mistycznego – zawładnęły młodym artystą z krakowskich Dębnik poszukującym swojej życiowej drogi na tyle, że ich lekturę, w sensie poznawczym i estetycznym, postanowił łączyć z intensywną nauką języka hiszpańskiego, bo pragnął je poznać w języku oryginalnym. W nie mniejszym zapewne stopniu ta chęć, ta potrzeba lektury w języku hiszpańskim, którym posługiwał się mityk, dotyczyła także jego utworów poetyckich. Jest też wysoce prawdopodobne, że jak w przypadku św. Jana od Krzyża, któremu nie wystarczała forma traktatu teologicznego, a każdą z zawartych w nim ksiąg poprzedzał odrębnym poematem, podobnie było w przypadku niejednego naukowego dzieła Karola Wojtyły: pojawiały się utwory poetyckie tego autora, w których podejmował on kwestie tradycyjnie występujące w jego naukowych dysertacjach. Zagadnienia te omawiał w opublikowanej na łamach miesięcznika „Znak” rozprawie *O humanizmie*

³⁸ J. Błoński, *Poezja nawrócenia*, „Znak” 1986, nr 6, s. 3.

³⁹ J. Twardowski, *O artystach i poezji* [w:] *Jan Paweł II do artystów. Artyści...*, s. 707.

św. Jana od Krzyża. „Poezja – stwierdzał ksiądz Karol Wojtyła – niewątpliwie ułatwia Autorowi [św. Janowi od Krzyża] wiele w tej dziedzinie, która ani w ramach potocznego, prozaicznego języka, ani w więzach ściśle naukowej terminologii nie da się współrzędnie wyrazić”⁴⁰.

U podstaw tak formułowanej opinii tkwi przeświadczenie, bynajmniej nie nowe i nie odosobnione, że w formułowaniu wielu prawd i też jedynie poetyckie słowo może udźwignąć to, co w wielu przypadkach uchodzi za niedające się wyrazić językiem naukowego wywodu czy dyskursu.

Zgłębiając pisma św. Jana od Krzyża oraz jego twórczość poetycką, odnajdywał w hiszpańskim mistyku nade wszystko nauczyciela i przewodnika duchowego w dążeniu do Boga, ale i mistrza, który – jak pisał Wojtyła w rapsodzie *Słowo-Logos* – zdoła Słowo „wepchnąć w rytm Wszechmiłości”. Sięgając po język poezji, w *Pieśni o Bogu ukrytym* mierzył się z nader trudnym do wyrażenia zagadnieniem zjednoczenia ludzkiej duszy z Bogiem. Jednak pomimo tych inspiracji i pokrewieństw myśli poemat dwudziestoparolatka jest utworem oryginalnym⁴¹.

W poezji tej, pełnej osobistych doznań, jest też miejsce na wspólnotę doświadczeń. Odkrywana w niej rzeczywistość, niewyobrażalnie odmienna od codzienności, stwarza ogarniętemu łaską człowiekowi świadomość osiągniętego celu, potrzeby pełnej jedności z Bogiem i stałego, wiernego podążania za Umiłowanym. Właśnie w *Pieśni o Bogu ukrytym* (rozdział 17) Karol Wojtyła „wyśpiewał” pieśń mistycznego obcowania z Bogiem, a także pragnienie trwania w dziękczynnym uniesieniu:

Zabierz mnie, Mistrzu, do Efrema, i pozwól tam z sobą pozostać,
gdzie ciszy dalekie wybrzeża opadają na skrzydłach ptaków,
jak zieleń, jak fala bujna, nie zmacona dotknięciem wiosła,
jak koło szerokie na wodzie, nie spłoszone cieniem przestracchu.

Dzięki, żeś miejsce duszy tak daleko odsunął od zgiełku
i w nim przebywasz przyjaźnie otoczony dziwnym ubóstwem,
Niezmierny, ledwo celkę zajmujesz maleńką,
kochasz miejsca bezładne i puste.

⁴⁰ K. Wojtyła, *O humanizmie św. Jana od Krzyża*, „Znak” 1951, nr 1, s. 8.

⁴¹ Szerzej: S. Dziedzic, *Romantyk...*

Bo jesteś samą Ciszą, wielkim Milczeniem,
uwolnij mnie już od głosu,
a przejmij tylko dreszczem Twojego Istnienia,
dreszczem wiatru w dojrzałych kłosach⁴².

Karol Wojtyła najpewniej dość rychło utwierdził się w przekonaniu, że literacki talent Doktora Mistycznego odegrał niemałą rolę w upowszechnianiu jego doktryny. Utwory poetyckie św. Jana od Krzyża tłumaczone na wiele języków wydawane były w wielu krajach świata, jego wskazaniemi kierowali się liczni ludzie zmierzający na górę Karmel, a także nie mniej pewnie liczni indywidualnie podążający do Boga, mistycznie z nim zjednoczeni. Choć sam święty nie uważał się za poetę, zaliczany jest przecież do grona klasyków poezji hiszpańskiej, jego twórczość poetycka zawarta też jest w kompendiach literatury światowej.

Pieśń o Bogu ukrytym, wieńcząca młodzieńczy okres aktywności poetyckiej Karola Wojtyły, otwierała w jego życiu nowy okres i nowe kierunki poszukiwań, w których twórczość oparta na doświadczeniach mistycznych będzie przecież – jak już wspomniano – w niemałym stopniu kontynuacją tych dróg, które prowadzą do Boga i do człowieka, od utworów najwcześniejszych, od młodzieńczych marzeń o aktorstwie zawodowym, stały się wielkim i wielorakim w kategoriach służby i wyborów probierzem posłannictwa dla Rapsodyka Słowa Odwiecznego. Na tej drodze wskazania i doświadczenia mistyczne św. Jana od Krzyża były dla Karola Wojtyły przydatne, ale też jego sercu i intelektowi nader bliskie.

To samo sakramentalne zbliżenie – stwierdza Jerzy Pietrkiewicz – które czujemy w poezji św. Jana od Krzyża, widać w wierszach Karola Wojtyły, szczególnie wczesnych, może nawet więcej niż w późniejszych, myślę o utworach, które były drukowane, ale jeszcze pod nazwiskiem Jawienia. W tradycji św. Jana od Krzyża jest sakramentalna mądrość negacji i paradoksu. [...] Św. Jan od Krzyża podczas niewidomej nocy szukał Boga w ciemności. W Polsce Karol Wojtyła szukał Boga w ciemności Polski lat 50., gdzie noc duszy, *noche oscura* była przeżyciem każdego wierzącego⁴³.

W kolejnych, powojennych już, latach pod piórem Karola Wojtyły, naówczas już księdza, powstały utwory, które były kontynuacją doświadczeń

⁴² K. Wojtyła, *Pieśń o Bogu ukrytym...*, s. 22.

⁴³ J. Pietrkiewicz, *Profil poetycki Karola Wojtyły* [w:] *Antologia polskiej krytyki literackiej na emigracji 1945–1985*, oprac. J. Dąbała, Lublin 1992, s. 245.

mistycznych, podjętych w formie poetyckiej w *Pieśni o Bogu ukrytym*. Obrona doktoratu na Angelicum w Rzymie na podstawie dysertacji poświęconej doktrynie i wierze w pismach św. Jana od Krzyża (1948) była dodatkowym potwierdzeniem stanowiska o komplementarności dróg poznania i zgłębienia transcendencji. Ma więc rację ksiądz Alfred Marek Wierzbicki, pisząc:

Jest to poezja metafizyczna w bardzo precyzyjnym personalistycznym sensie: podlega ona próbie odczytania najgłębszego zapisu swego bytu [...]. Bez poezji byt pozostałby nieodczytany i niewypowiedziany, a jego tajemnica trwałaby nadal w ukryciu. [...] Z pomocą przychodzi poezja, która w mowie poznającego siebie podmiotu, oglądającego swe osobowe wnętrze, pozwala wypowiedzieć to, co w człowieku najbardziej dostrzegalne i nieredukowalne⁴⁴.

Poezja Karola Wojtyły od czasów najwcześniejszych jest świadectwem poszukiwania pełni rzeczywistości, zdomowiona w codziennej, ukierunkowanej egzystencji. To poezja stawiająca głębokie pytania, podejmująca próbę odszyfrowania fenomenologicznej naoczności tez klasycznej metafizyki i antropologii, osadzona głęboko w założeniach filozoficznego personalizmu. Bardzo odrębna w odniesieniu do dominujących treści i formy w poezji religijnej czy wręcz dewocyjnej, jest poezją o niemalym ładunku intelektualnym i estetycznym, poezją głębokiego zawierzenia Bogu i poczucia niedostatku w wyrażaniu wdzięczności, afirmacji, ale i ułomności słowa w tym względzie. W *Pieśni o Słońcu niewyczerpanym* stanowiącej drugą część *Pieśni o Bogu ukrytym* ta postawa i ten stan uczuć zostały sformułowane wyraziście:

O Panie, przebac mej myśli, że nie dość jeszcze miłuje,
przebac miłości mej, Panie, że tak strasznie przykuta do myśli,
[...]

Ale przyjmij, Panie, ten podziw, który się w sercu zrywa,
jak zrywa się potok w swym źródle –
– znak, że stamtąd przyplynie żar –
[...]

I nie odrzucaj, Panie, mojego podziwu,
który jest niczym dla Ciebie, bo Cały jesteś w Sobie,

⁴⁴ Ks. A.M. Wierzbicki, *O miejscu poezji w myśli Karola Wojtyły. Najgłębszy zapis mego bytu* [w:] *Poezja Karola Wojtyły. Duchowe spojrzenia*, wyb., oprac. ks.J. Sochoń, Pęplin 2003, s. 38.

ale dla mnie teraz jest wszystkim,
 strumieniem, co brzegi rozrywa,
 nim oceanom niezmiernym tęsknotę swoją wypowie⁴⁵.

W nauczaniu papieskim Jana Pawła II czytelne są przemyślenia młodzieńcze, zawarte już w ówczesnej twórczości artystycznej, z czasem rozwinięte i ukierunkowane, pogłębione. Sami artyści – podkreślał po latach w *Liście do artystów* – nieustannie poszukują ukrytego sensu rzeczy, starając się wyrazić niewysłowioną rzeczywistość. Papież zachęcał w tym liście artystów, by na nowo odkryli duchowy i religijny wymiar sztuki, który zawsze, w każdym okresie znamionował jej dzieła najwznieślej. Najważniejszym obszarem sztuki w myśli Jana Pawła II jest człowieczeństwo, w szerokim znaczeniu tego słowa, w odniesieniu do życia ludzkiego jako daru Boga, z wszystkimi możliwymi do wydobycia przymiotami i atrybutami.

Szczególnej treści – stwierdza Zofia Zarębianka – nabiera to wskazanie w odniesieniu do człowieka sztuki, artysty. Sztuka nadziei rozwijałaby się w nim także poprzez uprawianą przez niego twórczość. Każdy bowiem człowiek sztuki jest może bardziej niż inni narażony na zniechęcenie, rozgoryczenie i utratę poczucia własnego sensu życia. [...] Dla artysty sztuka, a raczej samo uprawianie sztuki może się przeto stać swego rodzaju szkołą dyscypliny, lekcją ćwiczenia charakteru, w tym także cnoty nadziei [...]⁴⁶.

Zofia Zarębianka z uwagi na te uwarunkowania i specyfikę środowiskową, złożoną i wielowarstwową, obok tak zwanej perspektywy uniwersalnej wyodrębnia równoległe perspektywę bardziej partykularną, dla której słowo „sztuka” znaczeniowo jest węższe, odnosi się bowiem do procesu wytwarzania dzieła o znaczeniach artystycznych.

Nadzieje lokowane w sztuce – stwierdza – wywodzi Wojtyła z dwu przesłanek. Po pierwsze więc, zauważa, skądinąd oczywiste, możliwości oddziaływania sztuki na sferę ludzkiej wrażliwości, jej poszerzenia i kształtowania ku dobru, pięknu i nadziei. Tego rodzaju ujęcie czyni ze sztuki sprzymierzeńca rozwoju człowieka [...], a zatem także sojusznikę wychowywania go poprzez piękno do nadziei wychylonej poza horyzont doczesności. Po drugie, sztuka w ujęciu Wojtyły pozostaje wyrazem misterium istnienia, jest świadectwem tęsknoty człowieka za nieskończonością i zawsze, choćby pośrednio, stanowi epifanię

45 K. Wojtyła, *Pieśń o Bogu ukrytym...*, s. 29.

46 Z. Zarębianka, *Spotkanie w Słowie. O twórczości literackiej Karola Wojtyły*, Kraków 2018, s. 22.

tajemnicy. Tak rozumiana, może być słusznie uznana za swoiste przedpole Ewangelii, staje się niejednokrotnie *praeparatio evangelica*, przygotowując grunt pod Boży zasiew [...]⁴⁷.

* * *

Kiedy w ćwierćwiecze pontyfikatu Jana Pawła II ukazał się napisany białym wierszem poemat *Tryptyk rzymski*, pierwszy utwór poetycki od czasu napisania poematu *Stanisław* (na krótko przed wyborem autora na głowę Stolicy Świętego Piotra), zaskoczenie w świecie, nie tylko wśród katolików, było niemałe. Jak dowodzi Bolesław Taborski⁴⁸, *Tryptyk* zachowuje wszystkie cechy poezji Karola Wojtyły i prowadzi zasadnicze nurty jego poezji do swoistego apogeum. Jak poprzednio, myślą przewodnią tego poematu była duchowa droga człowieka ku Bogu poprzez Odkupienie.

Tryptyk rzymski powstał w kilka miesięcy po opublikowaniu przez Czesława Miłosza na łamach „Tygodnika Powszechnego” *Traktatu teologicznego*, już po dyskusji, którą ten utwór wywołał. Oba poematy się uzupełniają. Jan Paweł II najpewniej zapoznał się z dziełem Miłosza, co stwarzało możliwość intelektualnych i artystycznych odniesień do *Traktatu teologicznego*.

Uderza przede wszystkim fakt – stwierdza Michał Masłowski – że papież po raz pierwszy bodajże w dziejach wybrał formę poetycką do wypowiedzi na temat prawd wiary – co jest rodzajem prowokacji w stosunku do teologicznej tradycji. W dodatku podpisał utwór właśnie jako Jan Paweł II, a nie Karol Wojtyła, jak w przypadku uprzedniej twórczości poetyckiej. Jakby realizował w ten sposób słowa Miłosza z *Traktatu poetyckiego*, iż:

...więcej waży jedna dobra strofa
niż ciężar wielu pracowitych stronic.

I jakby wpisał się w polską tradycję kulturalną, gdzie najważniejsze dla bytu zbiorowego i kultury sprawy ujęte zostały wierszem. Wpływ Mickiewicza i Norwida na Jana Pawła II jest oczywisty: jawny, dlatego też wszak Czesław Miłosz nazwał Jego encykliki utworami ostatniego polskiego romantyka⁴⁹.

⁴⁷ Tamże, s. 23.

⁴⁸ B. Taborski, „*Wprost w moje serce uderza droga wszystkich*” (*Kamieniołom*). *O Karolu Wojtyłe – Janie Pawle II. Szkice, wspomnienia, wiersze*, Toruń 2004, s. 109.

⁴⁹ M. Masłowski, *Tryptyk rzymski Jana Pawła II* [w:] *Przestrzeń słowa. Twórczość literacka Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, red. Z. Zarebianka, ks. J. Machniak, Kraków 2006, s. 263.

Czesław Miłosz dał powyższym słowom cytowanego dwuwiersza publiczny wyraz w krakowskim pałacu arcybiskupim 3 marca 2003 roku. Tego dnia właśnie w Watykanie i w Krakowie zaprezentowany został *Tryptyk rzymski*. Uczestniczący w tym bezprecedensowym wydarzeniu Miłosz stwierdził publicznie, że poeta-filozof jest władny w literackim traktacie zawrzeć treści o nośności nie mniejszej niż uczony w obszernej rozprawie będącej zwieńczeniem długich, gruntownych poszukiwań naukowych. Noblista z naciskiem podkreślił, że ten cel osiąga w *Tryptyku rzymskim*, sięgając po poetyckie słowo i metaforę, po precyzję wywodu i retorykę, Karol Wojtyła – Jan Paweł II.

Czesław Miłosz w szkicu *Potężniejszy niż królowie i docześni władcy tej ziemi* wskazywał, jak wielki był wpływ słowiańskiego dziedzictwa kulturowego, zwłaszcza polskiej literatury i filozofii epoki romantyzmu na ukształtowanie osobowości i artystycznych fascynacji papieża Słowianina, doceniając przy tym obszary odrębności myślowej sytuującej „ostatniego polskiego romantyka” wśród najwyższych, niekwestionowanych autorytetów:

Jan Paweł II jest, moim zdaniem, wierny dziedzictwu wielkiej polskiej literatury romantycznej. Mickiewicz w swoim kursie literatur słowiańskich za dwie główne cechy tych literatur uznał stałą w nich obecność historii i szczególną wrażliwość na wpływ pierwiastka nadprzyrodzonego. Jeżeli gdzieś te dwie cechy występują wyraźnie, to właśnie w polskiej literaturze romantycznej. Zdają się one nadawać szczególną tonację religijnej myśli Karola Wojtyły. Udziela On wyjątkowo dużej uwagi dziejom Europy, a zwłaszcza tej jej części, z której pochodzi pierwszy papież Słowianin. [...] W wielu Jego wypowiedziach historia ukazuje się jednak jako rozwijający się w czasie proces, poddany opatrnościowym zrządzeniom Boga⁵⁰.

W podsumowaniu swojego wywodu Czesław Miłosz stwierdził wręcz:

Czytelnik jego pism i niezliczonych homilii nieraz odnosi wrażenie, że duch wielkich polskich romantyków, skazanych na przegraną, wcielił się w głowę katolickiego, czyli powszechnego Kościoła i w ten sposób wystąpił na scenie ogólnoświatowej historii. Jeżeli tak właśnie jest, niezbyt ważne były upadki i śmieszności nawiedzające dzieło i biografie wieszczów, skoro znaleźli swoje spełnienie w człowieku potężniejszym niż królowie i docześni władcy tej ziemi⁵¹.

⁵⁰ C. Miłosz, *Potężniejszy niż królowie i docześni władcy tej ziemi* [w:] *Aż po krańce ziemi*, red. J. Stroka, Kraków 1999, s. 126.

⁵¹ Tamże.

Ale – jak już tu zostało podniesione – literacka twórczość Karola Wojtyły miała znacznie szersze inspiracje artystyczne i podłoże myślowe, a jego poetyckie juwenilia posiadały niemały ładunek odrębności, były też świadectwem poszukiwań własnych dróg twórczych, w wielu przypadkach wysoce zindywidualizowanych. Już w okresie okupacji hitlerowskiej, wraz z rozwojem zainteresowań Karola Wojtyły zagadnieniami mistycznymi, treści te trafiły do powstających wówczas pod jego piórem tekstów poetyckich, w coraz szerszym zakresie o charakterze medytacyjnym, a w przypadku dramaturgii – rapsodycznym. Od początku bardzo specyficzna, wyrastająca przede wszystkim z głębokich przeżyć i przemyśleń religijnych oraz filozoficznych autora, ze swoją odrębnością i nieskrywanym dziedzictwem myśli wielkich swoich protagonistów znajduje swój wymiar samodzielności, mieści się też w nakreślonej przez Krzysztofa Dybciaka panoramie artystycznych i naukowych – twórczych – powinowactw:

Myśl polska zawsze chętnie szukała literackich form przekazu. Największymi naszymi myślicielami byli pisarze, poeci, prozaicy – fabulatorzy, eseiści, autorzy książek krytycznoliterackich i publicystycznych [...]. Nie przypadkiem największymi polskimi mistykami są poeci: Benisławska, Mickiewicz, Słowacki, wybitnym nowatorem teologii był Norwid, czołowymi myślicielami politycznymi pozostali: Mochnański, Krasiński, Brzozowski... I w drugą stronę ruch podobny – najwybitniejsi filozofowie parają się literaturą⁵².

Dybciak podaje nazwiska współczesnych filozofów polskich uprawiających literaturę piękną. A są to nazwiska znane – między innymi Tadeusz Kotarbiński, Leszek Kołakowski, Józef Tischner, wreszcie Karol Wojtyła:

Człowiek predystynowany do uprawiania liryki medytacyjnej jak mało kto: filozof łączący zainteresowanie dziełami mistyków z uprawianiem filozofii czynu, teolog o nastawieniu etycznym i personalistycznym oraz eklezjolog. Do tego jeszcze były student polonistyki (uczestnik zajęć prowadzonych przez Pigionia i Wykę), aktor, mąż modlitwy i przywódca religijny, teolog kultury i mecenas sztuki⁵³.

Twórczość poetycka Karola Wojtyły była zatem jedną z ważnych dróg poznania i zgłębienia ludzkiej rzeczywistości, modlitewnego zawierzenia,

⁵² K. Dybciak, *Karol Wojtyła a literatura*, Tarnów [1991], s. 34.

⁵³ Tamże, s. 35.

poszukiwania relacji człowieka z „Bogiem ukrytym”, drogą być może najbliższą sercu, ale zapewne nie najważniejszą w wypełnianiu obowiązków, narastających wraz z nowymi posłannictwami.

A ksiądz Janusz Pasierb, poeta, eseista, historyk sztuki, ten wymiar aktywności i życia duchowego Karola Wojtyły umieszczał jeszcze wyżej: „Powiedziano w Starym Testamencie, że miara człowieka jest miarą anioła. W tej poezji – jest ona miarą samego Boga. [...] Być może właśnie poezja niosła treści najgłębsze i była wyrazem najbardziej osobistych przemyśleń i doświadczeń”⁵⁴.

Wybitny ten poeta i intelektualista dostrzegwał niebezzasadnie, że poezja: jej język, obrazowanie i metaforyka, nie pozostawała nigdy w oderwaniu od działalności i nauczania Karola Wojtyły – Jana Pawła II.

Bibliografia

- Aż po krańce ziemi*, red. J. Stroka, Kraków–Bielsko-Biała 1999.
- Błoński J., *Poezja nawrócenia*, „Znak” 1986, nr 6.
- Burghardt M., *Wadowickie korzenie Karola Wojtyły*, Wadowice 2013.
- Ciechowicz J., *Dom opowieści. Ze studiów nad Teatrem Rapsodycznym Mieczysława Kotlarczyka*, Gdańsk 1992.
- Dybciaak K., *Karol Wojtyła a literatura*, Tarnów [1991].
- Dybciaak K., *Trudne spotkanie. Literatura polska XX wieku wobec religii*, Kraków 2005.
- Dziedzic S., *Romantyk Boży*, Kraków 2014.
- Feliksiak E., *Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*, Lublin 2001.
- Jan Paweł II *List do artystów. Artyści do Jana Pawła II*, red. B. Drożdż i in., Lublin 2006.
- Jan Paweł II, *Dar i tajemnica*, Kraków 1996.
- Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*, Kraków 2003.
- Karoń A., *Dramat spotkania z Bogiem i człowiekiem w myśli Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, Kraków 1994.
- Kotlarczyk M., Wojtyła K., *O teatrze Rapsodycznym. 60-lecie powstania Teatru Rapsodycznego*, wstęp, oprac. J. Popiel, wybór tekstów T. Malak, J. Popiel, Kraków 2001.

54 Ks. J. Pasierb, *Poezja uniwersaliów* [w:] *Poezja Karola Wojtyły. Duchowe...*, s. 30.

- Machniak J., *Bóg i człowiek w poezjach i dramatach Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, Kraków 2007.
- Młodzięncze lata Karola Wojtyły. Wspomnienia*, red. J. Kydryński, Kraków 1990.
- Moskwa J., *Droga Karola Wojtyły*, t. I: *Na tron Apostołów 1920–1978*, Warszawa 2010.
- Pietrkiewicz J., *Profil poetycki Karola Wojtyły* [w:] *Antologia polskiej krytyki literackiej na emigracji 1945–1985*, oprac. J. Dąbała, Lublin 1992.
- Poezja Karola Wojtyły. Duchowe spojrzenia*, wyb. i oprac. J. Sochoń, Pelplin 2003.
- Przestrzeń słowa. Twórczość literacka Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, red. Z. Zarębianka, J. Machniak, Kraków 2006.
- Przybylska A., *Samotność możliwa w człowieku. Mistyczny aspekt „Poezji i dramatów” Karola Wojtyły*, Kraków 2002.
- Rojek P., *Liturgia dziejów. Jan Paweł II a polski mesjanizm*, Kraków 2016.
- Słowo – Myśl – Ethos w twórczości Jana Pawła II*, red. Z. Trzaskowski, Kielce 2005.
- Smaszcz W., *Słowo poetyckie Karola Wojtyły*, Warszawa 1998.
- Szymański W.P., *Z mroku korzeni (O poezji Karola Wojtyły)*, Kalwaria Zebrzydowska 1989.
- Taborski B., *Karola Wojtyły dramaturgia wnętrza*, Lublin 1989.
- Taborski B., „*Wprost w moje serce uderza droga wszystkich*” (*Kamieniotętom*). *O Karolu Wojtyle – Janie Pawle II. Szkice, wspomnienia, wiersze*, Toruń 2004.
- Wojtyła K., Bujak A., *Renesansowy psalterz (Księga słowiańska)*, oprac. M. Skwarnicki, Kraków 1999.
- Wojtyła K., *O humanizmie św. Jana od Krzyża*, „Znak” 1951, nr 1.
- Wojtyła K., *Poezje, dramaty, szkice – Jan Paweł II, Tryptyk rzymski*, Kraków 2004.
- Wojtyła K., *Poezje i dramaty*, Kraków 1979.
- Wojtyła K., *Poezje – Poems*, Kraków 1998.
- Wojtyła K., *Psalterz – Księga Słowiańska*, do druku podał i posłowiem opatrzył S. Dziedzic, Kraków 1996.
- Zarębianka Z., *Spotkanie w Słowie. O twórczości literackiej Karola Wojtyły*, Kraków 2018.

Mateusz Antoniuk

UNIwersytet Jagielloński

Obrazy Boga w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego

Krótkie wprowadzenie

Stosunek poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego do problematyki religii, wiary (zwłaszcza chrześcijańskiej, katolickiej) wielokrotnie już stawał się przedmiotem namysłu i dyskusji. Temat ów okazywał się „polemicznie gorący” niemal od początku krytycznej recepcji dzieła Baczyńskiego. W roku 1947 publicysta „Nowin Literackich” kwestionował zasadność „zaliczania twórczości młodego poety do «poezji katolickiej»”, choć (pośrednio przynajmniej) przyznawał, iż jest w tej twórczości wyrażona jakaś „religijność”, tyle że niedająca się zamknąć „w żadnych ciasnych ramkach”¹. W odpowiedzi „Tygodnik Powszechny”, periodyk bardzo zasłużony pod względem popularyzowania spuścizny autora *Pokolenia*, piórem Jerzego Turowicza stwierdzał, iż katolicyzm nie jest „ciasną ramką”, a jego formujący wkład w poezję Baczyńskiego nie podlega wątpliwości². Z czasem pytanie o chrześcijańskie inspiracje w wierszach warszawskiego poety przeniosło się do akademickich rozpraw, pisanych z perspektywy (coraz bardziej już) historycznoliterackiej. Słyszalne jest ono w najwybitniejszych, klasycznych komentarzach Kazimierza Wyki i Jana Błońskiego³, zaznacza swą obecność w późniejszych,

¹ if, *Przegląd prasy*, „Nowiny Literackie” 1947, nr 7.

² Jt. [Jerzy Turowicz], *Baczyński i katolicyzm*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 19.

³ K. Wyka, *Krzysztof Baczyński (1921–1944)*, Kraków 1961; J. Błoński, *Pamięci Anioła* [w:] *Literatura wobec wojny i okupacji: studia*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1976 (prwdr. „Życie Literackie” 1961, nr 36).

nawiązujących do ich wypowiedzi syntezach⁴. Problematyka teologicznej, religijnej wizji wpisanej w poezję autora *Pokolenia* stała się też przedmiotem osobnego studium – myślę tu o ważnej pracy Jerzego Świącha, zatytułowanej *Dylematy wiary i moralności w świetle poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*⁵. Badacz przygląda się z uwagą licznym wierszom warszawskiego poety, sprawdzając, w jaki sposób mówiący w nich podmiot konstruuje swoje akty wiary lub niewiary, jak określa się wobec katolickiej dogmatyki i wyobraźni, jak wreszcie w kontekście owych aktów wiary bądź niewiary buduje rozumienie własnej egzystencji.

Mój artykuł, dołączając do istniejącego już wielogłosu komentarzy, nie przynosi ustaleń fundamentalnie nowych, mam jednak nadzieję, iż wzbogaca istniejące rozpoznania, proponuje nieco inną optykę, odmienny rozkład akcentów. W centrum uwagi znajdzie się tu mianowicie tytułowa kwestia „obrazu Boga”. Stawiam pytanie: kim jest, jaki jest, jak jest – Bóg „zobrazowany” (pomyślany, wyobrażony) w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego?

Sześć uwag o poetyckiej teologii Baczyńskiego

Odpowiedź – zastrzegam od razu, że niepełną, niewyczerpującą, może raczej należałoby powiedzieć: próbę cząstkowej odpowiedzi – przedstawię w formie sześciu uwag, sześciu krótkich głos do mojej lektury wierszy autora *Pokolenia*.

*

Pierwsza z tych uwag najkrócej daje się wyrazić następująco: Bóg poezji Baczyńskiego to Stworzyciel wszechrzeczy, Stworzyciel świata – taki jednak, który ze swoją kreatywnością ma pewien zasadniczy kłopot, pewną trudność. Obraz Boga – demiurga potężnego, lecz nie wszechmocnego, demiurga „zafrasowanego” przebiegiem i rezultatem

4 S. Stabro, *Chwila bez imienia: o poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, Chotomów 1992.

5 J. Świąch, *Dylematy wiary i moralności w świetle poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego* [w:] tegoż, *Poeci i wojna. Rozprawy i szkice*, Warszawa 2000 (prwdr. jako *Krzysztof Kamil Baczyński – poeta religijny* [w:] *Polska literatura religijna*, red. S. Sawicki, P. Nowaczyński, Lublin 1983).

kreacji – pojawia się w sposób najbardziej sugestywny w utworze za-
tytułowanym *Przypowieść*.

Pan Bóg uśmiechnął się i wtedy powstała ziemia,
podobna do jabłka złotego i do zwierciadła przemian.
Po niej powoli się sączą zwierząt dojrzałe krople
wstępując z wód w powietrza – drgające srebrem – stopnie.
A śpiew najcichszego z ptaków zamienia się w miękkie obłok
i wtedy powstają chmury do ziemi i gwiazd podobne.
Więc knieje do mórz przychodzą i kładą włosy na wodę
i wtedy fale się barwią na kolor dojrzałej jagody.
Światło przenika do ziemi, a ziemia blask przygarnia;
bory wrastają w powietrze, powietrze od lasów – czarne.
Zwierzęta wnikają w korę, a kora porasta życie
i niewidzialne, w przestrzeni, wiruje ziemi odbicie⁶.

Uśmiech Boga powołuje zatem do istnienia świat. Jednak już dalsze
wersy liryku w dziwny sposób odwracają tę zależność: istnienie świata
sprawia, że uśmiech Boga ustaje, zamiera, ustępuje miejsca zmartwieniu.

I zafrasował się Bóg, że sam swych dzieł nie ogarnie,
więc cisza złożyła się w fałdy, a światło stało się czarne
i z ciężkich kowadeł gór rosły łodygi ogniste,
a gromy w wysiłku kuły, zmarszczone w groźnym namyśle,
aż się wykrzesał z kuźni pod niebo od huku białe
z chmur i ziemi ulany – człowiek ciemny i mały.

Ciekawa myśl, zaskakująca reinterpretacja biblijnej nauki o stworze-
niu! Dzieło przerasta Twórcę (przerasta, jak można chyba rozumieć,
w sensie poznawczym, percepcyjnym, skoro „sam swych dzieł nie ogar-
nie”) – to pierwsze istotne odstępstwo od wizji religijnej, judaistycznej
czy chrześcijańskiej. Odstępstwo drugie: człowiek nie jest w tej wizji,
w tym obrazie Boga kreatora, pierwotną, integralną częścią kreacyjnego
zamysłu. Pojawia się, jako narzędzie swoistego „planu naprawczego”,
jako rozwiązanie awaryjne. Bóg, który zmartwił się swoją bezradnością
wobec stworzonego świata, powołuje do istnienia drugą, obok siebie,
świadomość, i niejako ceduje na nią trud „ogarniania” rzeczywistości.

⁶ K.K. Baczyński, *Przypowieść* [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, t. I, oprac. A. Kmita-
-Piorunowa, K. Wyka, Kraków 1994, s. 216 (wszystkie cytaty z wierszy Baczyńskiego
według tego wydania).

Dwa finałowe wersy opisują zakończenie tej przedziwnej, poetycko sparafrazowanej księgi Genesis. Nie będzie to raczej „dobre zakończenie”.

Teraz uśmiechnął się Bóg i we śnie znużony oniemiał,
i do dziś błądzi wśród grozy człowiek ciemny jak ziemia.

Odzyskany uśmiech Boga nie jest już chyba tym, czym był „na początku”, to znaczy gestem kreacyjnym – przecież ponownie uśmiechnięty Bóg niczego już nie tworzy, nie działa, lecz zapada w sen, dający się wszak interpretować jako stan bierności. Człowiek zaś, powiedziano tu wyraźnie, „błądzi”, i to „do dziś”, a więc wciąż „nie ogarnął” (rozumem, wyobraźnią) monstrualnego świata, tego świata, którego „nie ogarniał” już sam Stworzyciel.

Przypowieść jest wierszem z roku 1941, z listopada⁷. Niespełna dwa lata później Baczyński stworzył drugi obraz Demiurga – do pewnego stopnia podobny, w pewnej jednak mierze odmienny. Spójrzmy na cytat z wiersza *Róża świata*:

Był taki czas. On wtedy wśród włosów świetlistych
na niebie się ukazał ciemnościom ogromnym
i z mroku dobył tony, a z tonów najczystsze
imię człowiecze rzeźbił. Wtedy nieprzytomny,
na podobieństwo jego, choć z ciemności rdzenia,
stanął człowiek nieśmiały na progu stworzenia.
I nim mu się mgławice w oczach, jak w jeziorze
złote krople, ustały – Bóg mu różę podał.
I zamknęło się niebo jak zmarszczona woda,
i zacisnął krąg róży lotem – ciszy orzeł

(*Róża świata*, t. 2, s. 51)

Nie ma tu, jak w *Przypowieści*, „psychologii Bożej twórczości” (nie ma odpowiedzi na pytanie: dlaczego Bóg tworzy człowieka); jest natomiast, nieobecna w *Przypowieści*, szczegółowa, zadziwiająco precyzyjna (choć i po części enigmatyczna) analiza procesu twórczego. Wydaje się, iż wolno w nim wyodrębnić dwa główne składniki Bożego „człowiekotwórstwa” (to znaczy: procesu wytwarzania człowieka przez Boga). Pierwszy to model, wzór, plan, według którego człowiek jest tworzony,

⁷ A więc pochodzi z okresu, od którego, wedle znanej tezy Kazimierza Wyki, liczy się poetycka dojrzałość wojennego poety; zob. K. Wyka, *Krzysztof Baczyński...*, s. 25–27.

drugi to materiał, z którego człowiek jest tworzony. Modelem jest sam Bóg: człowiek powstaje „na podobieństwo jego”, powiedziano to w wierszu *expressis verbis*. Bardziej złożona okazuje się kwestia materiału. Prasu substratem antropogenezy jest tu jakaś tajemnicza substancja określana mianem „ciemności” oraz „mroku” (o której pochodzeniu nic nie wiemy). Z tego materiału wytworzony zostaje substrat pośredni, przejściowy: „tony” (cokolwiek to znaczy). Z „tonów” dopiero wykonany jest człowiek (ściślej: jego imię). Ta złożoność procesu – stworzenie „na podobieństwo” Boga, ale „z ciemności rdzenia” – determinuje (niczym kod genetyczny) los człowieka, wprawdzie „Bogo-podobnego”, ale jednak „ciemnorodnego”. Świat poddany oddziaływaniu takiego zrobionego z ciemności człowieka podlega szybkiej degradacji:

Więc cóż? Spalone płatki zda się wiatr obraca,
nocą skrzypiąc boleśnie. Tyle grzechu było
w tym ciele, że wraz z sobą i światłość spaliło,
i karty przezroczyście w spopieliały obraz
bożych natchnień zamienia. [...]

(*Róża świata*, t. 2, s. 51–52)

Oba obrazy Boga Stworzyciela, zawarte w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, ten, który odnajdujemy w wierszu *Przypowieść*, i ten, który zawarty jest w *Róży świata*, nacechowane są więc niezwykłym pesymizmem. Bóg jest kreatorem, nie w pełni jednak panującym nad swymi aktami kreacyjnymi, demiurgiem sprawnym, lecz przecież nie omnipotentnym, natrafiającym w swych działaniach na różne limity, uwarunkowania, zastane bądź zaskakujące okoliczności. Przede wszystkim zaś oba wiersze pokazują, do czego prowadzi niepełny sukces Bożego światotwórstwa i człowiekotwórstwa, ułomnej kosmogenezy i antropogenezy: do powstania świata zdegradowanego, świata, który podmiotowi poezji Baczyńskiego (zgódźmy się na taką interpretacyjną hipostazę) jawi się jako rzeczywistość upadła, nasycona złem, zdegenerowana.

*

Świat stworzony przez Boga, lecz poddany jakiejś katastrofie ontologicznej o długotrwałych, trudno usuwalnych (o ile w ogóle usuwalnych) skutkach, nie stał się jednak światem radykalnie, jednoznacznie

bezbożnym. Zachodzi w nim (wydarza się w nim) jakaś obecność Boga – tak brzmi druga, zasadnicza uwaga dotycząca wpisanych w poezję Baczyńskiego wyobrażeń teologicznych. *Przypowieść* to wiersz o Bogu, który wytworzył nadmiar świata, potem zaś uciekł od niego w obojętny sen, skazując równocześnie człowieka na (być może beznadziejne) uwiłkanie w stworzoną rzeczywistość. W innych wierszach Baczyńskiego mowa jednak będzie o Bogu, który od stworzonego przez siebie świata nie ucieka, lecz – przeciwnie – uczestniczy w jego posępnym losie.

Bóg wkracza w porządek świata przez Boże Narodzenie (*Ballada o trzech królach, Kolęda*). Jako Bóg-Człowiek włącza się w ludzką historię, doznając cierpienia (*Poemat o Chrystusie dziecięcym*: „Czemuż jest zawsze samotny – gdy schodzi na ziemię Chrystus?”), ale też dokonując triumfu zmartwychwstania (frazą: „I zmartwychwstaniesz jak Bóg z grobu” w wierszu *** [*Byłeś jak wielkie, stare drzewo...*]). Tym, co interesuje mnie teraz najbardziej, jest jednak jeszcze inna właściwość wizji świata i wizji Boga, dającej się wyczytać z wierszy Baczyńskiego. Okazuje się mianowicie, że w traumatycznym, ciemnym, rozpaczliwym świecie zauważalne są pewne miejsca czy rekwizyty odsyłające do Boga, świadczące o Jego istnieniu, wprowadzając w sposób niepełny i niepewny, jednak absorbujący uwagę.

Spójrzmy bowiem: Bóg obecny jest w świecie przez swój symbol religijny:

Miła moja, kochana. Taki to mroczny czas.
Ciemna noc, tak już dawno ciemna noc, a bez gwiazd,
[...]
gdzie armaty stuleci i krzyż, a na nim Bóg.

(*Ten czas*, t. I, s. 361)

Zdegradowany świat nosi w sobie bliżej nieokreślone ślady, tropy czy odciski Boga:

I pokochałeś jeszcze ziemię grozy
z ognistym śladem wielkich kroków bożych

(*Dwie miłości*, t. 2, s. 47)

Z perspektywy refleksji nad znakowo-śladowymi formami uobecnienia Boga w złym świecie szczególnie ciekawy jest, jak sądzę, jeden z bardziej znanych miłosnych wierszy Baczyńskiego, dedykowany żonie

i powstały w grudniu roku 1942. Utwór zaczyna się od przedstawienia obezwładniającego w swym pesymizmie obrazu:

Nie stój u ciemnych świata wód,
gdzie sny mozolne kłębią się i dławią,
kiedy nad nimi czerwone korabie,
smoki ogniste i obłoków łódź.

O nie wywołuj po imieniu zła,
o nie wywołuj przed milczącym lustrem,
tam każde oczy staną mdłe i puste
i pokalana nocą każda twarz.

Nie szukaj, nie patrz w mroczny grób,
gdzie ocienione chłodem zgniłej woni
nawet strzeliste świeczniki jabłoni
i ciało barbarzyńskie – jak gotycki trup

(Nie stój u ciemnych świata wód, t. 2, s. 19)

Okazuje się jednak (przynajmniej tutaj, w tym wierszu), iż w strukturze bytu, strukturze naznaczonej złem i grzechem, zawiera się wizerunek Boga:

Poszukaj tam, w splątanych burzach traw,
w naczyniach roślin napełnionych życiem,
gdzie w kroplach deszczu czeka cię odbicie
Boga żywego w lunach żywych barw.

(Nie stój u ciemnych świata wód, t. 2, s. 19)

A więc istnieje w świecie (świecie tego wiersza i, szerzej, w świecie poezji Baczyńskiego) znak ikoniczny, sam w sobie należący do materii świata, lecz przecież odsyłający ku transcendentnemu Oryginałowi.

*

Trzecią uwagę na temat koncepcji Boga zobrazowanych w wierszach warszawskiego poety sformułuję następująco: Bóg w poezji Baczyńskiego bywa przedstawiany nie tylko u początków świata (jak w *Przyprawie-ści*), nie tylko wewnątrz jego historii i struktury (jak w przywoływanych przed chwilą lirykach), lecz także – u kresu dziejów. Innymi słowy: Bóg w poezji Baczyńskiego bywa Bogiem końca świata.

Spójrzmy na wiersz *Noc wiary*:

Sny są mocne jak wiara.
U drzwi kolumny ognia.
Noc powstaje w pożarach,
zmartwychwstanie i zbrodnia.

Ręce jak żuki węgla
popieleją u okien.
Wiatry czarną posokę
i gwiazdy sypią w głąb.

Wirują groźne koła.
Iskier bicz archanielski
stoi u drzwi i woła
lawiną krętych trąb.

Ludzie u szyb zastygli w grozie,
ręce łamią, widzą planet noże,
co prują nieboskłony. Rzeczy rój do góry
unoszonych i drzewa lecące jak ptaki,
widzą konie biegnące przez wydęte chmury
i w oczy ołowiane, od snu nieprzytomne
wołanie, głos żelazny bije: „Wróćcie do mnie”.

(*Noc wiary*, t. I, s. 344)

Ten wzywający i zapraszający głos jest z pewnością głosem Boga. Wydaje się, że wiersz rozwija się jako wizja końca świata pojmanego na sposób ściśle apokaliptyczny⁸, a nie katastroficzny, to jest jako objawienie mocy Boga, Pana czasu, przybywającego, aby dokonać sądu, ale też by przywrócić pierwotną, nadszarpniętą więź stworzenia ze swym Stwórcą. Zakończenie zmienia nieco interpretację liryku:

I pył jak co dzień pada,
i wiatr, i drzew muzyka,
płacz i powszednia zdrada,
strop nieba co zamyka.

⁸ O zagadnieniu „kodów apokaliptycznych” w młodej poezji wojennej pisałem szerzej w szkicu: *Dwa pokolenia, dwie piosenki o końcu świata*. „Formacja 1910” versus „Formacja 1920” [w:] *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2011.

Przechodzą w pyle dróg
 ludzie, co zapomnieli
 tę noc. A w nieprzytomne
 oczy ziemią spętane
 słycać, gdy prosi Bóg,
 woła: „Powróćcie do mnie,
 w me serce obiecań”.

(*Noc wiary*, t. I, s. 345)

Być może zatem utwór jest nie tyle obrazem dokonującej się paruzji, ile raczej zapisu snu o paruzji (tytułowej „nocy wiary”). Tak czy inaczej, mamy tu do czynienia z sytuacją dokładnie odwrotną do tej, którą opisywały wiersze *Róża świata* i *Przypowieść*. Tam świat stworzony oddalał się od Stworzyciela, osuwając się zarazem w grozę i cierpienie. Tutaj świat osiągnący apogeum grozy i cierpienia do Stworzyciela wraca – a przynajmniej otrzymuje możliwość takowego powrotu. Bóg zobrazowany zostaje jako punkt Omega, czyli kres ludzkiej i kosmicznej historii.

*

Przerwijmy na chwilę wyliczanie kolejnych teologicznych wyobrażeń możliwych do odczytania w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Spróbujmy podsumować to, co dotąd udało się zauważyć, odnotować. Konkluzja jest dość prosta: w tej wojennej poezji znajdują odzwierciedlenie węzłowe punkty wielkiej biblijnej (starotestamentowej i nowotestamentowej) opowieści ukazującej historię kosmiczną jako ciąg zdarzeń zainicjowany stworzeniem świata, zawierający w sobie grzech pierworodny, wcielenie, odkupienie i zamknięty paruzją. Zarazem: ta wojenna poezja ma do tak pojętej narracji chrześcijańskiej stosunek swobodny, rzecz można, nieortodoksyjny: nawiązuje do niej na sposób allegatywny, ale i polemiczny, potwierdza ją, ale i jej zaprzecza, odwzorowuje, to znów przekształca. Tak można by najkrócej sformułować czwartą uwagę na temat sposobu obrazowania Boga w wierszach młodo poległego autora.

*

Czytanie poezji Baczyńskiego pod kątem tropienia zawartych w niej intuicji, wyobrażeń czy fantazji teologicznych pozwala także sformułować

uwagę piętą, wykraczającą poza sferę spostrzeżeń dotychczas poczynionych. Można mianowicie powiedzieć i tak: poezja Krzysztofa Kamila Baczyńskiego jest bardzo intensywnie, bardzo sugestywnie skupiona na opisywaniu czegoś, co należałoby określić mianem ludzkiego doświadczenia Boga. Zarazem – i to czyni tę poezję szczególnie ciekawą i śmiałą grą wyobraźni – znajdziemy w niej przynajmniej jeden utwór próbujący mówić o, jakkolwiek paradoksalnie to zabrzmie, Bożym doświadczeniu człowieka. Jeszcze inaczej: Baczyński pisał wiersze o tym, jak Bóg staje się obiektem ludzkiego odczuwania, napisał też co najmniej jeden wiersz o tym, jak człowiek staje się obiektem odczuwania Bożego.

Stwierdzenie to wymaga bezsprzecznie uściśleń i egzemplifikacji.

*

W jaki sposób podmiot Baczyńskiego odczuwa obecność, działanie Boga, jak doznaje owej obecności, owego działania? Rozmaicie, na wiele różnych sposobów. Przyjrzymy się wybranym przykładom, skupiając uwagę na leksyce i frazeologii, na poetyckiej retoryce „Bogo-odczucia” (używam tego pojęcia *per analogiam* do filozoficznego terminu „światoodczucie”).

Boga zatem można w realiach tej poezji „czuć” tak, jak czuje się fizyczny bodziec, dotknięcie, uderzenie:

Czuję Twój młot przejrzysty – Panie,
który mnie kruszy z nocy w noc

(*Młot*, t. I, s. 329)

jak odczuwa się doznanie temperaturowe:

Jeśli głosy będą jako dech gorący,
co roztopi dni topory, grób roztuli,
tośmy dobrze, przyjacielu, Boga czuli

(*Do przyjaciela*, t. 2, s. 42)

lub węchowe:

Nozdrza rozdęte z daleka Boga wietrzą.

(*Rodzicom*, t. 2, s. 63)

Doznanie Boga może być też odczuwane jako wymagający uniesienia ciężar:

Mario, obłoków ciszo.
Ciężko nam Boga dźwigać

(*Do Matki Boskiej*, t. 2, s. 68)

Innymi słowy, ludzkie doświadczenie Boga opisywane bywa często w tej poezji w kategoriach sensualnych, tak jakby istotnie przechodziło ono przez fizyczne sensorium czującego podmiotu⁹.

Nie oznacza to jednak wcale, że podmiot poezji Baczyńskiego jest swego „Bogo-odczucia” pewny, że nie nawiedzają go wątpliwości co do ewentualnych złudzeń, omyłek, błędnych rozpoznań. Przeciwnie, częste są w tych wierszach zapisy poznawczych konfuzji. Oto cztery reprezentatywne cytaty:

Jakże to ja nazywam
każde czynienie – Bogiem?

(*O mój ty smutku cichy*, t. I, s. 383)

Już nam pokazał Bóg czy szatan krwawe miasta

(*Znowu jesień*, t. I, s. 362)

Ja nie okrętem Tobie, bo gdzie by mi unieść
Twój czas nienazywany, Twoje sny – zrozumieć.

(*Psalm 3*, t. I, s. 240)

Czymże jesteś, czy grzechem, czy Bogiem?

(*Piękno*, t. I, s. 457)

Każda z tych fraz pochodzi z wnętrza innej sytuacji lirycznej, jest częścią innego poetyckiego namysłu, a jednocześnie każda z nich ujawnia zasadniczo tę samą niepewność poznawczą podmiotu. Wszystkie wskazują na trudność z odróżnieniem realnego i sfingowanego „doświadczenia Boga”.

9 O motywach sensualnych w poezji Baczyńskiego, Gajcego i pozostałych „dwudziestoletnich poetów Warszawy” pisałem w szkicach: *Poezja wojenna – substytucje sensualne, Poezja wojenna – smak, Nadwrażliwość sensualna – poezja wojenna*, <http://sensualnosc.ibl.waw.pl/> [dostęp: 9.07.2018].

Wreszcie opisana jest w tej poezji niemożność doświadczenia wiary, wyrażone w niej zostaje poczucie braku, niedostępności, utraty, być może nieistnienia Boga. Tak dzieje się choćby w, stosunkowo rzadko przywoływanym i słabiej pamiętanym, wierszu *Co jest we mnie*:

We mnie – góry ciężkie wiatr podnosi,
ponad chmury – groźne młoty jak ciężary,
i rozrywa je mocarnym tchem i głosem,
a zamienia w niepodzielne burz obszary.

Potem morza, które szarpia śtropy ciemne,
gwiazdy z bliska biją we mnie ogniem,
poryk gromów, co pod stopą rwą podziemne
bramy blasku – żadnym bramom niepodobne.

I ta ziemia cięższa od orkanów
we mnie ciasnym z hukiem się obraca,
i rozdarty nią jak gładem rana
czekam Boga, który nigdy nie powraca.

(*Co jest we mnie*, t. 2, s. 21)

*

Wspomniałem jednak już o wierszu, który stawia zagadnienie inaczej, to znaczy skupia się nie na człowieku doznającym Boga, lecz... na Bogu doznającym człowieka. Mowa o napisanym w roku 1942 *Poemacie o Bogu i człowieku*. Jest on opowieścią o serii inkarnacji Boga – każda z nich jest jednak inkarnacją innego rodzaju niż ta, o której naucza chrześcijaństwo, którą zwie się Bożym Narodzeniem. Bóg w poemacie Baczyńskiego wstępuje bowiem w ciała już narodzonych, żyjących, dorosłych ludzi – żołnierza, rzeźnika, kobiety – opanowując ich niejako od środka, wnikając do ich wnętrza, biorąc na siebie ich ludzką powłokę.

Jak w ogóle rozumieć ten przedziwny koncept? Jerzy Świąch nazwa cały utwór „ostrą krytyką antropomorficznych wyobrażeń Boga”¹⁰. Nie jestem pewien, do jakich szczegółowych wniosków interpretacyjnych skłaniał się badacz, formułując przytoczony wyżej sąd. Myślę jednak, że czytany wedle takiego klucza *Poemat o Bogu i człowieku*

¹⁰ J. Świąch, *Dylematy wiary i moralności...*, s. 144.

byłby groteskowym, ironicznym przedstawieniem uroszczeń ludzkiej wyobraźni, która nie mogąc (co skądinąd zrozumiałe) poradzić sobie z *numinosum*, usiłuje stworzyć wizerunek Boga „na swój obraz i podobieństwo”, przenosząc niejako na Boga własne grzechy, niedoskonałości, małostkowości. Czyżby Bóg z *Poematu o Bogu i człowieku* był właśnie Bogiem nieprawdziwym, Bogiem ulepionym na miarę potrzeb ludzi teologicznie głuchych i ślepych? Czyżby kolejne, opisane w wierszu Boże wcielenia nie były – tak naprawdę – Bożymi wcieleniami, lecz ludzkimi przeświadczeniami na temat Boga?

Zapewne tak można czytać ten poemat. Nie ukrywam, że myślę jednak o innej jego lekturze, takiej mianowicie, która zakłada, że nie jest on w ogóle krytyką antropomorfizującej wyobraźni religijnej (czy pseudoreligijnej), lecz teologiczną (nieortodoksyjną, rzecz jasna, rzekłbym: prywatnie heretycką) fantazją. Fantazją, w której Bóg naprawdę postanawia „przeżyć” w spustoszonej przez historię świecie serię nowych, nieznanym sobie dotąd, inkarnacji.

Dlaczego tak czyni? Być może, odpowiada w ten sposób na błagania, prośby, modlitwy ludzi gromadzących się w kościołach, wpatrujących się w znak krzyża, spragnionych ponownego zjawienia się na ziemi Boga-Człowieka. Taka sugestia pojawia się w drugiej części poematu, a przynajmniej daje się z niej wyczytać, lecz przecież poemat nie daje odpowiedzi jednoznacznej. Wiemy tyle: wcielający się Bóg zyskuje możliwość doświadczania świata na sposób ludzki, za pośrednictwem ludzkiego sensorium. Dzięki ciału żołnierza Bazylego, rzeźnika Jana i nieokreślonej z imienia kobiety Bóg może po ludzku, cieleśnie widzieć:

I widział co dzień w krwawym poranku,
jak mu się ziemia toczy spod nóg

(*Poemat o Bogu i człowieku*, t. I, s. 253)

dotykać:

I głaskał poście różowe, które
jak łuk prężyły się z dołu w górę
i czerwonymi łzami chrzęściły,
plaskiem o dłoń [..].

(s. 253)

Jednak w człowieku się zbudził i dłonią
wodził po skrzypcach, głaskał miłośnie

struny kwitnące białą jabłonią
wszechmożliwości otwartej na oścież.

(s. 257)

odczuwać ból:

tak Bóg cierpi w człowieku

(s. 259)

Może wreszcie odczuwać samo człowiecze ciało, samą ludzką cielesność:

Zbudził się Pan Bóg w pól w kołysaniu,
jakby na tratwie zielonych chmur,
w ciełe, co było podobne graniu
multanek srebrnej piły gór.

(s. 257)

Odczytany w ten sposób *Poemat o Bogu i człowieku* staje się niejako rewersem tych wszystkich wierszy Baczyńskiego, które opowiadają o człowieku doznającym za pomocą zmysłów (czującym, słyszającym i tak dalej) Boga. Tutaj bowiem to Bóg wstępuje w głębię doświadczenia zmysłowego, by za jego pomocą poczuć człowieka.

*

Czy w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego istnieje jeden spójny „obraz Boga”? Zintegrowany wizerunek, poskładany w całość z fraz, metafor, rozsianych w wierszach sytuacji lirycznych? Pozostańmy w zakresie obserwacji poczynionych dotąd w niniejszym tekście: jak uzgodnić obraz Boga „zafrasowanego” swoim dziełem, zapadającego w sen i oddającego świat „na wyłączność” człowieka (*Przypowieść*) z obrazem Boga, który wzywa człowieka do powrotu „w me serce obiecane” (*Noc wiary*)? A więc obraz Boga uciekiniera od odpowiedzialności z obrazem Boga zbawiciela? Jak skorelować wyobrażenie Boga, „co nigdy nie powraca” (*Co jest we mnie*), z obrazem Boga ponawiającego swe wcielenia, stającego się (seryjnie, rzecz można) człowiekiem i w swoim wciąż odnawianym Bogo-człowieczeństwie doświadczającego świata, uczestniczącego w historii (*Poemat o Bogu i człowieku*)? Albo: jak połączyć obraz Boga, odczuwanego przez człowieka tak konkretnie i bezpośrednio, jak konkretnie i bezpośrednio odczuwać można uderzenie

(*Młot*), z obrazem Boga jako domyślnego nadawcy bardzo niepewnych, niewyraźnych znaków, które łatwo przegapić, pomylić, nadinterpretować (Psalm 3)? Zapewne możliwe byłoby złożenie w system teologicznych intuicji wyczytywanych z poetyckiego dzieła Baczyńskiego. Na ile jednak prawomocna byłaby taka operacja, na ile pożyteczna? Skłonny byłbym raczej przyjąć, iż mamy w tej poezji cały szereg rozmaicie skonceptualizowanych obrazów Boga, całą galerię wizerunków wzajemnie się w sobie przeglądających, wchodzących w relacje podobieństwa, różnicy, powtórzenia, odkształcenia...

Sprawa jest zresztą jeszcze bardziej skomplikowana. Trudne do uspoźnienia są nie tylko poszczególne wiersze między sobą, lecz także poszczególne wiersze same w sobie. Aż dotąd hołdowałem w tym szkicu pewnej, świadomie dobranej, acz w nieuchronny sposób upraszczającej strategii interpretacyjnej. Liryki Baczyńskiego (wymieniłem ich jak na razie dziewiętnaście) traktowałem jak całości znaczące, dające się sprowadzić za pomocą krótkiej, kilkudzaniowej glosy do jednego semantycznego mianownika, do jednej zasadniczej intuicji teologicznej. Opierając się na wyniku takiej operacji hermeneutycznej, wykreślałem swoją mapę teologicznej wyobraźni Baczyńskiego.

A przecież język poetycki jest grą tropów, język Baczyńskiego zaś (podobnie jak, bardziej bodaj jeszcze zmetaforyzowany, język Tadeusza Gajcego) jest nim w szczególności. Trop natomiast, o czym przypomina sama etymologia wyrazu (gr. *tropos* to między innymi zwrot, obrót), jest „wywrotowym” użyciem języka, takim, które zawsze wytworzyć może nadwyżkę sensu, nadmiar znaczenia niemieszczącego się w pełni w ramach upraszczającego komentarza. Podam przykład, jeden z wielu możliwych.

Założmy, że w moich dotychczasowych rozważaniach nie pominąłem (a pominąłem przecież!) wiersza bez tytułu napisanego w styczniu 1942 roku. Ostatnie wersy tego liryku brzmią:

I nic mi już, bo mnie i tak spopieli
ciała niepokój, a miną weseli,
i nie odgadną po węglach i prochach,
żem był czekaniem Boga i żem kochał,
żem się tak spalał wiary pokuszeniem,
a tak człowiekiem spłonął, że nie został cieniem.

(*** [*Nie znam tych słów, o które świat się oparł...*], t. I, s. 275)

Tak, jest i taka fraza w poezji Baczyńskiego: „żem był czekaniem Boga”. Co oznacza? Najbardziej naturalny komentarz brzmi: oznacza tyle, że „ja” mówiące ujawnia niezwykle wprost intensywność swojego pragnienia spotkania Boga, swojej chęci doświadczenia Boga. Nie „całe życie czekałem na Boga”, lecz „byłem czekaniem na Boga”, moja egzystencja przyjęła tegoż czekania formę, pragnienie doświadczenia Boga było modusem mojej egzystencji. Tak, z całą pewnością, można i warto skomentować ową frazę. Ale czy tylko w ten sposób? Czy to już wszystko, co powinno być w związku z nią pomyślane i powiedziane? Nie jestem pewien. Przecież fraza ta nie brzmi: „żem był czekaniem na Boga” (niczym Tuwimowskie „czyhanie na Boga), lecz „żem był czekaniem Boga”, i daje się odczytać w inny jeszcze sposób: to Bóg na mnie czekał, to ja byłem przez Boga wyczekiwany. Przyjrzyjmy się jednak tej frazie jeszcze uważniej, a dostrzeżemy trzecią z kolei możliwość rozumienia. „Byłem czekaniem Boga” – to może również oznaczać, że samo moje (kończące się już) życie, sam mój byt był rezultatem czynności czekania, wykonywanej przez Boga. Bóg czekał (nie wiadomo na co, po prostu czekał) i ja byłem jego czekaniem – tak również da się ten wers zrozumieć, przynajmniej formalnie, od strony gramatycznej. Czy tylko formalnie? Pamięć lekturowa przywołuje natychmiast inną frazę Baczyńskiego: w wierszu *Rycerz* podmiot określa się następująco: „Jestem rycerz – Boga zamyślenie”. Jeśli bohater wiersza *Rycerz* mógł być (we własnym przynajmniej mniemaniu) efektem „zamyślenia Boga” (i jeśli, wspomnijmy raz jeszcze *Przypowieść*, cały kosmos mógł się zrodzić z uśmiechu Boga), dlaczego mielibyśmy wykluczyć, że bohater wiersza *** [*Nie znam tych słów, o które świat się oparł...*] jest wytworem czynności czekania wykonywanej przez Boga? A jeśli tak, to o jakiej właściwie relacji człowiek–Bóg mówi ten wers i ten wiersz: pragnienia i obiektu pragnienia (ja jestem jednym wielkim czekaniem na objawienie się Boga) czy skutku i przyczyny (Bóg czeka i ja jestem jego czekaniem)?

Jeśli przyjrzelibyśmy się teraz bardzo uważnie, z daleko posuniętą wnikliwością, słowo po słowie, metafora po metaforze, wszystkim tym „teologicznym wierszom” Baczyńskiego, przywoływanym dotąd w roli depozytariuszy względnie jasnego sensu, co by się wydarzyło? Niewykluczone, iż na część przynajmniej z poczynionych komentarzy trzeba by nanieść metakomentarze, warianty, alternacje, że – niektóre

przynajmniej – utwory wydałyby się mniej jednoznaczne, bardziej opalizujące sensami, trudniejsze do ułożenia w systematyzujące szufladki.

I tak oto rysuje się tu perspektywa szóstej, ostatniej uwagi na temat sposobu obrazowania Boga w poezji Baczyńskiego. Sformułujmy ją następująco: poezja Krzysztofa Kamila Baczyńskiego nie implikuje jednego spójnego obrazu Boga, nie wydaje się też zasadne traktowanie jej jako zbioru różnych obrazów. Jest ona raczej dynamicznym ruchem wyobraźni usiłującej budować skomplikowane, nieoczywiste, niejednoznaczne przedstawienia – pomyslenia Boga.

Stwierdzając to, nie unieważniam i nie przekreślam sensu syntetycznych, porządkujących, dążących do przekrojowego zarysu omówień problemu „obrazów Boga” w twórczości Baczyńskiego. Chcę jedynie stwierdzić, że studium takie powinno, prędzej czy później, zmienić uchwyt metodologiczny, inaczej skonfigurować pole widzenia. Że, inaczej mówiąc, powinno stać się w którymś momencie całościową bliską lekturą, analizą i interpretacją, pojedynczych, poszczególnych wierszy rozpatrywanych jako integralne byty tekstowe. Takie zatem, w których „obraz Boga” jest częstką odrębną i niepowtarzalną sytuacji lirycznej, projekcji wyobraźniowej, konstrukcji retorycznej. By, choć po części, zadośćuczynić tej potrzebie, skupię teraz uwagę na jednym utworze, czyniąc go przedmiotem osobnej medytacji.

Zakończenie: w stronę interpretacji

Wiersz, który chciałem wydobyć na plan pierwszy, brzmi i wygląda tak:

Narodziny Boga

Słyszę co noc konary rzek, które pod ziemią się prężą,
co noc za sercem tak goniąc – nie chwytam.
Oto deszcze spadają podobne szklanym węzom,
wzrok jak nóż po szkle – po niebie zgrzyta.

Jeszcze mi twarze zwierząt migną,
jeszcze lądy albo zamyślenie,
albo puszcze jak róże po płatkach rozwiną,
albo i ta ucieczka wieczna.
A kto mi tak sfery pogłębia,

aż się planety w głąb nieba, bez końca
nakładają na kręgi wirując i hucząc?
Ja morderca – na śmierci liczyć się uczyć,
to znów ja – ptaków płonących obrońca.

Ach, jadą rycerze, po lodzie konie ślizgają
kopyta srebrne od szronu, to złota ciężki łańcuch.
I tropiciele mijają śród światła zapomniani,
mijają panny białe, mijając w śpiewie – tańczą.
Czy gwiazdom stanąć pochodnią, brzegiem nawałnic idąc,
i tak je czytać jak księgi stojące w rzędach czy półkach,
choć nie ma końca oparciom? Czy ziemię krokami rytą
tak odgadywać, nim zetrze ją świerszcz lub lecąca jaskółka?

Czy może słuchać w noc? Tam, gdzie dudniące łowy
albo kruszący się kosmos pyłem świszczącym odpowie,
czy tak u oceanu tragicznie ręce wiązać,
czy tak w kościoły i ludy dzielić zapomnienie?

O, nie unosić przyłbic, zamczyste kule stropu,
ciemni, po nocy szukamy, jakże w zawiei nam poznać?
Toczą się, toczą kule, dymią i dzwonią potopy
i zapadają się zmarzłe rzeki lodowe pod stopą.
Już zapomnieliśmy barw, już zapomnieliśmy znaków,
które pogasły, a teraz w drzewie czy gwieździe, czy księżde –
jakkolwiek mówisz – odpowiedz i włóż w noc pioruny czy ręce,
jeśli cię nawet nie ma.

(t. 1, s. 260)

Nie jest to z pewnością jeden z najbardziej znanych wierszy Baczyńskiego, nie jest to też, jak myślę, utwór zaliczający się do najwybitniejszych artystycznych osiągnięć warszawskiego poety. Dla moich rozważań jest to jednak utwór istotny. Przeczytam go teraz, skupiając się na kondycji i konstrukcji mówiącego podmiotu. Ma on, jak sądzę, trzy ciekawe, warte wyodrębnienia właściwości.

Po pierwsze, jest to podmiot skonfundowany samym sobą, wewnętrznie rozbity. Podmiot ów bada własną tożsamość, która okazuje się dramatycznie podwójna, ambiwalentna. „Ja morderca” i „ja ptaków obrońca” to, jak się zdaje, dwie równoważne formuły autorozpoznania: pierwsza wiąże się z (tak charakterystyczną dla poezji Baczyńskiego) obsesją własnej winy, pokalania krwią, choćby miała to być krew wroga,

druga mówi o zdolności zachowywania w sobie miłości, czystości i niewinności. Łączące obie formuły – „ja morderca”, „ja ptaków obrońca” – określenie „to znów” wskazuje, iż podmiot postrzega własną podwójność jako przemienność. Jestem raz jednym, raz drugim, człowiekiem, który zabija, i człowiekiem, który ocala, chroni, nosi w sobie czułość – tak wolno chyba sparafrazować sens antynomicznej autoprezentacji.

Po drugie, ów dokonujący wglądu w samego siebie podmiot jest podmiotem wyraźnie świadomym własnego usytuowania w przestrzeni zewnętrznej, charakteryzującej się silną osią wertykalną. Mówiące „ja” ma pod sobą głębię wnętrza ziemi, nad sobą – głębię kosmosu. Jest przy tym podmiotem, rzec można, nadczułym, odbierającym i hiperbolizującym w swej wyobraźni docierające doń bodźce. A są to bodźce dwojakiego rodzaju: akustyczne i wizualne, pochwytnie słuchem i pochwytnie wzrokiem. Słuch wyławia z wnętrza ziemi odgłosy niepokojącego ruchu podziemnych rzek, z głębi kosmosu zaś odgłosy orbitujących planet (mowa jest wszak o „huczeniu” wirujących sfer planetarnych). Ku górze, ku kosmosowi, zwraca się także wzrok.

Podmiot myślący o sobie i, zarazem, myślący o przestrzeni, w której się znajduje, jest wreszcie – to uwaga trzecia – podmiotem spragnionym znaku. Tak właśnie bym to określił: cechuje ów podmiot „semiofilia”, „umilowanie znaku”, pragnienie rozpoznawania i doświadczania w zewnętrznym świecie elementów reprezentujących jakieś znaczenie, przekazujących jakiś sens. Kluczowy dla tej charakterystyki jest fragment:

Czy gwiazdom stanąć pochodnią, brzegiem nawałnic idąc,
i tak je czytać jak księgi stojące w rzędach czy półkach,
choć nie ma końca oparciom? Czy ziemię krokami ryta
tak odgadywać, nim zetrze ją świerszcz lub lecąca jaskółka?

Jest to więc, ostatecznie, wiersz o pragnieniu postrzegania struktury bytu – do której należy sam widząco-słyszący, morderczo-czuły podmiot – jako struktury znaczącej. Jeszcze inaczej: jest to wiersz mówiący o pragnieniu zobaczenia kosmosu jako zbioru *signifiant*, odsyłających do *signifié*¹¹.

¹¹ Wyobrażenie świata wypełnionego znakami komunikującymi znaczenia jest zresztą dla poezji Baczyńskiego charakterystyczne; pisze o tym szerzej Jerzy Świąch, zob. tenże, *Dylematy wiary i moralności...* s. 142–143.

Rzecz wydaje się aż nadto jasna, ale dopowiedzmy: ta „semiofilia”, to pragnienie znaku jest przecież pragnieniem Boga. To On musi być adresatem finalnej apostrofy:

Już zapomnieliśmy barw, już zapomnieliśmy znaków,
które pogasły, a teraz w drzewie czy gwieździe, czy księdze –
jakkolwiek mówisz – odpowiedz i włóż w noc pioruny czy ręce,
jeśli cię nawet nie ma.

Narodziny Boga nie są wierszem wyrażającym wiarę w Boga (choćby nawet wiarę słabą, zanikającą bądź dopiero się wyłaniającą), są wierszem wyrażającym pragnienie istnienia Boga – nadawcy znaków. Dodajmy: pragnienie tak silne, że wypierające nawet ze świadomości możliwość nieistnienia Boga (możliwość dopuszczaną wszak na poziomie intelektualnej spekulacji, por. „nawet jeśli cię nie ma”). Dopiero tutaj, w perspektywie ostatniego wersu, wyjaśnia się sens tytułu: Baczyński napisał wiersz o Bogu, który rodzi się w ludzkiej wyobraźni jako jej gwałtowna, nieustępliwa, nagła potrzeba.

Spójrzmy, jak ciekawa relacja wytwarza się między dwoma wersami tego liryku, czwartym mianowicie:

wzrok jak nóż po szkle – po niebie zgrzyta

i przedostatnim:

jakkolwiek mówisz – odpowiedz i włóż w noc pioruny czy ręce

Pierwszy z przytoczonych wersów eksponuje to, co podmiot słyszy: słyszy on mianowicie drażniący, przykry, raniący uszy odgłos kosmosu niepozwalającego się przeniknąć ludzkiemu poznaniu. Drugi z nich wskazuje tymczasem to, co podmiot chciałby usłyszeć: *vox Dei*, oczywiście.

Na tle wszystkich przywoływanych przeze mnie w tym szkicu wierszy Krzysztofa Kamila Baczyńskiego ten jeden prezentuje się nader swoiście. *Narodziny Boga* nie zawierają „teologicznych wariacji”, to znaczy bliższych lub dalszych, mniej czy bardziej zniekształconych ech chrześcijańskich bądź judaistycznych idei doktrynalnych, rezonujących w wyobraźni i języku dwudziestowiecznego wojennego poety. Autor *Przypowieści* oraz *Poematu o Bogu i człowieku* nie tworzy tu żadnego „obrazu Boga”. Bóg nie jest tu „obrazowany” za pomocą metafor, porównań,

gier poetyckiego języka. Ten wiersz, tak bym to najchętniej powiedział, jest zapisem gotowości, zapisem otwarcia na Boga. To znaczy: otwarcia na Jego istnienie i na Jego obrazy.

Bibliografia

- Antoniuk M., *Dwa pokolenia, dwie piosenki o końcu świata. „Formacja 1910” versus „Formacja 1920”* [w:] *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2011.
- Baczyński K.K., *Utwory zebrane*, t. I, oprac. A. Kmita-Piorunowa, K. Wyka, Kraków 1994.
- Błoński J., *Pamięci Anioła* [w:] *Literatura wobec wojny i okupacji: studia*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1976.
- Jt. [Jerzy Turowicz], *Baczyński i katolicyzm*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 19.
- Stabro S., *Chwila bez imienia: o poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, Chotomów 1992.
- Święch J., *Dylematy wiary i moralności w świetle poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego* [w:] tegoż, *Poeci i wojna. Rozprawy i szkice*, Warszawa 2000.
- Wyka K., *Krzysztof Baczyński (1921–1944)*, Kraków 1961.

Adam R. Prokop

UNIwersYTET OPOLSKI

„Idąc po szczeblach blasku i głązach cienia”

Aniołowie Herberta w perspektywie angelologii katolickiej

Przestronny wstęp teologiczny¹

Motywy aniołów w poezji Zbigniewa Herberta analizowany był niejednokrotnie, jednakowoż biegłość, wnikliwość oraz profesjonalizm tychże szkiców krytyczno-literackich nie zawsze łączy się z rzeczowością w zakresie angelologii. Niniejszy tekst odwraca tę sytuację, gdyż pisany jest z perspektywy teologii katolickiej, przy uwzględnieniu filozoficznej proveniencji spekulacji o aniołach, podczas gdy konteksty interpretacyjne warsztatu literackiego pozostają drugorzędne, zdane na odniesienia do uprzednich ustaleń badaczy oraz podporządkowane perspektywie teleologicznej, którą stanowi próba uniesprzecznienia bytów anielskich stanowiących element ortodoksji chrześcijańskiej z tymi, które występują w poezji wybitnego polskiego poety. Zaproponowana typologia, stanowiąca meritum przyczynku, rozpoczyna się od wierszy jednoznacznie konstatujących istnienie aniołów oraz tych kontestujących adekwatność spekulatywnych pojęć wobec rzeczywistości transcendentnej, przez utwory ilustrujące analogie pomiędzy

¹ Wszystkie tytuły rozdziałów stanowią wariację na temat wersetów dotyczących aniołów w twórczości omawianego poety: I – *Raj teologów* (tom *Hermes, pies i gwiazda* oznaczany dalej jako HPG); II – *Sprawozdanie z rajy* (*Napis* – N); III – *Wybrańcy gwiazd* (HPG); IV – *Anioły cywilizacji* (*Utwory rozproszone* (*Rekonesans*), oprac. R. Krynicki, Kraków 2000); IV.1 – *Zobacz* (*Struna światła* – sś); IV.2 – *Wariatka* (HPG); IV.3 – *Gwóźdź w niebie* (*Studium przedmiotu* – SP); IV.4 – *Księstwo*, SP; IV.5 – *Artur* (*Epilog burzy* – EB); V – *Siedmiu aniołów*, HPG. Cytat w tytule pochodzi z wiersza *Zobacz*, sś.

wyobrażeniami hufców niebieskich, tudzież pojedynczych ich przedstawicieli w kontekście zarówno całych społeczeństw, jak i konkretnych jednostek, po naznaczone apokaliptycznym lękiem utwory o tematyce eschatologicznej. Część ta poprzedzona została krótkim szkicem rozwoju spekulacji angelologicznych w chrześcijańskim Okcydencie oraz próbą ustalenia proveniencji aniołów według koncepcji ujawniającej się w twórczości Herberta, zwłaszcza w kontekście zależności jego przekonań od aksjologii Henryka Elzenberga.

O świetlistych chórach, kręgach i stopniach abstrakcji

W polskiej literaturze teologicznej nie można znaleźć wielu publikacji na temat aniołów. Te, które są, mają na ogół charakter pobożnościowy. Prace ściśle teologiczne należą do rzadkości, a w zasadzie należałoby stwierdzić, że nie ma ich w ogóle².

Aktualność powyższej diagnozy obrazuje z jednej strony kryzys angelologii nowożytnej, a z drugiej usprawiedliwia trudność, która staje przed badaczem niebędącym teologiem, usiłującym w bibliograficznym gąszczu odnaleźć informacje o zgodnym z eklezjalnym magisterium *status quo* wiedzy o aniołach oscylującej między ekwilibrystyką pojęć scholastycznych a zapotrzebowaniami pobożności ludowej³.

² K. Paczos, *Wstęp* [do:] J. Daniélou, *Aniołowie i ich misja*, tłum. K. Kubaszczyk, Warszawa–Ząbki 2006, s. 5–12, tu: s. 5. Mimo to, a ze względu na chęć utrzymania bibliografii do niniejszego rozdziału na poziomie podstawowym wszystkie podane w następnych przypisach źródła ograniczają się do publikacji dostępnych w języku polskim.

³ Por. E. Berendt, *Anioł ludowy. Próba portretu zbiorowego* [w:] *Anioł w literaturze i kulturze*, t. 1, red. J. Ługowska, J. Skawiński, Wrocław 2004, s. 397–418; M. Cynka, *Przedmowa do wydania polskiego* [w:] H. Krauss, *Mały leksykon aniołów*, tłum. A. Kucharska, Poznań 2007, s. 7–12; H. Krauss, *Wstęp* [do:] tegoż, *Mały leksykon aniołów...*, s. 13–18; A.R. Prokop, *Zastygłe i pobladłe oblicza Anioła: przyczyny i konsekwencje kryzysu angelologii widziane przez pryzmat wybranych dzieł literackich i malarskich*, „Świat i Słowo” 2010, nr 2, s. 127–135. Wartościowym i rzeczowym popularnonaukowym kompendium wiedzy o aniołach pozostaje pozycja: A.J. Skowronek, *Aniołowie są wśród nas. Fascynacje – dociekania – wierzenia*, Warszawa 2001. Udana próbę zrozumiałego wyłożenia klasycznych spekulacji scholastycznych podejmuje

Punktem wyjścia dla ortodoksyjnej angelologii pozostają świadectwa biblijne poświadczające ewolucję koncepcji istot anielskich. Jej początek wyznaczają najstarsze świadectwa Starego Testamentu, w których rozróżnienie pomiędzy angelo- a teofanią pozostaje problematyczne, tudzież niedookreślone (między innymi: Rdz 18,1–21; Wj 3,1–6). Następnie figura anioła stopniowo się autonomizuje, jak również indywidualizuje (na przykład: Joz 5,13–14; Sdz 13,2–21), by apogeum wielości i różnorodności osiągnąć w literaturze deuterokanonicznej oraz apokaliptycznej (2 Mach 3,24–34; Dn 10–12). Na uwagę zasługuje fakt, że pisma Nowego Testamentu są bardzo powściągliwe w stosunku do aniołów, co stawia je w sprzeczności z ówczesnymi trendami, a jednocześnie uwypukla angelologiczną odmienność ostatniej księgi kanonicznej, czyli Apokalipsy⁴.

Przekazy biblijne nie stanowią jednolitego i wyczerpującego traktatu wiedzy o aniołach, podobnie zresztą jak wykładnia dogmatyczna, która ogranicza się do stosunkowo lakonicznego, trzynastowiecznego sformułowania, iż Bóg jest „stwórcą wszystkiego, co widzialne i niewidzialne, co duchowe i materialne. On to wszechmocną swoją potęgą, od początku czasu, utworzył jednakowo z nicości i jeden, i drugi rodzaj stworzeń, tj. istoty duchowe i materialne: aniołów i świat [...]”⁵.

Przedmiotem zainteresowania angelologii są zatem stworzone *ex nihilo* byty duchowe. Wszelkie kwestie wychodzące poza te stwierdzenia, czyli zagadnienia anielskiej nieśmiertelności, wolnej woli, epistemologii

A.R. Bańka, *De angelis. Chrześcijańska nauka o aniołach w świetle doktryny Tomasza z Akwinu*, Katowice 2014. Do nowszych, oryginalnych koncepcji angelologicznych należą między innymi te Jeana Daniélou i Karla Bartha, por. J. Daniélou, *Aniołowie i ich misja...*; A.R. Prokop, *Barthowskie spekulacje angelologiczne w „Die kirchliche Dogmatik” w świetle katolickich wypowiedzi dogmatycznych o aniołach*, „Studia Teologiczno-Historyczne Śląska Opolskiego” 2015, t. 35, s. 133–149.

⁴ Por. H. Krauss, *Mały leksykon aniołów...*, s. 46–47, 209–233; A.R. Prokop, *Koncepcja milczenia Izydory Dąbskiej a angelofanie biblijne [w:] Pokładamy nadzieję w Kościele*, red. D. Mielnik, Lublin 2016, s. 194–207, tu: s. 199, 201; F.M. Rosiński, *Aniołowie w Nowym Testamencie [w:] Anioł w literaturze i kulturze*, t. 2, red. J. Ługowska, s. 13–33; tenże, *Koncepcja aniołów w Starym Testamencie [w:] Anioł w literaturze i kulturze...*, t. 1, s. 13–29; A.J. Skowronek, *Aniołowie są wśród nas...*, s. 23–29.

⁵ Cyt. za: *Breviarium fidei. Wybór doktrynalnych wypowiedzi Kościoła*, red. S. Głowa, I. Bieda, Poznań 1998, s. 177. Orzeczenie to zostało potwierdzone na Soborze Watykańskim I (1869–1870), por. tamże, s. 180–181.

czy hierarchii, nawet jeśli bywają formułowane w nauczaniu papieskim lub znajdują swoje miejsce w wykładni katechetycznej oraz liturgicznej, są raczej spekulacjami angelologicznymi, którym przysługuje należny szacunek i uwzględnienie, jednak nie bezdyskusyjność⁶.

Literatura teologiczna pierwszych wieków chrześcijaństwa zachowuje biblijną wyrywkowość, względnie sporadyczną marginalność wypowiedzi o aniołach, aczkolwiek już ongiś problematyka zaczyna wykraczać poza natchnione przekazy źródłowe, co skutkuje próbami uzupełniania wiedzy o aniołach akcentami heterogennymi. Sytuacja zmienia się w VI wieku, czyli w końcowej fazie okresu patrystycznego, w czasie, gdy umysłowość Okcydentu zdominowana została przez neoplatonizm. Wówczas do dzisiaj bliżej nieznanemu autorowi (podejrzewa się, że był nawróconym z pogaństwa filozofem syryjskim, zaś po chrzcie lub po wstąpieniu do konwentu, tudzież wyłącznie dla celów literackich, używał imienia Dionizy Areopagita) opracował pierwszy pełny, także współcześnie jeszcze oddziałujący i niezwykle popularny traktat angelologiczny, który następnie został zaadaptowany przez średniowieczną myśl scholastyczną oraz transponowany na ikonograficzne i literackie przedstawienia anielskie⁷.

„Według myśli nowoczesnej, tj. ewolucyjnej, człowiek stoi na szczycie schodów, których początek ginie w mroku; według średniowiecznej, stoi

6 Por. M. Cynka, *Przedmowa do wydania polskiego...*, s. 7–10; *Katechizm Kościoła katolickiego*, Poznań 1994, s. 83–88; Pius XII, *Encyklika „Humani generis”*, „Przegląd Powszechny” 1951, nr 20, s. 140–159; A.R. Prokop, *Barthowskie spekulacje...*, s. 146–148; tenże, *Zastygłe i pobladłe oblicze...*, s. 127; A.J. Skowronek, *Aniołowie są wśród nas...*, s. 62.

7 Por. A.R. Bańka, *De angelis...*, s. 84–86; Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska* [w:] tegoż, *Hierarchia niebiańska. Hierarchia kościelna, Pisma teologiczne 2*, tłum. M. Dzielska, Kraków 1999, s. 45–114; R. Giorgi, *Aniołowie i demony...*, tłum. T. Łozińska, Warszawa 2007, s. 294–295; A. Kijewska, *Dionizy Areopagita* [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 2, red. A. Maryniarczyk i in., Lublin 2001, s. 597–601; H. Krauss, *Mały leksykon aniołów...*, s. 37–40; M. Manikowski, *Pierwsza zasada. Świat stworzony i drogi poznania. Pseudo-Dionizy Areopagita – jego filozofia i teologia*, Kraków 2006, s. 10, 32–61; M.C. Paczkowski, *Aniołowie w starożytnej literaturze chrześcijańskiej* [w:] *Anioł w literaturze i kulturze...*, t. I, s. 30–55; A.R. Prokop, *Barthowskie spekulacje...*, s. 135–138; tenże, *Zastygłe i pobladłe oblicze...*, s. 128–129; A.J. Skowronek, *Aniołowie są wśród nas...*, s. 39–58.

on u podnóża schodów, których szczyt niewidoczny jest w świetle”⁸. Ta konstatacja brytyjskiego filologa i pisarza Clive’a S. Lewisa błyskotliwie ilustruje hierarchiczny porządek rzeczywistości. Antyczna koncepcja bazowała na racjonalnym odkryciu transcendencji w postaci świata inteligibilnego u Platona. Jej mistyczno-hierarchiczna interpretacja dokonana przez Plotyna stała się kanwą neoplatonizmu, którego jeden z ostatnich wybitnych przedstawicieli – Proklos – był faktycznym, acz nieujawnionym źródłem inspiracji dla angelologii Dionizego Areopagity. Ten ostatni konstruuje systematykę bytów anielskich, dzieląc je na dziewięć chórów łączących się w trzy triady. Ów misterny, ontologicznie zróżnicowany porządek tylko nominalnie łączy się z Pismem Świętym, wybiórczo dobierając nazwy dla poszczególnych chórów na podstawie luźnych cytatów; od strony teoretycznej stanowi on schrystianizowaną wizję neoplatońskiego porządku w świecie duchów, który wypełnia bytową przepaść dzielącą Boga od człowieka. Platońskie idee, Plotyńskie emanacje, tudzież Proklosowskie hipostazy wchodzą w świat chrześcijańskich spekulacji jako filozoficzna abstrakcja biblijnych aniołów⁹.

Pełna mistycznej dynamiki koncepcja Dionizego została w średniowieczu wtłoczona w statyczne ramy scholastycznych rozumowań, z których do dzisiaj nie udało jej się ostatecznie oswobodzić. Nowożytność zmarginalizowała refleksję o aniołach, kwestionując ją zarówno z poziomu protestanckiej refleksji teologicznej, postępującej filozoficznej demonopolizacji, a nawet marginalizacji tomizmu, jak i zmiany paradygmatu kosmologicznego, który – nawiązując do cytatu Lewisa – zmieniał perspektywę z oddolnej na odgórną. Aniołowie

⁸ C.S. Lewis, *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, tłum. W. Ostrowski, Warszawa 1986, s. 58.

⁹ Por. D. Dembińska-Siury, *Plotyn* [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 8, red. A. Maryniarczyk i in., Lublin 2007, s. 294–298, tu: s. 295; A. Kijewska, *Dionizy Areopagita...*, s. 597–600; M. Manikowski, *Pierwsza zasada...*, s. 32–61; A.R. Prokop, *Barthowskie spekulacje...*, s. 136–137; G. Reale, *Historia filozofii starożytnej. Platon i Arystoteles*, t. 2, tłum. E.I. Zieliński, Lublin 1996, s. 88–112; tenże, *Historia filozofii starożytnej. Szkoły epoki cesarstwa*, t. 4, tłum. E.I. Zieliński, Lublin 1999, s. 509–573, 660–673; R. Sawa, *Proklos* [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii...*, t. 8, s. 496–500, tu: s. 498–499; A.J. Skowronek, *Aniołowie są wśród nas...*, s. 51–52; W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 1999, s. 86–89, 166–171, 203; E.I. Zieliński, *Platon* [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii...*, t. 8, s. 265–272, tu: s. 268–269.

zostali stopniowo zdegradowani do bohaterów jakościowo bardzo zróżnicowanego piśmiennictwa teologicznego, meritum wątpliwych inicjatyw ezoterycznych oraz lubianego motywu malarskiego i literackiego, a z czasem także popkulturowego¹⁰.

Upierzona prawa dłoń

Po rudymmentarnym nakreśleniu tła angelologicznego, ale jeszcze przed odniesieniami do konkretnych utworów Zbigniewa Herberta, wypada przedstawić ogólne założenia niniejszej interpretacji jego twórczości. Jak już zostało to sformułowane we wstępie, celem pozostaje uniesprzeczenie katolickiej angelologii z anielskimi przedstawieniami u poety. Sam pomysł nie jest nowy i był już podejmowany w literaturze przedmiotu, jednak jego odniesieniem pozostawała toporna, z teologicznego punktu widzenia, perspektywa angelologiczna, nieprzystająca do wysublimowanej erudycji omawianego „wybrańca gwiazd”. W niniejszym przyczynku jest to aksjomatyka, która wydaje się stanowić konsensus między Pismem Świętym, Tradycją a ortodoksyjnymi, spekulacyjnymi koncepcjami aniołów, obejmująca trzy punkty. *Primo* to prawda o istnieniu aniołów w rzeczywistości werycznej. *Secundo* to ich odrębny od boskiego oraz ludzkiego status ontologiczny. *Tertio* to podstawowa funkcja pośredniczenia pomiędzy sferą transcendencji i immanencji¹¹.

¹⁰ Por. A.R. Bańka, *De angelis...*, s. 7–9; M. Fryszkiewicz, *Nadprzyrodzony świat aniołów*, Marki 2013; H. Krauss, *Mały leksykon aniołów...*, s. 63–68, 104–106; C.S. Lewis, *Odrzucony obraz...*, s. 68; A. Majkiewicz, *Anioł w tytule, czyli o funkcji anioła w literaturze współczesnej* [w:] *Anioł w literaturze i kulturze...*, t. 1, s. 184–191; A. Mazurkiewicz, *Degradacja figury anioła we współczesnej kulturze popularnej (na przykładzie literatury fantasy)* [w:] *Anioł w literaturze i kulturze...*, t. 2, s. 406–412; A.R. Prokop, *Barthowski spekulacje...*, s. 139–140; tenże, *Zastygłe i poblądle oblicze...*, s. 129–134; A.J. Skowronek, *Aniołowie są wśród nas...*, s. 165–185.

¹¹ Por. D. Dworakowska-Marinow, „Srebrni i skrzydlaci” aniołowie Zbigniewa Herberta [w:] *Anioł w literaturze i kulturze*, t. 3, red. J. Ługowska, Wrocław 2006, s. 186–192; A. Jarzyna, *Przysłuchując anioły... Anioły Rilkego i Herberta* [w:] *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretnego w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, przy współud. M. Cichej, Lublin 2005, s. 97–124, tu: s. 100–101; W. Koryciński, *Figura anioła w liryce polskiej po 1945 roku w kontekście pokoleniowych strategii programowych* [w:] *Anioł w literaturze i kulturze...*, t. 2, s. 223–231, tu: s. 228;

Trudno ustalić jednoznacznie, a więc arbitralnie, stosunek Herberta do chrześcijaństwa. Jego twórczość oddaje swoistą dialektykę wiary i niewiary autora, pozostaje zapisem jego lęków, wątpliwości, nadziei oraz przemian. Wyrazem tego z jednej strony jest demitologizacja zarówno teoretycznych konstrukcji spekulatywnych, jak i pobożności ludowej, z drugiej strony trudna do zanegowania obecność, tudzież nośność metaforyki bazującej na religijnej symbolice Okcydentu, wynikającej nie tylko wtórnie przez odniesienie do sztuki, ale także bezpośrednio, z odautorskich przekonań, choć znajdują się one nierzadko na obrzeżach ortodoksji. Z pewnością jest to twórczość głęboka, skwapliwie strzegąca swej wieloznaczności, wypływająca z obfitości odniesień do intelektualnej tradycji opartej na dokonaniach myśli greckiej oraz spuścizny judeochrześcijańskiej. Symboliki te nie są wymienne, a jednak wzajemnie się przenikają. Bliskość skojarzenia do angelologii powstającej na przecięciu neoplatonizmu oraz patrystyki nie wydaje się tutaj przypadkowa¹².

D. Oleksy, „Przeraźliwie przejrzyista doskonałość” – angelologia Herberta a angelologia katolicka [w:] *Anioł w literaturze i kulturze...*, t. 2, s. 215–222, tu: s. 216–218; P. Sobotka, *Niebieska systematyka Zbigniewa Herberta* [w:] *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, J.M. Ruszar, R. Sioma, Toruń–Kraków 2012, s. 193–216, tu: s. 193–194, 212–216.

¹² Por. J. Abramowska, *Wiersze z aniołami* [w:] *Poznawanie Herberta 2*, wyb. i wstęp A. Franaszek, red. M. Rola, Kraków 2000, s. 167–188, tu: s. 167–168; J. Brodski, *Fragmety przedmowy do włoskiego tomu wierszy Zbigniewa Herberta*, tłum. M. Godyń [w:] *Poznawanie Herberta 2...*, s. 124–129, tu: s. 124; K. Dedecius, *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*, tłum. E. Felisiak [w:] *Poznawanie Herberta*, wyb. i wstęp A. Franaszek, red. M. Rola, Kraków 1998, s. 128–168; A. Fiut, *Język wiary i niewiary* [w:] *Poznawanie Herberta...*, s. 264–279; A. Franaszek, *Wstęp* [do:] *Poznawanie Herberta...*, s. 5–18, tu: s. 6–10; A. Jarzyna, *Przesłuchując anioły...*, s. 119; A. Kaliszewski, *Zbigniew Herbert* [w:] *Literatura współczesna (1956–2006), Historia literatury polskiej w dziesięciu tomach*, t. 10, red. A. Skoczek, Bochnia 2006, s. 131–162, tu: s. 140–141; D. Oleksy, „Przeraźliwie przejrzyista doskonałość”..., s. 215; J.S. Pasierb, *Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*, „Zeszyty Literackie” 2002, nr 4, s. 127–134; W. Pyczek, *Motywy angelologiczne w poezji Zbigniewa Herberta*, „Facta Simonidis” 2010, nr 1, s. 265–286, tu: s. 268, 277; A. Wesołowska, „proszę księdza – ja naprawdę go szukałem”. *Religijne rozterki w poezji Zbigniewa Herberta*, „Konteksty Kultury” 2012, nr 4, s. 436–450; A. Zawadzki, *Biblijne pojęcie „odkupienia” w poezji Zbigniewa Herberta?* [w:] *Biblia kodem kulturowym Europy*, red. S. Szymik, Lublin

Na istotną rolę osobowości i przekonań Henryka Elzenberga w odniesieniu do twórczości Zbigniewa Herberta zwrócił uwagę już Karl Dedecius, a tematyka ta została podjęta przez innych badaczy. W omawianym kontekście angelologicznym na uwypuklenie zasługują przede wszystkim kwestie dotyczące ontycznego oraz etycznego statusu aksjologicznej rzeczywistości w wizji polskiego filozofa. Naturalnie pisma stanowiące zbiory aforyzmów pozostawiają spory margines interpretacyjny, jednak nie sposób zaprzeczyć platońsko-inteligibilnej proveniencji wartości u Elzenberga oraz jego uznaniu dla prób Dionizego Areopagity, by werbalnie wyrazić doświadczenia wykraczające poza granice świata ograniczanego przez ludzki język. W dużym, acz nie bezzasadnym uproszczeniu można stwierdzić, że ontologiczny status idei Platona wyjaśnia bytowość wartości Elzenberga, a ponadto ta rzeczywistość daje się najlepiej, choć nadal nie do końca adekwatnie, opisać jedynie w neoplatonńskiej manierze mistyki apofatycznej. Jeśli pamięta się przy tym o dynamicznej kosmologii Proklosa, w której kolejne hispostazy ducha z jednej strony dążą ku światłu, ku wyższym poziomom, a z drugiej emanują w cieniu ku niższym poziomom, a zarazem weźmie się pod uwagę etyczną ambiwalencję czystych wartości, z których zdawał sobie sprawę polski filozof, to nietrudno już zadać pytanie, czy powyższe zestawienie nie stanowi odpowiedzi w kwestii Herbertowskiej koncepcji anioła¹³.

2013, s. 179–212, tu: s. 179–188; T. Zawojska, *Herbert Zbigniew* [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 4, red. A. Maryniarczyk, Lublin 2003, s. 368–376, tu: s. 373–374.

¹³ Por. K. Dedecius, *Uprawa filozofii...*, s. 132–137; H. Elzenberg, *Brutus, czyli przekleństwo cnoty* [w:] tegoż, *Pisma etyczne*, Lublin 2001, s. 61–69; tenże, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Kraków 1994, s. 40–41, 200, 287, 366, 379, 384, 395, 408, 423, 447; tenże, *Nieokreślone* [w:] H. Elzenberg, J.A. Kłoczowski, *Henryk Elzenberg i mistyka*, Kraków 1990, s. 43–47, tu: s. 43, 47; A. Franaszek, *Wstęp...*, s. 12; J.A. Kłoczowski, *Profesor Henryk Elzenberg o religii i mistyce* [w:] H. Elzenberg, J.A. Kłoczowski, *Henryk Elzenberg i mistyka...*, s. 3–27, tu: s. 24; G. Reale, *Historia filozofii starożytnej...*, t. 2, s. 91–92; tenże, *Historia filozofii starożytnej...*, t. 4, s. 668–673; W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii...*, t. 1, s. 86–87, 171; M. Werner, „Rovigo”: *portret na pożegnanie* [w:] *Poznanwanie Herberta...*, s. 219–239, tu: s. 224; L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 2002, s. 64; Z. Zarębianka, *Tropy sacrum w literaturze XX wieku. Od zagadnień motywicznych do perspektyw hermeneutycznych*, Bydgoszcz 2001, s. 240; T. Zawojska, *Herbert Zbigniew...*, s. 372–373. Wskazywana interpretacja dorobku intelektualnego Henryka

Człowiek w systemie filozoficznym Elzenberga wchodzi w mniej lub bardziej świadome relacje z rzeczywistością fizyczną, społeczną, aksjologiczną oraz mistyczną. Ta ostatnia stanowi obszar wymykający się werbalizacji, a jej doświadczanie sprawia, że podmiot reorganizuje swój stosunek do rzeczywistości zjawisk empirycznych, odrzuca wymiar fenomenów społecznych, a afirmuje świat wartości. Nietrudno się domyślić, iż stanowi to pewną wizję teleologii egzystencji ludzkiej, zdolnej do obcowania z tym, co nieokreślone. Na podstawie dostępnych danych biograficznych oraz domysłów badaczy można zaryzykować twierdzenie, iż za uosobienie ideału polskiego aksjologa może uchodzić postać Dionizego Areopagity: wycofał się on z życia społecznego, z jego dzieł wyraźnie można odczytać zarówno podporządkowanie rzeczywistości materialnej w stosunku do tej duchowej, jak i jednoznaczne gloryfikowanie i dowartościowanie ostatniej, podczas gdy doświadczenie czwartego wymiaru zostaje spowite milczeniem połączonym z postulatem mistyki apofatyecznej. Zbigniew Herbert temu ideałowi swojego nauczyciela nie sprostał, być może nawet do niego nie dążył, ale z pewnością świadomie poddawał refleksji koncepcję Elzenberga. Trudno bowiem nie zauważyć nonszalancji poety wobec zjawisk społecznych oraz konsekwentnego przedstawiania rzeczywistości ziemskiej, która zachowuje swe odniesienie religijne, metafizyczne, tudzież transcendentne, tak do świata wartości, jak i do Niepojętego. Mistrz filozof poszukiwał języka mistyki, uczeń poeta formułował go werset za wersetem. Być może, opowiedzenie się za kulturą tożsamością tradycji Okcydentu, wbrew buddyjskim fascynacjom nauczyciela, pozwoliło Herbertowi na znalezienie dla wartości, których piewą pozostał, ekwiwalentu w postaci istot anielskich¹⁴.

Elzenberga bazuje nie tylko na źródłach bibliograficznych, ale także na przedstawieniu zaprezentowanym przez profesora filozofii Kazimierza M. Wolszę podczas konwersatorium tematycznego *Polska filozofia mistyki cz. II: Henryk Elzenberg*, które odbywało się na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Opolskiego w semestrze letnim roku akademickiego 2017/2018.

¹⁴ Por. M. Cicha, *Jesteśmy intruzami w dialogu z nieobecnym. Formy autokreacji w epistolografii Zbigniewa Herberta* [w:] *Czułość dla Minotaura...*, s. 157–250, tu: s. 164–187; D. Dembińska-Siury, *Plotyn...*, s. 25; H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem...*, s. 205, 279, 320, 467; tenże, *Mistycyzm: negatywność i pierwiastki afirmatywne* [w:] H. Elzenberg, J.A. Kłoczowski, *Henryk Elzenberg i mistyka...*, s. 28–29; tenże, *Nie-*

Anioł rozumiany jako analogia wartości w systemie Elzenberga, jak zostanie to przedstawione poniżej, nie jest z pewnością jedyną wykładnią hermeneutyczną, pomija ona między innymi wątki nietzscheańskie w twórczości poety, które pozwalają na odczytanie postaci anioła w kategoriach nadczłowieka. Celem było znalezienie takiej płaszczyzny interpretacyjnej, która pozwoli na odniesienie do angelologii teologicznej. Ta ostatnia wprawdzie pozwala na dość dużą swobodę wykładni, jednakże nie dogmatyzuje ani domniemanej delikatności przedstawień anielskich, ani ontyczno-etycznej doskonałości istot niebieskich, jednakowoż świadczy o powściągliwym traktowaniu ezoterycznych subtelności. Wszak jej przedmiotem są byty konotowane z nieodgadnioną, acz nie pustą i jedynie w ograniczonej perspektywie nudną przestrzenią nieba. Niemożliwe zatem było przyjęcie, skądinąd ideologicznie uwarunkowanych, koncepcji kontestujących możliwość odniesienia do metafizycznej rzeczywistości w twórczości poety. Azaliż nie jest to przyczynek, który za wszelką cenę dąży do schrystianizowania omawianej spuścizny, pamiętając o wieloznaczności i zdystansowanej niepewności wobec indywidualnego zbawienia jej twórcy¹⁵.

określone..., s. 43–47; A. Franaszek, *Wstęp...*, s. 15; A. Kijewska, *Dionizy Areopagita...*, s. 597, 600; J.A. Kłoczowski, *Profesor Henryk Elzenberg...*, s. 8, 26; M. Manikowski, *Pierwsza zasada...*, s. 32–61; M. Mikołajczak, *Skrzydła Ikara. Od wzorów kulturowych po symbole religijne. Refleksje o twórczości Zbigniewa Herberta*, „Ethos” 2004, nr 1–2, s. 353–364, tu: s. 353–356, 363–364; G. Reale, *Historia filozofii starożytnej...*, t. 2, s. 88–112; t. 4, s. 509–573, 660–673; R. Sawa, *Proklos...*, s. 498–499; M. Stala, *Rok 1983: głos poety* [w:] *Poznanwanie Herberta...*, s. 202–212, tu: s. 210–211; W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii...*, t. 1, s. 86–89, 166–171, 203; W. Tyburski, *Elzenberg*, Warszawa 2006, s. 155–158; E.I. Zieliński, *Platon...*, s. 268–269; Z. Zarębianka, *Tropy sacrum...*, s. 139–142, 147, 242–249; T. Zawojska, *Herbert Zbigniew...*, s. 372–373.

¹⁵ Por. J. Abramowska, *Wiersze z aniołami...*, s. 172; A. Franaszek, *Wstęp...*, s. 16; M. Jochemczyk, *Nieludzki? Arcyludzki? Kreacje postaci anioła w twórczości Zbigniewa Herberta*, „Postscriptum Polonistyczne” 2008, nr 2, s. 221–232; P. Lisicki, *Puste niebo Pana Cogito* [w:] *Poznanwanie Herberta...*, s. 241–263; M. Mikołajczak, „Wierność ziemi”. *Inspiracje nietzscheańskie w poezji Zbigniewa Herberta*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 158–175; W. Panas, *Tajemnica siódmego anioła. Cztery interpretacje*, Lublin 2005, s. 9–27; J. Puzynina, *Niebo Herberta*, „Ethos” 2000, nr 4, s. 71–81; W. Pyczek, *Motywy angelologiczne...*, s. 284; J.M. Ruszar, *Opuszczone niebo, bo Bóg zszedł na ziemię. Obraz Boga i człowieka w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *Nie powinien przysyłać Syna. Etyczne i metafizyczne aspekty twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2018, s. 141–163; Z. Zarębianka, *Tropy sacrum...*, s. 140, 238–247.

We wszystkich językach jeden uśmiech

Zaproponowana uprzednio podstawa angelologiczna oraz koncepcja interpretowania treści anielskich w kontekście aksjologii Elzenberga wyznaczają schemat poniższej typologii, której wtórnie zostały poddane grupy wierszy Herberta. Pierwsze zagadnienie dotyczy istnienia aniołów, a więc odpowiada konstytutywnemu dogmatowi. Ponieważ owa egzystencja wykracza poza granice języka i empirii, drugą kwestią musi stać się stosunkowo często przez poetę piętnowana kwestia nieadekwatności terminów oraz przedstawień do rzeczywistych bytów. Ponadto trudnodostępne poznaniu pozostaje zarówno wspólnotowe, jak indywidualne istnienie aniołów, stąd kolejne punkty analizują Herbertowskie analogie do życia społeczeństw i pojedynczych ludzi. Na zakończenie podjęta została jeszcze tematyka anielska pojawiająca się w kontekście eschatologicznych lęków poety, które wpływały na jego ambiwalentny odbiór ich pośredniczenia między światem ludzkim a boskim.

Nieprawda o nieistnieniu aniołów

Wiersz, który dla wielu badaczy jest w pierwszym rzędzie erotykiem, dla angelologa pozostaje poetyckim wyznaniem wiary:

Błękit zimny jak kamień o który ostrzą skrzydła
aniołowie wyniosli i bardzo niezemscy
idąc po szczeblach blasku i po głazach cienia
zapadają się z wolna w urojone niebo
lecz po chwili wychodzą jeszcze bardziej bladzi
po tamtej stronie nieba po tamtej stronie oczu
Nie mów że to nieprawda że nie ma aniołów

(*Zobacz*, sś, s. 36)¹⁶

Nawet przy interpunkcyjnej ekwilibryście ostatnie zdanie powyższego cytatu można zinterpretować jako liryczną wersję dogmatu z Soboru Laterańskiego IV (1125), czyli uznać, że jego zakres denotacyjny obejmuje

¹⁶ Z. Herbert, *Zobacz* [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008. Wszystkie cytaty utworów Herberta z tego wydania, w nawiasie podają tytuł wiersza, oznaczenie tomu i numer strony.

cały zbiór istot anielskich, a więc zarówno Anielię, jak Janioła (*Madonna z Lawem*, HPG), o których mowa będzie później. Pozostałe wersy dają się odczytać nie tylko z perspektywy dystansu do człowieka, ale w kontekście aksjomatu o ontycznej odmienności aniołów, zarówno w stosunku do substancji boskiej, jak i ludzkiej, nawet jeśli z ograniczonej poznawczej perspektywy człowieka owe byty mogą wydawać się widmowe, tudzież niedostępne. Choć niektórzy badacze już tutaj doszukują się nawiązania do cherubów oraz ognistego miecza (Rdz 3,24), wydaje się to jedynie aluzją do klasycznej ikonografii, w której aniołowie, zgodnie z przyjętym kanonem, przedstawiani byli ze skrzydłami ptaków drapieżnych¹⁷.

Błękit, wyniosłość, stopniowanie drogi ku niebu to skojarzenia, które można odnieść do platońskiego mitu o jaskini, w którym przedstawiona została hierarchiczna wizja świata, następnie wykorzystana, reinterpretowana oraz dookreślana przez neoplatonizm. Niczym hipostazy u Proklosa aniołowie, czyli Herbertowskie przedstawienie wartości Elzenberga, potrzebują światła, do niego dążą wzwyż, ale poruszają się też w cieniu, który jest sferą niższą, ziemską, empiryczną. Przy takiej wizji blask i bledność wprawdzie zwiększają dystans do człowieka, są jednak świadectwem, iż aniołowie jak księżyc odbijają boskie światło i przekazują je dalej, a więc spełniają w ten sposób swoją specyficzną funkcję pośredniczenia między Bogiem a człowiekiem. A o urojenia w tej kwestii chętnie posądżają filozofa-mędrca ludzie, którzy wciąż oglądają jedynie cienie na ścianie¹⁸.

Drugi tekst, także skądinąd szeroko komentowany przez badaczy Herberta, potwierdza nie tylko egzystencję aniołów, ale także ich bliźnią proveniencję. Oto jego fragment anielski:

¹⁷ Por. J. Abramowska, *Wiersze z aniołami...*, s. 174; *Breviarium fidei...*, s. 177; J. Bajda, *Ikonomia skrzydeł anielskich w malarstwie europejskim* [w:] *Anioł w literaturze i kulturze...*, t. 1, s. 373–380, tu: s. 375–377; W. Koryciński, *Figura anioła w liryce polskiej...*, s. 228; A. Jarzyna, *Przestuchując anioły...*, s. 116; M. Jochemczyk, *Nieludzki? Arcyludzki?...*, s. 221–222; D. Oleksy, „Przeraźliwie przejrzysta doskonałość”..., s. 218; J. Puzynina, *Niebo Herberta...*, s. 78; W. Pyczek, *Motywy angelologiczne...*, s. 269–270; M. Winer, *Anioł rozanielony*, cz. 2, „Topos” 2007, nr 4, s. 81–94, tu: s. 90–91.

¹⁸ Por. K. Dedecius, *Uprawa filozofii...*, s. 129–134; M. Jochemczyk, *Nieludzki? Arcyludzki?...*, s. 221; G. Reale, *Historia filozofii starożytnej...*, t. 2, s. 347–354; R. Sawa, *Proklos...*, s. 498–499.

na jednym z kapitelów
nagi Max Jacob
którego wydzierają sobie
szatan i czteroskrzydły *archangelus*

wynik tych zapasów
nie został ogłoszony
jeśli nie wziąć pod uwagę
sąsiedniego kapitelu

szatan trzyma mocno
oderwaną rękę Jacoba
pozwalając reszcie
wykrwawić się między
czterema niewidocznymi skrzydłami

(*Epizod z Saint-Benoît*, N, s. 335)

Brutalny w swej wymowie utwór jest pełen nawiązań do Pisma Świętego i Tradycji, pozostaje przy tym bliższy ich niektórym intuicjom anielskim, niż pragnęliby tego angelologowie piszący ku pocieszeniu serc oraz podążający za ich przekonaniem badacze twórczości Herberta. Poeta erudyta bardzo ciekawie konstruuje swego anioła: z jednej strony określa go łacińskim terminem na oznaczenie archanioła, jednak wyposaża go w cztery skrzydła, co w wizji proroka Ezechiela (VI wiek przed Chrystusem) przypisane zostaje cherubinom (Ez 10,21). Według dziewięciostopniowego podziału Dionizego Areopagity jest to olbrzymia rozbieżność hierarchiczna, gdyż taką należy przypisać różnicy pomiędzy drugim a ósmym chórem. Powyższa trudność w zakwalifikowaniu do konkretnego chóru, zważywszy ponadto na kontekst walki z Szatanem, jak również echa funkcji przewodnika dusz po śmierci, czynią jednoznacznym skojarzenie z Michałem. Bynajmniej nie chodzi w wierszu o kafkowską instytucjonalizację zła, a jedynie o erudycyjny i świadomy powrót poety do źródeł wiedzy o aniołach, które wiele ze swoich spotkań z człowiekiem muszą zaczynać od słów: „Nie lękaj się!” (między innymi Dn 10,12; Łk 1,30). Na dowód cytaty z Pisma Świętego – pierwszy pochodzi ze wspomnianej wizji proroka Ezechiela, drugi to jedyny werset biblijny, gdzie Michał nazwany zostaje archaniołem:

Każdy [cherub] miał po cztery oblicza, każdy miał cztery skrzydła i podobieństwo rąk ludzkich pod swymi skrzydłami (Ez 10,21)¹⁹.

Gdy archanioł Michał toczył z szatanem zacięty bój o ciało Mojżesza, nie śmiał wydać potępiającego wyroku, lecz powiedział: Niech cię Pan zgromi! (Jud 9)

Notabene wynik tych zapasów nie został ogłoszony, jeśli się nie weźmie pod uwagę pism apokryficznych²⁰.

Skrzydła bladego, złośliwego Anioła Ironii

Wobec rzeczywistości niepojętej zawodzą terminy wykute za pomocą racjonalistycznych sylogizmów intelektualnej buchalterii. Dla chybiomych, a poniekąd skompromitowanych prób adekwatnego opisania transcendencji Herbert nie ma szacunku. Traktuje je na poły z przekorą, na poły z lekceważeniem. Najwdzięczniej daje się to osiągnąć na obszarze angelologii, która właśnie z powodu nieprzystawalności pojęć oraz dewaluacji symboliki nie potrafi otrząsnąć się z nowożytnego kryzysu. Natomiast wyraźnie trzeba zaznaczyć, że ironia wobec określonych ambicji deskryptywnych nie jest negowaniem, tudzież kompromitowaniem ani wieczności, ani bytów anielskich; o wiele bardziej jest bezradną a melancholijną refleksją nad manowcami ludzkich możliwości poznawczych, które skutkują powszechnym upadkiem wartości²¹.

¹⁹ Cytaty biblijne podaję za wydaniem: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, red. M. Peter, M. Wolniewicz, Poznań 1999.

²⁰ Por. J. Abramowska, *Wiersze z aniołami...*, s. 183; A.R. Bańka, *De angelis...*, s. 91–95, 101–105, 114–119; D. Dworakowska-Marinow, „*Srebrni i skrzydlaci*” *aniołowie...*, s. 189; R. Giorgi, *Aniołowie i demony...*, s. 294–300, 305–310, 364–367; H. Krauss, *Mały leksykon aniołów...*, s. 40–42, 73–75, 84–85, 150–152, 165–167; P. Lisicki, *Puste niebo Pana Cogito...*, s. 252; *List Judy* [w:] *Pismo Święte...*, s. 612–614, tu: s. 613, przyp. 8 i nn.; M. Lubelska-Renouf, *Charlotte Corday i Max Jacob. Dwa wiersze Herberta czytane z perspektywy miejsca, gdzie zostały napisane* [w:] *Świat piękny i bardzo różny. Szkice o wojażach Pana Cogito*, red. J.M. Ruszar, D. Siwor, Kraków 2018, s. 111–128, tu: s. 121–127; W. Pyczek, *Motywy angelologiczne...*, s. 273.

²¹ Por. D. Dworakowska-Marinow, „*Srebrni i skrzydlaci*” *aniołowie...*, s. 186; H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem...*, s. 205, 279, 320; A.R. Prokop, *Barthowskie spekulacje...*, s. 134–140; tenże, *Zastygłe i poblądle oblicze...*, s. 129; W. Pyczek, *Motywy angelologiczne...*, s. 282–284; Z. Zarębianka, *Tropy sacrum...*, s. 243.

Chętnie przywoływany tekst poświęcony tematyce anielskiej, w którym Herbert ośmiesza terminologię i teleologię teologiczną:

Czasem przechodzi tędy Anioł. Włosy starannie utrefione, skrzydła szumiące łaciną. Ma w rękę zgrabny przyrząd zwany sylogizmem. Idzie szybko nie poruszając powietrza i piasku. Mija w milczeniu kamienne symbole cnót, czyste jakości, idee przedmiotów i wiele innych rzeczy zupełnie niewyobrażalnych. Nie znika nigdy z oczu, bowiem nie ma tu perspektyw. Orkiestry i chóry milczą, ale muzyka jest obecna (*Raj teologów*, HPG, s. 182).

Ostrze ironii w przywołanym tekście wymierzone jest nie tylko w scholastykę, ale także we wszelkie filozoficzne systemy idealistyczne, które w ferworze abstrakcji tracą odniesienie do rzeczywistości, jednakowoż – tu powtórzenie, ale zbyt często zapominają o tym badacze Herberta – krytyka określonej próby opisu bytowości ponadempirycznej nie ma nic wspólnego z jej negacją. Scholastyczny koncept pozostaje pusty, cichy i pozbawiony perspektyw, natomiast brak w tekście stwierdzenia, że raj, ten transcendentny, weryczny, biblijny nie istnieje. Jego egzystencja pozostaje w wierszu spowita milczeniem. Mistyk to rozumie, teolog pozostaje ornamentatorem (por. *Ornamentatorzy*, HPG)²².

Zarówno na poziomie nomenklaturalnym, jak i kulturowym poeta postrzega elementy rozkładu, chętnie posługując się przy tym figurą anioła. Czasem są to dosłowne opisy, jak w *Jesieni sprawiedliwej* (SP), gdzie wyraźnie jest mowa o dziele sztuki, lub zabarwione osobistą awersją aluzje, jak w wierszu *Do Czesława Miłosza* (R). W *Barbarzyńcy w ogrodzie*²³ przy opisie obrazów, których autorem był Piero della Francesca, a także w *Widokówce do Adama Zagajewskiego* (R) Herbert igra z czytelnikiem, doprowadzając nawiązania do bytów niebieskich do poziomu autokarykatury uwydatniającej nieprzystawalność wyobrażeń do rzeczywistości. A czasem daje wyraz bezradności, która udziela się także interpretatorowi, gdyż wrzask aniołów w *Objawieniu* (SP) może być skierowany przeciw epistemologicznej niemocy człowieka lub odwrotnie,

²² Por. J. Abramowska, *Wiersze z aniołami...*, s. 175–176, 187–188; A. Jarzyna, *Przestuchując anioły...*, s. 102; M. Jochemczyk, *Nieludzki? Arcyludzki?...*, s. 229–231; D. Oleksy, „Przerazliwie przejrzysta doskonałość”..., s. 220; A. R. Prokop, *Koncepcja milczenia Izydory Dąbrowskiej...*, s. 204–205; W. Pyczek, *Motywy angelologiczne...*, s. 276; W. Tatariewicz, *Historia filozofii...*, t. 1, s. 171; M. Winer, *Anioł rozanielony...*, cz. 2 I, s. 86–88.

²³ Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2004, s. 216–222.

stanowić dywersję wobec prób poznania przezeń tego, czego poznać w doczesności nie może, ewentualnie nie powinien; bez odpowiedzi pozostaje także pytanie, czy aniołowie w tym wierszu będą przeszkadzać w czekaniu, czy też ostatecznie udowodnią jego bezsensowność²⁴.

Opisana powyżej językowa dewaluacja aniołów w perspektywie aksjologicznej staje się gorzką refleksją egzystencjalną. Człowiek nie tylko nie potrafi adekwatnie wyrazić bytów inteligibilnych, on nie radzi sobie z zadaniem wcielenia wartości w życie, co skutkuje obyczajową degrengoladą. Nominalnie oczywiście pamięć cnót jest pielęgnowana. Herbert, piętnując to zjawisko, nie tyle demaskuje mity, co pokazuje pustkę denotacyjną frazesu oraz obłudę i idolatrię ludzi go wykorzystujących. Efektem jest mistrzowska satyra na „groby pobielane” (Mt 23,27) faryzeizmu oraz wartości przezeń sperwertowane²⁵.

Oznaczone w przewodniku dwoma gwiazdkami (w rzeczywistości jest ich więcej) całe księstwo, to znaczy miasto, morze i kawałek nieba, na pierwszy rzut oka wygląda świetnie. Groby są pobielane, domy zasobne, a kwiaty tłuste.

Wszyscy obywatele są strażnikami pamiątek. Z powodu małego napływu turystów pracy jest niewiele – godzina rano, godzina wieczorem.

W środku sješta.

[...]

Hotele i pensjonaty zajęte są przez anioły, które upodobały sobie księstwo dla ciepłych kąpiel, poważnych obyczajów i powietrza destylowanego pracą piór polerujących pamięć (*Księstwo*, sP, s. 252).

Zardzewiały gwóźdź wbity w niebo

Na samym rogu tej starej mapy jest kraj, do którego tęsknię. Jest to ojczyzna jabłek, pagórków, leniwych rzek, cierpkiego wina i miłości. Niestety, wielki pająk rozsnuł na nim swą sieć i lepką śliną zamknął rogatki marzenia.

Tak jest zawsze: anioł z ognistym mieczem, pająk, sumienie (*Kraj*, HPG, s. 175).

²⁴ Por. J. Abramowska, *Wiersze z aniołami...*, s. 174–176; D. Dworakowska-Marinow, „Srebrni i skrzydlaci” aniołowie..., s. 188, 191; A. Jarzyna, *Przestuchując anioły...*, s. 116; M. Jochemczyk, *Nieludzki? Arcyludzki?...*, s. 229; A.R. Prokop, *Barthowski spekulacje...*, s. 134; J. Puzynina, *Niebo Herberta...*, s. 75; Z. Zarębianka, *Tropy sacrum...*, s. 144–145, 239–241.

²⁵ Por. K. Dedecius, *Uprawa filozofii...*, s. 145; D. Dworakowska-Marinow, „Srebrni i skrzydlaci” aniołowie..., s. 189; A. Jarzyna, *Przestuchując anioły...*, s. 106; M. Jochemczyk, *Nieludzki? Arcyludzki?...*, s. 223–224; W. Koryciński, *Figura anioła w liryce polskiej...*, s. 227.

W przytoczonym utworze Herbert już nie odnosi się do pojęć, ich znaczeń, adekwatności, tudzież przełożeń egzystencjalnych. Meritum stanowi niedostępność przestrzeni, do której podmiot liryczny dąży, za nią tęskni, ale ona pozostaje niedostępna. W kwestii dwóch odniesień biblijnych, nawiązujących opisem do starotestamentowego ogrodu Eden, poeta zdecydował się sięgnąć nie po oryginał, w którym mamy do czynienia z owocami drzewa, „które daje wiedzę o dobru i złu” (Rdz 2,17), oraz dwoma rodzajami istot niebieskich, przeznaczonych do strzeżenia wejścia przed człowiekiem, a są nimi cherubinowie oraz ognisty miecz (Rdz 3,24), lecz po ich rozpowszechnione, poniekąd wywodzące się z tradycji ludowej ersatze: jabłko oraz anioła z ognistym mieczem. Bezradność lingwistyczna oraz jej życiowa transpozycja stają się symbolem realnego dylematu na poziomie ontologicznym. Idealny świat wartości pozostaje poza zasięgiem człowieka. I jak w antropologii Proklosa z jednej strony można doń dążyć, z drugiej oddala się go wówczas coraz bardziej od światła. Antypodami dynamiki stają się tęsknota i sumienie, a rozwiązaniem nie jest ani upraszczanie symboliki, ani jej eklektyczna kompilacja²⁶.

Ta ontologiczna dyferencja posiada swój odpowiednik etyczny. Aniołowie Herberta, podobnie jak wartości u Elzenberga, nie są moralnie ambiwalentni, oni po prostu są niekompatybilni z ludzkimi wyobrażeniami o dobru i złu. Te ostatnie trudno także pogodzić ze starotestamentowym wysłannikiem niebios, który niszczy wszystko, co pierworodne w Egipcie (Wj 12,23) lub w Nowym Przymierzu uśmierca kontrowersyjnego monarchę (Dz 12,23). Herberta zapewne rozbawiłaby zbieżność sygnatur biblijnych, lecz byłby to uśmiech pełen głębszej refleksji, gdyż owa nieprzystawalność na poziomie lingwistycznym, epistemologicznym, ontycznym oraz etycznym funkcjonuje dwustronnie. W teologii katolickiej utrwalił się zwyczaj zawodnego rozumowania przez analogię, w którego przypadku wnioski nie wynikają logicznie z przesłanek, a formułowane są na podstawie podobieństwa

²⁶ Por. J. Abramowska, *Wiersze z aniołami...*, s. 180–181; R. Giorgi, *Aniołowie i demony...*, s. 20–27, 103–105, 327–329; M. Jochemczyk, *Nieludzki? Arcyludzki?...*, s. 223; H. Krauss, *Mały leksykon aniołów...*, s. 159; W. Pyczek, *Motywy angelologiczne...*, s. 270; G. Reale, *Historia filozofii starożytnej...*, t. 2, s. 675–677; A.J. Skowronek, *Aniołowie są wśród nas...*, s. 25.

przedmiotów. W perspektywie niniejszego przyczynku optyka poety pozostaje wizją przestrogi, przed próbami zbytniego nakładania paradygmatów rzeczywistości ludzkiej na anielską, tudzież aksjologiczną, i odwrotnie²⁷.

Spustoszenie, jakie uproszczona lub bezrefleksyjna transpozycja wartości może wprowadzić w świat rzeczywistości ludzkiej, ilustruje Herbert w iście apokaliptycznych tonach, co w literaturze przedmiotu było już wielokrotnie podkreślane²⁸.

Po deszczu gwiazd
na łące popiołów
zebrali się wszyscy pod strażą aniołów
[...]

po świącie eksplozji
po świącie ciszy
ten głos bije jak źródło żywej wody

jest to jak nam wyjaśniają
krzyk matek od których odłączają dzieci
[...]

aniołowie stróże są bezwzględni
i trzeba przyznać mają ciężką robotę
[...]

²⁷ Por. J. Abramowska, *Wiersze z aniołami...*, s. 175–176; K. Dedecius, *Uprawa filozofii...*, s. 165; J. Dębowski, *Analogia* [w:] *Mała encyklopedia filozofii*, red. S. Jedynak, Bydgoszcz 1997, s. 23–24; H. Elzenberg, *Brutus czyli przekleństwo cnoty...*, s. 61–69; M. Jochemczyk, *Nieludzki? Arcyludzki?...*, s. 225–226; H. Krauss, *Mały leksykon aniołów...*, s. 54–56; D. Oleksy, „Przeraźliwie przejrzysta doskonałość”..., s. 218; W. Pyczek, *Motywy angelologiczne...*, s. 276; M. Winer, *Anioł rozanielony...*, cz. 2, s. 81–83; Z. Zarębianka, *Tropy sacrum...*, s. 245–247.

²⁸ Por. J. Abramowska, *Wiersze z aniołami...*, s. 181, 184–187; D. Dworakowska-Marinow, „Srebrni i skrzydlaci” aniołowie..., s. 187; A. Jarzyna, *Przysłuchując anioły...*, s. 108; W. Kajtoch, „U wrót doliny” *Zbigniewa Herberta*, „Koniec Wieku. Pismo filozoficzno-artystyczne” 1999, nr 12–13, s. 66–70; J. Kwiatkowski, *Imiona prostoty* [w:] *Poznawanie Herberta...*, s. 36–48, tu: s. 38–39; J.J. Lipski, *Między historią a Arkadią wyobraźni* [w:] *Poznawanie Herberta...*, s. 187–193, tu: s. 188; P. Lisicki, *Puste niebo Pana Cogito...*, s. 244–248; W. Pyczek, *Motywy angelologiczne...*, s. 276; P.D. Urban, *Znaki misterium w liryku Z. Herberta pt. „U wrót doliny”*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 15, s. 185–197.

starszy anioł
z uśmiechem tłumaczy nieporozumienie
[...]

tak to oni wyglądają
na moment
przed ostatecznym podziałem
na zgrzytających zębami
i śpiewających psalmy

(*U wrót doliny*, HPG, s. 81–83)

Następnie:

W raju tydzień pracy trwa trzydzieści godzin
pensje są wyższe ceny stale zniżkują
praca fizyczna nie męczy (wskutek mniejszego przyciągania)
rąbanie drzewa to tyle co pisanie na maszynie
ustrój społeczny jest trwały a rządy rozumne
naprawdę w raju jest lepiej niż w jakimkolwiek kraju

Na początku miało być inaczej –
świeliste kręgi chóry i stopnie abstrakcji
ale nie udało się oddzielić dokładnie
ciała od duszy i przychodziła tutaj
z kroplą sadła nitką mięśni
trzeba było wyciągnąć wnioski
zmieszać ziarno absolutu z ziarnem gliny
jeszcze jedno odstępstwo od doktryny ostatnie odstępstwo
tylko Jan to przewidział: zmartwychwstaniecie ciałem

Boga oglądają nieliczni
jest tylko dla tych z czystej pneumy
reszta słucha komunikatów o cudach i potopach
z czasem wszyscy będą oglądali Boga
kiedy to nastąpi nikt nie wie

Na razie w sobotę o dwunastej w południe
syreny ryczą słodko
i z fabryk wychodzą niebiescy proletariusze
pod pachą niosą niezgrabnie swe skrzydła jak skrzypce

(*Sprawozdanie z raju*, N, s. 333)

Rozważano wiele możliwości interpretacyjnych, jakkolwiek niniejsza propozycja wydaje się nowa. Niezależnie jednak od tego wynika z niej także, iż człowiek z wartościami oraz z aniołami potrafi postępować równie bestialsko. Pierwszym, dość łagodnym opisem pozostaje cytowane już *Księstwo* (SP). Bardziej brutalna wersja to szeroko komentowany, aczkolwiek z reguły w nieco innym kontekście, wiersz opisujący efektywne perwertowanie idei przez ludzi²⁹:

Kiedy staje przed nimi
w cieniu podejrzenia
jest jeszcze cały
z materii światła

eony jego włosów
spięte są w pukiel
niewinności

po pierwszym pytaniu
policzki nabiegają krwią

krew rozprowadzają
narzędzia i interogacja

żelazem trzcina
wolnym ogniem
określa się granice
jego ciała

uderzenie w plecy
utrwała kręgosłup
między kałużą a obłokiem

po kilku nocach
dzieło jest skończone
skórzane gardło anioła
pełne jest lepkiej ugody

²⁹ Por. J. Abramowska, *Wiersze z aniołami...*, s. 177–180; D. Dworakowska-Marinow, „Srebrni i skrzydlaci” aniołowie..., s. 189; W. Koryciński, *Figura anioła w liryce polskiej...*, s. 228; E. Potalska, *Anioły nasze, Hasióra i Herberta*, „Język Polski w Szkole – Gimnazjum” 1999–2000, nr 4, s. 21–26; W. Pyczek, *Motywy angelologiczne...*, s. 277.

jakże piękna jest chwila
gdy pada na kolana
wcielony w winę
nasycony treścią

język waha się
między wybitymi zębami
a wyznaniem

wieszają go głową w dół

z włosów anioła
ściekają krople wosku
tworzą na podłodze
prostą przepowiednię

(*Przesłuchanie anioła*, N, s. 331–332)

Poważne obyczaje i destylowane powietrze

Cień podejrzenia, w którym jawi się anioł, stoi w wyraźnym kontraście do świetlanych wyobrażeń chrześcijańskich, a także do słońca wartości Elzenberga. Jednakowoż wpisuje się idealnie w neoplatonicki dyskurs, który na ostatni szczyt wyprowadził Proklos. W jego dynamicznej kosmologii byty inteligibilne dążą ku sferom wyższym, usiłują pozostać w ich świetle, jednakże tam, gdzie go brakuje, w cieniu, powstają z nich dalsze byty, hipostazy niższego szczebla, aż po świat materialny. Na granicy znajduje się człowiek, będący zarówno bytem materialnym, jak i duchowym. Potwierdza te wyobrażenia cytowany dogmat o istnieniu aniołów, a ilustruje je wiersz *Kłopoty małego stwórcy* (sś), który stawia człowieka pośrodku Lewisowskich schodów wznoszących się „od ameby do anioła”. Erudyta Herbert zdaje sobie doskonale sprawę, jak wielokierunkowe, multiperspektywiczne i nieprzewidywalne musi być skrzyżowanie dwóch zupełnie różnych rzeczywistości. Świadomość niebezpieczeństw i obustronnych porażek, a także uzasadniony lęk dominują w przywołanych powyżej utworach *U wrót doliny*, *Sprawozdanie z rajy* oraz *Przesłuchanie anioła*. Pozostają one wyczuwalne także w prezentowanych poniżej utworach, jednakże w nich pojawia się ponadto przeblysł nadziei. Dynamiczna dialektyka neoplatonickich wizji zakłada nie tylko negatywne efekty,

pojawiają się także szanse na połączenia zaskakujące, niezwykle, acz pozytywne³⁰.

Herbert przedstawia w swoich wierszach istoty anielskie na granicy rzeczywistości poznawalnej, w stylistyce słusznie kojarzącej się ze znaną, aczkolwiek kontrowersyjną biblijną sceną walki (Rdz 32,25–33) patriarchy Jakuba z tajemniczym przeciwnikiem; ta scena wprawdzie wydaje się teofanią, jednak już w księgach prorockich uznana została za angelofanię (Oz 12,5). Natomiast gdy do tej asocjacji doda się jeszcze fakt, że ludzki bohater owej walki ma wizję anielskiej drabiny (Rdz 28,10–17; J 1,51), niedaleko już do wersetów

i tylko może pod księżycem
kiedy anioły od ołtarza
odchodzą by tratować sny

(*Warwel*, sś, s. 59)

Niezależnie od tego, czy zostaną one zinterpretowane jako wartości, które ktoś stara się zrealizować w swoim życiu, czy też jako objawioną przez anioła wolę Boga w stosunku do człowieka, wymagają od danego podmiotu wiele trudu, wysiłku i stratowanych snów na drodze do celu. Zwłaszcza że aniołowie konkretni i zantropomorfizowani (między innymi Sdz 13,9–20; Tb 12,12–22), tacy, których „tupot anielskich ponad głową stóp” (*Zimowy ogród*, sś, s. 56) wyraźnie słyhać, należą do rzadkości; częściej punktem wyjścia bywa efemeryczny posłaniec, który

Jakby po schodach stąpał choć nie było schodów
bowiem kamienie zbyt opite światłem
gór oddalonych na ramionach nosił
jak zarys skrzydeł [...]

(*Zejsście*, N, s. 319)

Wprawdzie w cytowanym tekście pozwala on na przezwycięzenie tymczasowości wyrażonej za pomocą metafory topienia zegara, ale jednak

³⁰ Por. H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem...*, s. 40, 379, 408; tenże, *O „poznaniu” mistycznym* [w:] H. Elzenberg, J.A. Kłoczowski, *Henryk Elzenberg i mistyka...*, s. 30–42, tu: s. 34–35; C.S. Lewis, *Odrzucony obraz*, s. 68; D. Oleksy, „Przeraźliwie przejrzysta doskonałość”..., s. 220–221; G. Reale, *Historia filozofii starożytnej...*, t. 4, s. 668–677; R. Sawa, *Proklos...*, s. 498–499; W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii...*, t. 1, s. 171; M. Winer, *Anioł rozanielony...*, cz. 2, s. 85.

istnieje niebezpieczeństwo postaw wrogich, piętnujących w imię norm społecznych osoby wrażliwe na transcendencję, także przy zastosowaniu pseudonaukowej, pozytywistycznie uzasadnionej diagnostyki. Poeta portretuje ofiary z niezwykłą wrażliwością, a zarazem ostrożnością w osądzaniu:

Jej palające spojrzenie trzyma mnie mocno jak w objęciach. Mówi słowa pomieszane ze snami. Zaprasza. Będziesz szczęśliwy, jeśli uwierzysz i zaczepisz swój wózek o gwiazdę. Jest łagodna, kiedy karmi piersią obłoki, ale gdy opuści ją spokój, biegnie nad morzem i wyrzuca ramiona w niebo.

W jej oczach widzę, jak u moich ramion stają dwaj aniołowie: błądy, złośliwy anioł Ironii i potężny, miłujący anioł Schizofrenii (*Wariatka*, HPG, s. 181).

Wspomniane ostrożność i wrażliwość przydyłaby się zarówno niektórym badaczom poety, jak i angelologom, gdyż zarówno jedni, jak i drudzy zapominają o bogactwie rzeczywistości, formułując apodyktyczne stwierdzenia o nieistnieniu, tudzież konkretnym sposobie istnienia bytów spoza tego świata³¹.

Tradycja katolicka wprawdzie dogmatycznie nie rozstrzyga kwestii hierarchii aniołów, jednak od czasów patrystycznych obecne jest przekonanie o zróżnicowaniu wśród bytów anielskich. Podobnie Elzenberg rozróżnia i systematyzuje wartości. Aniołowie kreśleni piórem Herberta też są różnorodni, zarówno na poziomie ontologicznym, jak i aksjologicznym. Gdy inteligibilny byt odwraca się ku idealnemu światłu, wydaje się błądy i niedostępny, niczym cherub lub obosieczny miecz u wrót Edenu (Rdz 3,24); człowiek jednak, gdy sam dąży ku wyższym szczeblom hierarchii bytowej, napotka wartości, które są łatwiejsze do zrealizowania, bardziej swojskie, utożsamiane z tym, co dla ludzi dobre i pożyteczne; co oczywiście nie znaczy, że gorsze – po prostu inne od tych pierwszych. Te dwie strony medalu najlepiej ilustrują, już wspomniani, ponadto często w literaturze komentowani Angiel i Janioł:

za Marią kroczy Angiel obosieczny
pełen słów ostatecznych
a trochę za nim ulubieniec Marii – Janioł

³¹ Por. J. Abramowska, *Wiersze z aniołami...*, s. 173, 180–181; D. Dworakowska-Marinow, *„Srebrni i skrzydlaci” aniołowie...*, s. 187; H. Elzenberg, *O „poznaniu” mistycznym...*, s. 32, 40–41; D. Oleksy, *„Przeraźliwie przejrzysta doskonałość”...*, s. 219; W. Pyczek, *Motywy angelologiczne...*, s. 276.

niesie za Nią płaszcz i cień jej złożony we czworo
 Janiół jest pulchny i dobroduszny
 nie ma tylko słuchu

(*Madonna z Lwem*, HPG, s. 125)

Rozbieżności interpretacyjne dotyczące doskonałości aniołów wykraczają poza ramy niniejszego przyczynku, jednakowoż stworzenia niebiańskie nie są perfekcyjnymi bytami boskimi, stąd według doktryny chrześcijańskiej mogą mieć swoje niedociągnięcia. Naturalnie brak słuchu kłóci się z wyobrażeniami o muzyce anielskiej, natomiast pojawia się w poezji polskiego poety jeszcze raz w kontekście anielskim, jednak w odniesieniu do historycznie dookreślonej rzeczywistości ziemskiej, biograficznie utożsamionej z Ludwigiem van Beethovenem, w którego uszach „wydęte policzki aniołów obwołują milczenie” (*Beethoven*, ROM, s. 498). Jak daleko wirtuozowi do kapłana Zachariasza, któremu anioł odbiera mowę (Łk 1,20)? Czyż właśnie walka o wartości na poziomie ponadempirycznym, wbrew ciału i chorobom, nie uczyniła z wieńskiego klasyka geniusza nad kompozytorem? Nawet jeśli funkcję aniołów można w tekście interpretować negatywnie, sprowadzić je do parodii barokowych nielotów, to jednak w szerszej perspektywie przyczyniają się one, w sposób niepojęty dla ziemskiej percepcji i nieprzystający do ludzkich standardów etycznych, do powstania niezrównanych, ponadczasowych arcydzieł muzyki³².

Spotkanie między światem idei a tym materialnym wymaga zarówno od strony inteligibilnej, jak i tej ludzkiej jednostek zaangażowanych, gotowych do poświęceń i wysiłku. Wartości, które pomagają ludzkości wznieść się wyżej, bywają przez upowszechnienie infantyilizowane, tudzież deprecjonowane; tymczasem ludzie dążący ku określonej

³² Por. J. Abramowska, *Wiersze z aniołami...*, s. 177; A.R. Bańka, *De angelis...*, s. 83–86; S. Betlejewski, R. Ossowski, *Gluchota a psychika – Ludwig van Beethoven, „Otorynolaryngologia”* 2010, nr 9, s. 18–24; D. Dworakowska-Marinow, „*Srebrni i skrzydłaci*” aniołowie..., s. 190; H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem...*, s. 152, 302, 401; A. Jarzyna, *Przestuchując anioły...*, s. 104, 115; A. Kijewska, *Dionizy Areopagita...*, s. 599–600; D. Oleksy, „*Przeraźliwie przejrzysta doskonałość*”..., s. 219–220; A.R. Prokop, *Barthowskie spekulacje...*, s. 134–136; A. Starownik, *W Niebie na Ziemi. Święci w poezji Zbigniewa Herberta w kontekście tradycji chrześcijańskiej*, „*Do Źródeł. Rocznik humanistyczny*” 2016, nr 12–14, s. 23–67, tu: s. 63; A.J. Skowronek, *Aniołowie są wśród nas...*, s. 75–77; W. Tyburski, *Elzenberg...*, s. 30–74.

aksjologicznej teleologii narażeni są na niezrozumienie ze strony otoczenia. Herbert świadomie przedstawia przykłady w ambiwalentnej optyce, gdyż zdaje sobie sprawę, że stanowią one kontrowersyjne wyjątki. Po stronie anielskiej należy niewątpliwie wymienić Janioła z cytowanej powyżej *Madonny z Lwem*, a także postać hermeneutycznie wielokrotnie prześwietlanego Szemkela:

jest czarny i nerwowy
i był wielokrotnie karany
za przemyt grzeszników

między otchłanią
a niebem
jego tupot nieustanny

nic nie ceni swojej godności
i utrzymują go w zastępie
tylko ze względu na liczbę siedem

ale nie jest taki jak inni

[...]

Szemkel Szemkel
– sarkają aniołowie
dlaczego nie jesteś doskonały

malarze bizantyjscy
kiedy malują siedmiu
odtwarzają Szemkela
podobnego do tamtych

sądzą bowiem
że popadliby w herezję
gdyby wymalowali go
takim jak jest
czarny nerwowy
w starej wyleniającej aureoli

(*Siódmy anioł*, HPG, s. 127–128)

Nie pasuje on do bytów, które opisują teorie spekulatywno-abstrakcyjne, analizy uosabia wartości praktycznie wcielane w egzystencję. Tym można

wyjaśnić jego odmienność oraz trudność przedstawienia. Na poziomie teologicznym wiąże się z tą postacią wątpliwe aluzje do eklektycznej ezoteryki, chętnie wyjaśniającej rozmaite imiona oraz liczby anielskie, jednocześnie igrającej z biblijną wykładnią nazywania. Na poziomie aksjologicznym pozostaje naznaczona niekompatybilnością i śmiesznością, które jednak nie umniejszają jego efektywności, zaangażowania czy prawdziwości³³.

Do biblijnej informacji o istnieniu siedmiu aniołów wybranych, nielicznych oglądających Boga (Tb 12,15) Herbert nawiązuje, ponownie przedstawiając mózół człowieka, który usilnie stara się teoretyczną aksjologię i abstrakcyjną angelologię ukonkretnić, pozwolić jej oddziaływać na rzeczywistość ziemską.

Co rano przychodzi siedmiu aniołów. Wchodzą bez pukania. Jeden z nich nagłym ruchem wyjmuję mi z piersi serce. Przykłada do ust. Inni robią to samo. Wtedy usychają im skrzydła, a twarze ze srebrnych stają się purpurowe. Odchodzą ciężko tłukąc sabotami. Serce zostawiają na krześle jak pusty garnuszek. Cały dzień trzeba napełniać, aby nad ranem aniołowie nie odchodzili srebrni i skrzydlaci (*Siedmiu aniołów*, HPG, s. 188).

Wizja poety jest zarazem przestrogą oraz martyrologią, gdyż nie tylko przemocą, jak w *Przesłuchaniu anioła* (N), ale także sercem można próbować urzeczywistniać wartości, co jednak wymaga więcej poświęcenia ze strony człowieka niż względnie łatwa ideologia³⁴.

Wypowiedź poety, że z ludzi „trudno zrobić anioły” (*Modlitwa starców*, ENO, s. 558), to ontologiczny i aksjologiczny eufemizm. Konkretny,

33 Por. J. Abramowska, *Wiersze z aniołami...*, s. 172–173, 177; E. Bandyda, *Świat barw – świat znaczeń w języku poezji Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 2008, s. 95–101; R. Bobryk, *Siódmy anioł jest...* («Siódmy anioł» Herberta), „Slavica Tergestina” 1999, nr 7, s. 145–163; D. Dworakowska-Marinow, „Srebrni i skrzydlaci” aniołowie..., s. 188; A. Jarzyna, *Przesłuchując anioły...*, s. 115, 122; W. Koryciński, *Figura anioła w liryce polskiej...*, s. 228; H. Krauss, *Mały leksykon aniołów...*, s. 57; D. Oleksy, „Przeraźliwie przejrzysta doskonałość”..., s. 219–220; W. Panas, *Tajemnica siódmego anioła...*, s. 9–27; W. Pyczek, *Motywy angelologiczne...*, s. 278–280.

34 Por. J. Abramowska, *Wiersze z aniołami...*, s. 176–178; D. Dworakowska-Marinow, „Srebrni i skrzydlaci” aniołowie..., s. 188; H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem...*, s. 282–284, 345, 368–370; tenże, *O „poznaniu” mistycznym...*, s. 32, 41; A. Jarzyna, *Przesłuchując anioły...*, s. 109–112; M. Jochemczyk, *Nieludzki? Arcyludzki?...*, s. 222; J. Kwiatkowski, *Imiona prostoty...*, s. 46; W. Pyczek, *Motywy angelologiczne...*, s. 275.

żyjący człowiek nie może bowiem stać się ani wartością, ani ideą, ani aniołem. Ale te trzy mogą stać się w miarę poznawania bardziej ludzkie, a on sam obcować z nimi na tyle, że będzie prowadził żywot coraz bardziej wartościowy, wręcz idealny, pełniąc funkcję anioła dla wielu. Naturalnie to postępujące wzajemne oddziaływanie zmienia także perspektywę postrzegania, nie da się natomiast pogodzić z hermetycznie czystą wizją teoretyczną. Najlepiej ów dysonans ilustruje następujący opis:

To był najpiękniejszy błękit mego życia: suchy, twardy i tak czysty, że zapierało oddech. Wychodziły z niego wolno ogromne anioły powietrza.

Aż nagle zobaczyłem gwóźdź, zardzewiały, wbity ukosem w niebo. Staralem się o tym zapomnieć. Daremnie, kątem oka wciąż zawadzałem o gwóźdź.

I co zostało z mego nieba? Błękit w sińcach (*Gwóźdź w niebie*, SP, s. 297).

Transpozycję obu sfer, jej konieczność oraz nieadekwatność można ponadto odczytać we fragmencie:

a moja druga
płaska głowa odbita na suficie
patrzyła pełna grozy
jak z łoży aniołów
na teatr świata

(*Elegia na odejście pióra, atramentu i lampy*, ENO, s. 580)

Obce sobie światy potrzebują pośredników, dlatego Elzenberg szuka mistyków, Proklos chce kształcić teurgów, a Herbert sobie podobnych, którzy zdając sobie sprawę z wymagań, trudów i nieosiągalności celów zadania, jakiego się podejmują, mimo wszystko starają się, próbują, wbrew onto- oraz aksjologicznym ograniczeniom.

To nie anioł
to jest poeta

nie ma skrzydeł
ma tylko upierzoną
prawą dłoń

bije tą dłonią w powietrze
ulatuje na trzy cale
i zaraz znów opada

kiedy jest całkiem nisko
odbija się nogami

na chwilę zawisa w górze
wymachując upierzoną dłonią

ach gdyby oderwać się od przyciągania gliny
mógłby zamieszkać w gnieździe gwiazd
mógłby skakać z promienia na promień
mógłby –

ale gwiazdy
na samą myśl
że byłyby jego ziemią
przerażone spadają

poeta przesłania oczy
upierzoną dłonią
nie marzy już o locie
ale o upadku
co kreśli jak błyskawica
profil nieskończoności

(Wybrańcy gwiazd, HPG, s. 104–105)

W tym opisie, samoświadomym manifeście teleologii poety, Herbert wyraźnie nawiązuje do angelologii, zarówno biblijnej, jak i spekulatywnej. Struktura świata nie pozwala na to, by człowiek stał się aniołem lub wartością, aczkolwiek może starać się pełnić rolę medium. Przeraża w tym kontekście wizja porażki, która zostaje porównana do upadku Szatana (Łk 10,18; Ap 12,7–10), niczym potwierdzenie obecnego w tak wielu anielskich tekstach eschatologicznego lęku autora, ale wciąż pozostaje nadzieja, nie tylko dla tych z uskrzydłonymi dłońmi. Przykładem staje się Artur, który odszedł

[...] tam gdzie inni idą
swoim wojskowym krokiem pierś wypięta
i tylko jeszcze echo niepokieszone echo
błąka się po strunach jak zbłąkany Anioł

a teraz – śmiech pomyśleć – w aniołów śpiewasz chórze
skryty światłością wielką światłością niepojętą
śpiewasz kiedy otwieram okno nastawiam herbatę

(Artur, EB, s. 685)

Nie mógł, podobnie jak inni ludzie zmienić swojego statusu bytowego, azaliż wartość muzyki, tak bardzo dlań cenna, w immanentnej rzeczywistości zniweczona wojną, stała się funkcją anielską, którą może pełnić przez całą wieczność, nie będąc aniołem³⁵.

Skryci w światłości wielkiej, światłości niepojętej

28 lipca 1998 roku okazał się tym dniem, w którym Zbigniew Herbert dowiedział się, czy jego wizje onto- i aksjologiczne odpowiadały prawdzie i czy warto było się bać. Strach przed śmiercią, która w eschatologicznym wymiarze konfrontuje z rzeczywistością inną niż dotychczasowa, erudyta Herbert, zaznajomiony z niejedną koncepcją filozoficzną oraz religijną, wielokrotnie wyraża w wierszach anielskich, podkreślając inność, obcość, etyczną niekompatybilność i teleologiczną niewyobrażalność bytów inteligibilnych wobec percepcji ludzkiej. W niektórych tekstach bardzo wyraźnie pobrzmiewają echa anioła śmierci, który wydaje się okrutnym strażnikiem czasów apokaliptycznych (*Pan Cogito – zapiski z martwego domu*, ROM), w innych łączą się one z uwypukleniem granic epistemologicznych.

Pan Cogito
zaczekał jeszcze chwilę
wpatrywał się w to co zostało

[...]
kurczyło się
coraz bardziej
ściskane niewidzialnymi kleszczami
miażdżone innym czasem

35 Por. J. Abramowska, *Wiersze z aniołami...*, s. 171–174; K. Dedecius, *Uprawa filozofii...*, s. 157; D. Dworakowska-Marinow, „Srebrni i skrzydlaci” aniołowie..., s. 190–191, 221; H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem...*, s. 320, 400–401; tenże, *Mistycyzm...*, s. 28–29; A. Fiut, *Język wiary i niewiary...*, s. 279; M. Jochemczyk, *Nieludzki? Arcyludzki?...*, s. 224; M. Koza, *Przedmioty i współczucie*. „Elegia na odejście pióra atramentu lampy” Zbigniewa Herberta wobec elegii dwudziestowiecznej (na przykładzie „Elegii duinejskich” Rainera Marii Rilkego), „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, z. 1, s. 49–61, tu: s. 53; W. Pyczek, *Motywy angelologiczne...*, s. 269, 276; J. Puzynina, *Niebo Herberta...*, s. 78–79; G. Reale, *Historia filozofii starożytnej...*, t. 4, s. 674–677; R. Sawa, *Proklos...*, s. 499; M. Winer, *Anioł rozanielony...*, cz. 2, s. 91–92.

[...]
 talerze dzwoniły
 na Anioł Pański
 aniołowie nie schodzili z góry

[...]
 kiedy mowa jego
 wejdzie w myśl
 myśl w oddech
 oddech w żar
 żar w najwyższe bóstwo
 wtedy już poznać
 nie może

więc nie mógł poznać
 i był nieprzenikniony
 z węzłem zgrzebanej tajemnicy
 u wrót doliny

(*Pan Cogito obserwuje zmarłego przyjaciela*, PC, s. 391–392)

Powyższy liryk wyraźnie nawiązuje do tekstu *U wrót doliny*, co sugerowałoby jednak uprzednią obecność anioła śmierci w chwili, gdy Pan Cogito oddawał się nałogowi nikotynowemu. Obserwacja, iż aniołowie nie schodzili, nie jest stwierdzeniem nieistnienia – raczej żalem, że podmiot liryczny nadal nie ma pewności, zostaje mu strach, w którym jednak nawiązuje do proklosowskich przemian ku zjednoczeniu z bóstwem. Tajemnicy nie potrafią odszyfrować teologowie, o czym mowa była już wcześniej, ale w perspektywie eschatologicznej pojawia się owa refleksja raz jeszcze w aluzji do partackiej administracji specjalistów od jaskółek (por. *Pan Cogito a długowieczność*, ROM). Rozwiązaniem nie jest także utrzymująca się od kilku dekad moda na motywy anielskie, gdyż uśmiech wytworów popkulturowych to ledwie tania metoda tuszowania katastrof (por. *Anioły cywilizacji*, UR)³⁶.

³⁶ Por. J. Abramowska, *Wiersze z aniołami...*, s. 180–182, 187; D. Dworakowska-Marino, *„Srebrni i skrzydlaci” aniołowie...*, s. 189–190; H. Elzenberg, *Do „religii i mistyki”* [w:] H. Elzenberg, J.A. Kłoczowski, *Henryk Elzenberg i mistyka...*, s. 55–60, tu: s. 58; M. Jochemczyk, *Nieludzki? Arcyludzki?...*, s. 222, 224, 228; H. Krauss, *Mały leksykon aniołów...*, s. 51–52, 108, 165–167; W. Pyczek, *Motywy angelologiczne...*, s. 269;

Tymczasem poeta uparcie i wytrwale szuka odpowiedzi na ostateczne pytanie, co to znaczy być człowiekiem po śmierci. Odpowiedź na nie wykracza poza ramy niniejszego przyczynku. Przy wszelkiej niepewności oraz woli walki o swoje człowieczeństwo notorycznie pojawiają się w eschatologicznych przedstawieniach Herberta odniesienia do aniołów obecnych mimo wszystko w rzeczywistości pośmiertnej. Bez względu na interpretację nie da się bowiem wykreślić założenia istnienia bytów niebiańskich ani z *U wrót doliny*, ani ze *Sprawozdania z raj*. W tych tekstach ukazane zostały one w kontekście zbiorowości, rys indywidualny zyskują w następującym opisie:

będzie tylko
tłumaczył surowym aniołom
że wzrok i dotyk
nie chcą go opuścić

[...]

kto wie
może uda się
przekonać aniołów
że jest niezdolny
do służby
niebieskiej

i pozwolą mu wrócić
przez zarosłą ścieżkę
nad brzeg białego morza
do groty początku

(*Przeczcucia eschatologiczne Pana Cogito*, ROM, s. 475–476)

Niewątpliwie surowość aniołów nie jest częścią wyobrażeń o tych istotach w pobożności ludowej, da się jednak połączyć z określonymi przedstawieniami biblijnymi, by powtórnie wymienić tylko nieznanących wyjątków cherubów u bram raj (Rdz 3,24) czy Niszczyciela w Egipcie (Wj 12,23). Ponadto nie sposób nie zauważyć aluzji do platońskiego mitu jaskini, w której filozof powraca do punktu wyjścia, wiedząc więcej

G. Reale, *Historia filozofii starożytnej...*, t. 4, s. 674–677; R. Sawa, *Proklos...*, s. 499; A.J. Skowronek, *Aniołowie są wśród nas...*, s. 147–150.

i podważając popularne przekonania pobratymców. Herbert igra z rozpowszechnionymi tradycjami, na przykład tymi przypisującymi aniołom funkcje kosmiczne, jak opieka nad powietrzem, jednocześnie zdając sobie sprawę z bezradności innych wobec frapującego go zagadnienia.

z powietrza wody wapna ziemi
zrobiono raj ich anioł wiatru
rozetrze ciało w dłoni
będą
po łąkach nieść się tego świata

(*Ballada o tym, że nie ginimy*, sś, s. 54)

Poeta nie chce być bezcielesną, roztartą drobiną, która się wynosi z tej rzeczywistości, woli się buntować.

Jeśli po śmierci zechcą nas przemienić w zeschły płomyczek, który chodzi po ścieżkach wiatrów – należy zbuntować się. Na nic wiekiusty wypoczynek na łonie powietrza, w cieniu złotej glorii, wśród mamrotania dwuwymiarowych chórów.

Trzeba wstąpić w kamień, w drzewo, w wodę, w szpary furty. Lepiej być skrzypleniem podłogi niż przeraźliwie przeźroczyłą doskonałością (*Żeby tylko nie anioł*, s.p, s. 305).

Dwuwymiarowość oraz przeźroczystość to cechy teoretyczne, nieprzystające do prawdziwych bytów, o których wypowiada się ontologia i aksjologia. Jak już wyżej wspomniano, człowiek nie może zostać aniołem, wartością czy ideą; taki jest porządek wszechświata, także u Proklosa, Dionizego, Elzenberga i Herberta. Odpowiedź na pytanie, czy tenże kosmos jest wyrazem nieludzkiej (to znaczy nadracjonalnej) mądrości, czy nieludzkiej (czyli bestialskiej) bezwzględności, wyznacza perspektywę interpretacji lęku poety wyrażanego w jego twórczości, ale niezależnie od odpowiedzi pozostaje w niej poczesne miejsce dla aniołów między Nieokreślonym a człowiekiem³⁷.

37 Por. J. Abramowska, *Wiersze z aniołami...*, s. 181–182, 187; K. Dedecius, *Uprawia filozofii...*, s. 129–134; D. Dworakowska-Marinow, „Srebrni i skrzydlaci” aniołowie..., s. 187–190; A. Jarzyna, *Przestuchując anioły...*, s. 108; M. Jochemczyk, *Nieludzki? Arcyludzki?...*, s. 222–225; A. Kijewska, *Dionizy Areopagita*, s. 599–600; W. Koryciński, *Figura anioła w liryce polskiej...*, s. 228; H. Krauss, *Mały leksykon aniołów...*, s. 99–101, 104; D. Oleksy, „Przeraźliwie przejrzyta doskonałość”..., s. 220; W. Pyczek, *Motywy angelologiczne...*, s. 271; G. Reale, *Historia filozofii starożytnej...*, t. 2, s. 346–354, t. 4, s. 663–673; R. Sawa, *Proklos...*, s. 498–499; M. Winer, *Anioł rozanielony...*, cz. 2,

Nie odchodzą srebrni i skrzydlaci

Trudno poznać człowiekowi drugiego człowieka, jeszcze trudniej sferę wartości i świat anielski. Na zakończenie fragment wiersza, w którym wszystkie cechy angelologiczne charakterystyczne dla poezji Herberta znalazły swój wyraz: jest tutaj nawiązanie do sceny biblijnej (Rdz 18,1–5), w której istoty anielskie milczą, są deformacje powstałe na skutek rozwoju spekulacji oraz ikonografii, a także ich kryzysu, a wszystko w cieniu eschatologicznego lęku poety³⁸.

W lesie na wydmie trzy dorodne dęby
u których szukam rady i pomocy
bo chóry milczą odeszli prorocy
nie ma na ziemi nikogo bardziej
godnego szacunku dlatego do was
kieruję – dęby – ciemne pytania
[...]

[...]
dlaczego nie bronicie waszych dzieci
na które pierwszy mróz położy miecz zagłady

Co znaczy – dęby – szalona kruczata
rzeź niewiniątek ponura selekcja
[...]

Jak mam rozumieć waszą mroczną parabolę
barok różowych aniołków śmiech białych piszczeli
trybunał o zaranku egzekucja nocą
życie na oślepie zmieszane ze śmiercią
mniejsza o barok którego nie znoszę

(*Dęby*, ENO, s. 535–536)

s. 81–84; Z. Zarębianka, *Tropy sacrum...*, s. 245–246; A. Zawadzki, *Biblijne pojęcie „odkupienia”...*, s. 181–212.

³⁸ Por. D. Dworakowska-Marinow, „*Srebrni i skrzydlaci*” aniołowie..., s. 122; W. Koryciński, *Figura anioła w liryce polskiej...*, s. 228; M. Winer, *Anioł rozanieleny...*, cz. 2, s. 92–93.

Nie szukano w niniejszym artykule odpowiedzi na apokaliptyczne pytania poety. Celem było pokazanie, iż aniołowie w jego wierszach istnieją, są nieodłącznym elementem kosmosu oraz pełnią funkcję pośredników między człowiekiem, a tym, co niepoznawalne. Tym sposobem spełniają podstawowe aksjomaty angelologiczne. Fakt, że pozostają zarówno etycznie, jak aksjologicznie niekompatybilni z ludzkimi wyobrażeniami, wprawdzie klóci się z pobożnością ludową i kanonem przedstawień, jednakowoż odpowiada przekazom biblijnym, a także nie wykracza poza ustalenia dogmatyczne. Tym sposobem uniesprzecznienie ich z wykładnią katolicką zostaje osiągnięte, aczkolwiek nie wyczerpuje ani bogactwa treści, ani erudycyjnej wieloznaczności twórczości Zbigniewa Herberta.

Bibliografia

- Abramowska J., *Wiersze z aniołami* [w:] *Poznanwanie Herberta 2*, wyb. i wstęp A. Franaszek, red. M. Rola, Kraków 2000.
- Bajda J., *Ikonaografia skrzydeł anielskich w malarstwie europejskim* [w:] *Anioł w literaturze i kulturze*, t. 1, red. J. Ługowska, J. Skawiński, Wrocław 2004.
- Bandyda E., *Świat barw – świat znaczeń w języku poezji Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 2008.
- Bańka A.R., *De angelis. Chrześcijańska nauka o aniołach w świetle doktryny Tomasza z Akwinu*, Katowice 2014.
- Berendt E., *Anioł ludowy. Próba portretu zbiorowego* [w:] *Anioł w literaturze i kulturze*, t. 1, red. J. Ługowska, J. Skawiński, Wrocław 2004.
- Betlejewski S., Ossowski R., *Głuchota a psychika – Ludwig van Beethoven*, „Otorynolaryngologia” 2010, nr 9.
- Bobryk R., *Siódmy anioł jest...* („Siódmy anioł” Herberta), „Slavica Tergestina” 1999, nr 7.
- Brodski J., *Fragmenty przedmowy do włoskiego tomu wierszy Zbigniewa Herberta*, tłum. M. Godyń [w:] *Poznanwanie Herberta 2*, wyb. i wstęp A. Franaszek, red. M. Rola, Kraków 2000.
- Cicha M., *Jesteśmy intruzami w dialogu z nieobecnym. Formy autokreacji w epistolografii Zbigniewa Herberta* [w:] *Czułość dla Minotaura*, red. J.M. Ruszar, przy współudz. M. Cichej, Lublin 2005.

- Daniélou J., *Aniołowie i ich misja*, tłum. K. Kubaszczyk, Warszawa–Ząbki 2006.
- Dedecius K., *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*, tłum. E. Felisiak [w:] *Poznanwanie Herberta*, wyb. i wstęp A. Franaszek, red. M. Rola, Kraków 1998.
- Dembińska-Siury D., *Plotyn* [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 7, red. A. Maryniarczyk, Lublin 2007.
- Dębowski J., *Analogia* [w:] *Mała encyklopedia filozofii*, red. S. Jedynak, Bydgoszcz 1997.
- Dworakowska-Marinow D., „Srebrni i skrzydlaci” aniołowie Zbigniewa Herberta [w:] *Anioł w literaturze i kulturze*, t. 3, red. J. Ługowska, Wrocław 2006.
- Elzenberg H., *Brutus czyli przekleństwo cnoty* [w:] tegoż, *Pisma etyczne*, Lublin 2001.
- Elzenberg H., *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Kraków 1994.
- Elzenberg H., *Mistycyzm: negatywność i pierwiastki afirmatywne* [w:] H. Elzenberg, J.A. Kłoczowski, *Henryk Elzenberg i mistyka*, Kraków 1990.
- Elzenberg H., *Nieokreślone* [w:] H. Elzenberg, J.A. Kłoczowski, *Henryk Elzenberg i mistyka*, Kraków 1990.
- Elzenberg H., *O „poznaniu” mistycznym* [w:] H. Elzenberg, J.A. Kłoczowski, *Henryk Elzenberg i mistyka*, Kraków 1990.
- Fiut A., *Język wiary i niewiary* [w:] *Poznanwanie Herberta*, wyb. i wstęp A. Franaszek, red. M. Rola, Kraków 1998.
- Franaszek A., *Wstęp* [do:] *Poznanwanie Herberta*, wyb. i wstęp A. Franaszek, red. M. Rola, Kraków 1998.
- Fryszkiewicz M., *Nadprzyrodzony świat aniołów*, Marki 2013.
- Giorgi R., *Aniołowie i demony*, tłum. T. Łozińska, Warszawa 2007.
- Herbert Z., *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2004.
- Herbert Z., *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008.
- Jarzyna A., *Przestuchując anioły... Anioły Rilkego i Herberta* [w:] *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretnego w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, przy współudz. M. Cichej, Lublin 2005.
- Jochemczyk M., *Nieludzki? Arcyludzki? Kreacje postaci anioła w twórczości Zbigniewa Herberta*, „Postscriptum Polonistyczne” 2008, nr 2.

- Kajtoch W., „*U wrót doliny*” Zbigniewa Herberta, „Koniec Wieku. Piśmo filozoficzno-artystyczne” 1999, nr 12–13.
- Kaliszewski A., *Zbigniew Herbert* [w:] *Literatura współczesna (1956–2006). Historia literatury polskiej w dziesięciu tomach*, t. 10, red. A. Skoczek, Bochnia 2006.
- Katechizm Kościoła katolickiego*, Poznań 1994.
- Kijewska A., *Dionizy Areopagita* [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 2, red. A. Maryniarczyk, Lublin 2001.
- Kłoczowski J.A., *Profesor Henryk Elzenberg o religii i mistyce* [w:] H. Elzenberg, J.A. Kłoczowski, *Henryk Elzenberg i mistyka*, Kraków 1990.
- Koryciński W., *Figura anioła w liryce polskiej po 1945 roku w kontekście pokoleniowych strategii programowych* [w:] *Anioł w literaturze i kulturze*, t. 2, red. J. Ługowska, Wrocław 2005.
- Koza M., *Przedmioty i współzucie. „Elegia na odejście pióra atramentu lampy” Zbigniewa Herberta wobec elegii dwudziestowiecznej (na przykładzie „Elegii duinejskich” Rainera Marii Rilkego)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, z. 1.
- Krauss H., *Mały leksykon aniołów*, tłum. A. Kucharska, Poznań 2007.
- Kwiatkowski J., *Imiona prostoty* [w:] *Poznawanie Herberta*, wyb. i wstęp A. Franaszek, red. M. Rola, Kraków 1998.
- Lewis C.S., *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, tłum. W. Ostrowski, Warszawa 1986.
- Lipski J.J., *Między historią a Arkadią wyobraźni* [w:] *Poznawanie Herberta*, wyb. i wstęp A. Franaszek, red. M. Rola, Kraków 1998.
- Lisicki P., *Puste niebo Pana Cogito* [w:] *Poznawanie Herberta*, wyb. i wstęp A. Franaszek, red. M. Rola, Kraków 1998.
- Lubelska-Renouf M., *Charlotte Corday i Max Jacob. Dwa wiersze Herberta czytane z perspektywy miejsca, gdzie zostały napisane* [w:] *Świat piękny i bardzo różny. Szkice o wojażach Pana Cogito*, red. J.M. Ruszar, D. Siwor, Kraków 2018.
- Majkiewicz A., *Anioł w tytule, czyli o funkcji anioła w literaturze współczesnej* [w:] *Anioł w literaturze i kulturze*, t. 1, red. J. Ługowska, J. Skawiński, Wrocław 2004.
- Manikowski M., *Pierwsza zasada. Świat stworzony i drogi poznania. Pseudo-Dionizy Areopagita – jego filozofia i teologia*, Kraków 2006.

- Mazurkiewicz A., *Degradacja figury anioła we współczesnej kulturze popularnej (na przykładzie literatury fantasy* [w:] *Anioł w literaturze i kulturze*, t. 2, red. J. Ługowska, Wrocław 2005.
- Mikołajczak M., *Skrzydła Ikara. Od wzorów kulturowych po symbole religijne. Refleksje o twórczości Zbigniewa Herberta*, „Ethos” 2004, nr 1–2.
- Mikołajczak M., „*Wierność ziemi*”. *Inspiracje nietzscheańskie w poezji Zbigniewa Herberta*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3.
- Oleksy D., „*Przeraził i przejrzyła doskonałość*” – *angelologia Herberta a angelologia katolicka* [w:] *Anioł w literaturze i kulturze*, t. 2, red. J. Ługowska, Wrocław 2005.
- Paczkowski M.C., *Aniołowie w starożytnej literaturze chrześcijańskiej* [w:] *Anioł w literaturze i kulturze*, t. 1, red. J. Ługowska, J. Skawiński, Wrocław 2004.
- Panas W., *Tajemnica siódmego anioła. Cztery interpretacje*, Lublin 2005.
- Pasierb J.S., *Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*, „Zeszyty Literackie” 2002, nr 4.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, red. M. Peter, M. Wolniewicz, Poznań 1999.
- Pius XII, *Encyklika „Humani generis”*, „Przegląd Powszechny” 1951, nr 20.
- Potalska E., *Anioły nasze, Hasióra i Herberta*, „Język Polski w Szkole – Gimnazjum”, 1999–2000, nr 4.
- Prokop A.R., *Barthowski spekulacje angelologiczne w „Die kirchliche Dogmatik” w świetle katolickich wypowiedzi dogmatycznych o aniołach*, „Studia Teologiczno-Historyczne Śląska Opolskiego” 2015, t. 35.
- Prokop A.R., *Koncepcja milczenia Izydory Dąbskiej a angelofanie biblijne* [w:] *Pokładamy nadzieję w Kościele*, red. D. Mielnik, Lublin 2016.
- Prokop A.R., *Zastygłe i poblądle oblicza Anioła: przyczyny i konsekwencje kryzysu angelologii widziane przez pryzmat wybranych dzieł literackich i malarskich*, „Świat i Słowo” 2010, nr 2.
- Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska. Hierarchia kościelna, Pisma teologiczne 2*, tłum. M. Dzielska, Kraków 1999.
- Puzynina J., *Niebo Herberta*, „Ethos” 2000, nr 4.
- Pyczek W., *Motywy angelologiczne w poezji Zbigniewa Herberta*, „Facta Simonidis” 2010, nr 1.
- Reale G., *Historia filozofii starożytnej. Platon i Arystoteles*, t. 2, tłum. E.I. Zieliński, Lublin 1996.

- Reale G., *Historia filozofii starożytnej. Szkoły epoki cesarstwa*, t. 4, tłum. E.I. Zieliński, Lublin 1999.
- Rosiński F.M., *Aniołowie w Nowym Testamencie* [w:] *Anioł w literaturze i kulturze*, t. 2, red. J. Ługowska, Wrocław 2005.
- Rosiński F.M., *Koncepcja aniołów w Starym Testamencie* [w:] *Anioł w literaturze i kulturze*, t. 1, red. J. Ługowska, J. Skawiński, Wrocław 2004.
- Ruszar J.M., *Opuszczone niebo, bo Bóg zszedł na ziemię. Obraz Boga i człowieka w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *Nie powinien przysyłać Syna. Etyczne i metafizyczne aspekty twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2018.
- Sawa R., *Proklos* [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 8, red. A. Maryniarczyk, Lublin 2007.
- Skowronek A.J., *Aniołowie są wśród nas. Fascynacje – dociekania – wierzenia*, Warszawa 2001.
- Sobotka P., *Niebieska systematyka Zbigniewa Herberta* [w:] *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, J.M. Ruszar, R. Sioma, Toruń–Kraków 2012.
- Sobór Laterański IV, *Credo* [w:] *Breviarium fidei. Wybór doktrynalnych wypowiedzi Kościoła*, red. S. Głowa, I. Bieda, Poznań 1998.
- Sobór Watykański I, *Dei Filus* [w:] *Breviarium fidei. Wybór doktrynalnych wypowiedzi Kościoła*, red. S. Głowa, I. Bieda, Poznań 1998.
- Stala M., *Rok 1983: głos poety* [w:] *Poznanwanie Herberta*, wyb. i wstęp A. Franaszek, red. M. Rola, Kraków 1998.
- Starownik A., *W Niebie na Ziemi. Święci w poezji Zbigniewa Herberta w kontekście tradycji chrześcijańskiej*, „Do Źródeł. Rocznik humanistyczny” 2016, nr 12–14.
- Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 1999.
- Tyburski W., *Elzenberg*, Warszawa 2006.
- Urban P.D., *Znaki misterium w liryku Z. Herberta pt. „U wrót doliny”, „Przestrzenie Teorii”* 2011, nr 15.
- Werner M., „Rovigo”: *portret na pożegnanie* [w:] *Poznanwanie Herberta*, wyb. i wstęp A. Franaszek, red. M. Rola, Kraków 1998.
- Wesołowska A., „proszę księdza – ja naprawdę go szukałem”. *Religijne rozterki w poezji Zbigniewa Herberta*, „Konteksty Kultury” 2012, nr 4.
- Winer M., *Anioł rozanielony*, cz. 2, „Topos” 2007, nr 4.
- Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 2002.

- Zarębiana Z., *Tropy sacrum w literaturze XX wieku. Od zagadnień motywiczych do perspektyw hermeneutycznych*, Bydgoszcz 2001.
- Zawadzki A., *Biblijne pojęcie „odkupienia” w poezji Zbigniewa Herberta?* [w:] *Biblia kodem kulturowym Europy*, red. S. Szymik, Lublin 2013.
- Zawojńska T., *Herbert Zbigniew* [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 4, red. A. Maryniarczyk, Lublin 2003.
- Zieliński E.I., *Platon* [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 8, red. A. Maryniarczyk, Lublin 2007.

Anna Stec-Jasik

UNIwersytet Jagielloński

„Oblicze Twoje”

O wierszu *Brewiarz. Drobiazgi* Zbigniewa Herberta

Trudno chyba w twórczości Zbigniewa Herberta o utwór, w którym tak otwarcie mówiłoby się o poszukiwaniu Boga jak w pochodzącym z tomu *Rovigo* wierszu *Homilia*. Sytuacja, w której znajduje się jego bohater („Na ambonie mówi tłusty pasterz / i cień pada na kościelny mur / a lud boży zasłuchany zapłakany”), sprawia, że jego wewnętrzny monolog zmienia się z ironicznej polemiki z „tłustym pasterzem” w szczere wyznanie:

proszę księdza – ja naprawdę Go szukałem
i błądziłem w noc burzliwą pośród skał
piłem piasek jadłem kamień i samotność
tylko Krzyż płonący w górze trwał

i czytałem Ojców Wschodu i Zachodu
opis raju przesłodzony – zapis trwogi –
i sądziłem że z kart ksiąg Znak powstanie
ale milczał – niepojęty Logos

(*Homilia*, s. 600–601)¹

Poszukiwanie Boga, przyrównane do sytuacji zagubionego „pośród skał”, który stawia kroki w ciemności, w utworze ukazane zostaje jako bolesny dramat samotności i niepewności – uczuć, jakie towarzyszą próbom zbliżenia się do Niepojętego. Zofia Zarębianka, zestawiając *Homilię* z wczesnym lirykiem *Usta proszą*, zauważa, że „w obu tekstach wskazana niemożność nawiązania kontaktu z Bogiem skutkuje podobną

¹ Wszystkie cytaty z wierszy Zbigniewa Herberta (jeśli nie zaznaczono inaczej) według wydania: tenże, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008.

postawą lirycznego bohatera, który jawi się w obydwu wierszach jako człowiek pragnący wiary i cierpiący z powodu jej dotkliwie odczuwanego braku². Taki nastrój towarzyszy wielu lirykom Herberta, które określić by można mianem utworów „religijnych”. Niektórym zaś z nich patronować mógłby najbardziej znany Herbertowski bohater, który w *Przeżyciach eschatologicznych Pana Cogito*, stanąwszy przed rajsą „komisją werbunkową” (s. 477), wyznaje, że „będzie tylko / tłumaczył surowym aniołom” (s. 475) swoje przywiązanie do ziemskiej, bliskiej mu i znanej rzeczywistości. Szukanie Boga, pełne trudów dążenie do Jego poznania, a zarazem nieufność wobec „mamrotania dwuwymiarowych chórów” i „przerażliwie przeźroczyściej doskonałości” (*Żeby tylko nie anioł*, s. 305) to charakterystyczne cechy dykcji poetyckiej – tej, w której pragnienie zbliżenia się do Najwyższego ściśle łączy się z poczuciem niepewności, stale obecnymi wątpliwościami i powracającymi pytaniami o pośmiertny status „kandydatów do rajy” (*Sprawozdanie z rajy*, s. 333). Obok jednak tego, posługując się formułą Aleksandra Fiuta, języka wiary i niewiary³ znalazły się jeszcze w twórczości Herberta teksty o tematyce również religijnej, ale sformułowane zupełnie inaczej. „Po opublikowaniu cyklu *Brewiarze* trudno utrzymać tezę o «pustym niebie Pana Cogito»⁴ – zauważa Małgorzata Mikołajczak, bowiem w wierszach takich jak *Modlitwa Pana Cogito – podróżnika* czy właśnie w cyklu brewiarzowym pochodzącym z tomu *Epilog burzy* zamiast metafizycznego niepokoju wywołanego wizją pośmiertnego przeobrażenia „w zeszcły płomyczek” (*Żeby tylko nie anioł*) pojawia się bezpośredni zwrot do Boga Stwórcy.

W ostatnim tomie, który poeta przygotował do druku, opublikowane zostały cztery z *Brewiarzy*, zaczynające się kolejno od wersów: *** [*Panie, dzięki Ci składam za cały ten kram życia...*], *** [*Panie, oddarż mnie zdolnością układania zdań długich...*], *** [*Panie, pomóż mi wymyślić owoc...*], *** [*Panie, wiem że moje dni są policzone...*]. Piątego zaś Herbert nie włączył do *Epilogu burzy*, utwór opublikowany został

2 Z. Zarębianka, *O wierszu „Usta proszą” Zbigniewa Herberta* [w:] *Gąszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2015, s. 153.

3 A. Fiut, *Język wiary i niewiary* [w:] *Poznanwanie Herberta*, wyb., wstęp A. Franaszek, red. M. Rola, Kraków 1998.

4 M. Mikołajczak, *Między nihilizmem a wiarą. „To nie jest ślepa ulica”* [w:] tejsze, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007, s. 192.

już po śmierci poety. Wiersz rozpoczyna się, tak jak pozostałe liryki z tego cyklu, apostrofą do Boga, która – podobnie jak pierwszy z kolei *Brewiarz w Epilogu burzy* – przybiera formę dziękczynienia składanego Najwyższemu za to, co codzienne⁵. Słowa, które bohater liryczny, człowiek u schyłku życia, kieruje do Pana, mają jednak nie tylko religijny wydźwięk; dostrzec w nich można także, by tak rzec, ślady najważniejszych tematów, które pojawiają się w całej twórczości poety. Gdyby Herbert jednak włączył wiersz do złożonego przed śmiercią tomu, mógłby być on czytany jako kompozycyjne domknięcie modlitewnych rozważań autora *Pana Cogito* – w pierwszym utworze z cyklu zamieszczonego w *Epilogu burzy* bohater mówi bowiem:

Panie,
dzięki Ci składam za cały ten kram życia, w którym tonę od niepamiętnych
czasów bez ratunku, śmiertelnie skupiony na ciągłym poszukiwaniu drobiazgów

(*Brewiarz*, *** [Panie, dzięki Ci składam...], s. 637)

Początek niewłączonego do *Epilogu burzy* liryku już w tytule nawiązuje do tego, na czym bohater cyklu jest „śmiertelnie skupiony” – brewiarz opublikowany w „Zeszytach Literackich”, a następnie w *Mistrzu z Delft* i *Utworach rozproszonych*, jako jedyny opatrzony jest podtytułem i są nim właśnie *Drobiazgi*⁶. Ostatni, pominięty przez poetę utwór dałoby się więc odczytać jako dopełnienie pierwszego lub rozwinięcie myśli w nim

5 Jedną z badaczek słusznie zauważa: „Nieprzypadkowo Herbert sięga do liturgicznej formy brewiarza (choć jest to raczej luźna inspiracja) – jest to przecież modlitwa codzienna, zatem najlepiej nadająca się do wyrażenia zachwyty tym, co najzwyczajniejsze i podziękowania za to «codzienne» piękno Bogu”. D. Wojtasińska, *O „Brewiarzach” Zbigniewa Herberta i „Modlitwie” Cypriana Norwida [w:] Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, J.M. Ruszar, R. Sioma, Toruń–Kraków 2012, s. 231.

6 Z. Herbert, *Brewiarz. Drobiazgi* [w:] tegoż, *Utwory rozproszone (Rekonesans 2)*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2017, s. 323 (wszystkie kolejne cytaty z wiersza *Brewiarz. Drobiazgi* pochodzą z tej strony). W niniejszej interpretacji korzystam z tej wersji tekstu, którą (podobnie jak wersje opublikowane w „Zeszytach Literackich” 2000, nr 4, i w *Mistrzu z Delft*) kończy całośćka zaczynająca się od słów: „Dziękuję Tobie – że stworzyłeś mój świat z nici, tasiemek, guzików...” (w przeciwieństwie do wersji zamieszczonej w pierwszym wydaniu *Utworów rozproszonych*, która tej całości nie zawiera).

zawartych, gdyż od wyliczenia drobiazgów rozpoczyna się skierowane do Boga podziękowanie:

Panie, dzięki Tobie składaam za małe codzienne kłopoty, małe zmartwienia,
nieład wkradający się z
rzeczy do umysłu, przed którym trzeba się bronić.

- dziękuję żeś mi pomógł dopasować krawat do koszuli i wyglądam teraz jak cywilizowany wisielec
- że pomogłeś mi znaleźć skarpetkę do pary
- i pomogłeś wygolić kępkę szczególnie uporczywych włosów pod nosem więc posunąłem się o cal w mojej wędrowce do piękna

Pierwsza całośćka *Brewiarza*... zaczyna się uroczyściej niż wiersz rozpoczynający cykl. Zamiast krótszej wersji zaimka osobowego „Ci”, użytego w pierwszym utworze z *Epilogu burzy*, pojawia się forma pełna: „Tobie”, której samodzielny akcent jeszcze wyraźniej podkreśla adresata modlitewnego dziękczynienia. Poeta składa jednak dzięki znów za „małe” aspekty swojego codziennego życia i jakby chcąc rozwiązać ewentualne wątpliwości dotyczące rzeczywistego ich rozmiaru, wylicza przykładowe czynności, których fortunność przypisuje boskiej opiece: zestawienie krawata z koszulą, znalezienie skarpetki, golenie twarzy. Tym, co szczególnie rzuca się w oczy, jest nagłe obniżenie poetyckiej tonacji sprowadzające powagę zwrotu: „Panie, dzięki Tobie składaam” do humorystycznego opowiadania lekkim tonem o sprawach aż nazbyt prostych. To już nie szukanie Boga „w noc burzliwą pośród skał”, ale poszukiwanie przedmiotów codziennego użytku, a Niepojęty okazuje się dostępnym na wyciągnięcie ręki towarzyszem tej codzienności. Jeżeli w takim ujęciu pobrzmiewa ironia, to jest to raczej ten jej rodzaj, który stwarza dystans – dzięki niemu ukryte zostaje to, co najważniejsze. Taka zmiana punktu widzenia to perspektywa chętnie wybierana przez poetę, na przykład wtedy, gdy przenosi się wzrok z „wielkiego pożaru epepei”⁷ na to, co najbliższe, jak „mały palec, tamaryszek, kamyki”⁸ (*Rekonstrukcja poety*). Mówienie o rzeczywistości najbliższej człowiekowi, pozwalającej się dotknąć, ująć w dłoń, obejrzeć z bliska, bywa kanwą

7 Tenże, *Rekonstrukcja poety* [w:] tegoż, *Wybór poezji. Dramaty*, Warszawa 1973, s. 251.

8 Tamże.

dla rozważań o opozycji konkretności i abstrakcji, dla pytań o możliwość poznania świata i o miejsce człowieka oraz jego tożsamości w tym świecie. Zmiana perspektywy niekiedy umożliwia także uniknięcie patosu w mówieniu o sprawach podniosłych i paradoksalnie pozwala jeszcze mocniej takim tematом wybrzmieć. Tak można odczytywać pierwszą część *Brewiarza...* – za pozornie banalnymi czynnościami, jak szukanie elementów garderoby czy pozbycie się „szczególnie uporczywych włosów pod nosem”, skrywają się w istocie rzeczy całkiem poważne: walka z otaczającym człowieka nieuporządkowaniem, które zagrażać może porządkowi wewnętrznemu, i wyraz dążności do doskonalenia siebie samego. Z drugiej strony istnienie takich elementów, jak „małe zmartwienia”, „nieład”, za które bohater wiersza dziękuje Bogu, ma ważkie konsekwencje w tym sensie, że dzięki nim człowiek musi przyjąć aktywną postawę, „bronić się”, a więc dokonywać wyboru. Możliwość opowiedzenia się, wybieranie odpowiedniej postawy to ważne wątki wielu Herbertowskich wierszy⁹. Druga część *Brewiarza...* rozwija i obrazowo wyjaśnia myśl o doniosłej roli drobiazgów:

Bądź pochwalony Panie że ustanowiłeś aby rzeczy drobne jak naczynia
kapilarne łączyły się z
rzeczami ważnymi [...]

Naczynia kapilarne to najmniejsze z połączeń tworzących w organizmie sieci, dzięki którym możliwa jest wymiana życiodajnych substancji między tkankami ciała a krążącą w nim krwią. Niewidoczne gołym okiem kapilary są więc podstawą życia. Przyrównanie „rzeczy drobnych” do sieci maleńkich, włosowatych połączeń w układzie krwionośnym wskazuje na doniosłą rolę codziennych czynności i małych zmartwień – nie istnieją one bowiem osobno, tylko tak jak czytamy w wierszu, „łączą się z rzeczami ważnymi” lub, idąc dalej, wręcz te rzeczy umożliwiają, tak jak naczynia kapilarne, które budują złożony system naczyń krwionośnych i podtrzymują jego funkcjonowanie. Zestawienie świata spraw drobnych jak kapilary i rzeczy ważnych uwidacznia nadto ustanowiony przez Boga (jak przyznaje wprost bohater *Brewiarza...*) ład świata, w którym struktura materii, jej uporządkowanie nawet w tym

⁹ By wymienić na przykład *Pana Cogito o postawie wyprostowanej* z tomu *Pan Cogito*.

najmniejszym, niedostrzegalnym wymiarze umożliwia istnienie tego, co wyższe, duchowe: podobnie jak w pierwszej całości utworu, w której poranne zabiegi przed lustrem to krok w mozolnej „wędrownicy do piękna”, a zmaganie z otaczającym człowieka nieładem, „przed którym trzeba się bronić”, podstawowy wyraz pracy nad sobą. Drobiazgi, zestawione z większą całością, której są elementem, same stają się w jakiś sposób wielkie, są częścią dzieła. Mogą też do wzniosłych spraw prowadzić. Zależność drobnych „jak naczynia kapilarne” aspektów rzeczywistości i spraw ważnych obrazują również dalsze słowa tej całości utworu:

i że w końcu sam nie wiem, gdzie zaliczyć moją lewą ranną nogę, jest ona bowiem dolegliwa ale bez niej nie przystawałbym przy grobach poległych kolegów, aby wypocząć i zadumać się

Dokuczająca bohaterowi „lewa ranna noga” to właśnie taki „mały codzienny kłopot”, który nie daje się jednak jednoznacznie zaliczyć do negatywnych aspektów egzystencji – jego skutki są bowiem dobre: „małe zmartwienie” nie tylko staje się przyczyną wprowadzie przymusowej, ale cennej chwili odpoczynku, lecz co ważniejsze, pozwala skierować wzrok na drugiego człowieka, jest nieoczekiwanym „sprawcą” darowanej zmarłym przyjaciółom chwili. W taki sposób łączyć się mogą „rzeczy drobne” z większymi, a dolegliwa „lewa ranna noga” umożliwia to, co ważne – kontakt z bliskimi, którzy odeszli, serdeczną o nich pamięć, dzięki czemu bohater mógłby powiedzieć jak w innym tekście Herberta: „sypałem ziarna maku na zapomniane groby”¹⁰. Tę perspektywę, w której właśnie pamięć splata się ze słowami dziękczynienia wypowiedzianymi do Najwyższego, rozwija kolejny fragment *Brewiarza*...:

Bądź pochwalony Panie i przyjmij dziękczynienie za moją bezsenność, na którą cierpię i z której także korzystam, bowiem otwiera się przede mną otchłań czasu, wywodzi z pamięci zdarzenia i ludzi, o których dawno bym zapomniał gdyby nie cud bezsenności, bez którego spałbym snem sprawiedliwych, godnych szacunku ale trochę – nudnych.

W tej części pochwała i podziękowanie, kierowane do Boga, wyrażają chrześcijańską postawę przyjęcia tego, co trudne, i dostrzegania w tych

¹⁰ Z. Herbert, *Duszyzka* [w:] tegoż, *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000, s. 90.

doświadczeniach dobra, celowości, zaskakująco pozytywnych skutków. Długotrwały brak snu, który może być uciążliwą przypadłością, ale także poważną chorobą, jest w utworze czymś już nawet nie ambiwalentnym, co nie wiadomo, „gdzie zaliczyć”, ale zdarzeniem nad zwyczaj dobrym, zrzędzeniem niebios – jest „cudem bezsenności”. Problem, z którym boryka się nocą zmęczony człowiek, okazuje się więc w wierszu *Brewiarz. Drobiazgi* darem. Dzięki niemu zaistnieć mogą, powracające wielokrotnie w twórczości Herberta, rzeczy ważne. Brzmi to jednak dość paradoksalnie, gdyż wymieniony następnie przez bohatera skutek bezsenności raczej nie kojarzy się z czymś, co mogliśmy określić mianem „cudowny”. Spędzone bez snu chwile to wszak „otchłań czasu”, która zostaje w bezsennej noc przed bohaterem otwarta. Ten obraz otwartej otchłani przywodzi na myśl nie tylko sytuację zagrożenia nieznanym, nagłe postawienie wobec niemożliwego do okiełznania ciemnego żywiołu, ale także miejsce, które w tradycji hebrajskiej nazywane jest szeolem. Otwarta nocą przestrzeń czasu może być tym bardziej przerażająca, że rozpościera się przed bohaterem w otoczeniu doskonale znanym – przecież „W domu zawsze bezpiecznie”, jak w innym wierszu stwierdza Pan Cogito (*Przepaść Pana Cogito*, s. 378). Jednak ta brzmiąca jak zagrożenie głębia ma jasną stronę. „Otchłań czasu”, przed którą postawiony zostaje zmagający się z bezsennością człowiek, otwiera bowiem inną „otchłań” – przestrzeń tego, co pamiętane i zapomniane, dwóch przenikających się i warunkujących wzajemnie obszarów. I to właśnie bezsenne spędzone godziny ocalają niematerialną treść przynależącą do drugiego z nich, a więc to, co – jak zostaje powiedziane wprost – bez nocnego czuwania skazane byłoby na zapomnienie. Ocalają, rzecz by można, całkiem konkretnie, bowiem w wierszu mowa jest przecież nie o wydobytych z pamięci wspomnieniach, ale o samych ludziach i zdarzeniach, gdyż jak powiada bohater, otchłań czasu „wywodzi z pamięci z d a r z e n i a i l u d z i” [wyróżnienia – A.S.-J.]. Zupełnie tak, jakby zrzędzona przez Boga dolegliwość była „cudem bezsenności”, dlatego że w pamięci ożywa przeszłość, a „wywiedzeni” z niej ludzie i zdarzenia, w których brali udział, uchylają się w ten sposób od śmierci, zapomnienie bowiem nazywane bywa drugą śmiercią¹¹. Ale ratunek

¹¹ Tak zapomnienie nazywa również sam Herbert w notatkach do nieopublikowanego poematu *Rok jagnięcia*: „Nic jakoś się nie dzieje. To znaczy dzieje się,

przed unicestwiającym brakiem pamięci to nie jedyna korzyść płynąca z czuwania w mrokach nocy. Dzięki bezsenności wydobyte zostają treści, które można odczytać na nowo, zobaczyć z innej perspektywy. „Otchłań czasu” może, mówiąc potocznie, otwierać rany, być przyczyną dręczącego poczucia niemożności zmiany czy okazać się okolicznością, dzięki której jasne staje się, że – jak czytamy w innym wierszu Herberta –

pocisk który wystrzeliłem
w czasie wielkiej wojny
obiegł kulę ziemską
i trafił mnie w plecy

w momencie najmniej stosownym
gdy byłem już pewny
że zapomniałem wszystko
jego – moje winy

(*Małe serce*, s. 545)

Jednak bezsenna noc umożliwia też może na przykład współczucie i wdzięczność wobec wywiedzionych z pamięci ludzi, zrozumienie ich czy wreszcie nawet wybaczenie – innym i sobie. Niezależnie, jakie ostatecznie byłyby konsekwencje postawienia przed otwartą otchłanią czasu, „cud bezsenności” pozwala uratować to, co minione, a także ustrzec się złudy spokojnego „snu sprawiedliwych”.

Bohater utworu, dziękujący w jego pierwszych słowach za małe codzienne kłopoty, wymienia najpierw rzeczy istotnie drobne: codzienne zmagania z domową przestrzenią, „dolegliwą” nogę, by w końcu składać dziękczynienie za zmartwienie poważniejsze – uporczywy brak snu. Analogicznie zaprezentowane są również ich skutki – od pokonania niewielkiego odcinka w mozolnej osobistej „wędrówce do piękna” aż do ocalającej mocy pamiętania o innych. W ten więc sposób w każdej z części istotnie widać, jak „rzeczy drobne łączą się z rzeczami ważnymi”. Uczynienie tematem poezji zarówno spraw niewielkich, dostępnych

ale poza kulisami. Kurdowie, którzy nie umarli w czasie kiedy było o nich głośno, umierają teraz po cichu, pokątnie, na zapomnienie” [wyróżnienia – A.S.-J.]. Z. Herbert, *Rok jagnięcia VI*, (I/221); cyt. za: K. Jarzyńska, *Powstawanie „Roku jagnięcia” – między życiem a tekstem* [w:] *Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym*, red. M. Antoniuk, Kraków 2017, s. 240.

w codziennym doświadczeniu, jak i ściśle z nimi niekiedy połączonych „rzeczy ważnych” to oczywiście literacka strategia znana z wielu utworów Zbigniewa Herberta. Jednak w mało którym wierszu tak wprost wskazane jest ich źródło. Bóg, jak zresztą w całym brewiarzowym cyklu, jest tym, któremu składa się dzięki za najmniejsze i największe aspekty ludzkiej egzystencji, którego wychwala się za to, że „ustanowił aby” jedne wiązały się z drugimi. Ostatecznie więc to Bóg sprawia, że codzienna czynność może być krokiem w wędrówce ku pięknu, dolegliwości – przyjmowanym z wdzięcznością darem, a pamięć – przestrzenią, która ocala, wszak dana jest przez tego, który zapewnił: „ja nie zapomnę o tobie” (Iz 49,15).

Zamieszczony w *Epilogu burzy* brewiarzowy cykl rozpoczyna apostrofa do Najwyższego: „Panie, dzięki Ci składam za cały ten kram życia”. W tym pierwszym z brewiarzy tworzą ów kram między innymi środki, które mogłyby zapewne zaradzić dolegliwościom wymienionym w *Brewiarzu* opatrzonym podtytułem *Drobiazgi*: strzykawki, bandaże, „wszelki przylepiec”, a wreszcie także remedium na bezsenność: „pigulki na sen o nazwach dźwięcznych jak rzymskie nimfy”. W otwierającym Herbertowski brewiarz utworze przywołane są jednak najpierw przedmioty codziennego użytku, tak zwykłe jak „niepozorne guziki, szpilki, szelki, okulary, strugi atramentu” i tak dalej. Niezwykle podobny obraz zamyka końcowy fragment ostatniego napisanego przez poetę utworu z brewiarzowego cyklu, czyli będącego przedmiotem niniejszych rozważań wiersza *Brewiarz. Drobiazgi*:

Dziękuję Tobie – że stworzyłeś mój świat z nici, tasiemek, guzików, towarów
krótkich, idei
pospolitych – a mimo to lub właśnie dlatego ujrzałem w tych drobiazgach –
oblicze Twoje

„Kram życia” z pierwszego dziękczynnego *Brewiarza* powraca więc miejscami całkiem dosłownie w niewłączonym do *Epilogu burzy* ostatnim brewiarzowym wierszu. I jak przystało na rozstawiany przygodnie stragan, poukładane na nim „towary” są różnego rodzaju i także różnej jakości – to więc dobrane w parę skarpetki, krawat, pobolewająca noga, chwile zadumy, „cud bezsenności”, niepokojąca „otchłań czasu” i ocaleni od zapomnienia ludzie. Tym razem jednak bohater nie jest na elementach owego kramu „śmiertelnie skupiony” – prawdziwa wartość

prywatnego świata człowieka, przestrzeni złożonej w przeważającej mierze z rzeczy i zdarzeń tak niewyróżniających się, a zarazem koniecznych jak pasmanteryjne drobiazgi, wykracza poza obszar przemijającego ziemskiego świata, którego ostateczną granicę wytycza śmierć. Ludzka rzeczywistość składa się z przedmiotów współtworzących własną, jedyną historię danej osoby, bliskich jak tytułowi bohaterowie *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*, solidnych jak Herbertowski stołek, ze spraw wzniosłych i ważnych, ale również z tego, co, rzecz by można, rozczarowująco przeciętne: codziennych bolączek, „towarów krótkich” i „idei pospolitych”. Jednak taki właśnie, pozornie tylko bezładny, „kram życia” w istocie jest „stworzony” przez Boga, dzięki któremu poszczególne elementy układają się w całość¹². W ustanowionym przez Najwyższego połączeniu rzeczy drobnych i rzeczy ważnych, ich wzajemnej zależnej konieczności poznaje się nie tylko celowość Bożego zamysłu, ale także samego Boga. Źródeł takiego myślenia o boskim wymiarze drobiazgow szukać można w samym Piśmie Świętym, na przykład w słowach: „Kto w drobnej rzeczy jest wierny, ten i w wielkiej będzie wierny” (Łk 16,10), czy we wzmiance o wróblach, z których żaden „nie jest zapomniany w oczach Bożych”, i o włosach, które „wszystkie są policzone” (Łk 12,6–7). Doniosłość drobiazgow pojawia się również jako ważny temat w pismach niektórych świętych, by wymienić św. Teresę z Lisieux i znany fragment jednego z jej listów: „Podnosząc szpilkę z miłości, można zbawić duszę!”¹³ czy siostrę Faustynę Kowalską, która pisała: „Nic nie ma w życiu duchowym drobnego. Czasami rzecz drobna na pozór odkryje rzecz wielkiej wagi [...]. Nigdy nie stanie

¹² Podobnie jak w wierszu *Brewiarz* [*** *Panie, dzięki Ci składam...*], o którym książd Henryk Seweryniak pisał: „Herbert dziękuje Stwórcy za «kram życia». Każdy kto był na targach, jarmarkach lub odpustach, wie, jak «przepastne» mogą być wypełniające je przedmioty. [...] Poeta wyznaje, że od początku jest nimi zafascynowany, zanurzony [...] w wielki Boży jarmark *nova et vetera*, staroci i nowości. Umożliwiają one docieranie do istoty rzeczy. Słowem, w bogactwie i różnorodności życia liczą się «drobiazgi», a nie wielkie idee, postaci, wydarzenia... Liczy się miasteczko Rovigo. Stary joński kapitel. Współczucie okazane konkretnemu człowiekowi. «Odrobina niezbędnej odwagi»”. H. Seweryniak, *Brewiarz* [w:] tegoż, *Medytacje z Herbertem*, Płock 2006, s. 166–168.

¹³ Św. Teresa od Dzieciątka Jezus, *Pisma*, t. 1, zbiorową pracą przekładową kierował i wprowadzenie napisał o. Otto od Aniołów karmelita bosy, Kraków 1971, s. 628.

gmach wspaniały, jeżeli odrzucimy drobne cegiełki”¹⁴. Autor *Pana Cogito* w tomie *Epilog burzy* po cyklu brewiarzy zamieścił wiersz *Pica pica L.* i w duchu ironiczno-polemicznym poddawał, co „czynić wypada” wobec obecnego w świecie zła:

– ha

wiem co zrobię

wynajmę księdza Jana Twardowskiego

piewę rodzimego drobiu

jako Egzorcystę Natury

do specjalnych poruczeń

(*Pica pica L.*, s. 665)

W *Brewiarzu. Drobiazgiach* Herbert przyjmuje chrześcijańską perspektywę, w której w małych rzeczach dostrzega się Najwyższego, i w tym miejscu spotyka się jednak z księdzem-poetą, którego twórczość zapełniają właśnie drobiazgi i który, cytując romantycznego poetę, stwierdzał: „Juliusz Słowacki w znanej strofie z *Beniowskiego* pisze, że Bóg jest Bogiem rozhukanych koni, a nie pełzających stworzeń, sądzę, że jest także Bogiem chrząszczy, mrówek, biedronek i szczyprawek”¹⁵.

„Dziękuję Tobie”, zwraca się do Boga bohater na początku tej części. Bezpośredni zwrot, nie tak oficjalny jak rozpoczynająca utwór apostrofa: „Panie, dzięki Tobie składam”; to słowa, którymi można by posłużyć się w rozmowie z kimś bliskim. W stworzonym przez Najwyższego świecie drobiazgow i dalekich pewnie od doskonałości „towarów krótkich, idei pospolitych” paradoksalnie – „mimo to lub właśnie dlatego”, jak powiada bohater – dostrzega się „oblicze Twoje”, twarz Boga. Sformułowanie: „ujrzałem [...] oblicze Twoje”, jest istotne z kilku powodów. Po pierwsze, daje do zrozumienia, że Nieodgadniony daje się poznać z czysto ludzkiej perspektywy, bowiem dostępnymi człowiekowi środkami percepcji można przecież coś „ujrzeć”. Po drugie, podkreśla ludzką naturę również tego, którego się ujrzało – Boga-Człowieka. Po trzecie

¹⁴ Św. Faustyna Kowalska ZMBM, *Dzienniczek. Miłosierdzie Boże w duszy mojej*, Kraków 2016, s. 104.

¹⁵ J. Twardowski, *Kalendarz*, wyb. M. Hydzik-Żmuda, Warszawa-Rzeszów 2001, s. 127.

wreszcie, możliwość „ujrzenia” czyjegoś „oblicza” sugeruje kontakt niemal namacalny, sytuację realnego spotkania twarzą w twarz kogoś, osoby – a zatem także wyjście poza siebie, otwarcie na owo spotkanie i nawiązanie jakiegoś rodzaju, choćby chwilowej, więzi¹⁶. Dostrzeżenie boskiego oblicza zmienić więc może nie tylko sposób postrzegania rzeczywistości przez bohatera utworu, ale i jego samego, czego ślad można dostrzec we wspomnianej na początku tego akapitu zmianie tonacji: „Dziękuję Tobie” może na końcu swej modlitwy powiedzieć bohater do Najwyższego, bo Bóg dostrzeżony w „rzeczach drobnych” okazuje się dla niego jak te drobiazgi: bliski i znany.

Krystyna Pisarkowa, interpretując cykl Herbertowskich brewiarzy, wskazywała na dające się w nich zauważyć „reminiscencje z psalmów”¹⁷. Idąc tropem badaczki, stwierdzić można, że również zakończenie *Brewiarza. Drobiazgow* przywodzi na myśl fragmenty tej księgi Biblii, na przykład Psalm 27:

O Tobie mówi moje serce: „Szukaj Jego oblicza!”
Szukam, o Panie, Twojego oblicza;
swego oblicza nie zakrywaj przede mną
(Ps 27,8–9)

Psalm 31:

Niech zajaśnieje Twoje oblicze nad Twym sługą:
wybaw mnie w swej łaskawości!
(Ps 31,17)

¹⁶ Kontekstem mogłyby być tutaj niektóre myśli Emmanuela Levinasa. Por. na przykład: „Solipsystyczna dialektyka świadomości, zawsze podejrzewającej, że jest uwięziona w Toż-Samym, pęka. Fundująca rozmowę relacja etyczna nie jest bowiem odmianą świadomości, której promień wychodzi z Ja. Ja zostaje przez nią zakwestionowane. To zakwestionowanie przychodzi od Innego” (E. Levinas, *Całość i Nieskończoność. Esej o zewnętrżności*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2002, s. 229) oraz: „Ekspresja, jaką do świata wprowadza twarz, nie odsłania słabości moich władz, lecz podważa samą możliwość władzy. Twarz, choć jest jeszcze rzeczą wśród rzeczy, przebija formę, która ją ogranicza. Znaczy to konkretnie, że twarz do mnie mówi, a tym samym zaprasza do relacji” (tamże, s. 232).

¹⁷ K. Pisarkowa, „*To jest ów owoc*”. O „*Brewiarzu*” Zbigniewa Herberta, „*Język Polski*” 1999, z. 1–2, s. 10–11.

Psalm 42:

Dusza moja pragnie Boga,
Boga żywego:
kiedyż więc przyjdę i ujrzę
oblicze Boże?

(Ps 42,3)

czy Psalm 139:

Panie, przenikasz i znasz mnie,
Ty wiesz, kiedy siadam i wstaję.
Z daleka przenikasz moje zamysły,
widzisz moje działanie i mój spoczynek
i wszystkie moje drogi są Ci znane. [...]
Gdzież odejdę daleko od Twojego ducha?
Gdzie ucieknę od Twego oblicza?

(Ps 139 1-3,7)

Powyższe fragmenty psalmów mówią o tęsknocie za Bogiem, pełnym trudu poszukiwaniu jego obecności – czyli o tym, co jest treścią przytoczonego na początku niniejszego artykułu wiersza *Homilia*. Drogę do Wszechmocnego miała w nim wytyczyć, przypomnijmy, lektura „Ojców Wschodu i Zachodu / opis rajy przesłodzony” i nadzieja, że „z kart książek Znak powstanie”. Okazuje się jednak, że „milczał – niepojęty Logos”, a bohater *Homilii* kieruje w stronę przemawiającego z ambony pasterza następujące słowa:

pewnie książdź mnie nie pochowa w świętej ziemi
– ziemia jest szeroka zasną sam
i odejdę w dal – z Żydami odmieńcami
bezszelestnie zwinę życia cały kram

(*Homilia*, s. 601)

Bóg, szukany „w noc burzliwą pośród skał”, nie daje się znaleźć ani w pismach „Ojców Wschodu i Zachodu”, ani w słowach powtarzanych „w kółko” przez kapłana. W *Brewiarzu. Drobiazgach* pozwala się jednak odkryć właśnie w tym, co pozornie nieważne, co dałoby się bez większej straty „bezszelestnie zwinąć”. Choć zdawać by się mogło, że ów „życia cały kram” odwraca uwagę od tego, co wzniosłe, to właśnie w nim, w ładzie rzeczy niewielkich, przedmiotów budujących najbliższą

człowiekowi rzeczywistość, nieznośnie powszednich zmartwieniach, w trudnościach i szarych elementach codzienności, bez których nie byłoby również „rzeczy ważnych”, udaje się odszukać Stwórcę, ujrzeć jego Boskie i zarazem ludzkie oblicze¹⁸. W modlitwie zbliżającego się do kresu życia bohatera wiersza *Brewiarz. Drobiazgi* można by dopatrzeć się więc echa Hiobowego wyznania: „Dotąd Cię znałem ze słyszenia, teraz ujrzało Cię moje oko” (Hi 42,5), gdyż tego, w którym „żyjemy, poruszamy się i jesteśmy” (Dz 17,28), spotyka się nie w milczących „kartach ksiąg”, ale w doświadczeniach własnego życia.

Krystyna Pisarkowa zauważa, że cykl *Brewiarz* odpowiada poszczególnym częściom modlitwy *Brewiarzowej*¹⁹: od otwierającej dzień jutrzni, której odpowiednikiem z *Epilogu burzy* jest wiersz rozpoczynający się słowami: „Panie, dzięki Ci składam za cały ten kram życia”, aż do komplety, u Herberta zakończonej słowami:

dłaczego
życie moje
nie było jak kręgi na wodzie
obudzonym w nieskończonych głębinach
początkiem który rośnie
układa się w słoje stopnie fałdy
by skończyć spokojnie
u twoich nieodgadnionych kolan

(*Brewiarz*, *** [*Panie, wiem że moje dni są policzone...*], s. 640–641)

Może *Brewiarz. Drobiazgi*, kolejne dziękczynienie za „kram życia”, mógłby być nie domknięciem literackiego nawiązania do liturgii godzin, ale otwarciem. Otwarciem kolejnego dnia poetyckiej modlitwy – takiego, w którym dominowałyby już nie poczucie niespełnienia, niemożność zakończenia niektórych spraw i świadomość „porwanych akordów” minionego życia, ale warunkowane dostrzeżeniem boskiego oblicza uczucie pogodzenia. „U końca życia Herbert, wielokrotnie przedtem wyrażający swoją niechęć wobec wszelkiej doskonałości – pragnie doskonałej,

¹⁸ Ksiądz Seweryniak w swej książce jako kontekst dla wiersza *Brewiarz* [*** „Panie, dzięki Ci składam...”] wskazuje *Pochwałę stworzenia* św. Franciszka z Asyżu (H. Seweryniak, *Brewiarz...*, s. 165, 169) – wydaje się, że dzieło to mogłoby być kontekstem również dla *Brewiarza. Drobiazgów*.

¹⁹ Zob. K. Pisarkowa, „*To jest ów owoc*”..., s. 1 i nn.

transcendentnej harmonii, której symbolem stają się [...] «kręgi na wodzie» z *Brewiarza*²⁰ – pisze Jadwiga Puzynina w artykule *Niebo Herberta. Może Brewiarz. Drobiazgi* to poetycki wyraz zaspokojenia tej tęsknoty, a bohater utworu (sam poeta?), pisząc o ujzeniu oblicza Boga w „rzeczach drobnych”, mówi o tym samym co domniemany autor jednego z Herbertowskich apokryfów: o „radości z odnalezionej harmonii”²¹ czy spełnionym wreszcie „wiecznym pragnieniu odwzajemnionej miłości”²². O poczuciu ładu rzeczy i życiowych doświadczeń, owego na pozór dalekiego od doskonałości „kramu życia”, który w obliczu Nieodgadnionego odkrywa swój prawdziwy sens.

Bibliografia

- Św. Faustyna Kowalska ZMBM, *Dzienniczek. Miłosierdzie Boże w duszy mojej*, Kraków 2016.
- Fiut A., *Język wiary i niewiary* [w:] *Poznanwanie Herberta*, wyb., wstęp A. Franaszek, red. M. Rola, Kraków 1998.
- Jarzyńska K., *Powstawanie „Roku jagnięcia” – między życiem a tekstem* [w:] *Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym*, red. M. Antoniuk, Kraków 2017.
- Levinas E., *Całość i Nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2002.
- Mikołajczak M., *Między nihilizmem a wiarą. „To nie jest ślepa ulica”* [w:] *teżże, Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007.
- Pisarkowa K., *„To jest ów owoc”. O „Brewiarzu” Zbigniewa Herberta*, „Język Polski” 1999, z. 1–2.
- Puzynina J., *Niebo Herberta*, „Ethos” 2000, nr 4.
- Seweryniak H., *Brewiarz* [w:] tegoż, *Medytacje z Herbertem*, Płock 2006.
- Św. Teresa od Dzieciątka Jezus, *Pisma*, t. 1, zbiorową pracę przekładową kierował i wprowadzenie napisał o. Otto od Aniołów karmelita bosy, Kraków 1971.

²⁰ J. Puzynina, *Niebo Herberta*, „Ethos” 2000, nr 4, s. 80.

²¹ Z. Herbert, *List* [w:] tegoż, *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa 2003, s. 137.

²² Tamże.

Twardowski J., *Kalendarz*, wyb. M. Hydzik-Żmuda, Warszawa–Rzeszów 2001.

Wojtasińska D., O „*Brewiarzach*” Zbigniewa Herberta i „*Modlitwie*” Cypriana Norwida [w:] *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, J.M. Ruszar, R. Sioma, Toruń–Kraków 2012.

Zarębiana Z., O wierszu „*Usta proszą*” Zbigniewa Herberta [w:] *Gąszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2015.

Agnieszka Łazicka

UNIwersytet Mikołaja Kopernika

Młodego Herberta kłopot z religią

Wobec wyzwania myśli Henryka Elzenberga

Raz jeszcze na temat religii

Pytaniu o religijne aspekty poezji Zbigniewa Herberta poświęcono już wiele prac. Mimo to nie sposób uznać, że sens tego pytania został w pełni wyczerpany. Nie myślę tu wcale o potrzebie dokonania jednoznacznego wyboru między dwoma przeciwstawnymi kierunkami interpretacji, które zwykło się wyodrębniać na podstawie obszernej literatury przedmiotu, o czym Grażyna Halkiewicz-Sojak pisze tak:

W pracach o poecie pojawiło się wiele rozbieżnych ocen dotyczących jego stosunku do Boga, transcendencji, religijnego zakorzenienia aksjologii (lub braku takiej relacji). W opiniach badaczy i krytyków literackich zarysowały się dwa bieguny; na jednym znajdują się interpretacje podkreślające agnostycyzm Herberta, na drugim – wskazujące chrześcijańskie źródła jego świata poetyckiego¹.

Jeśli pytanie o religijny aspekt liryki Herberta pozostaje w jakiś sposób otwarte również dzięki tej polaryzacji stanowisk, niekoniecznie wiąże się to z aspirowaniem do podjęcia próby potwierdzenia argumentów jednej ze stron „sporu” i, co za tym idzie, zanegowania racji jej „przeciwników”. Warto by było zastanowić się raczej nad tym, czy u podłoża wskazanej opozycji rzeczywiście leży kwestia fundamentalna dla omawiania problemu religii w twórczości poetyckiej autora *Napisu*. Należy

¹ G. Halkiewicz-Sojak, *Kilka słów wprowadzenia* [w:] *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, J.M. Ruszar, R. Sioma, Toruń–Kraków 2012, s. 5.

zresztą podkreślić, że wśród dotychczasowych opracowań znajdują się również ujęcia alternatywne wobec owego przeciwstawienia. Ponadto niektórzy badacze mówią o zmiennym charakterze poezji Herberta w odniesieniu do *sacrum*, podczas gdy inni w kontekście tego zagadnienia omawiają ją jako całość, w której nie da się wyodrębnić poszczególnych etapów². Od takiego właśnie rozróżnienia rozpoczyna podsumowanie przeglądu stanowisk Tomasz Garbol. Autor rozprawy „*Chrzest ziemi*”. *Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta* wskazuje dalej, że dla uporządkowania tekstów badaczy zaliczonych do drugiej z wyodrębnionych grup należałoby najpierw wziąć pod uwagę relację twórczości poety do Transcendencji niekoniecznie tożsamej z wyobrażeniami utrwalonymi przez tradycję chrześcijańską bądź jakąkolwiek inną religię³.

Choć – w przypadku tak bogatej literatury przedmiotu – opowiedzenie się za wybranymi odczytaniem musiałyby okazać się jednoznaczne z odrzuceniem jakichś innych propozycji, różnorodność dotychczasowych prac jest bowiem dość interesująca i można chyba uznać ją za cenne świadectwo pewnego stanu rzeczy. Otóż w liryce Herberta spotykamy się z refleksją niezwykle złożoną, wymykającą się prostym klasyfikacjom, skłaniającą do snucia i sprawdzania sprzecznych hipotez. Wydaje się więc, że warto przemyśleć, na czym w ogóle opiera się związek tej poezji z problematyką religijną. Z takiego właśnie przekonania wyrasta niniejszy tekst. Nie chodzi tu jednak o dążenie do spójnych i ostatecznych rozstrzygnięć, lecz raczej o (przynajmniej częściowe) zdanie sprawy z wielowymiarowości tego zagadnienia. W swoim artykule chciałabym przyjrzeć się wczesnej twórczości lirycznej Herberta – nie tylko tej, dla której znalazł autor miejsce w starannie przygotowanych przez siebie zbiorach. Istotnych spostrzeżeń może dostarczyć uwzględnienie wierszy publikowanych w czasopiśmie bądź dołączanych przez Herberta do korespondencji jeszcze przed książkowym debiutem poetyckim.

Przyglądając się wierszom powstałym przed 1957 rokiem, złożoność Herbertowskiej refleksji pragnę umieścić w kontekście znajomości poety z Henrykiem Elzenbergiem. Warto zastanowić się, czy poetyckim rozważaniom Herberta poruszającym temat religii nie nadała kierunku

² T. Garbol, „*Chrzest ziemi*”. *Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta*, Lublin 2006, s. 31–54.

³ Tamże, s. 49–50.

przede wszystkim właśnie ta relacja. Chodziłoby, rzecz jasna, o wpływ, jaki na kształtowanie myśli młodego twórcy Elzenberg mógł wywrzeć przez swoją filozofię. Być może, stanowi ona odpowiednie tło nie tylko dla ukazania pewnych napięć widocznych w tej liryce. Niewykluczone, że odślania też szansę ich przewyciężenia. Innymi słowy, należałoby sprawdzić, czy w świetle filozofii Elzenberga poezja Herberta nie okaże się przestrzenią rozmyślań zmierzających do sformułowania na nowo pytań o religijność.

Wokół kilku ważnych spostrzeżeń

Zacznijmy od przywołania kilku wypowiedzi, przy pomocy których nakreślimy wstępnie pewien punkt odniesienia dla prezentowanych tu rozważań. W rozdziale *Udręczony pięknem świata*, zamykającym pracę *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*, Andrzej Franaszek stwierdza:

Herbert ma wyrazistą świadomość niemożliwej do zasypania przepaści między wiarą a rozumem. Wszelkie formy pośredniczące, próbujące obłaskawić wiarę, uczynić ją przystępną dla rozumu (a więc w jakimś stopniu i liturgia, zwłaszcza zaś Kościół jako zeświecczona instytucja), wiarę ostatecznie fałszują. Poznanie Boga wymaga więc wyjścia poza instytucjonalne ramy religii, wyzwolenia się ze spetryfikowanych schematów, porzucenia rozumu – a w konsekwencji zaryzykowania całym sobą. [...] Ukazywanie przez Herberta znaczeniowej atrofii form kultu prowadziłyby zatem do poza-instytucjonalnego doświadczenia religijnego, do wiary opartej na wolności jednostki, gwarantowanej przez możliwość wyboru – w tym także bólu i cierpienia⁴.

Wyłaniająca się z tekstu Franaszka polemiczna postawa poety wobec chrześcijaństwa to w gruncie rzeczy wysiłek podjęty w imię obrony autentycznego doświadczenia *sacrum*. Wydaje się zresztą, że badacz stara się bardziej uwypuklić właśnie ten wymiar Herbertowskiej refleksji nad religijnością.

⁴ A. Franaszek, *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*, Londyn 1998, s. 213. Pomijam tu fakt, że autor odnosi się do rozważań P. Riccera. Sprawdzimy bowiem, czy spostrzeżenie to znajdzie swoje uzasadnienie w innym kontekście.

Spójrzmy teraz na ustalenia Wojciecha Gutowskiego. Zdaniem autora szkicu *Świadek odbóstwionej wyobraźni* Herbert próbował oddać w swej twórczości niezdolność symboliki chrześcijańskiej do wypowiedzenia indywidualnego doświadczenia współczesnego człowieka. Zobrazowanie owej sytuacji miałoby w dużej mierze polegać na obnażaniu „pustki ludzkiego wnętrza”⁵. Jak sugeruje Gutowski, niemniej ważne jest kryjące się w tej poezji świadectwo wiary w możliwość przezwyciężenia takiego stanu rzeczy:

Herbert nie tylko znakomicie demaskuje pułapki zdesakralizowanej wyobraźni, ale również, bardzo dyskretnie, wskazuje na możliwość uobecnienia *sacrum* w polu naszego doświadczenia. Nie proponuje żadnych wzorów, modeli, reguł, wskazuje tylko ślady autentycznej obecności *numinosum*⁶.

Walcząc o odnowienie wartości życia duchowego, poeta nie starał się jednak ożywić tradycji chrześcijańskiej i jej języka: „Jedynie w niespodziance pozasystemowej wypowiedzi, w konkretnym akcie mowy zakorzenionym w autentyczności bycia, mogą pojawić się iskry porozumienia z *numinosum*, ślady obecności Innego, które należy przyjąć jako niezasażoną łaskę”⁷.

Przed przystąpieniem do dalszych rozważań należy wspomnieć o jeszcze jednym opracowaniu, zdecydowanie najbardziej bezpośrednio związanym z problemami, na które będę chciała zwrócić uwagę. Mowa o tekście Pawła Goglera *Blizna – Herbert wobec „śmierci Boga”*. We wstępnej części artykułu autor pisze o dwóch (wskazanych też na samym początku niniejszego szkicu) skrajnie odmiennych stanowiskach, jakie ukształtowały się wśród badaczy twórczości Herberta. Gogler postrzega je jako próbę odpowiedzi na trudność, którą sam wprost umieszcza w punkcie wyjścia swoich rozważań: „fakt milczenia o Bogu (lub niejaskrawej mowy poetyckiej)”⁸. W myśl pierwszego stanowiska (szukającego wparcia w słowach twórcy wypowiedzianych podczas wywiadów),

5 W. Gutowski, *Świadek odbóstwionej wyobraźni. Sacrum chrześcijańskie w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 83.

6 Tamże, s. 96.

7 Tamże, s. 99.

8 P. Gogler, *Blizna – Herbert wobec „śmierci Boga”* [w:] *Między nami a światłem...*, s. 264.

reprezentowanego między innymi przez artykuł księdza Jana Socho-
nia *Bóg poety*, poezja Herberta jest metafizyczna w sensie religijnym.
Skrajnie odmienną interpretację – opierającą się przede wszystkim na
tekstach wierszy oraz na filozofii Friedricha Nietzschego – przedstawia
Paweł Lisicki jako autor *Pustego nieba Pana Cogito*⁹.

Jak zauważa Gogler, spór o to, który z dwóch głosów jest słuszny,
w istocie sprowadzałby się „do badań na temat: czy urodzony we Lwowie
Zbigniew Herbert wierzył w Boga, czy też nie”¹⁰. Bez względu na to,
czy odpowiedź na takie pytanie spróbujemy odnaleźć w wywiadach, czy
założymy, że jedynie z tą właśnie kwestią mamy połączyć nawiązania do
Nietzscheańskiej „śmierci Boga” – jak czynią to reprezentanci wskaza-
nych stanowisk – uprościmy obraz liryki Herberta. Tymczasem „niejasna
mowa poetycka” stawia czytelnika w obliczu problematyki znacznie
bardziej skomplikowanej niż sprawa wiary bądź niewiary twórcy.

Postawę Herberta wobec chrześcijańskiego Boga badacz próbuje
określić na podstawie stosunku poety do „kategorii podstawy, centrum,
istoty, prawdy, stałej obecności celu, których filozoficznym umocowa-
niem może być właśnie Bóg ze słynnego powiedzenia autora *Antychry-
sta*”¹¹. Innymi słowy, wpisując utwory Herberta w kontekst filozofii
Nietzschego, rozpoznana w wierszach platońską opozycję między
światem pozorów a światem wiecznych prawd łączy Gogler z opozy-
cją ziemi i nieba z tradycji chrześcijańskiej. Główne wnioski płynące
z rozważań autora *Blizny* odda, być może, następujący cytat:

...poeta broni się przed ucieczką z nonsensownego, raniącego świata w obiecanie
przez „zaświatowców niebo”. Nie jest ono podstawą, tym, ze względu na co
czynimy to lub tamto, co sprawia, iż rzeczy mają się tak, a nie inaczej. Jednocześnie
twórca broni się przed „niebem” pojmowanym jako pozaziemskie, wieczne ideały,
których niedoskonałym odbiciem miałyby być ziemia. Dlatego, pragnąc dochować
„wierności ziemi”, wytrzymać chaos świata, nie pyta o sens ostateczny, o jego
wartość, lecz wartość tę postuluje na własną rękę tworzyć¹².

Herbert nie zgadza się zatem na przyjęcie afirmatywnej postawy
wobec Boga, który należałby do „dobrego świata prawdy absolutnej,

⁹ Tamże, s. 264–265.

¹⁰ Tamże, s. 265.

¹¹ Tamże, s. 266.

¹² Tamże, s. 284.

przeciwstawianej fałszywej rzeczywistości doczesnej¹³. Taki Bóg – jako Absolut, abstrakcyjne pojęcie – miałby być przynależną do sfery transcendencji gwarancją racjonalnego systemu wyjaśniającego wszystko. Jednakże dystans poety do powyższej koncepcji nie musi być utożsamiany z deklaracją niewiary:

Jednakowoż ucieczka przed pustym, doskonałym Absolutem będzie jednocześnie i paradoksalnie próbą zachowania możliwości zjawienia się nie-obliczalnego Boga, w czym ujawniają się dwa sprzeczne dążenia: odejście od dyskursu filozoficznego na pozycje poetyckie to także chęć przywrócenia miejsca tajemnicy temu, co niepojęte, to otwarcie możliwości „przeniesienia” Boga z pustego nieba abstrakcji na ziemię, aby umożliwić wpisanie go w ludzką opowieść¹⁴.

Choć autorzy pierwszych dwóch opracowań prezentują odmienne odsłony interesującej nas problematyki, wydobywają z wierszy Herberta podobną myśl. Wyraźnie akcentują oni zdystansowanie się twórcy wobec chrześcijaństwa, ale podkreślają też jego otwarcie na wyjątkowe doświadczenia wymykające się interpretacjom i językowi, jakie oferuje tradycja religijna. Krytyka chrześcijaństwa nie jest tu zatem pojmowana jako przekreślenie wszelkich form odczuwania sakralnego wymiaru rzeczywistości. Wręcz przeciwnie, o ten właśnie wymiar, zdaniem badaczy, poeta dba szczególnie mocno.

Tekst Goglera wydaje się kolejną odsłoną dostrzeganego w poezji Herberta napięcia między pragnieniem przeżycia autentycznego doświadczenia religijnego a nieodpowiadającą na to pragnienie tradycją religijną. Do rozważań autora *Blizny* sięgam jednak ze względu na inny problem, który pozwalają one dostrzec. Otóż badanie stosunku poety do religii chrześcijańskiej wymaga ujrzenia w nim kogoś, kto doskonale orientuje się w jej filozoficznym umocowaniu. Niewykluczone, iż powinniśmy sformułować to nieco inaczej. Mianowicie: Herbert w swym świadomym dialogu z filozofią nie może pozostać obojętny wobec problemu religii.

Odwołując się do powyższych opracowań, pragnę wyróżnić pewne kierunki odczytań, które wydają mi się szczególnie godne uwagi. Nie będziemy zastanawiać się nad tym, czy każda z przywołanych prac, wzięta jako całość, ze wszystkimi poszczególnymi interpretacjami wierszy,

¹³ M. Żelazny, *Nietzsche. „Ten wielki wzgardziciel”*, Toruń 2007, s. 132.

¹⁴ P. Gogler, *Blizna...*, s. 273.

kreśli adekwatny obraz twórczości Herberta. Zostały one wspomniane przede wszystkim jako ślady rozpoznania w jego utworach kilku kwestii, które będą poruszone również w tym szkicu. Chcę przez to powiedzieć, że spostrzeżenia badaczy z jednej strony stanowią wsparcie dla dalszych rozważań, z drugiej natomiast wymagają uzupełnienia, otwarcia dodatkowych kontekstów.

Wspomniane omówienia, poszukujące opisu, który można by odnieść do całej twórczości poetyckiej Herberta, dotyczą utworów opublikowanych w tomikach. W swoim szkicu tłem dla zasygnalizowanych przed chwilą kwestii chciałabym uczynić wiersze powstałe przed 1957 rokiem, głównie te niewłączone do książkowych publikacji. Uwzględnienie w badaniu najwcześniejszych dzieł być może pozwoli wyraźniej oświetlić myśl, która miała potem wybrzmieć w starannie skomponowanych zbiorach początkującego poety. Nie możemy jednak zakładać, że ujrzymy ją jako wyraźne przeciwieństwo treści zawartych w utworach sprzed książkowego debiutu. Choć *Struna światła* wyznacza zupełnie nowy kierunek w odniesieniu do młodzieńczych prób poetyckich Herberta, to jednak równolegle z pominiętymi później wierszami powstały i takie, dla których znalazło się miejsce w pierwszym tomiku.

Odwrót od chrześcijaństwa?

Przyjrzyjmy się najpierw dwóm fragmentom z korespondencji Herberta. W liście z 2 kwietnia 1951 roku Herbert skierował do Haliny Misiołek następujące słowa:

W Bogu to wszystko, czym się tutaj dręczymy, rozwiąże się. Wpłyniemy do Niego jak niespokojna spieniona struga do morza, On nas pochłonie, wypełni, zrozumie i utuli na wieczność. „Bo nie zazna serce spokoju aż nie spocznie w Tobie, Panie”¹⁵.

Trudno byłoby przeczyć twierdzeniu, że w słowach tych wyraźnie wybrzmiewa żywe wyznanie wiary. Ponadto czytelne odwołanie do

¹⁵ Z. Herbert, *Listy do Muzy* [Haliny Misiołek], Gdynia 2000, s. 27.

znanego zdania św. Augustyna¹⁶ jasno wskazuje, iż wypowiedź Herberta odnosi się do tradycji chrześcijańskiej. Kilka lat później w liście do Henryka Elzenberga z 4 kwietnia 1954 roku poeta usytuował się wobec niej zupełnie inaczej:

W zakresie życia wewnętrznego to – kontynuując zasadę zwierzenia się Mistrzowi – komunikuję, że trwam w pogłębiającym się kryzysie z ortodoksyjną i oficjalną warstwą katolicyzmu. To co Eliot wyobraził w jednym ze swoich wierszy pod postacią hipopotama, o którym trzeba pamiętać, albo raczej wierzyć, że będzie kiedyś grał w niebie na harfie – to właśnie sprawia mi największą kłopotu¹⁷.

Jak rozumieć ów kryzys, o którym – jak wcześniej o wierze – mówi się w formie bezpośredniego wyznania? Chodzi chyba w istocie o zwątpienie w treść nauki, którą mają przyjmować wyznawcy religii. Zastanawia jednak fakt, że poeta pisał o tym, jakby coś z „katolicyzmu”, jakąś jego „warstwę”, próbował dla siebie ocalić. Dalsza część listu świadczy zresztą o gorliwych poszukiwaniach własnej drogi duchowej.

Wczesna twórczość poetycka Herberta bez wątpienia odzwierciedla zmianę stosunku autora wobec chrześcijaństwa. Ale na czym właściwie polega ta zmiana i jakie problemy tkwią u jej podstaw? Niewykluczone, że poetycka droga młodego Herberta może być czytana jako świadectwo przechodzenia od wiary do niewiary, to znaczy: odchodzenia od prawd wiary chrześcijańskiej. Ale czy kwestia ta – jeśli nawet jest uzasadniona – jest podstawowym aspektem owej przemiany?

Spójrzmy na nieopatrzone tytułem utwór opublikowany przez autora *Napisu* w 1950 roku na łamach „Tygodnika Powszechnego”¹⁸, rozpoczynający się następującą strofą:

Palce wrzeczona dźwięków przyczynę melodii
Zanim złożysz na strunach by mówić z powietrzem
Połóż na własnej twarzy niech je oddech przetrze

¹⁶ „I niespokojne jest serce nasze, dopóki w Tobie nie spocznie”. Zob. św. Augustyn, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Warszawa 1982, s. 5.

¹⁷ *Zbigniew Herbert – Henryk Elzenberg. Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2002, s. 69.

¹⁸ Odpis wiersza przesłany J. Zawieyskiemu wraz z listem z 4 października 1950 roku. Zob. P. Kądziała, *Twórczość Zbigniewa Herberta. Monografia bibliograficzna*, Warszawa 2009, s. 23.

Pomyśl jak Jan Sebastian znalazł klucz do nieba
Którym przedtem otwierał tylko pięciolinie

(*** [*Palce wrzecziona dźwięków...*])¹⁹

Od wersów poświęconych muzyce – poprzez strofę dotyczącą malarstwa – zmierza poeta do wypowiedzi poświęconej twórcom liryki. Wyraźnie utożsamia się więc z przedstawioną w wierszu koncepcją tworzenia, o której już na podstawie cytowanego fragmentu powiedzieć możemy, jakiej wizji świata ma ona odpowiadać. Analizując otwierający wiersz „przepis na muzykę”, Jerzy Wiśniewski stwierdza:

Jej tworzenie – przez instrumentalistę czy kompozytora – jest opisywane przez Herberta metaforą rozmowy z powietrzem. Jest to dialog istniejący zarówno w sensie materialnym (powietrze użycza sobie muzykowi jako budulca dźwięków), jak i idealnym: powietrze może bowiem symbolizować to, co duchowe w świecie. Określenie muzyki jako rozmowy z Bogiem przyłgnęło na przykład do twórczości Jana Sebastiana Bacha. Zanim jednak ta ostateczna, metafizyczna perspektywa może być osiągnięta przez jakiegokolwiek muzyka, potrzeba namysłu, skupienia i wewnętrznego oczyszczenia; potrzeba jednak także formalnej biegłości, której wzorem jest Bach; tworząc dzieła doskonale warsztatowo, dosięgnął on bowiem Absolutu. Herbert sugeruje zatem, że muzyka może być rozmową z Bogiem, ale tylko wtedy, gdy sama jest doskonała²⁰.

U podstaw „przepisu” tkwi zatem założenie o dwudzielności świata. Religijny wymiar metafizycznej strony rzeczywistości, pojętej jako wieczna doskonałość przeciwstawiona ziemskiej niedoskonałości i zmienności, jeszcze dobitniej wyraża ostatnia, wspomniana już strofa:

Palce wrzecziona wierszy o młodzi poeci
Ważcie długo na wargach nim dotkniecie karty
By ponad zamęt świata zatopione barwy
Zapach odejścia w kwiatach i nietrwałość słów
Słyszano głos jedyny głos który nas woła

Ostatni wers, odwołujący się do Bożego Objawienia, potwierdza, iż „niebo” z pierwszej strofy to niebo chrześcijańskie.

¹⁹ Cyt. za: Z. Herbert, *Utworthy rozproszone (Rekonesans 2)*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2017, s. 11.

²⁰ J. Wiśniewski, *Muzyka w twórczości Zbigniewa Herberta*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2003, nr 6, s. 355.

Opozycja między tym, co materialne, a tym, co duchowe, jako problem wyraźnie osadzony w kontekście teologii chrześcijańskiej pojawia się w nieopublikowanym przez poetę wierszu *Paysage légendaire*, który dołączył Herbert do jednego z listów wysłanych w 1949 roku do Jerzego Zawieyskiego²¹. Z listu dowiadujemy się, że utwór nawiązuje do któregoś z obrazów Georges'a Rouaulta. Inspirację najprawdopodobniej stanowiło płótno *Chrystus i rybacy*²², skoro poeta poprzez owo dzieło malarskie sięga do biblijnej historii o nauczaniu Jezusa nad Jeziorem Galilejskim.

W wierszu Herberta wyraźnie wyeksponowany został materialny, zmysłowy wymiar rzeczywistości. Początkowy fragment zdaje się wydobywać z opisywanego obrazu swoisty ciężar ziemi. Mówi się nie tylko o ciemnej barwie podłoża, lecz także o przygniatającym je powietrzu:

Dobry obłok napływa – łyka światło jak lampa
kiedy gaśnie a ziemia jest pusta i skwarna
pod oddechem pustyni fioletowiebieska
daremne ziarna²³

Ostatni z wersów, jeśli ujrzyć w nim aluzję do przypowieści o siewcy²⁴, sugeruje jednak, że znaczenie podkreślenia przez artystę materialności ziemskiej przestrzeni trzeba odczytywać w kontekście chrześcijańskiego dualizmu ziemi i nieba.

Taki kierunek interpretacji potwierdzają kolejne fragmenty. Refleksja o nauczaniu Chrystusa, choć eksponuje odczytania dosłowne, wskazuje na ich niewystarczalność:

Brzeg zarastają smukli rybacy, nie rozumieją przenośni
Królestwo niebieskie raz znaczy ziarno gorczycy a czasem znów winnica
Niewodem łowi się ludzi, rzesza to znaczy ławica
Nabiega słonym przyborem Jezioro Galilejskie

Utwór Herberta, wyraźnie nawiązujący do Ewangelii, nie mówi o pustce przenośnych znaczeń, lecz o niemożności ich odczytania. Według

²¹ Wiersz dołączony do listu z 22 października 1949 roku. Zob. P. Kądziała, *Twórczość...*, s. 657.

²² Zob. T. Garbol, „Chrzest ziemi”..., s. 329.

²³ Cyt. za: Z. Herbert, *Utwory rozproszone...*, s. 16.

²⁴ Przypowieść tę podają trzy Ewangelie: Mt 13,1-9; Mk 4,1-9; Łk 4-15.

biblijnego przekazu lud rzeczywiście nie rozumiał słów przypowieści, w czym widział Chrystus spełnienie się prorocstwa Izajasza. W ostatniej części dzieła poetyckiego padają zresztą słowa, które brzmią raczej jak fragment opowieści o dziejach objawienia: „W on czas spełniły się słowa proroków ziemia / przekroczyła horyzont i wstępowała”.

Dokonując szczegółowej analizy tekstologicznej kilku wczesnych utworów Herberta w kontekście problemu religii, Mateusz Antoniuk zauważa, że niektóre wiersze poety sprzed książkowego debiutu jednocześnie mogą uobecniać sens teologiczny i otwierać się na sensy niereligijne²⁵. W ten sposób autor rozprawy *Otwieranie głosu* ocenia między innymi wiersz *O ufności* ze stycznia 1951 roku²⁶, rozpoczynający się strofą:

Poro ufności, przyjdź, o zstąp
na głowy biczowane w mrokach,
na biedny gest złamanych rąk.
Pal światło na obłokach!²⁷

Jak stwierdza Antoniuk po wnikliwym rozpatrzeniu rozmaitych wątków, „Pora ufności” może funkcjonować tu „jako peryfraza Ducha Świętego” albo jako „pewna figura symboliczna, która scala w sobie, wyobraża i reprezentuje wszystkie aspiracje ludzi dotkniętych bądź zagrożonych słabością i rozpaczą”²⁸.

Wychodząc od takich przykładów, w nawiązaniu do problemu wskazanego przez Goglera można by powiedzieć, że młody twórca nie milczy o Bogu. Na początku poetyckiej drogi Herberta temat chrześcijańskiego Boga obecny jest w takich formach wypowiedzi, które dadzą się odczytać jako wyraz wiary. Fakt, że do pierwszego tomiku Herbert nie włącza takich prób jak omówione właśnie wiersze, z pewnością można uznać za przejaw zdystansowania się poety od chrześcijaństwa. Jeszcze wyraźniej na zmianę postawy wskazuje to, że w *Strunie światła*

²⁵ M. Antoniuk, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2009. Zob. rozdział *Martwe, żywe... Spotkania z sensem teologicznym*, s. 331–370.

²⁶ Tamże, s. 341. Wiersz dołączony do listu z 20 marca 1951 roku do J. Zawieyskiego. Zob. P. Kądziała, *Twórczość...*, s. 660.

²⁷ Cyt. za: Z. Herbert, *Utwory rozproszone...*, s. 39.

²⁸ M. Antoniuk, *Otwieranie głosu...*, s. 346–347.

zamieszcza poeta wiersz napisany w 1951 roku pod tytułem *Kapłan*²⁹ o wymownym zakończeniu:

– a jednak
podnoszę oczy i ręce
podnoszę śpiew

i wiem że dym ofiarny
dążący w zimne niebo
zapłata warkocz bóstwu
bez głowy³⁰

Równie interesujący jest jednak fakt, że nie sięgnął Herbert po wiersze takie jak *Kościół*³¹, który, co zauważa Antoniuk, wyraża „likwidacyjny stosunek wobec sensu teologicznego”³²:

W kamiennym lesie katedry
pod czaszką sklepieniem i niebem
godzina wstrzymanych zegarów
popiół spalonych traw
[...]
milczenie posadzki na której
kwitną włosy grzesznicy
pora samotna jak ziarno
rozsadza opokę i dno
[...]³³

Utwór ten jest bardzo wyrazistym przykładem polemiki z sensem teologicznym. Zwróćmy uwagę, za Antoniukiem, jakie znaczenie niesie ze sobą pojawienie się symboliki roślinnej, która nie ma tu nic wspólnego z ożywieniem martwej przestrzeni świątyni:

...w tym problem, że rozsadzeniu ulega „opoka”... To już sytuacja niebezpieczna, bo w kontekście wiersza o Kościele – *Ecclesii* aktywizuje się specyficzne znaczenie wyrazu „opoka”, określające apostołski fundament wspólnoty wierzących. Rozsadzanie tak pojętej „opoki” oznacza podważanie elementu konstytutywnego,

²⁹ Wiersz powstał 27 stycznia 1951 roku. Zob. tamże, s. 363.

³⁰ Cyt. za: Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2011, s. 27–28.

³¹ Wiersz przesłany Zawieyskiemu z listem z 20 marca 1951 roku. Zob. P. Kądziała, *Twórczość...*, s. 58.

³² M. Antoniuk, *Otwieranie głosu...*, s. 363.

³³ Cyt. za: Z. Herbert, *Utwory rozproszone...*, s. 46.

współdecydującego o tożsamości i ciągłości instytucjonalnej od momentu założenia, „przez wszystkie dni, aż do skończenia świata”³⁴.

W rozważaniach Antoniuka pojawia się również wątek rozdzielenia imion Jan i Sebastian:

w brzozowym lesie organów
zgubił kantyczkę Sebastian
Jan ją znalazł i poszli
przytuleni skrzydłami

Zgadzać się ze stwierdzeniem autora rozprawy, że „rozpołowienie Jana Sebastiana, a następnie odejście dwu noszących te imiona osób z «brzozowego lasu organów» może być kolejnym świadectwem martwoty Kościoła, porzuconego przez muzykę, sztukę”³⁵, chcę położyć nacisk przede wszystkim na związek owej strofy ze – wspomnianym w tym kontekście również przez Antoniuka i analizowanym już tutaj – niezatytułowanym wierszem o incipicie: „Palce wrzeczona dźwięków”. W utworze z 1950 roku poeta przywoływał postać kompozytora, by mówić o sferze znaczeń, z którą – poprzez refleksję o sztuce, a zwłaszcza o twórczości lirycznej – wyraźnie się utożsamiał. Dlatego późniejsze, niejako prześmiewcze sięgnięcie do tego motywu brzmi jak odwołanie afirmatywnego tonu z wcześniejszego dzieła.

Herbert nie zdecydował się też na włączenie do pierwszego tomu wiersza z 1953 roku, o incipicie: „Z twarzą na północ zwróconą”³⁶, nawiązującego do historii o podróży Trzech Króli do Betlejem i wystawiającego na próbę aktualność symboliki chrześcijańskiej³⁷. Pomija także *Psalm*, w którym padają słowa: „łuk teraz widzę na obłokach / Mojżesz powiedziałby przymierze / ale dla mnie jest to przemoc pustych słów”³⁸. Czy nie decyduje się więc tym samym na „odsunięcie” wierszy, które najbardziej bezpośrednio skłaniają do pytań po prostu o wiarę? Czy na

34 M. Antoniuk, *Otwieranie głosu...*, s. 357.

35 Tamże, s. 358.

36 Cyt. za: Z. Herbert, *Utwory rozproszone...*, s. 103.

37 Zob. M. Antoniuk, *Otwieranie głosu...*, s. 367–370.

38 Cyt. za: Z. Herbert, *Utwory rozproszone...*, s. 112–114.

tle zarówno utworów przedrukowanych, jak i „nowych” stosunek poety wobec chrześcijaństwa nie okaże się sprawą bardziej złożoną?

Oczywiście nie należy przeceniać znaczenia faktu, że akurat te wiersze nie znalazły się w pierwszym tomie. Zdecydowanie warto natomiast wyodrębnić ową kwestię dla uporządkowania bardzo różnorodnej materii rozważań, nie pomijając przy tym innej perspektywy. Otóż faktem jest, że wiele młodzieńczych utworów Herberta nie weszło do debiutanckiego zbioru, a jednak znajdziemy wśród nich takie próby, które zdają się świadczyć o konsekwentnym rozwijaniu pewnych wątków. Zatem należy podkreślić jeszcze jeden ważny fakt. W książkowym debiucie znalazło się miejsce dla idei, które dojrzywały w myślach poety już dużo wcześniej – w refleksji pełnej napięć, niezwykle dynamicznej. Nie sposób wykluczyć, że wielkie znaczenie miała dla autora *Napisu* jego znajomość z Henrykiem Elzenbergiem, zapoczątkowana w 1949 roku, kiedy to Herbert został uczestnikiem seminarium z historii filozofii prowadzonego przez Profesora³⁹.

W dialogu z filozofią ku religijnej postawie

Jak wskazuje Paweł Gogler w przywoływanym już szkicu *Blizna*, bywa, że badanie tekstów Herberta sprowadza się do poszukiwania dowodów wiary poety – zwłaszcza w interpretacjach nawiązujących do wywiadów Renaty Górczyńskiej i księdza Janusza Pasierba. Wspomnieliśmy już, że „rozwiązanie kwestii wiary tzw. autora empirycznego” uważa badacz za niewiele wnoszące do rozważań nad usytuowaniem poetyckiej mowy Herberta wobec zagadnienia „śmierci Boga”⁴⁰. Wsuńmy jednak jeszcze inną wątpliwość. Czy mowa autora rzeczywiście jest źródłem jednoznacznych odpowiedzi na pytania o jego wiarę? Czy pytanie to nie wiąże się ze zignorowaniem pewnych trudności również (a może zwłaszcza) wtedy, gdy zadajemy je wobec wypowiedzi poety?

W rozmowie z księdzem Pasierbem autor *Pana Cogito* żywo podkreślał własną wrażliwość na religię oraz wyrażał przekonanie o niebywałym

³⁹ M. Tył, *Elzenberg i Herbert* [w:] *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2010, s. 383.

⁴⁰ P. Gogler, *Blizna...*, s. 265.

znaczeniu religii dla rozwoju kultury. Wydaje się, że można by było mówić tu o jednej konkretnej tradycji, skoro ucieleśnienie godnego podziwu religijnego życia dostrzegał poeta w swojej babci, o której wspominał przecież – między innymi – jako o członkini wspólnoty chrześcijańskiej. Hipotezę tę czyni jednak wątpliwą chociażby następujące zestawienie: „Nie mam gościnności, dobroci, zdolności przyjmowania, co miała babcia, akceptacji rzeczy najważniejszych, co miał mój mistrz, profesor Elzenberg. Człowiek wielu religii, wielu filozofii...”⁴¹.

Rodzi się pytanie, na ile znaczący jest fakt, że na podstawie wywiadu postać babci jawi się w kontekście chrześcijaństwa. Być może, Herbert próbował mówić o czymś, co nie jest bezpośrednio związane wyłącznie z tą religią albo też w ogóle nie łączy się z nią w sposób wyraźny i niepodważalny? Poeta z podziwem wspominał bowiem także Henryka Elzenberga, który – jak pisze ojciec Jan Andrzej Kłoczowski – zarzucał chrześcijaństwu

„dogmatyzm”, przekonanie o posiadaniu jedynej i niepodważalnej prawdy, wobec której musi skapitulować ludzki rozum. A co gorzej, wobec której muszą skapitulować inne doświadczenia i przeświadczenia, nie mieszczące się w wyraźnie określonym korpusie chrześcijańskich prawd. Rodzi to – powiada Elzenberg – postawę głębokiej nietolerancji i fanatyzmu⁴².

Zestawienie ze sobą tych dwóch ważnych dla poety osób z całą pewnością nie jest przypadkowe w kontekście takiej rozmowy. Tym bardziej, że myśl filozofa absorbowała też religia pojęta jako przedmiot aprobaty. Jak czytamy w notatce Elzenberga: „Sprzeczne z samą istotą religii jest przypisywanie jej charakteru jakiegoś generalnego aktu poznania, chociażby się to jej ujęcie później jakoś uzupełniało. Sam pierwszy krok wyznawcy jest błędem, gdy to, co posiadał, nazywa „wiarą”, a siebie samego «wierzącym»”⁴³.

Chociaż bez wątpienia możemy powiedzieć, iż Herbert wypowiadał się w obronie religii czy też religijności, to jednak trudno dookreślić

⁴¹ J. Pasierb, *Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*, <http://wyborcza.pl/1,75410,-2957111.html> [dostęp: 4.06.2018].

⁴² J.A. Kłoczowski, *Profesor Henryk Elzenberg o religii i mistyce* [w:] *Henryk Elzenberg i mistyka*, „Znak-Idee” 1990, nr 3, s. 13.

⁴³ H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Toruń 2002, s. 301. Notatka z 21 grudnia 1941 roku.

to spostrzeżenie i wyjaśnić, co dokładnie kryje się za tymi pojęciami. Wyraźne deklaracje poety na temat zainteresowania życiem wewnętrznym nie łączą się wprost z żadną sprecyzowaną myślą przyjętą jako uzasadniająca wszystko prawda. Fragment rozmowy z Renatą Górczyńską pokazuje, że poeta bronił się między innymi przed jakąkolwiek pozytywną koncepcją Boga:

Zapytano mnie kiedyś w Polsce na wieczorze autorskim: „A kim jest dla pana Bóg?”. Nagle takie pytanie padło. Odpowiedziałem: „Niepojęty”. To jest jedyna odpowiedź, która mi przyszła na myśl spontanicznie, jak wyznanie wiary. Bo jeżeli mogę sobie Boga wyobrazić, to oczywiście go uczłowieczam⁴⁴.

W świetle tych spostrzeżeń mowa poety zdaje się potwierdzać przypuszczenie, że odpowiedź na pytanie o jego wiarę w chrześcijańskiego Boga nie wystarczy. Z jednej strony niby nic nie stoi na przeszkodzie, by odpowiedzieć pozytywnie. Po chwili jednak trzeba będzie wskazać w wypowiedziach Herberta miejsca, dla których tradycja chrześcijańska nie jest kluczowa. Z drugiej strony, gdy wychodzimy od punktów wybiegających poza kwestie chrześcijaństwa, nasuwa się odpowiedź negatywna. Wówczas jednak trudno nie zastanawiać się, czym ma być religia, której ważność Herbert przecież podkreślał, oraz dlaczego w jego wypowiedziach pojawiał się Bóg. Obie „drogi” poprowadzą w gruncie rzeczy do podobnych rozważań. Otóż rozpatrywanie problemu religii w twórczości Herberta wymaga przyjrzenia się filozoficznym aspektom tej poezji, na co wskazują już młodzieńcze próby autora.

Zawarcie znajomości z Elzenbergiem zaowocowało wieloletnią korespondencją pomiędzy poetą a filozofem. Ich listy nie są świadectwem przyjmowania przez ucznia poglądów mistrza. To raczej żywa wymiana zdań poświadczająca silne porozumienie, dla którego, jak sądzę, żaden z myślicieli – zgodnie z własnym podejściem do rzeczywistości – nie potrzebował jednoznacznego dookreślenia. Tematyka religijna kilkakrotnie została w listach przywołana wprost, jednak wydaje się, że główne treści przydatne do badania tego zagadnienia płyną z refleksji, które nie podejmują go bezpośrednio. Wystarczy spojrzeć chociażby

⁴⁴ R. Górczyńska, *Sztuka empatii. Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*, „Zeszyty Literackie” 1994, z. 4, s. 163.

na często cytowany fragment listu z 30 maja 1952 roku, w którym poeta podsumował etap studiów filozoficznych:

Przystępując do bilansu tegorocznego widzę wielką dysproporcję między zamierzeniami a realizacją. Ale od czego zdolność samousprawiedliwiania? Otóż ona szepce mi, że w tym szarpaniu i bałaganie jest poszukiwanie filozofii autentycznej, takiej która wypływa z najgłębszych przeżyć. I nie jest tak ważne czy się poznaje prawdę (pod tym względem jestem sceptykiem), ale co filozofia robi z człowiekiem.

Namawiano mnie do studiowania tomizmu. Zacząłem chodzić na czytanie *Summy*. Rzeczywiście wiele rzeczy się układało i wyjaśniało. Poczulem się szczęśliwy i wolny. I to był pierwszy sygnał, że trzeba uciekać, że coś w substancji człowieczej się przekręca. Czułem przyjemność sądzenia i klasyfikacji. A przecież człowieka bardziej określają słowa zaczynające się na nie: niepokój, niepewność, niezgodna. I czy ma się prawo porzucić ten stan⁴⁵.

„Czy ma się prawo porzucić ten stan”? Wydaje się, że poprzez to pytanie Herbert musiał skonfrontować się także z religią, a filozofia Elzenberga stanowiła wsparcie dla trwania w owym zwątpieniu.

Kiedy Elzenberg na kartach swego dziennika próbował odpowiedzieć na pytanie: „Czym jest religia?”, problemem okazało się właściwie samo sformułowanie pytania. Filozof dodawał bowiem: „...raczej: czym jest to coś, na czego określenie ja, *en mon privé*, używam tego wyrazu i czego lepsze mam wyczucie niż zrozumienie?”⁴⁶. Co szczególnie interesujące, jeden z warunków, które muszą zostać spełnione, by mówić o „czymś”, co zasługuje na to miano, mógłby chyba posłużyć jako przykład ilustrujący pesymizm Elzenberga:

Przekonanie – niekoniecznie uświadomione, nieraz implicytne wyłącznie – o zasadniczej, istotnej, esencjalnej irracjonalności świata, tzn. o tym, że żadna myśl dyskursywna – nie tylko ludzka, ale najdoskonalsza możliwa – nie przeniknie jego rzeczywistości; że świat i myśl dyskursywna są względnie siebie nieadekwatne⁴⁷.

Oczywiście w tym przypadku powyższa idea nie zostaje spisana w celu wyłożenia pesymistycznej diagnozy na temat sensu rzeczywistości

⁴⁵ Zbigniew Herbert – Henryk Elzenberg. *Korespondencja...*, s. 33.

⁴⁶ H. Elzenberg, *Kłopot...*, s. 395. Notatka z 5 maja 1952 roku.

⁴⁷ Tamże.

i sytuacji człowieka⁴⁸. Szczerze wyjście ku temu, co Elzenberg czasami nazywał „religią”, innym razem „mystyką” lub „filozofią mistyczną”, a co na tle jego pism wydaje się wyraźnie powiązane z ideałem uprawiania filozofii, nie jest możliwe bez przyjęcia tego przekonania. O ile trudno wyjaśnić – nie tylko interpretatorom, ale i filozofowi – czym jest religia uznana za przedmiot aprobaty, o tyle dość jasne jest, czego nie obejmie projektowana przez myśliciela definicja.

Elzenberg odrzucał religię rozumianą jako system twierdzeń⁴⁹. Czemu bowiem miałyby one odpowiadać? Cytowany fragment wyklucza możliwość uznania „pewnego określonego zespołu dogmatów narzucających nam, jak mamy rozumieć objawienie *sacrum* i jak wobec tego objawienia żyć”⁵⁰. Przywołane przekonanie jest oczywiście polemiczne także w stosunku do wyprowadzenia świata transcendentnego z działania rozumu i odnoszenia życia ziemskiego do rzeczywistości idealnej. Czy ów krytyczny aspekt refleksji Elzenberga da się zauważyć w poezji Herberta? Pytanie to niekoniecznie zakłada bezpośredni wpływ filozofa na poetę. Chodzi raczej o ewentualne podobieństwa w sposobie myślenia, które mogły umacniać się pod wpływem wyczuwania akceptacji ze strony mistrza.

Wiersz *De profundis*, opublikowany w 1951 roku na łamach „Tygodnika Powszechnego”⁵¹, można chyba odczytać jako wyraz zwątpienia w zasadność postrzegania rzeczywistości poprzez teorię dwóch światów:

Złowiony w sieci żył napiętych
obity szczerlnie twardą skórą
na skroś przebity ziemską osią

– nie jestem gwiazdą [...] ⁵².

⁴⁸ Na temat pesymizmu Elzenberga oraz podobieństw między poglądami filozofa oraz poglądami poety w kontekście filozofii Nietzschego zob. L. Kleszcz, *Nietzsche – Elzenberg – Herbert* [w:] *Pojęcia kielkujące...*, s. 353–377.

⁴⁹ H. Elzenberg, *Kłopot...*, s. 395.

⁵⁰ T. Mazur, *Zbawienie przez filozofię. Interpretacja twórczości Henryka Elzenberga*, Warszawa 2004, s. 234.

⁵¹ Odpis wiersza poeta przesłał Jerzemu Zawieyskiemu wraz z listem z 20 marca 1950 roku. Zob. P. Kądziała, *Twórczość...*, s. 29.

⁵² Cyt. za: Z. Herbert, *Utwory rozproszone...*, s. 37.

Wszystko, co – poprzez przestrzenne wyobrażenie z zacytowanej części otwierającej wiersz – jest odległe od ziemskiej perspektywy, zostaje wypowiedziane przez zaprzeczenie. W takiej formie wybrzmiewają jeszcze dwa wyznania: „nie jestem kryształem” oraz „nie mogę być ani daleki / ani doskonały”. Z pewnością znaczący jest brak adresata wypowiedzi, skoro tytuł wiersza wyraźnie nawiązuje do Psalmu 130, rozpoczynającego się słowami: „Z głębokości wołam do Ciebie, Panie” (Ps 130,1). Czy poeta pokazywał przez to, że nie mógł bądź nie chciał myśleć o Bogu jako o istocie, której da się przypisać te wszystkie określenia, nieprzystające do sfery ziemskich doświadczeń? Niewykluczone, ale staje się to zrozumiałe jedynie jako dopełnienie innego spostrzeżenia. Mianowicie utwór ten zdaje się wyrastać z przeczucia, że odrzucenie wizji świata sankcjonowanej przez klasyczną metafizykę musi prowadzić do głębokich przemyśleń nad religią – do wyjścia poza dotychczasowe przeświadczenia i poddania religii pod filozoficzny namysł.

Herbert rzeczywiście odrzucał klasyczną metafizykę, dopuszczającą się „wyprowadzania przedmiotów poznania z samej struktury rozumowania logicznego”⁵³. Dał temu wyraz między innymi w utworze *Uprawa filozofii* z tomu *Struna światła*⁵⁴:

wymyśliłem w końcu słowo byt
słowo twarde i bezbarwne
trzeba długo żywymi rękami rozgarniać ciepłe liście
[...]
by pod tym wszystkim odkryć
martwy biały
filozoficzny kamień⁵⁵.

W prozie poetyckiej *Raj teologów* ze zbioru *Hermes, pies i gwiazda* rozumowanie spekulatywne zostało ukazane prześmiewczo właśnie w kontekście uzasadniania prawd wiary:

Aleje, długie aleje, wysadzone drzewami starannie przyciętymi jak w parku angielskim. Czasem przechodzi tędy Anioł. Włosy starannie utrefione, skrzydła szumiące łaciną. Ma w ręku zgrabny przyrząd zwany sylogizmem. Idzie szybko nie poruszając powietrza i piasku. Mija w milczeniu kamienne symbole cnót,

53 M. Żelazny, *Nietzsche...*, s. 40.

54 Por. P. Gogler, *Blizna...*, s. 267–268.

55 Cyt. za: Z. Herbert, *Wiersze zebrane...*, s. 46–47.

czyste jakości, idee przedmiotów i wiele innych rzeczy zupełnie niewyobrażalnych. Nie znika nigdy z oczu, bowiem nie ma tu perspektyw. Orkiestry i chóry milczą, ale muzyka jest obecna. Jest pusto. Teologowie mówią przestronnie. To też ma być dowód⁵⁶.

Zanim sięgniemy po kolejne przykłady utworów, wróćmy do Elzenberga. Czas wyjaśnić, iż religia, za którą opowiadał się filozof, to w istocie pewna postawa. Jej drugim składnikiem jest: „Odwroćcie się od empirii – tzn. z grubsza od świata danych zmysłowych i związanych z nimi introspekcyjnych, uporządkowanych w system według, na ogół, tak zwanych wymagań praktyki”⁵⁷. Nie chodzi, rzecz jasna, o ucieczkę w jakikolwiek substancjalnie pojęty zaświat. Mowa o tym, że świat naszego codziennego doświadczenia, czy też „rzeczywistość rzeczy”, jest tylko konstrukcją: „rzeczy są (przez podmiot? przez «praktykę»?) skonstruowane jak abstrakta”⁵⁸. Trzeba podjąć wysiłek, by świat ten unieważnić i aby poznawać – już nie przez sądy, lecz przez obcowanie – to, co po prostu jest⁵⁹. Nie jest to pozyskanie dodatkowej wiedzy ani – tym bardziej – wiedzy wyjaśniającej z wyższego poziomu to, co dostępne w codziennym doświadczeniu:

Mistyka nie jest „uzupełnieniem” doświadczeń dostarczonych przez praktykę czy naukę; jest to rewolucja wewnętrzna, która wszystko do gruntu rozwała.

Mistyka nie jest docieraniem do faktów, które przedtem były nieznanne, ale przebudową podstaw umysłu i, w związku z tym, przebudową naszej wizji rzeczywistości⁶⁰.

Religia jako podzielane przez wspólnotę twierdzenia i praktyki związane ze sferą *sacrum* nie spełnia takich warunków. To wszystko podane jest bowiem, według Elzenberga, rzeczywistości uporządkowanej, określonej. Prawdziwa religia, czy też mistyka, to indywidualne zmierzanie ku doświadczeniom, z których wynikać ma pragnienie

⁵⁶ Cyt. za: tamże, s. 182.

⁵⁷ H. Elzenberg, *Kłopot...*, s. 395.

⁵⁸ Tenże, *O „poznaniu” mistycznym* [w:] *Henryk Elzenberg i mistyka*, „Znak–Idee” 1990, nr 3, s. 32.

⁵⁹ J.A. Kłoczowski, *Profesor Henryk Elzenberg...*, s. 8.

⁶⁰ H. Elzenberg, *Kłopot...*, s. 299. Notatka z 20 grudnia 1941 roku.

przekształcenia siebie i świata podług intuicyjnie uzyskanych przeświadczeń etycznych⁶¹.

To oczywiście bardzo ogólny zarys koncepcji Elzenberga. Nie pytamy bowiem, na ile poezja Herberta ją realizuje. Chodzi raczej o to, na ile ów kontekst filozoficzny pomaga w bardziej świadomym podejściu do twórczości poety. Sądzę, że na podstawie myśli Elzenberga można przypuścić, iż krytyka chrześcijaństwa jest dla Herberta tylko jednym z aspektów pokazywania drogi ku religijności, która nie jest od razu zdefiniowana przez tradycję, choć może być w jej ramach realizowana.

Spójrzmy zatem na wiersz *Trzcina* dołączony do listu z 17 listopada 1951 roku skierowanego do Elzenberga⁶². Utwór nawiązuje do postaci Blaise'a Pascala, myśliciela, który właśnie w ograniczeniach rozumu oraz w przekraczającej go intuicji widział szanse dla dokonania aktu wiary⁶³: „Proroctwa, cudy nawet i dowody naszej religii nie są tego rodzaju, aby można było powiedzieć, iż są bezwarunkowo przekonywujące; ale są zarazem przekonywujące w tej mierze, iż nie można powiedzieć, aby było bezrozumnym wierzyć im”⁶⁴.

W wierszu Herberta nałożone na człowieka przez wiarę zasady postępowania ukazane zostają jako rzeczy, którym po prostu trzeba się poddać tak samo jak wobec niebezpieczeństw natury:

a tu tymczasem
deszcze komet
kamienny płaszcz
i żywy ogień

a tu
dziesięć spiżowych tablic
na straży
pięciu skulonych zmysłów⁶⁵.

⁶¹ „...po pierwsze: przeświadczenia etyczne zyskane intuicyjnie prowadzą do ocen absolutnych. Po drugie: powołanie się na autorytet boski nie wprowadza momentu absolutności”. Zob. tenże, *Spór o zależność etyki od religii* [w:] tegoż, *Pisma etyczne*, Lublin 2001, s. 109. Por. T. Mazur, *Zbawienie...*, s. 241–242.

⁶² Zbigniew Herbert – Henryk Elzenberg. *Korespondencja...*, s. 15–16.

⁶³ R. Ziemińska, *Historia sceptycyzmu. W poszukiwaniu spójności*, Toruń 2013, s. 238.

⁶⁴ B. Pascal, *Myśli*, tłum. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1996, s. 370.

⁶⁵ Cyt. za: Z. Herbert, *Utwory rozproszone...*, s. 61.

Przez nawiązanie do Pascala budował poeta obraz religii jako postawy – zorientowania życia podług zasad, których nie da się dowieść. Czy podobna idea nie pobrzmiewa też w wierszu *Paysage légendaire*?

Niezrozumienie przez rybaków przenośni wydaje się konsekwencją braku wrażliwości na istnienie czegoś, co przekracza doczesność i wyjaśnienia z poziomu doświadczenia. Przy tym duchowy wymiar rzeczywistości nie ma nic wspólnego z wyraźnie zaznaczającą swą obecność nadprzyrodzoną mocą: „Krzaków gorejących nie było, krzaki spaliło słońce / obłoki nie mogły minąć odrętwiałego powietrza / To były jedyne znaki, poza tym w trzcinach szeleścił / Wiatr” (*Paysage légendaire*)⁶⁶. To szczególnie istotne, gdy zwrócimy uwagę na pewien fakt. Otóż według Ewangelii nauczanie Jezusa potrafili pojąć Jego uczniowie. W wierszu natomiast mowa jest po prostu o rybakach, spośród których nikt się nie wyróżnia. Różnica ta jest chyba nieprzypadkowa, skoro w zakończeniu podkreślał Herbert samotność Jezusa. Jeśli więc jest to utwór o sytuacji człowieka w ogóle, poeta ukazał drogę wiary jako drogę niezwykle trudną, pokonywaną bez pomocy prawd narzucających się z oczywistością, jakby przemawiał zarówno w trosce o wrażliwość na świat ducha, jak i na rzecz tezy o niemożności zgłębienia tajemnicy.

Mimo iż ów trud wpisuje się tu raczej w pragnienie trwania przy uznaniu chrześcijańskiej obietnicy zbawienia, Bóg i religia z początku poetyckiej drogi Herberta również jakby wymykają się określeniom. Oczywiście, uzasadnione wydaje się uznawanie najwcześniejszych wierszy za wyraz wiary chrześcijańskiej. Ale nie muszą one stać w sprzeczności z utworami, które nie mówią wiele o Bogu, mówią o świecie, jakiego nic trwale nie określa.

Zamiast zakończenia

W rozmowie z Krystyną Nastulaną Herbert wypowiedział następujące słowa: „Moją intencją jest uszanowanie w człowieku cząstki irracjonalnej – potrzeby poezji i potrzeby tego, co nasi przodkowie

⁶⁶ Cyt. za: tamże, s. 16.

nazywali Bogiem, a dla czego my, ich następcy szukamy nowego imienia”⁶⁷.

Zauważmy, że „Bóg” pojawił się tu jako słowo, jako nazwa dla „czegoś”, czego poeta raczej nie próbował nazwać. Drogą do ocalenia wyjątkowego wymiaru rzeczywistości nie mogą być podejścia, które dążą do ostatecznego wyjaśnienia całości świata. Religijność, o jakiej mówił poeta, zaczyna się wraz z przecuciem, że rozum musi w jakiś sposób ustąpić. I to już w zetknięciu z rzeczywistością codziennego doświadczenia. Widać to chociażby w utworze *Zobacz*, opublikowanym na łamach „Tygodnika Powszechnego” w 1951 roku i włączonym do *Struny światła*⁶⁸:

Błękit zimny jak kamień o który ostrzą skrzydła
aniołowie wyniosli i bardzo niezemscy
idąc po szczeblach blasku i po głazach cienia
zapadają się z wolna w urojone niebo
lecz po chwili wychodzą jeszcze bardziej bladzi
po tamtej stronie nieba po tamtej stronie oczu
nie mów że to nieprawda że nie ma aniołów
pogrążona w sadzawce leniwego ciała
ty która widzisz wszystko w kolorze swych oczu
i stajesz syta świata – na granicy rzes⁶⁹

Religijność to wreszcie – na co zdaje się wskazywać rozmowa z Pasierbem, w której zestawia się osobę babci przyjmującej prawdy wiary chrześcijańskiej oraz Elzenberga, który je odrzucał – akceptacja trudu postępowania wedle przeświadczenia, dla którego nasze życie wewnętrzne nie szuka uzasadnień: „Babcia nigdy nie wykorzystywała swojej religijności jako argumentu, że tak trzeba żyć. Nie chciała nikogo pociągać za sobą. Myślała, że ci, którzy postępują inaczej, mają swoje racje po temu. Gdy przychodzą, trzeba ich przyjąć. Jak aniołów”⁷⁰.

⁶⁷ *Jeśli masz dwie drogi... Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Krystyna Nastulan*, „Polityka” 1972, nr 9, s. 8.

⁶⁸ Na łamach czasopisma wiersz ukazał się 28 października 1951 roku. Utwór przesłał Herbert Jerzemu Zawieyskiemu w liście z 20 marca tegoż roku. Zob. P. Kądziała, *Twórczość...*, s. 30.

⁶⁹ Z. Herbert, *Wiersze zebrane...*, s. 36.

⁷⁰ J. Pasierb, *Rozmowa...*

Bibliografia

- Antoniuk M., *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2009.
- Św. Augustyn, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Warszawa 1982.
- Elzenberg H., O „poznaniu” mistycznym [w:] *Henryk Elzenberg i mistyka*, „Znak–Idee” 1990, nr 3.
- Elzenberg H., *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Toruń 2002.
- Elzenberg H., *Spór o zależność etyki od religii* [w:] tegoż, *Pisma etyczne*, Lublin 2001.
- Franaszek A., *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*, Londyn 1998.
- Garbol T., „Chrzest ziemi”. *Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta*, Lublin 2006.
- Gogler P., *Blizna – Herbert wobec „śmierci Boga”* [w:] *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, J.M. Ruszar, R. Sioma, Toruń–Kraków 2012.
- Gorczyńska R., *Sztuka empatii. Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*, „Zeszyty Literackie” 1994, z. 4.
- Gutowski W., *Świadek odbótwionej wyobraźni. Sacrum chrześcijańskie w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001.
- Halkiewicz-Sojak G., *Kilka słów wstępu* [w:] *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, J.M. Ruszar, R. Sioma, Toruń–Kraków 2012.
- Herbert Z., *Listy do Muzy* [Haliny Misiołek], Gdynia 2000.
- Herbert Z., *Utworky rozproszone (Rekonesans 2)*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2017.
- Herbert Z., *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2011.
- Jeśli masz dwie drogi... Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Krystyna Nastulanka*, „Polityka” 1972, nr 9.
- Kądziela P., *Twórczość Zbigniewa Herberta. Monografia bibliograficzna*, Warszawa 2009.
- Kleszcz L., *Nietzsche – Elzenberg – Herbert* [w:] *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2010.

- Mazur T., *Zbawienie przez filozofię. Interpretacja twórczości Henryka Elzenberga*, Warszawa 2004.
- Kłoczowski J.A., *Profesor Henryk Elzenberg o religii i mistyce* [w:] *Henryk Elzenberg i mistyka*, „Znak–Idee” 1990, nr 3.
- Pascal B., *Mysli*, tłum. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1996.
- Pasierb J., *Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*, <http://wyborcza.pl/1,75410,2957111.html> [dostęp: 4.06.2018].
- Tyl M., *Elzenberg i Herbert* [w:] *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2010.
- Wiśniewski J., *Muzyka w twórczości Zbigniewa Herberta*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2003, nr 6.
- Zbigniew Herbert – Henryk Elzenberg. Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2002.
- Ziemińska R., *Historia sceptycyzmu. W poszukiwaniu spójności*, Toruń 2013.
- Żelazny M., *Nietzsche. „Ten wielki wzgardziciel”*, Toruń 2007.

Jakub Kozaczewski

UNIwersytet PEDAGOGICZNY W KRAKOWIE

Wiktora Woroszylskiego obrona Abrahama

Przedstawione w Księdze Rodzaju dzieje Abrahama – a szczególnie kluczowe dla jego drogi wiary wydarzenie, jakim było ofiarowanie jedyne go syna, i to syna obietnicy, Izaaka, na górze Moria – stanowią jeden z najważniejszych wątków biblijnych, powracający wielokrotnie w innych księgach Pisma Świętego. Ponadto ten właśnie fragment – już w czasach późniejszych – posłużył za temat szczególnie licznych komentarzy zarówno egzegetów żydowskich, jak i chrześcijańskich¹. Dzieje się tak z tego powodu, że historia Abrahama dotyczy absolutnie fundamentalnych dla judaizmu i chrześcijaństwa kwestii objawienia Boga, istoty wiary oraz w ogóle wszelkich aspektów relacji między Bogiem a człowiekiem.

Doniosłość zagadnień ewokowanych tym tematem zacytowała również pewne nurty i obszary filozoficznych dociekań. Zasadniczą rolę odegrało na tym polu opublikowanie przez Søren Kierkegaard w 1843 roku rozprawy *Bojaźń i drżenie*, która w istotny sposób przyczyniła się do wprowadzenia wskazanego problemu w obszar kultury. Do pracy duńskiego filozofa odwoływali się w XX wieku ważni filozofowie, tacy jak między innymi Emmanuel Levinas i Jacques Derrida. Szczególnego znaczenia nabrało zagadnienie w kontekście doświadczeń wojny i Holocaustu.

Te fakty oraz kontrowersje narosłe wokół polecenia Boga (nakazu, by Abraham złożył w ofierze swoje dziecko, które wcześniej, w sposób cudowny, zostało mu подарowane w jego starości przez Boga), a także oszczędna, niemal reportażowa forma podawcza biblijnego epizodu

¹ Reprezentatywny przegląd najstarszych komentarzy przynosi antologia *Abraham – tajemnica ojcostwa. Tradycja Izraela i Kościoła wyjaśniona Rdz 22,1–14*, zebrał i oprac. K. Bardski, Kraków 1999 (Seria: Ojcowie Żywi, t. 16). Por. także: M. Basiuk, *Ofiara Izaaka (Rdz 22,1–14) w zachodniej tradycji patrystycznej*, Katowice 2008.

sprzysiężają powstawaniu rozmaitych interpretacji, dopowiedzeń i rozwińnięć tematu – są po prostu atrakcyjne literacko. Trudno więc się dziwić, że pisarze dość chętnie sięgali po budzącą spory opowieść. Literatura polska XX wieku, zwłaszcza drugiej jego połowy, dostarcza wielu przykładów inspiracji tym tekstem biblijnym.

Proza polska, traktująca o ofiarowaniu Izaaka i szerzej o dziejach Abrahama, przedstawia się bardzo bogato i zróżnicowanie. Edward Fiała, który poświęcił jej monografię², zwrócił uwagę, że ekspansja problematyki obejmuje nie tylko teksty jednoznacznie literackie, ale też w szerokim rozumieniu eseistyczne, a ponadto przenika różne obiegi literatury. Sięgnął po następujące pozycje: opowiadania – *Wyprawa do ziemi Moryja* (1935) Karola Ludwika Konińskiego, *Dno studni niepamięci* (1956) Jerzego Zawieyskiego, dwa opowiadania pod tytułem *Ofiarowanie Izaaka* (z 1971 i 1977) Adolfa Rudnickiego, *Dęby patriarchy Izaaka* (1995) Romana Brandstaettera i *Ofiarowanie. Opowieść biblijna* (1997) Gustawa Herlinga-Grudzińskiego; powieści – *Przymierze* (1957) Zofii Kossak-Szczuckiej, *Abraham i Melchizedek. Świtanie* (2003) Ryszarda Krasnodębskiego; opowieści – *Ofiara* (1955) Stefanii Zahorskiej, *Hagar. Opowieść o miłości* (2006), *Abraham – ojciec rodu i Izaak – syn obietnicy* (obie z 2003 roku) Theodore’a Hudlera (pseudonim Wiesława Szczygła) – oraz utwory eseistyczne Leszka Kołakowskiego, Tadeusza Żychiewicza i Sławomira Zatywardnickiego.

Wydaje się również – nieco wbrew stwierdzeniom Wojciecha Ligęzy³ – że i polscy poeci stosunkowo często nawiązują do wydarzeń z Księgi Rodzaju. Trzeba tu wymienić zwłaszcza Józefa Wittlina *Trwogę przed śmiercią z Hymnów* z 1920 roku, a także teksty już powojenne – w porządku chronologicznym są to: *Noc* Wisławy Szymborskiej (1957), *Poemat bukoliczny* Aleksandra Wata (powstały w 1964 roku, a opublikowany w 1985 roku), *Ocalenie* Kazimierzy Iłłakowiczówny (1966), *Praojciec Abraham* Wiktora Woroszyńskiego (1970), *Ofiara* Mieczysławy Buczkówny (1973), *Lament barana ofiarnego* Józefa Wittlina (powstały w 1968 roku, opublikowany w 1978 roku), *Fotografia* Zbigniewa Herberta (1983), *Sara* Anny Kamińskiej (1983), *Izaak* Andrzeja Szuby (1986),

² E. Fiała, *Abraham w polskiej prozie biblijnej*, Lublin 2012.

³ W. Ligęza, *Portrety Abrahama* (Edward Fiała, „Abraham w polskiej prozie biblijnej”, *Wydawnictwo KUL, Lublin 2012*, ss. 272), „Konteksty Kultury” 2014, t. II, z. 4, s. 454.

Uszczęśliwieni Jacka Podsiadły (1993), trzecia część *Tryptyku rzymskiego* Jana Pawła II (2002), mikroseria Jarosława Klejnockiego – *Lament II (Abraham i Hiob)* (2005) oraz *Abraham, przeprosiny i Izaak milczy* (2012), *Getsemane* Julii Hartwig (2009), *akeda* Joanny Mueller (2015).

Stosunkowo duża popularność motywu w polskiej literaturze ostatnich kilkudziesięciu lat zasadniczo nie przekłada się jednak na jakąś poważniejszą, głębszą „dyskusję” nad podejmowanym problemem. Poszczególne teksty w zasadzie nie „rozmawiają” ze sobą. Pisarze z różnych względów i z różnym efektem sięgają po temat, choć czynią to niemal niezależnie od siebie. Odwołują się bezpośrednio do Biblii, niektórzy ewentualnie jeszcze do duńskiego filozofa, ale to w zasadzie wszystko. W przypadku poezji (inaczej niż w prozie) dość wyraźnie daje się również zauważyć, że w większości przypadków sięgnięcie po temat ofiarowania Izaaka służy niekoniecznie (albo nie przede wszystkim) jakimś pogłębionemu rozważeniu problemu, hermeneutycznemu „zderzeniu” z biblijnym przekazem, w trakcie którego wiele może się wydarzyć i zmienić. Jego cele są inne. Z tego powodu można chyba bez ryzyka błędu stwierdzić, że interesujące nas tu stronicę Księgi Rodzaju na ogół stanowią dla poszczególnych poetów pretekst w dwojakim znaczeniu: literaturoznawczym (intertekstualnym) i potocznym, co jednakże nie determinuje (i nie neguje) ich wartości poetyckiej. Stwierdzenie to dotyczy, jak sądzę, także wiersza Wiktora Woroszyńskiego *Praojciec Abraham*, będącego przedmiotem uwagi w niniejszym szkicu.

Utwór ten należy do dojrzałej fazy rozwoju liryki autora *Nieżgody na ukłon*, której zainicjowanie krytyka datuje na początek lat 60. i wiąże z ukazaniem się poematu *Twój powszedni morderca*⁴. Jedną z jej charakterystycznych tendencji – szczególnie dla przełomu lat 60. i 70., czyli w czasie, kiedy powstał również interesujący nas wiersz – była pewna skłonność poety do tworzenia utworów, których semantyka nadbudowywała się niejako nad biografią jakiejś znanej z historii czy kultury postaci. Poeta konfrontował postawy bohaterów będące nośnikami bliskich mu na ogół wartości, zarówno z ich teraźniejszością

4 Odwołuję się tutaj do bardzo kompetentnego i znakomicie udokumentowanego studium Roberta Mielhorskiego, *Strategie liryczne w poezji Wiktora Woroszyńskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 1. Jest to chyba obecnie najlepsze wprowadzenie w lirykę poety.

historyczną, jak i czasami współczesnymi jemu samemu. W ten sposób budował swoje uniwersum aksjologiczne, legitymizowane historycznie weryfikowanymi autorytetami. Do pewnego stopnia tendencja ta była pokrewna praktyce poetyckiej Zbigniewa Herberta, tyle że Woroszyński sięgał po bardziej kontrowersyjne biografie (między innymi Karola Marksa, Władysława Broniewskiego czy Marcina Lutra), przez co jego wiersze miały bardziej interwencyjny i ekspresywny charakter. Niektóre mechanizmy tej poetyckiej „konfrontacji” będziemy mogli również prześledzić w omawianym wierszu.

Oto on w całości:

A cóż Abrahama pędziło Ur Chaldejskie opuścił z jego
 pałacami i świątyniami i ogrodami i w mieście Haran
 także miejsca nie zagrzał Cóż go pędziło
 na koczowiska niepewne Odrazą
 do krwi przelewu Ofiara
 ludzka wstrętną mu była Nie chciał
 bogom ojców poświęcać dziewcząt smagłych młodzianków
 zamuroвывать w kamieniu
 węgielnym Sen
 przerażenie mu odbierało w domach
 na kościach wzniesionych Zaduch
 krwi człowieczej z ołtarzy dech zapierał I uszedł
 mąż Abraham w pustynię

W mroku pradziejów poruszał się po omacku Nie znał
 jeszcze dobroci braterstwa Noc granatowa
 namiotami targała i myśl jątrzyła niewprawną
 może raczej przeczucie Że żywot każdy
 jest radością osobną i darem który
 chronić należy nie tracić I rozpaczał Abraham
 z wiarą okrutną skłócony aż się zbuntował
 przeciw bogom wszystkim i obrał jednego który
 mięsa ludzkiego nie pragnął Jednakże
 wiatrami smagani głodami trawieni wiary mu nie dawali
 współwędrowcy że nowe jest prawo
 Boga Abrahama przeto epizod ów znany
 jak to księga podaje odegrał na górę z synem
 Izaakiem oddalił się ten drwa dźwigał zaś Abraham ogień i miecz
 i powracając nazajutrz rzekł praojciec chciałem być zabić
 ale Bóg me ramię powstrzymał i wskazał

wplątanego w ciernie baranka To przemówiło
wątpiącym do wyobraźni

Tak z odrazy i przerażenia Abrahama religie
poczęły się nowe Miłosierdzie poznano
i potępiono nieludzkość I nie jego już winą że
nieraz jeszcze sprzeniewierzano się prawu składając
ludzi w ofierze i mrok zapadał i wartość żywota każdego
zdawała się nikłą⁵.

Przebieg akcji lirycznej utworu nosi cechy logicznego wywodu. Poeta rozpoczyna od pytania (później powtórnego) o przyczynę opuszczenia przez Abrahama rodzinnego Ur, a potem również Charanu, który okazał się jedynie tymczasowym przystankiem w wędrówce patriarchy. Wiersz staje się zatem rozbudowaną odpowiedzią na to pytanie i wskazaniem konsekwencji wyborów Abrahama. Dowiadujemy się więc, że *exodus* (a w zasadzie ucieczka) bohatera wynikał z odrazy do praktyki składania ludzkich ofiar. Psychiczne rozbitcie, które przeżywa, oraz przecucia co do niezbywalnej wartości ludzkiego życia popychają go do aktywności. Próbuje zaszczerpić swojemu klanowi nowe prawo zakazujące dotychczasowych zwyczajów.

Woroszyński prezentuje więc Abrahama w sytuacji konfliktowej, kryzysowej: napięcia między dawnym życiem i jego zwyczajami a niemożnością utrzymywania takiego *status quo*. Abraham dochodzi jakby do kresu wytrzymałości, w jakiś sposób jego naturalne psychofizyczne wyposażenie uniemożliwia mu dalszą zgodę na dotychczasowe uniwersum. I w tym sensie jego działanie tylko częściowo jest wolicjonalne – powodują nim raczej przecucia i intuicje. Poeta używa określenia „gnało go”, które implikuje podleganie bohatera jakimś zewnętrznym, nieokreślonym siłom. Do pewnego momentu jest więc patriarcha postacią działającą bezwiednie, instynktownie. Dopiero później – w miarę jak wzrasta jego świadomość – osiąga status w pełni podmiotowy: jego postępowanie staje się celowe i wynika z autonomicznych decyzji.

W każdym razie Abraham jawi się w początkowej fazie wiersza jako buntownik przeciw staremu porządkowi. Tym samym stan kryzysu,

5 W. Woroszyński, *Praojciec Abraham* [w:] tegoż, *Zagłada gatunków*, Warszawa 1970, s. 22–23.

w jakim znajduje się bohater, zostaje w utworze waloryzowany pozytywnie, jako zwiastun i motor nadchodzących przemian: unicestwienia starego (wąskiego, ograniczającego, ale i po prostu niegodziwego) porządku społecznego oraz zainicjowania nowego, poszerzającego perspektywę rozwoju, bardziej ludzkiego. O ile oczywiście, a tak właśnie dzieje się w analizowanym przypadku, ów kryzys przerodzi się w bunt, który następnie będzie miał przełożenie na konkretne działanie. Kreśli więc tu Woroszyński, niejako na marginesie historii Abrahama, istotę dynamiki przemian społecznych: sytuacja budząca moralny sprzeciw → kryzys → bunt → działanie.

Cała poetyka wiersza została podporządkowana tym konflikto-gennym uwarunkowaniom. Stąd przenikające utwór antytetyczne, opozycyjne czy dialektyczne, jak by to określił Stanisław Barańczak⁶, napięcia niemal na wszystkich poziomach organizacji tekstu. Najbardziej widoczne jest oczywiście radykalne rozbitcie porządku składniowego przez członowanie wersowe. Poeta łamie pauzą wersyfikacyjną bardzo ściśle połączenia, ale dzięki temu w wygłosach wersów wydobywa kluczowe dla sensu wiersza frazy. Streszczają one całą motywację działania Abrahama, jednocześnie ją akcentując i hiperbolizując: są to między innymi sformułowania: „Odraza”, „Ofiara”, „Nie chciał”, „Zaduch”, „I uszedł”. Dzięki temu zabiegowi również w nagłosach następujących potem wersów udało się podkreślić treści na ogół przytłumione przebiegiem porządku składniowego wypowiedzi. Ponadto osiągnął Woroszyński tym sposobem jeszcze inny efekt: specyficzny rytm, który

6 S. Barańczak należał chyba do krytyków najczęściej i stopniowo coraz bardziej entuzjastycznie komentujących twórczość poetycką Woroszyńskiego (patrz: *Zaskoczeni przez historię* [w:] tegoż, *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Warszawa 1973, *Ludzkiemu tętnu* [w:] tegoż, *Etyka i poetyka. Szkice 1970–1978*, Paryż 1979, *Zgrzyt piasku w trybach* [w:] tegoż, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988). Odnajdywał w niej pokrewieństwo (czasem może trochę nadmiernie eksponowane kosztem innych wartości mniej mu bliskich, ale stanowiących o swoistych właściwościach poezji autora *Życia Majakowskiego*) ze swoimi własnymi założeniami programowymi i praktyką poetycką, co stanowi, na marginesie, interesujący kontekst dla kształtowania się dykcji poetyckiej samego poznańskiego poety i szerzej Nowej Fali. Por. uwagi poczynione przez A. Zawadę już w 1974 roku, *Nieszgodna na bierność* [w:] tegoż, *Wszystko pokruszone*, Warszawa 1985, s. 132–133, a także jego późniejszy szkic: *Rozpraszenie ciemności* [w:] tegoż, *Mit czy świadectwo? Szkice literackie*, Wrocław 2000, s. 40 i nn.

z jednej strony imituje zaśpiew ludów Wschodu, z drugiej natomiast przez swoje kaskadowe pulsowanie znakomicie oddaje niespokojnego ducha i wewnętrzne rozdarcie bohatera utworu. Dodać także trzeba, że ten sposób budowania wiersza pozostaje charakterystyczną cechą ówczesnej poezji autora *Przygody w Babilonie*.

Podobną rolę odgrywa napięcie między kolokwializmami, na przykład „cóż [...] pędziło”, „miejsca nie zagrzał”, a archaizowanymi formami w funkcji stylizacji biblijnej: „I uszedł mąż Abraham w pustynię”, „prze-to”, „chciałem być zabić”, „wartość żywota każdego zdawała się nikłą”. Dobrze wydobywa ono ważną dla poety tendencję, by z zamierzczej postaci wydobyć postawę jak najbardziej współczesną, aktualną, godną upowszechnienia. I znowu z tą skłonnością w przedstawieniu Abrahama współgra niemal oświeceniowa semantyka mroku i światłości – pierwsza wyraźnie w wierszu stematyzowana („W mroku pradziejów”, „noc granatowa”, „mrok zapadał”), druga implikowana (światło, oświecenie jako moralny postęp ludzkości) – oddająca również wewnętrzne zmagania i kierunek metamorfozy patriarchy oraz jego środowiska.

W ujęciu postaci Abrahama istnieje w wierszu poety znowu pewne antynomiczne napięcie: z jednej strony patriarcha jest traktowany jako postać prahistoryczna („praojciec”, „pradzieje”), a więc ktoś o niejasnym statusie bytowym, z drugiej – twórca dokłada starań, by uczynić z niego postać historyczną, w zasadzie inicjującą świadome dzieje ludzkości⁷. Z tego powodu zabieg, którego dokonuje poeta w stosunku do przekazu biblijnego, polega na demityzacji postaci Abrahama i motywów

7 W kwestii statusu bytowego Abrahama ciekawy przyczynek do naszych rozważań wnosi stwierdzenie księdza J. Kudasiewicza: „Jeszcze do niedawna [...] osoby patriarchów uważano za istoty mityczne, pochodzenia boskiego, bardziej za herosów niż ludzi. Kto wierzył w historię Abrahama, Izaaka i Jakuba, tego uważano za fantastę. Archeologia ostatnich dziesiątków lat spowodowała zupełny przewrót w tych poglądach. [...] nie ma dziś poważnego archeologa, który sprowadzałby postacię patriarchów do figur mniej lub więcej mitycznych. Fakt ten zawdzięczamy właśnie archeologii, która pozwala nam włączyć patriarchów w ramy historii Wschodu drugiego tysiąclecia” (tenże, *Biblia. Historia. Nauka. Rozważania i dyskusje biblijne*, Kraków 1978, s. 240). Woroszylskiemu, któremu zawsze, mimo wszystko, bliskie było myślenie historyczne, takie ujęcie z pewnością by odpowiadało, niemniej jednak, pisząc wiersz, chyba jeszcze trochę podlegał temu „fantastycznemu” sposobowi myślenia.

jego działania⁸. Woroszyłski wyprowadza zatem swojego bohatera z kontekstu biblijnego (jako osoby, z którą Bóg inicjuje historię zbawienia całej ludzkości, oraz jako ojca wiary) i czyta jego dzieje na tle „cywilizacyjnego” etapu rozwoju ówczesnej ludzkości. Poeta eliminuje sankcję religijną jego działania, ale jednocześnie zachowuje, a nawet dowartościowuje i potęguje doniosłą rolę tej postaci w „świeckich” dziejach naszego gatunku.

Motywacja działania Abrahama nie jest więc transcendentna, nadprzyrodzona, ale właśnie – by tak powiedzieć – przyrodzona, bierze się z odruchu wstrętu, odrazy i konotuje raczej przeczucie, intuicję, a nie w pełni świadomą, racjonalną decyzję („myśl niewprawna”). Dopiero potem widać jego bardziej logiczne postępowanie: zaczyna być przedstawiany jako ktoś wyrastający ponad mentalność swoich współczesnych i szybko przekonuje się, że w świecie religijnych (czyli z autorskiej perspektywy: irracjonalnych) motywacji nie może liczyć na zrozumienie czy akceptację. Ucieka się zatem do fortelu, maskarady, spektaklu religijnego. Jako człowiek pogranicza epok „zniża się” do mentalności pobratymców, aby „wydźwignąć” ją na wyższy poziom rozwoju. Jedno z najbardziej frapujących wydarzeń w Biblii staje się w interpretacji Woroszyłskiego jedynie z premedytacją odgrywanym spektaklem, religijną maskaradą – „epizod ów znany [...] odegrał”. Warto więc w tym miejscu sięgnąć do biblijnego pierwowzoru, aby wyraźniej zobaczyć, jak go poeta traktuje. Przywołuję tylko ten fragment, który relacjonuje wydarzenia wyłącznie z udziałem Abrahama i Izaaka, po rozstaniu się ze sługami czekającymi u podnóża góry Moria:

Nabrał też [Abraham] drew całopalenia i włożył na Izaaka, syna swego, a sam niósł w rękach ogień i miecz. A gdy szli obaj razem, rzekł Izaak ojcu swemu: „Ojczy mój!” A on odpowiedział: „Czego chcesz, synu?” „Oto, rzecz, ogień i drwa, a gdzież ofiara całopalenia?” A Abraham rzekł: „Bóg upatrzy sobie ofiarę całopalenia, synu mój.” Szli tedy razem. I przyszli na miejsce, które mu ukazał Bóg; tam zbudował ołtarz i ułożył na nim drwa, a związawszy Izaaka, syna swego, włożył go na ołtarz na stos drew. I wyciągnął rękę, i porwał miecz, aby ofiarować syna swego. A oto Anioł Pański z nieba zawołał mówiąc: „Abrahamie,

⁸ Mam tu na myśli demityzację w potocznym (powiedzmy: jeszcze dziewiętnastowiecznym) rozumieniu tego terminu jako eliminacji szeroko rozumianej „boskiej” motywacji istnienia świata i człowieka. Szerzej na temat zob. inne partie książki J. Kudasiewiczza, *Biblia. Historia. Nauka...*, s. 199–219.

Abrahamie!” A on odpowiedział: „Oto jestem!” I rzekł mu: „Nie ściągaj ręki twej na dziecię ani mu nie czyn! Terazem poznał, że się boisz Boga i nie przepuściłeś jednemu synowi twemu dla mnie.” Podniósł Abraham oczy swoje i ujrzał za sobą barana, który uwiązał za rogi w cierniu; wziął go tedy i ofiarował na całopalenie zamiast syna. I nazwał imię miejsca owego: „Pan widzi.” Stąd aż po dziś dzień mówią: „na górze Pan ujrzy.” I zawołał Anioł Pański Abrahama powtórę z nieba, mówiąc: „Przez siebie samego przysiągłem, mówi Pan: ponieważś uczynił tę rzecz, a nie przepuściłeś synowi twemu jednorodzonemu dla mnie, błogosławić ci będę i rozmnożę potomstwo twoje jak gwiazdy niebieskie i jak piasek, który jest na brzegu morskim; posiadzie potomstwo twoje bramy nieprzyjaciół swoich. I błogosławione będą w potomstwie twoim wszystkie narody ziemi, gdyż byłeś posłuszny głosowi memu.” I wrócił się Abraham do sług swoich, i poszli razem do Bersabee, i mieszkał tam⁹.

Woroszylski „streszcza” w wierszu (powołując się tylko raz bezpośrednio na Biblię – „jak to księga podaje”) ten fragment następujący: „na górę z synem / Izaakiem oddalił się ten drwa dźwigał zaś Abraham ogień i miecz / i powracając nazajutrz rzekł praojciec chciałem być zabić / ale Bóg me ramię powstrzymał i wskazał / wplątanego w ciernie baranka”. Wersja poety, mimo że znacznie krótsza, nie ztraca niektórych walorów oryginału. Myślę zwłaszcza o pewnym szacunku do szczegółów, które jakkolwiek, z punktu widzenia „filozofii” Woroszylskiego, są drugorzędne („drwa”, „ogień i miecz”, „ciernie”), to jednak – zapewne ze względów ekspresywnych – zostają zachowane. Poza tym streszczenie poety jest zdumiewająco wierne oryginałowi¹⁰, ale jedynie w warstwie narracyjnej, czynnościowej, bo już motywacje i kierunki działania postaci zmienia on całkowicie¹¹.

⁹ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, tłum. pol. W.O. J. Wujek SJ, tekst poprawili i krótkim komentarzem opatrzyli: Stary Testament – ks. S. Styś SJ, Nowy Testament – ks. W. Lohn SJ, Kraków 1962, s. 30. Korzystam z przekładu Wujka, ponieważ był najbardziej dostępnym polskim wydaniem Biblii w latach 60., ponadto jest bliższy stylistycznie wierszowi Woroszylskiego.

¹⁰ Jedyny „drobiazg”, którym różni się wiersz od Biblii, to określenie czasu powrotu Abrahama z góry Moria („nazajutrz”), w oryginale w ogóle niewystępujące.

¹¹ Rzecz dotyczy nie tylko samego aktu ofiarowania Izaaka, ale w ogóle tych partii wiersza, które przywołują historię Abrahama. Woroszylski precyzyjnie przecież informuje, że patriarcha opuścił nie tylko Ur, ale potem również Charan, i „stworzył” nowy klan oraz nową religię – wszystkie te wydarzenia przypisuje jednak jego własnej inicjatywie, a nie Bogu.

Działanie lirycznego bohatera jest skuteczne – powołanie się na interwencję „obranego” przez siebie (a więc wyselekcjonowanego, dopasowanego do własnych potrzeb i miary)¹² Boga osiąga pożądany efekt: sankcja religijna przekonuje współziomków. Ale tym samym winduje ich – choć nie są tego w tym momencie świadomi – na wyższy poziom humanistycznego postępu. Mamy tu do czynienia z całkowitym odwróceniem perspektywy biblijnej, której fundamentem jest inicjatywa Boga oraz Jego autonomiczne działanie owocujące powołaniem i wybraniem Abrahama. Tym samym, mimo wielkiej estymy, którą Woroszyński obdarza patriarchę, całe biblijne bogactwo i wielowymiarowość tej postaci zostają w wierszu poddane daleko idącej redukcji.

Woroszyński w zasadzie nie polemizuje z Biblią. Po prostu judeo-chrześcijańskie jej pojmowanie jako księgi natchnionej, poświadczającej objawienie Boga w historii, jest mu zupełnie obce. Traktuje ją wyłącznie jako wytwór ludzkiej kultury na pewnych etapach jej rozwoju, co obejmuje nie tylko sposoby postrzegania człowieka i świata, ale i specyficzny język ich wyrażania, właśnie religijny. Do tego języka należy przede wszystkim określenie „Bóg”. Poeta, używając go w swoim wierszu, traktuje je zasadniczo jako mowę zapożyczoną, przynależącą do opisywanego świata, a zatem z autorskiej perspektywy opatrzoną ironicznym cudzysłowem i dystansem. „Bóg” Woroszyńskiego¹³ byłby więc jedynie wytworem ludzkiej wyobraźni, która w zależności od stopnia rozwoju produkowałaby jego artefakty: ze współczesnego punktu widzenia okrutne, krwawe i odrażające bądź zgoła przeciwnie – szlachetne

¹² Interesujący kontekst do „obranego” Boga przynoszą uwagi na temat „Boga danego klanu”, pomieszczone w książce *Historia duchowości*, t. I: *Duchowość Starego Testamentu*, tłum. M. Pierzchała OSSR, Kraków 2002, s. 23–35. O ile jednak ich autor (A. Fanuli CM) fascynująco pokazuje, jak – wychodząc od realiów historycznych – rodziła się i kształtowała egzystencjalnie oraz objawieniowo warunkowana wiara w jedyne Boga, o tyle Woroszyński zatrzymuje się jakby na poziomie danych historycznych. Dlatego właśnie jego „Bóg Abrahama” jest po prostu prywatnym bóstwem, którego nawet nie tyle kult, co wyłącznie rzekomo pochodzący od niego zakaz składania ofiar z ludzi, zaszczenia swojemu klanowi.

¹³ Używając tego określenia, mam na myśli jego odniesienie do interpretowanego wiersza. W liryce poety z ostatnich kilkunastu lat twórczości perspektywa ulega zmianie.

i humanitarne¹⁴. Natomiast „Bóg” Abrahama jako bohatera wiersza to pewna, uchodząca za istniejącą w jego środowisku instancja, na którą można przelać własne odczucia, pragnienia oraz afekty – i zobiektywizować je do roli obowiązującego prawa. Przy niewielkim wysiłku można by nawet wydobyć z wiersza portret Abrahama jako pierwszego świadomego ateisty w dziejach ludzkości, tyle że – ze względu na okoliczności, w których przyszło mu żyć – zmuszonego do ukrywania swojej postawy pod kostiumem nowej religii. Reinterpretacja tekstu biblijnego została zatem dokonana przez Woroszylskiego w duchu ateistycznego humanizmu i generalnie stanowi jego racjonalizację¹⁵.

Ten „wprowadzony” przez Abrahama bezwzględny szacunek dla każdego życia ludzkiego wydaje się dla Woroszylskiego trwałą (w sensie etycznym, filozoficznym), choć kruchą (egzystencjalnie, praktycznie) zdobyczą rozwojową ludzkości. Mamy tu też na marginesie, jak się wydaje, „narodziny” etyki, moralności („Miłosierdzie poznano i potępiono nieludzkość”), ale w bardzo znamiennej, niemal idealistycznej, perspektywie: odruchy fizjologiczne stają się jakby pasem transmisyjnym dla immanentnych wartości etycznych. Świat ewokowany w wierszu Woroszylskiego zdaje się bowiem już implicytnie zawierać wartości moralne (dobroć, braterstwo, miłosierdzie). Są więc one jego immanentnymi składnikami – podlegają nie „wynalezieniu”, ale „odkryciu”. Człowiek po omacku, przypadkiem, za pośrednictwem innych procesów i tym podobnych może (i czyni to) je odkrywać. Gdy już znajdują się w polu jego świadomości, staje się jednak za nie odpowiedzialny, jego obowiązkiem jest je poznawać, praktykować, pogłębiać i pielęgnować.

Dalej Woroszylski konstatuje narodziny nowych religii (monoteistycznych), stopniowo wypierających prymitywny politeizm, i o wiele bardziej nastawionych etycznie. Tu już tylko można się domyślać, że i one – na pewnym etapie – przysłużyły się ludzkości, bowiem w ich obrębie wypracowano kodeks etyczny, zasadniczo do przyjęcia, acz bez

¹⁴ Ale też mocno zredukowane. Woroszylski, podobnie jak jego bohater, „obiera” bowiem z całego spektrum objawienia i przymierza wyłącznie ten jeden aspekt, który potem skonkretyzuje się w Dekalogu w przykazanie: „Nie zabijaj”.

¹⁵ Można powiedzieć, że lektura Biblii dokonywana tutaj przez Woroszylskiego do pewnego stopnia jest pokrewna charakterowi *Opowieści biblijnych* Zenona Kosidowskiego, tyle że pozbawiona została resentymentów antyteistycznych i antykleerykalnych, pojawiających się w narracji autora *Gdy słońce było bogiem*.

uzasadnień religijnych, nadprzyrodzonych¹⁶ – postrzegany raczej jako owoc rozwijającej się stopniowo ludzkości. Należy się przez to domyślić, że religie mają wprawdzie do odegrania swoją dziejową rolę w moralnym postępie ludzkości, stanowią jednakże tylko pewien jej etap. Kiedy już ludzkość osiągnie samoświadomość etyczną i, co ważniejsze, zacznie ją konsekwentnie stosować, zejść (albo już zeszyły) z dziejowej sceny.

Uderza w wizji Woroszylskiego fakt, że nie mamy w niej żadnego resentymetu religijnego (jak na przykład w *Nocy Szymborskiej*). Skandaliczny tekst Księgi Rodzaju zostaje tu całkowicie rozbrojony. Nie znajdziemy więc w wierszu oskarżeń Boga o okrutne polecenie ani Abrahama o fundamentalistyczne posłuszeństwo. Wręcz przeciwnie: postawa Abrahama jest jak najbardziej godna pochwały, sprzeciw budzą raczej zwyczaje środowiska, z którego wyrasta i przeciwko któremu się buntuje. Dzieje się tak chyba z tego powodu, że cała liryczna (choć nacechowana elementami epiki) wizja Woroszylskiego ma służyć obronie Abrahama („I nie jego już winą że”) – oczywiście nie Abrahama jako ojca wierzących, ale jako protoplasty Izraela. Wydaje się bowiem, że wiersz poety jest pewną wypowiedzią sytuacyjną czy wręcz interwencyjną¹⁷. Czytać go należy, jak sądzę, w kontekście czasu jego powstania, czyli wydarzeń 1967 roku¹⁸. Wybuch wojny między Izraelem a koalicją

¹⁶ Bardzo bliskie to nieco wcześniejszej (z roku 1962) koncepcji Leszka Kołakowskiego „Etyki bez kodeksu” i nieco późniejszej (z 1975) „Etyki Bez Autorytetów” Stanisława Barańczaka.

¹⁷ W ten właśnie zawołowany sposób Woroszylski nie tylko komentuje, ale także interweniuje w bieżące wydarzenia. Tak też między innymi realizuje się opisywana przez R. Mielhorskiego „strategia świadka” w twórczości tego poety. Stwierdza badacz: „«Strategia świadka» urzeczywistnia się w poezji Woroszylskiego na dwa sposoby. Z jednej strony, mamy wnikliwego obserwatora cywilizacyjnych i kulturowych przemian, który stara się swój namysł przedstawiać na poziomie refleksji uogólnionej, w zasobach tradycji poszukując parabolicznych, metaforycznych przykładów zdolnych wyrazić poruszane problemy. Z drugiej strony, ukazuje się przed nami postać, która poprzez czytelne aluzje do bieżących wypadków, poprzez odwołania do konkretnych aktualnych przeżyć wspólnych jej i odbiorcy utrwala – nie używając wyrazistego sztafażu i woalu literackiego – świadectwa bolesnych doświadczeń zbiorowych”. E. Mielhorski, *Strategie liryczne...*, s. 24–25.

¹⁸ Informacja o dacie powstania wiersza nie figuruje ani w tomie *Zagłada gatunków*, ani w wydanym w 1974 roku *Wyborze wierszy*. Po raz pierwszy pojawia się dopiero w 1988 roku w zbiorze *W poszukiwaniu utraconego ciepła i inne wiersze*.

państw arabskich (tak zwana wojna sześciodniowa), popieranym przez ZSRR, spowodował zerwanie stosunków dyplomatycznych państw bloku komunistycznego (także PRL) z Izraelem i przede wszystkim stał się pretekstem do zainicjowania wystąpień antysemitycznych w Polsce, inspirowanych i stymulowanych przez władze państwowe oraz podległe im instytucje, ale też częściowo trafiających na podatny grunt społeczny.

Pewnych potwierdzeń tego przypuszczenia mogą dostarczyć zapisy Woroszyłskiego w jego *Dziennikach*. Nie ma w nich co prawda bezpośredniej informacji o fakcie powstania wiersza, niemniej stanowią wyraźne świadectwo bardzo mocnego zainteresowania i przeżywania bieżących wydarzeń, przede wszystkim zaś jednoznacznie krytycznego stosunku do nich. Pisarz wielokrotnie w swoich zapiskach rejestruje nastroje czy działania skierowane przeciw osobom pochodzenia żydowskiego nie tylko wśród rządzących, ale również w swoim bliższym i dalszym środowisku, a także po prostu w społeczeństwie. Woroszyłski, przynajmniej w tych opublikowanych fragmentach, stosunkowo rzadko wypowiada się natomiast w tonie osobistego wyznania. Za jeden z takich nielicznych wyjątków można uznać zapis pewnego doświadczenia, które, być może, przyczyniło się do powstania wiersza:

Później myślałem jeszcze, że we mnie coś zaszło niespodziewanie. Nigdy przedtem nie przejmowałem się państwem Izrael, jego powstanie było czymś dalekim, wojny sueskiej 1956 nieomalże nie zauważyłem, zajęty bliższymi sprawami Polski i Węgier. I naraz – w trakcie obecnego konfliktu – dojmujące poczucie zagrożonej egzystencji dwumilionowej wysepki w morzu arabskim, poczucie solidarności i lęku o tych ludzi...¹⁹

To „poczucie solidarności”, ale już z szerszym gremium, dochodzi również mocno do głosu w uwagach zanotowanych kilka dni później, kiedy poeta nie kryje swojego wzburzenia po lekturze sławetnego przemówienia ówczesnego I sekretarza PZPR, Władysława Gomułki:

Najstraszniejsze w tym są akceptacja jako normalnej właściwie rzeczy możliwości skazania jakiejś części społeczeństwa na śmierć i żądanie uznania przez niedobitki za dobrodziejstwo, że ktoś raczył je uratować. W ćwierć wieku później oni, ich potomkowie i dalecy krewni mają wciąż być wdzięczni za uratowanie życia i przeproszać, że żyją. I, ma się rozumieć, nie wypada wspomnieć, że wielu

¹⁹ W. Woroszyłski, *Dzienniki*, t. I: 1953–1982, Warszawa 2017, s. 229–230.

zginęło tylko dlatego, że inni Polacy (obawiać się należy, że równie liczni jak tamci dobrzy) wydawali ich, szantażowali, obdzierali ze skóry. Nie mówiąc już o najliczniejszej rzeszy obojętnych (co zresztą nie jest cechą tego czy innego narodu, lecz ludzi w ogóle)²⁰.

Te cierpkie słowa wyszły spod pióra człowieka, który osobiście doświadczył dramatu Zagłady, nie są więc li tylko świadectwem empatycznego nastawienia do pokrzywdzonych. Niemniej w wierszu, podobnie jak kwestie religijne, wszystkie te emocje zostają przytłumione. Wyraźnie chodzi w nim o odseparowanie postawy i dokonań Abrahama od uwikłania w ówczesne spory polityczne i światopoglądowe. Ponieważ poeta posłużył się liryką pośrednią, „trzecioosobową”, która ma tu zapewne służyć osiągnięciu perspektywy obiektywizującego spojrzenia, stosunkowo trudno wskazać te partie wiersza, w których dochodzi do głosu jego emocjonalne zaangażowanie. Wydaje mi się, że tych śladów szukać można ewentualnie w pewnych zbliżeniach, lirycznych wglądach w samopoczucie Abrahama, zwłaszcza w jego odrazie do ofiarniczych mordów, w osamotnieniu, niezrozumieniu przez otoczenie i w niezłomnym przekonaniu, że racja, prawda jest po jego stronie.

Wysięk Woroszylskiego zmierza więc z jednej strony do oczyszczenia, wypreparowania postaci Abrahama z wszelkich historycznych, kulturowych, religijnych, ideologicznych uwarunkowań, by w ten sposób podkreślić jego epokowe i niepodlegające dyskusji, jednoznacznie moralnie dodatnie zasługi dla ludzkości oraz zdjąć z niego wszelkie ewentualne, realnie możliwe i nierealistycznie uzurpowane, zarzuty o jakąkolwiek odpowiedzialność za obecność zła w dziejach człowieka. Z drugiej natomiast jest w nim obecny, jak sądzę, pewien aspekt przypominająco-upominający. Jeśli bowiem poeta w swoim wierszu tak niemal organicznie łączy powstanie nowych religii wyłącznie z „odrazą i przerażeniem” patriarchy, spowodowanymi praktyką składania ofiar z ludzi, to nie czyni tego przypadkiem, ale chce chyba w ten sposób przywołać religijnych spadkobierców i dłużników Abrahama (chrześcijaństwo oraz islam) do wierności wspólnym – jak by się wydawało – wartościom, zawdzięczanym właśnie pierwotnemu prawodawcy.

Inna kwestia – nadbudowująca się niejako mimochodem nad tą poetycką obroną Abrahama – to swoista historiozofia, która zdaje się

²⁰ Tamże, s. 231.

wypromieniowywać z wiersza poety, bliska w pewnych punktach Hegłowskiej koncepcji dziejów i przekonaniu o wpływie wybitnych jednostek na zachodzące w świecie przemiany. Koncepcji, którą – mimo oczywistych faktów ludobójstwa i zbrodni – konstytuuje przeświadczenie o stałym etycznym postępie ludzkości. Dzieje się więc w wierszu tak, jakby duch przenikający dzieje „wybrał” sobie Abrahama i posłużył się nim, aby w ten sposób „objawić się” w historii oraz przenieść ludzkość na wyższy poziom rozwoju. Byłby więc patriarcha swoistym medium dla jego działania. I w tym miejscu – w jakiś sposób – wcześniej opisane racjonalizacje Woroszylskiego się zapętłają, prowadząc do jakiejś bliżej nieokreślonej, ale nacechowanej pewnym idealizmem, a także, mimo wszystko, irracjonalizmem, wizji postępu etycznego gatunku *homo sapiens*. Wizji jednak trochę się kruszącej, więc tym bardziej poddanej pewnemu rodzajowi magicznego zaklęcia, by przemieniła się w prawdziwą, nie literacką, rzeczywistość. Postać Abrahama i związaną Izaaka na górze Moria zostały tu zaś po prostu „złożone w ofierze” na „ołtarzu” szlachetnego, godnego naśladowania odruchu moralnego obrony ucisnionych oraz fałszywie oskarżanych, ale też bardzo redukcjonistycznej i wewnętrznie niekoherentnej historiozofii.

Bibliografia

- Abraham – tajemnica ojcostwa. Tradycja Izraela i Kościoła wyjaśnia*
Rdz 22,1–14, zebrał i oprac. ks. K. Bardski, Kraków 1999.
- Barańczak S., *Ludzkiemu tętnu* [w:] tegoż, *Etyka i poetyka. Szkice 1970–1978*, Paryż 1979.
- Barańczak S., *Zaskoczeni przez historię* [w:] tegoż, *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Warszawa 1973.
- Barańczak S., *Zgrzyt piasku w trybach* [w:] tegoż, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przelotem lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988.
- Basiuk M., *Ofiara Izaaka (Rdz 22,1–14) w zachodniej tradycji patrystycznej*, Katowice 2008.
- Fiała E., *Abraham w polskiej prozie biblijnej*, Lublin 2012.
- Historia duchowości*, t. I: *Duchowość Starego Testamentu*, tłum. M. Pierzchała OSSR, Kraków 2002.

- Kudasiewicz J., *Biblia. Historia. Nauka. Rozważania i dyskusje biblijne*, Kraków 1978.
- Ligeża W., *Portrety Abrahama* (Edward Fiala, „Abraham w polskiej prozie biblijnej”), „Konteksty Kultury” 2014, t. 11, z. 4.
- Mielhorski R., *Strategie liryczne w poezji Wiktora Woroszyńskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 1.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, tłum. pol. W.O. J. Wujek SJ, tekst popr. i krótkim komentarzem opatrz.: Stary Testament – ks. S. Styś SJ, Nowy Testament – ks. W. Lohn SJ, Kraków 1962.
- Woroszyński W., *Dzienniki*, t. 1: 1953–1982, Warszawa 2017.
- Woroszyński W., *Zagłada gatunków*, Warszawa 1970.
- Zawada A., *Niezgoda na bierność* [w:] tegoż, *Wszystko pokruszone*, Warszawa 1985.
- Zawada A., *Rozpraszczenie ciemności* [w:] tegoż, *Mit czy świadectwo? Szkice literackie*, Wrocław 2000.

Wojciech Kudyba

UNIWERSYTET KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO

Teologiczna interpretacja znaków kultury w poezji Janusza S. Pasierba

Książdz Janusz Stanisław Pasierb był poetą, eseistą, ale także profesorem Akademii Teologii Katolickiej oraz wykładowcą kilku innych uczelni krajowych i zagranicznych. Warszawianie pamiętają jego homilie w kościele pod wezwaniem św. Teresy na Tamce, krakowianie – jego debiut poetycki na łamach „Tygodnika Powszechnego” w 1972 roku, a paryżanie – niezapomniane, prowadzone corocznie rekolekcje wielkanocne. W zadziwiający sposób udawało mu się łączyć obowiązki badacza sztuki, wykładowcy, eseisty, poety, charyzmatycznego homiletyka, duszpasterza. Podmiot, który mówi w jego wierszach, jest właśnie taki – otwarty na kulturę, na jej znaki i symbole – a zarazem głęboko religijny.

Jego książki nie pozostawiają co do tego wątpliwości: pisarz traktował kulturę właśnie jako system znaków, zbiór symboli, które domagają się interpretacji. Poezja i eseistyka Pasierba wyrażają podstawowe dla nowoczesnej świadomości przekonanie o tym, iż rzeczywistość, która nas otacza, jest światem dostępnym właśnie poprzez symbole¹. W szkicu *Od kaznodziejstwa do homilii* – niczym współcześni epistemolodzy – eseista napisał, że słowa „ograniczają i określają granice naszego świata”². Inaczej niż przedstawiciele współczesnej krytyki języka autor *Pionowego*

¹ O obecności owego konstytutywnego dla modernizmu przekonania w twórczości polskich poetów – między innymi Zbigniewa Herberta i Czesława Miłosza – pisze Ryszard Nycz w artykułach: „Nostalgia za nieosiągalnym”. *O późnych poematach Czesława Miłosza* [w:] „Metafizyczne” w literaturze współczesnej. *Materiały z II Tygodnia Polonistów*, red. A. Koss, Lublin 1992, s. 79–95; por. również tegoż, „Niepewna jasność” tekstu i „wierność” interpretacji. *Wokół wiersza Zbigniewa Herberta „Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy”*, „Teksty Drugie” 2000, nr 3, s. 132–147.

² J.S. Pasierb, *Od kaznodziejstwa do homilii*, Pelplin 1984, s. 36.

wymiaru kultury³ nie podzielał jednak przekonania, że system znaków jest jedyną rzeczywistością dostępną naszemu rozumowi, a świat poza językowy uchyla się poznaniu. Wiele wskazuje raczej na to, że bliższe mu były poglądy Paula Ricœura, według którego lektura otaczających nas tekstów kultury, interpretacja symboli (które są podstawowym środowiskiem, w którym się poruszamy) ofiarowuje nam pewien rodzaj prawdy o naszym bytowaniu i o tym, co ją otacza – niepewnej i ułomnej – ale jednak podtrzymującej nasze bycie-w-świecie. Bohater utworów Pasierba jawi się jako cassirerowski *animal symboli cum*, twórca i czytelnik znaków, dzięki którym – wolno, z trudem i nie bez błędów – dochodzi w pewien sposób do samego siebie, tworzy swą egzystencję⁴. Wielokrotnie pisarz powtarzał w esejach znamienne najpierw dla Ernsta Cassirera, a później dla całej współczesnej hermeneutyki myśl, że „z rzeczywistością kontaktujemy się nie bezpośrednio, jak się nam często wydaje, lecz przez symbole, w jakie zostaliśmy wyposażeni, lub które sobie stworzyliśmy” (Czo, s. 15). Cały świat – nie tylko kultury, ale i natury, nie tylko zjawiska, ale i zdarzenia⁵ – niemal wszystko jest dla poety obszarem pełnym znaków, terenem „otwartym” na interpretację i wymagającym intelektualnego i emocjonalnego „otwarcia”, które stanowi niezbędny warunek rozumienia.

3 Przyjmując następujące skróty tytułów eseistycznych książek Pasierba: Czo – *Czas otwarty*, wyd. III, Pelplin 1992; Mng – *Miasto na górze*, wyd. II, Pelplin 2000; Pwk – *Pionowy wymiar kultury*, Kraków 1983; Gil – *Galęzie i liście*, wyd. II, Pelplin 1993; Sd – *Skrzyżowanie dróg*, wyd. II, Pelplin 1994, Orz – *Obrót rzeczy. Rok 1991*, Poznań 1993.

4 Współczesną filozofię symbolu zbudował właśnie Ernst Cassirer, szczególnie impet nadał jej jednak przede wszystkim Paul Ricœur (w pierwszym okresie swojej twórczości). Szeroko i wnikliwie pisze o tym Katarzyna Rosner w książce *Hermeneutyka jako krytyka kultury. Heidegger, Gadamer. Ricœur*, Warszawa 1991, a także między innymi Paweł Ozdowski w swej pracy *Teoria kultury wobec hermeneutyki Ricœura*, Warszawa–Poznań 1984, por. zwłaszcza rozdz. *Prezentacja Ricœurowskiej hermeneutyki symboli*, s. 72–84.

5 Można chyba mówić o swoistym pansemiotyzmie Pasierba. Cała właściwie rzeczywistość traktowana jest u niego tak, jakby miała charakter „kulturowy”. Symboliczny sens ma dla poety – jak dla współczesnych semiotyków – natura. Zwróciła na to uwagę J. Puzynina w swym posłowie do wyboru wierszy poety, *Doświadczenie nocy nad potokiem Jabbok* [w:] J.S. Pasierb, *Wierzę*, Pelplin 1998, s. 165.

Pasierbowa koncepcja kultury zawiera zatem w sobie przekonanie, że celem odczytywania otaczających nas znaków jest nie tyle pełniejsze rozumienie badanego tekstu, ile raczej rozumienie siebie w obliczu dzieł, pełniejsze rozpoznanie prawdy o nas samych, prowadzące ostatecznie do egzystencjalnej przemiany⁶. Oznacza to, iż horyzontem interpretacji dzieł kultury staje się w twórczości poety religia. Autor *Kategorii przestrzeni*⁷ zdaje się wpisywać w swą twórczość ricœurowskie przekonanie, że to właśnie hermeneutyka znaków kultury jest sposobem przezwyciężenia kryzysu współczesnej cywilizacji, próbą przywrócenia jej perspektywy *sacrum*⁸. U źródeł hermeneutycznych działań poety

6 Celem tradycyjnej hermeneutyki – rozwijanej między innymi przez Friedricha Schleiermachera i Wilhelma Diltheya – było zrozumienie tekstu. We współczesnej chodzi jednak o rozumienie siebie w obliczu tekstu. Katarzyna Rosner w cytowanym wyżej opracowaniu tak referuje poglądy Hansa-Georga Gadamera: „Obcowanie z tradycją zmienia interpretującego, poszerza jego samowiedzę. Po zejściu zdarzenia, jakim jest rozumienie, jest on już kimś innym” (K. Rosner, *Hermeneutyka jako krytyka...*, s. 114). „Egzystencjalne” ukierunkowanie hermeneutyki podkreślał także P. Ricœur: „Każda hermeneutyka odkrywa jakiś aspekt egzystencji” (P. Ricœur *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wyb., oprac., wprowadzenie S. Cichowicz, tłum. E. Bienkowska i in., Warszawa 1985, s. 199). O Ricœurowskiej koncepcji rozumienia Rosner pisze, iż „syntetyzuje inspiracje płynące od Heideggera i od Husserla. Jest ono ostatecznie samorozumieniem”. Jak wskazuje badaczka, Ricœur mocno akcentował konieczność „egzystencjalnego” przyswojenia tekstu, to znaczy odkrycia wskazywanej przez ów tekst nowej możliwości bycia (K. Rosner, *Hermeneutyka jako krytyka...*, s. 234).

7 Przyjmuję – podobnie jak inni badacze twórczości księdza J.S. Pasierba – następujące skróty tytułów tomików poety: Kp – *Kategoria przestrzeni*, Warszawa 1978; Tu – *Things Ultimate and Other Poems. Rzeczy ostatnie i inne wiersze*, London 1980; Zp – *Zdejmwowanie pieczęci*, Warszawa 1982; Wr – *Wiersze religijne*, Poznań–Warszawa 1983; Cs – *Czarna skrzynka*, Warszawa 1985; K – *Koziorożec*, Warszawa 1988; Wd – *Wnętrze dłoni*, Łódź 1988; Ww – *Wiersze wybrane*, Warszawa 1988, Dz – *Doświadczenie ziemi*, Kraków 1989; Mok – *Morze, obłok i kamień*, Kraków 1992; Ttb – *Ten i tamten brzeg*, Warszawa 1993; Pł – *Puste łąki*, Warszawa 1994, Bl – *Butelka lejdejska*, Warszawa 1995. Przy kolejnych cytatach po skrócie tytułu podaję numery stron i wersów.

8 Myśl tę rozwinął szczególnie Paul Ricœur. Paweł Ozdowski we wspomnianej wyżej książce *Teoria kultury wobec hermeneutyki Ricœura...* pisze następująco: „Interpretując powiedzenie Kanta «Symbol daje do myślenia», autor *Konfliktu interpretacji* wyraża przekonanie, że właśnie w mowie symbolicznej (w szerokim sensie tego słowa) i tylko w niej dokonuje się pierwotne «posłanie bycia». [...] posłanie bycia jest objawieniem w sensie religijnym [...]. Bóg jest religijną nazwą bycia. [...] Nawiązując

odnajdujemy w każdym razie fascynującą wizję kultury jako obszaru spotkania słowa ludzkiego ze Słowem Bożym. W wymienionym zbiorze *Pionowy wymiar kultury* natrafiamy na miejsce, w którym autor cytuje poglądy Karla Rahnera:

Ziemska kultura nie jest z pewnością samym królestwem Bożym, ale jest czymś w rodzaju znaku, obietnicy, rodzajem sakramentalnego znaku, że Bóg kocha świat, że nie pozwala mu utonąć w chaosie demonizmu... (Pwk, s. 16).

W wielu utworach poety odnajdujemy więc przekonanie, że znaki i symbole mogą stać się nie tylko miejscem, w którym (jak pisał Ernst Cassirer) człowiek nieustannie rozmawia sam ze sobą, ale także swoistym środowiskiem rozmowy z Bogiem. Przeświadczenie to zdaje się kształtować indywidualny idiom poetycki Pasierba, jest niepodrabialną sygnaturą. Zanurzenie jego liryków w tradycji i kulturze każe myśleć o usytuowaniu hermeneutycznych zabiegów autora *Koziorożca* w kontekście podobnych strategii lirycznych Zbigniewa Herberta. Warto jednak wskazać na istotną różnicę dzielącą wizje kultury wpisane w teksty obu autorów. U źródeł poetyckich działań autora *Napisu* tkwi, jak się zdaje, myśl Henryka Elzenberga⁹, który pisał między innymi, iż kultura jest heroiczną i nieudaną próbą nadania sensu życiu bez oparcia na zapleczu metafizycznym¹⁰. Hermeneutyka dzieł tradycji śródziemnomorskiej, jaką podejmował Pasierb, zmierza natomiast konsekwentnie ku horyzontom religijnym. Kultura staje się dla poety

przy tym do Heideggerowskiej analizy zapomnienia bycia w kulturze europejskiej Ricœur stwierdza, iż «w nowoczesności człowiek utracił poczucie przynależności do sacrum». [...] Hermeneutyka symboli poszukująca bycia jest «wyrazem nędzy nowoczesności i lekarstwem na tę nędzę» [...] w hermeneutyce – krótko mówiąc – chodzi o «uzupełnienie naszej stechnicyzowanej egzystencji myśleniem o symbolach» (tenże, *Teoria kultury*..., s. 81–82).

⁹ O związkach Herbertowskiej wizji kultury z myślą Henryka Elzenberga piszą między innymi: K. Dedecius, *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości* [w:] *Poznanwanie Herberta*, wyb., wstęp A. Franaszek, red. M. Rola, Kraków 1998, s. 128–168; L. Hostyński, *Herberta metafizyka cierpienia a filozofia Henryka Elzenberga*, „Ethos” 2000, nr 4, s. 126–138; J. Mizińska, *Zbigniew Herbert jako Myśliciel. Od pogardy do wybaczenia*, „Ruch Filozoficzny” 2001, nr 2, s. 333–345.

¹⁰ Por. H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Kraków 1963, s. 15 i nn.

swoistym „miejscem teologicznym”, obszarem znaków, które skrywają – nieraz bezwiednie – okruchy Objawienia.

Wspomniane przeświadczenie poeta wypowiada niekiedy *explicite*, kiedy indziej obecne jest ono *implicite* w jego utworach poetyckich. Zaczniemy od pierwszego z opisanych przypadków. Na początku jednego ze swych eseistycznych tomów Pasierb wymienił na przykład rozmaite źródła współczesnych pragnień (które podzielał), „by nie tylko ustalać fakty, ale także zgłębiać ich znaczenie” (Czo, s. 14)¹¹ – mówił o Cassirerowskiej filozofii symbolu, o pracach Sigmunda Freuda i Carla Gustava Junga, o teologii i hermeneutyce biblijnej, a wreszcie i o przełomowych dokumentach ostatniego soboru, który szczególnie zwracał uwagę wiernych na konieczność odczytywania „znaków czasu”. Jako historyk sztuki, pamiętał, że chrześcijaństwo zawsze dokonywało swoistej hermeneutyki dzieł kultury (por. Pwk, s. 41). Wiedział też, że podobną funkcję mogą pełnić literatura lub teatr. W tomie *Miasto na górze* zauważył między innymi: „Teatr Zawieyskiego to teatr nie tyle wydarzeń, co śledzenia ich sensu, teatr hermeneutyczny, teatr znaczeń” (Mng, s. 132). Charakteryzując swój własny sposób pisania, powiedział: „Ciągle wspominam, opisuję, dociekam znaczeń” (Orz, s. 6). W swych esejach wielokrotnie podkreślał, że nie jest jedynie reporterem czy też wrażliwym uczestnikiem wydarzeń, lecz przede wszystkim ich interpretatorem. „Uczestnicząc w wielkiej narodowej radości nie mogę się wyzwolić od cichej udręki: jak dotrzeć do wewnętrznego sensu tych wydarzeń” – pisał, relacjonując pierwszą pielgrzymkę Jana Pawła II do Polski (Gil, s. 293).

U źródeł wielu wierszy Pasierba tkwi zatem przekonanie, że z każdego niemal elementu świata „musi wynikać / lekcja życia” (por. wiersz *Malta*, Wd, s. 136, w. 8–9). Autor *Koziorożca* – broniąc się przed zarzutem impresjonizmu i powierzchowności – podkreślał, iż problematyka antropologiczna znajduje się w samym centrum jego twórczości. Warto wskazać na przykład kilka biblijnych wierszy poety, w których podobna „egzystencjalna” lektura manifestuje się w sposób najbardziej

¹¹ Zwraca na to uwagę K. Buczyński (K. Kania) w omówieniu tomów *Galęzie i liście* oraz *Pionowy wymiar kultury*. Jak pisze recenzent, autor „umie patrzeć [...], to zaś pobudza go do psychologicznych, teologicznych refleksji zstępujących w głąb po znakach”. K. Buczyński „*Wśród słów czują się lepiej...*”, „*Życie i Myśl*” 1986, nr 3–4, s. 95.

chyba wyrazisty. W ich tle odnajdujemy osiągnięcia współczesnej hermeneutyki biblijnej – rozwijanej najpierw przez Rudolfa Bultmanna w obrębie biblistyki protestanckiej i nurtu zwanego egzystencjalizmem biblijnym¹², później w pewnym stopniu podjętej także przez katolików. O jej istocie i zadaniach pisał między innymi bliski przyjaciel księdza Pasierba – ksiądz Michał Czajkowski. Myślę zwłaszcza o książce *Egzystencjalna lektura Biblii*. Nie wdając się w subtelne rozważania teologiczne, przypomnijmy, że chodzi w czasie podobnej lektury o to, by czytający rozpoznał nakreśloną w Biblii sytuację jako swoją własną i właśnie dzięki podobnemu rozpoznaniu podjął trud wewnętrznej przemiany. Kreśląc najistotniejsze reguły rzetelnej interpretacji, autor wspomnianej rozprawy pisał między innymi:

Czytający może zatem stanąć w jednym szeregu z ludźmi Biblii. Wspólne są bowiem ich uwarunkowania i doświadczenia, wspólne zwłaszcza przeżycie ludzkiej egzystencji. To, co proponują ludzie Biblii – spojrzenie na ludzkie sprawy w świetle wiary w Boga, Pana-Zbawiciela i w kontekście Jego działań – współczesny czytelnik Biblii odniesie także do siebie. Z pozycji dialogu egzystencjalnego z samym sobą czy dialogu wyłącznie z innymi ludźmi przejdzie do dialogu z Bogiem. Otworzy to przed nim nowy horyzont, w którym znajdzie miejsce na sensowne i uzasadnione istnienie wszystkiego, co składa się na byt człowieka, a zwłaszcza na to, co na innej drodze niewytłumaczalne [...]. Uwieńczeniem refleksji czytelnika Biblii będzie myśl, że również jego osobista historia stanowi część postanowionej przez Boga historii zbawienia i podlega zarówno procesom, które ta ostatnia zakłada, jak i ukierunkowaniu na ostateczne spełnienie. Jego główna egzystencjalna korzyść wyniesiona z lektury Biblii będzie więc polegać na egzystencjalnej reorientacji¹³.

Cytat jest, być może, obszerny, ale jasno tłumaczy istotę hermeneutycznej postawy współczesnego czytelnika Biblii i dobrze wprowadza w problematykę niektórych artystycznych działań Pasierba. Stosowane niekiedy przez poetę „liryka maski” i „liryka roli” służą przecież właśnie swoistemu zbliżaniu perspektyw współczesnego człowieka i bohatera z kart Pisma Świętego. Monolog pierwszoosobowy staje się w podobnych wierszach znakiem osobliwego nakładania się perspektywy

¹² Jak pisze Rosner, idee Ricoëura dotyczące „egzystencjalnej” lektury symbolów kultury inspirowane były między innymi właśnie myślą Rudolfa Bultmanna. Por. też, *Hermeneutyka jako krytyka...*, s. 237.

¹³ M. Czajkowski, *Egzystencjalna lektura Biblii*, Lublin 1993, s. 102–103.

biblijnej i współczesnej. Trudno oprzeć się wrażeniu, że jest przede wszystkim sygnałem, iż autor odnalazł w ewangelicznej czy też starotestamentowej opowieści jakąś część naszej wspólnej, a może również swej własnej historii. Gdy w lirykach, takich jak między innymi *dyptyk z centurionem* (Wr, s. 96), *Łazarz* (Wr, s. 48), *przypowieść o ojcu* (Wr, s. 38), *syn marnotrawny* (Tu, s. 81), *mówi Judasz* (Pł, s. 41), biblijny bohater wypowiada się jako liryczne „ja”, to dzieje się tak dlatego, że autor stara się zasugerować uniwersalny wymiar jego doświadczeń, ich bliskość wobec naszych własnych życiowych przeżyć. Zabiegi artysty sprawiają, że rzymski żołnierz proszący Jezusa o uzdrowienie dziecka, marnotrawny syn, Łazarz i Judasz – wszyscy oni wypowiadają się jako nasi współcześni. Poetycka sugestia sprawia, iż zaczynamy przeczuwać, że ich opowieść posiada odniesienia do naszych osobistych doznań, a w ich historii możemy odnaleźć fakty z naszej własnej biografii. Tak jak współcześni zwolennicy egzystencjalnej lektury Pisma poeta był przekonany, że biblijna postać nie przemówi do nas, jeżeli nie rozpoznamy w niej siebie, i właśnie dlatego sugeruje, iż niejedyn bohater Księgi jest tak naprawdę jednym z nas¹⁴.

To w naszym imieniu, nawiązując do doświadczeń współczesnego człowieka, poeta pisze między innymi swój *list do Hioba* (Wr, s. 47). Wspominając zaś o wyroku wydanym na Jezusa, dodawał:

i ty byś to samo
zrobił z tym człowiekiem
wiecznie niewygodnym
(*wspólnik*, Zp, s. 65, w. 6–8)

Wielokrotnie bohater tekstów Pasierba mówi o osobistej, egzystencjalnej lekturze Biblii. Odczuwana niemożność dzielenia radości świata wywoła znamienne wyznanie:

tego lata
spełniło się na mnie
proroctwo Ezechiela
synu człowieczy

¹⁴ Pasierbowa liryka maski nie jest zatem próbą ucieczki od siebie, lecz – tak jak u Miłosa (o czym pisze Aleksander Fiut w rozprawie *Moment wieczny*, Kraków 1998, s. 204–235) – staje się sposobem walki o tożsamość i wewnętrzną prawdę o sobie.

*oto zabieram ci nagle
radość twych oczu*

(Lipiec '90, Ttb, s. 7, w. 1–6)

Odnosimy wrażenie, że w świecie poety – tak jak w wierszu *** [*czasem noc już umiera z wieczora...*] – „każdy ogród może zostać ogrodem oliwnym” (Cs, s. 29). W liryce autora *Doświadczenia ziemi* „każdy z nas może stać się bohaterem biblijnej przypowieści”¹⁵ pisarz nieustannie poszukiwał w Biblii takich obrazów i motywów, które dałoby się odnieść do doświadczeń człowieka XX wieku¹⁶. Być może, zdawał sobie przy tym sprawę, że w poezji podobna tendencja do „egzystencjalnej” lektury ksiąg Pisma Świętego ma długą, sięgającą starożytności, tradycję, a we współczesnej poezji polskiej także znanych przedstawicieli: Romana Brandstaettera, Annę Kamińską, Tadeusza Żukowskiego czy Wacława Oszajcę.

Podejmowana przez Pasierba próba ukonstytuowania liryki jako teologicznej hermeneutyki tekstów kultury nie obejmowała jednak

¹⁵ E. Stupnicka, *Poezja powściągliwości*, „Opole” 1990, nr 3–4, s. 20. W artykułach dotyczących zagadnienia motywów biblijnych pisano zwłaszcza o tym, że wydarzenia opisane w Księdze stają się dla Pasierba pryzmatem, przez który ogląda on współczesną rzeczywistość, wspominano także o docieraniu poety do źródłowych znaczeń niektórych „miejsz biblijnych”. Por. na przykład: P. Szewc, *Dotykane wieczności*, „Przegląd Powszechny”, 1986, nr 5, s. 303; R. Przybylski, *Poezja wiary tragicznej* (posłowie) [w:] J.S. Pasierb, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1988, s. 387; T. Zaniewska, „Mówię mojemu sercu nie ustępuj”, „Kierunki” 1989, nr 21, s. 10 (recenzja *Doświadczenia ziemi* z 1989 roku); A. Kamińska, *Wiersze religijne*, „Tygodnik Powszechny” 1984, nr 26, s. 6; J. Sochoń, *W Jezusie jest cierpienie...*, s. 168–169; A. Pethe, *Poeta czasu...*, s. 154–155.

¹⁶ Jerzy Zięba przekonuje, że podobna skłonność odcisnęła swe piętno zwłaszcza na teorii i praktyce homiletycznej księdza Pasierba – nie tylko porywającego kaznodziei, ale i wykładowcy homiletyki w pelplińskim seminarium (por. J. Zięba, *Życie oddane słowu* [w:] *Wstępujący na wzgórze*, red. M. Wilczek, Pelplin 1996, s. 45–48). Ojciec Jacek Salij mówi o tym następująco: „Utkwiła mi w pamięci pierwsza konferencja rekolekcyjna. Przez całe 40 minut ksiądz Pasierb mówił o ewangelicznym Zacheuszu, człowieku duchowo mało ciekawym, którego przemieniło spotkanie z Jezusem. Mimo że był to koncert literacki – co zazwyczaj nie ułatwia, ale raczej utrudnia usłyszenie Słowa Bożego – czuło się, że ludzie słuchają z wielką uwagą i że słuchają w sposób religijny, to znaczy każdy sam rozpoznaje się w owym Zacheuszu (J. Salij op, *Skojarzył mi się z Najświętszym Sakramentem* [w:] *Wstępujący na wzgórze...*, s. 66, wyróżnienie – W.K.). Otwiera się ciekawa perspektywa refleksji nad kaznodziejstwem J.S. Pasierba – wciąż za mało przebadanym.

wyłącznie kręgu inspiracji biblijnych. Wydaje się, że jeszcze ciekawsze rezultaty artystyczne można obserwować tam, gdzie poeta w sposób teologiczny interpretuje te dzieła, które – inaczej niż wersety biblijne – nie ujawniają w swej powierzchniowej warstwie odniesień do judaizmu czy też chrześcijaństwa. Wypada zauważyć, że zabiegi poety można niekiedy interpretować w duchu współczesnej niemieckiej teologii literatury, w której chodzi właśnie o to, by „dostrzec, jak literatura (zwłaszcza niechrześcijańska) mówi [...] o całej kondycji człowieka, gdyż prawda chrześcijańska ukrywa się w profanicznych formach sztuki, teologia zaś ma odsłonić tę ukrytą rzeczywistość”¹⁷.

Czy da się w taki sposób przeczytać wiersz *Eros*, który ukazał się w debiutanckim tomie poety – *Kategoria przestrzeni*?

ślepy i ciepły jak szczenię
 jasnovidzący jak stary Terezjasz
 czuły jak walka
 lekki jak konanie
 który uzdrawiasz jak śmierć
 i rozjaśniasz jak ciemność
 który rozdzielasz to co łączysz
 zarazem ostrze i mdłości
 podwójny jak Dirke
 unoszona przez zwierzę ku śmierci
 początku jedna i zdwojeń
 rodzicieli hermafrodytów centaurów
 wszechmocny
 bezsilny
 pożarty przez swoich czcicieli
 rozpaczliwa
 nadziejo ludzi
 witaj zabita

(Kp, s. 50)

Bohaterem tekstu jest grecki bóg miłości, wydaje się przecież, że poeta świadomie nie stara się budować spójnej opowieści o jego losach. Zbyt wiele w utworze motywów pochodzących spoza mitycznej opowieści o działaniu sprytnego i przewrotnego chłopca, uzbrojonego w łuk

¹⁷ R. Zajączkowski, *Literatura i religia w badaniach na niemieckim obszarze językowym*, „Roczniki Kulturoznawcze” 2013, nr 1, s. 101.

i strzały. Temat stanowi tu raczej sama miłość. To ona spaja rozmaite mitologiczne wątki obecne w wierszu, który staje się osobliwą, wielostronną hermeneutyką mitycznych symboli, próbą „rozumienia” fenomenu jednego z najistotniejszych egzystencjalnych doświadczeń dzięki interpretacji kulturowych znaków.

Zarazem jednak sugeruje jego wymykanie się naszym pojęciom, osobliwą „nierozstrzygalność” miłości. Nawet powierzchowna lektura utworu nie pozostawia wątpliwości, że autor próbował odsłonić przede wszystkim paradoksalny charakter zjawiska. Przypomina się choćby liryka miłosna włoskiego baroku, zwłaszcza poezje Giambattisty Marina, Luigiego Grota i naszego Jana Andrzeja Morsztyna. Trochę tak jak pisarze barokowi Pasierb inicjował poetycką grę w obrębie tradycyjnej, utrwalonej dzięki Petrarce, topiki miłosnej, budował śmiało zestawienia, tak jak oni starał się ukazać rozmaite „cuda miłości”¹⁸ – jej niepochwytność, niemożność ogarnięcia jej fenomenu kategoriami dostępnymi rozumowi. Inaczej jednak niż marinistom nie chodziło współczesnemu twórcy o poetycką zabawę, o rodzaj salonowej gry. Chodziło – jak się rzekło – o „rozumienie”, o jakiś rodzaj poetyckiego odkrycia rąbka prawdy o ważnym przeżyciu egzystencjalnym. Paradoxy, którymi nasycony został cały utwór, mówią nie tylko o tym, że miłość przekracza codzienną logikę, ale ukazują przede wszystkim, iż jest ona jakimś rodzajem wewnętrznego rozdarcia, doświadczeniem konfliktu. Przekonują o tym zwłaszcza „podwójne”, sprzeczne same w sobie postacie hermafrodytów i centaurów, a nawet Dirke. Kochając, doświadczamy jednocześnie ślepoty i jasnowidzenia, złączenia i rozdzielenia, bezsilności i mocy, rozpacz i nadziei, życia i śmierci, nade wszystko zaś wewnętrznej walki, nieustannego zmagania się z antynomiami. Przede wszystkim jednak doświadczamy „granicy” – „niepozytywnej pozytywności”, dotykamy czegoś, co jest jednocześnie darem i utratą.

Podobnie jak w przypadku wielu innych wierszy Pasierba okazuje się, że w swej poetyckiej hermeneutyce autor korzystał z rozmaitych kulturowych zapośredniczeń archetypu, czytał symbol przez filtr innych mitów oraz ikonograficznych i literackich przedstawień. Portret Erosa

¹⁸ O paradoksalnych obrazach miłości w poezji włoskiego baroku i twórczości J.A. Morsztyna wspominał między innymi Leszek Kukulski, *Precjoza Morsztynowska*, „Przegląd Humanistyczny” 1975, nr 8, s. 95–99.

„ślepego” i „jasnowidzącego” niczym Tejrezjasz – mityczny wieszcz przepowiadający między innymi klęskę Edypa – nawiązuje, być może, do dzieła Tycjana *Edukacja Kupidyna*¹⁹, właśnie tu bowiem postaci Erosa z przepaską na oczach przeciwstawiony zostaje Eros widzący, symbol „miłości bystrookiej”. Motywy „czulej walki” przywodzą na myśl *Słodki bój* Anakreonta i anakreontyczną topikę flirtu. Autor pamiętał o nadanym Amorowi przydomku „słodki” (i, być może, dlatego mówił o „młdościach”), wydaje się jednak również, że znał koncepcję stoików, dla których Kupidno był dzieckiem Podziemia i Nocy, spokrewnionym z Cierpieniem, Nieszczęsnym Losem, Starością, Śmiercią i Smutkiem²⁰. Z jakichś powodów w swą interpretację postaci Kupidyna włączył także mit o Dirke, Erosowi zaś nieoczekiwanie nadał rysy Akteona pożartego przez sforę własnych, zawsze dotąd oddanych psów myśliwskich... Myśl związku Erosa z konaniem powróci w Pasierbowej ekfrazie *Na obraz Anonima bolońskiego (w. XVII) przedstawiający Kupidą, w Prado*. Poeta pisał:

To nie eros swawolny czy słodki amerek
 ten łucznik muskularny z ciężkimi skrzydłami
 co nieruchomym szumem zwiastują tragedię

[...]

biada szczęśliwcom do których tak starannie mierzy
 wielka prawdziwa miłość nie kończy się dobrze
 już jej prolog poraża tak jak wyrok śmierci

(*Kategoria przestrzeni*, s. 81, w. 1-3, 7-9)

Jeśli przeczytamy ten utwór uważnie, to trudno będzie nam zaprzeczyć, że jego autor ogląda malarskie dzieło przez filtr chrześcijańskiej koncepcji miłości ofiarnej, gotowej ponieść śmierć dla ukochanej osoby. Tylko w przypadku takiej miłości sam jej początek staje się gotowością do całkowitego poświęcenia²¹.

¹⁹ Obraz ten znajduje się w znanej Pasierbowi Galerii Borghese w Rzymie.

²⁰ Tamże.

²¹ Podobna koncepcja miłości nie jest obca poetom. Pojawia się zwłaszcza w pismach Romana Brandstaettera, co dokumentuje Emanuela Bednarczyk w artykule *Ofiara jako chrześcijański sposób bycia. Studium na podstawie twórczości Romana Brandstaettera*, „Orbis Linguarum” 2003, z. 23, s. 187-201.

Wróćmy jednak do wcześniejszego utworu. O jaki rodzaj miłości chodzi w wierszu *Eros*? Wszak słowo *eros* to nie tylko własne imię Kupidyna, ale także rzymska nazwa miłości uczuciowej i zmysłowej²² – przeciwstawianej chrześcijańskiej *agape*, zwanej też z łacińska *caritas*. Wiersz Pasierba mówi, być może, w duchu poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera i twórczości innych pisarzy młodopolskich, o szczególnym związku pożądania i melancholii, o „świeżości” zmysłów i ich „wyczerpaniu”, o namiętności, która jest zarazem radosnym oczekiwaniem i rozpaczą²³. O tym, że (jak pisała Anna Kamińska), „pragnąc tylko pragniemy pragnienia”²⁴ i odkrywamy, iż nadzieja naszych zmysłów jest tak naprawdę rozpaczliwą spiralą nienasycenia, która nieuchronnie wznosi się ku śmierci. Obecne w nas ciepło zwierząt, „młodość” pożądania, ślepe siły natury – wszystko to unosi nas ku „jasnowidzeniu” starości, jest powolnym osuwaniem się w stronę kresu. Niepodobna wykluczyć, że w podobny sposób autor wiersza interpretuje mit o Dirke. Zastanawia zwłaszcza fakt, że okrutna królowa, która poniosła karę za poniżanie Antiopy i jej synów, jawi się jako postać dwuznaczna, ambiwalentna. Jak wytłumaczyć związek pojawiającego się w wierszu elementu mitycznej opowieści z problemem podwójności? Może obraz Dirke, przywiązanej do rogów byka, „który ją na śmierć po ziemi rozwłóczył”²⁵, ma w omawianym wierszu przekonywać, iż właśnie to, co silne, nieokiełznane, biologiczne niesie nas nieuchronnie ku śmierci? Pewności nie mamy. Ostrożnie można jednak zasugerować, że tak jak współczesne poetki – Wisława Szymborska, Halina Poświatowska, Anna Świrszczyńska – pisarz wpisywał przeżycie miłosne w krąg doświadczenia przemijania, umierania, odchodzenia²⁶. Podkreślał, że zarówno

²² Szerzej pisze o tym Zdzisław Wróbel, *Eros niebiański i wszechczyny: greckie ideały piękna i miłości*, Bydgoszcz 2003.

²³ Te i inne cechy młodopolskiego Erosa odsłania Wojciech Gutowski w książce *Mit, Eros, sacrum: sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999.

²⁴ A. Kamińska, *Wiem o miłości*, w. 10 [w:] tejże, *Dwie ciemności. Wybór poezji*, Poznań 1984, s. 27.

²⁵ J. Parandowski, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Warszawa 1984, s. 149.

²⁶ Że taki właśnie obraz miłości wyłania się z twórczości wspomnianych poetek, przekonują opracowania. Por. na przykład: S. Balbus, *Eros w rzece Heraklita. Miłość w poezji Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 1996, nr 6, s. 5–16; J. Pieszczachowicz,

sentymalna, „mdła” strona Erosa, jak i jego namiętna, ostra natura okazuje się ostatecznie bezsilna wobec uśmiercającego czasu. Co więcej, trochę tak jak Georges Bataille w swej znanej pracy pokazywał, że zmysły stają się bodźcem transgresji, źródłem przekraczania granic²⁷: płci i języka, skoro rodzą dwuznaczne postaci hermafrodytów i centaurów i nie dają się uchwycić inaczej niż za pomocą oksymoronów. Odślaniał związki namiętności z ciemnością, ich nieustanne wychylanie się ku mrocznym granicom egzystencji...

Zarazem jednak wydaje się, że Pasierb pozostawał świadomy, iż już w greckiej starożytności – przede wszystkim u Platona – Eros stał się symbolem miłości do piękna nie tylko i nie tyle fizycznego, ile przede wszystkim duchowego, a nawet absolutnego²⁸. Poeta znał teksty Franciszka Sawickiego (był jego studentem), pamiętał więc, być może, że w jednym ze swych najważniejszych szkiców pelpliński wykładowca pisał: „U Platona eros, przyjmując postać uduchowioną staje się tęsknotą za bytem boskim i stąd najszlachetniejszym przeżyciem”²⁹. W tym samym opracowaniu Sawicki wspominał także o chrześcijańskiej reinterpretacji mitycznego pojęcia, które w pierwszych wiekach stało się także symbolem ludzkiej miłości do Boga, przypominał pracę Andersa Nyrgena *Eros und Agape* i podkreślał, że różnica między erosem a chrześcijańską *agape* nie polegała na tym, iż pierwsze pojęcie odnosiło się do miłości zmysłowej, a drugie odślaniało jej duchowy wymiar. Chodziło raczej o to, że eros oznaczał dążenie wzwyż, drogę człowieka do Boga osiąganą wyłącznie ludzkim, czasem egoistycznym wysiłkiem, i podszyty był wiarą w możliwość samozbawienia się człowieka, podczas gdy *agape* była znizaniem się, drogą Boga do człowieka, kenozą, ofiarą i darmo udzieloną łaską³⁰. Może więc wiersz poety mówi o swoistym

Walka z niebytem. O poezji Haliny Poświatowskiej, Bochnia 1992; C. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Kraków 2003.

²⁷ Por. G. Bataille, *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Kraków 1992.

²⁸ Wśród kilku uwag, które poświęca analizowanemu wierszowi Aleksandra Pethe, odnajdujemy wzmiankę: „Motyw Erosa wiąże się z jednej strony z namiętną i tragiczną ziemską miłością, z drugiej jednak strony może nawiązywać do rozumienia Platona [...]”. Taż, *Poeta czasu otwartego...*, s. 103.

²⁹ S. Sawicki, *Deus caritas est*, Włocławek 1948. Cytat pochodzi z drugiego wydania zatytułowanego *Bóg jest miłością*, Pelplin 2002, s. 18.

³⁰ Tamże, s. 16–18.

bankructwie idei zbawienia osiąganego przez człowieka własnymi siłami? Może odślania bezradność naszej walki o własną doskonałość, bezsilność wobec sił ciemności i śmierci, które nas pokonują i boleśnie oddzielają od Ideału, obnaża iluzoryczność naszych oczekiwań na dokonane przez nas pojednanie wewnętrzne – z samym sobą – i zewnętrzne: z Bogiem? Paradoksalność, „niemożliwość” podszytego śmiercią Erosa symbolizuje, być może, obecny w nas niedostatek miłości, niepełność otwarcia na innych i Innego, szczególną, wpisaną w ludzką kondycję niemożność bycia-w-pełni-miłością. Autor wierszy *Miłość ukrzyżowana* i *wciąż to samo* pisał na przykład o miłości „niemożliwej” – takiej, która zawsze jest „przed nami”, jawi się raczej jako zadanie niż stan posiadania. W liryku *Rodin* wspominał, że miłość wciąż „przeslizguje się mimo”, nie pozwala się pochwycić. W esejach z kolei z aprobatą cytował uwagi Józefa Tischnera o tym, iż „miłość prawdziwa jest stale przedmiotem naszej nadziei” (Gil, s. 24–25). Może Eros mówi o tym, iż paradoksalny i sprzeczny jest sam sposób naszego „bycia-dla innych”, o tym, że tak naprawdę pełnia naszego otwarcia na innych jawi się jako niemożliwa możliwość, nietrwała trwałość, znikliwa obecność?

Puenta utworu sformułowana jest tak, że pozwala na uruchomienie wyraźnie teologicznej interpretacji tego utworu. Franciszek Sawicki wspominał, że w Nowym Testamencie *eros* i *agape* nie występują w tak ostrej opozycji, jak chciałby Nygren³¹, i że nowotestamentowe pojęcie miłości obejmuje zarówno działanie odkupieńczej, darmowej łaski Boga, jak i moment samodzielnego „otwierania się” na nią człowieka³². Pasierb zdawał się traktować splot motywów antycznych jako szyfr, który ukrywa treści bliskie chrześcijaństwu. Zagadkowy, sprzeczny z mitem o Erosie wers o miłości pozartej przez swych czcicieli staje się przecież w pełni zrozumiały dopiero w świetle chrześcijańskiej wiary w dramat odkupienia i jego wieczną kontynuację w obrzędzie eucharystycznym. Każę myśleć o antycznych kultach misteryjnych – na przykład Attysa i Mitry – które chrześcijanie potraktowali później jako szczególne *praeparatio evangelica* – „przygotowanie ewangelii”, swoisty „wstęp” do

³¹ Współczesne prace zdają się potwierdzać intuicje pelplińskiego badacza. Por. na przykład: Y. de Andia, *Erôs i agape. Boski żar miłości*, tłum. ks. M. Sokół, „Communio” 1995, nr 5, s. 36–58.

³² S. Sawicki, *Bóg jest miłością...*, s. 18–19.

Dobrej Nowiny o Chrystusie, który pozostawił nam siebie jako eucharystyczny pokarm – pamiątkę i uobecnienie swojej ofiary, wciąż nieustannie odnawiającej w nas relację z Bogiem³³. Paradoxs miłości, konflikty, które łączy ona w sobie, wprowadzają nas z woli autora na teren pragnień o charakterze eschatologicznym. Czy wersy o nadziei „zabitej”, lecz przecież jedynej, jaką mamy, nie antycypują w jakimś sensie w omawianym wierszu rzeczywistości męki i zmartwychwstania Chrystusa, który stał się ucieleśnieniem Bożej Miłości? Czy obraz miłości wszechmocnej, a jednocześnie bezsilnej, wydanej „na pożarcie” nie jest w charakteryzowanym liryku daleką „figurą” Jezusa Zbawcy? W wierszu *Poeci i uczniowie* w jednym ze swych esejów Pasierb wyraźnie potraktował platońską drogę ku pięknu jako antycypację chrześcijańskiej nadziei na ofiarowane nam przez Boga odkupienie: „My poeci – powiada Platon – nie możemy iść drogą piękna, żeby nie przyłączył się do nas Eros». Pomyślałem, że to samo mogli powiedzieć sobie dwaj uczniowie, którzy szli do Emaus. Szli drogą z Jerozolimy do Emaus i nagle przyłączyła się do nich Miłość” (Orz, s. 58).

Być może, nie należy porzucać myśli, iż końcowy fragment wiersza *Eros*, podobnie jak wiele innych tekstów Pasierba, mówi o Miłości, która się zniża, o Bogu, który z miłości do człowieka pozwala się poniżyć i zabić, aby pokonać zło i ofiarować nam nowe życie. Wie poeta, że taka miłość jest w jakimś sensie „sprzecznością”, nie daje się pojąć, zaprzecza regułom „bytu empirycznego”. Wie jednak również o tym, iż właśnie ona jest najpełniejszą odpowiedzią na naszą nadzieję. Podobnie jak wielu współczesnych poetów inspirowanych religią (choćby R. Brandstaetter)³⁴ autor nie posługiwał się wyraźną opozycją „amor”– „agape”. Starał się raczej ukazać sens, eschatologiczną perspektywę ludzkiej miłości uzyskującej swoją pełnię w Bogu.

Taką interpretację mocno uprawdopodobnia kontekst pełnego spektrum liryki poety, który w samym centrum swego lirycznego uniwersum umieszcza ideę kenozy Boga, Jego niezwykłego uniznienia, aż po gest

33 Pisze o tym między innymi M. Simon w swej książce *Cywilizacja wczesnego chrześcijaństwa I–IV wiek*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1979, por. zwłaszcza s. 88–89 i 106–107.

34 Por. P. Łuszczkiewicz, *Eros i agape – o miłości w poezji Romana Brandstaettera*, „Przegląd Powszechny” 1999, nr 4, s. 86–96.

przyjęcia na siebie hańby jako skutku naszych grzechów. Z wierszy tych wyłania się nowoczesna chrystologia, w której centrum znajduje się właśnie idea kenotyczna. Chrystus w świecie Pasierba nie działa siłą, lecz miłością, nie chwałą, lecz słabością – „nędzą i brudem oczyszcza świat” (Wr, s. 39, w. 9), inicjując osobliwą rewolucję w logice zbawienia. Kultury inne niż judeochrześcijańska, a także zresztą i niektóre szkoły duchowości chrześcijańskiej traktowały ostateczne ocalenia człowieka jako nagrodę za doskonałość osiągniętą w czasie doczesnej egzystencji. Rzeczywistość zbawienia ujmowano w kategoriach zasługi i należnej zapłaty, implikując obraz sądu i sprawiedliwości³⁵. W świecie Pasierba przedstawia się to nieco inaczej. Teolog łatwo dostrzeże, że zbawienie nie jest tu zasługą, lecz darem. Rozgrywa się w przestrzeni międzyosobowego spotkania, a nie anonimowego sądu. To ofiarowana nam darmo miłość, wymaga więc nie tyle nadzwyczajnych zasług, ile raczej naszego egzystencjalnego otwarcia na dar. A jeśli tak, to nakazuje również zweryfikować naszą ocenę słabości. Przecież właśnie one mogą stanowić moment szczególnego powierzenia się Bogu. Człowiek Pasierba daleki jest od pokusy samozbawienia. Pisarz obnażał zło naszego świata, mechanizmy nienawiści i przemocy rządzące nie tylko pojedynczymi osobami, ale wręcz wielkimi procesami cywilizacyjnymi. Zarazem jednak podkreślał, że właśnie kompromitacja, jakiś rodzaj egzystencjalnego bankructwa, sytuacja dotkliwego przeżycia własnej niemocy i bezradności otwiera nas na transcendencję. Warto zwrócić uwagę na wiersz *** [*Kiedyś dostrzegłem...*]:

Kiedyś dostrzegłem
o co Mu chodziło
kiedy mówił, że trzeba
dźwigać własny krzyż
(idzie o szubienicę
najwstydlivszy ciężar)
weź swoją hańbę
to, co cię zabije
podnieś
idź

(Wd, s. 32)

³⁵ Pisze o tym między innymi Franciszek Sawicki w przywoływanej tu już i znanej Pasierbowi książce *Bóg jest miłością...*, s. 9–14.

Wydaje się, że autor wiersza podkreślał wartość tego, co nas upokarza i hańbi, zarazem jednak wzywał do dzielności, świadomie kończąc wiersz tak, jak kończy się Herbertowskie *Przesłanie Pana Cogito*. Apostrofa, skierowana w stronę anonimowego adresata, informuje o przyjmowaniu tego, co nie jest doskonałością, o dzielnym „noszeniu” słabości, które nas poniżają i zawstydzają. Skąd bierze się owa trudna zgoda lirycznego podmiotu na niedoskonałość? Mówiąc najprościej: z Ewangelii, wszak analizowany utwór jest poetycką egzegezą słów Jezusa o konieczności dźwigania krzyża. „Kto nie bierze swego krzyża, i nie idzie za Mną, nie jest Mnie wart” – pisał ewangelista Mateusz (Mt 10,38; por. także Mt 16,24; Mk 8,34; Łk 9, 23; Łk 14,27)³⁶. Tradycyjna wykładnia tego fragmentu opowiada o gotowości uczniów Jezusa do poświęceń, aż po ofiarę z własnego życia³⁷, współczesny poeta odnajdywał jednak w Chrystusowej sentencji dodatkowe znaczenia. Przesłanie utworu Pasierba staje się zrozumiałe zwłaszcza w świetle współczesnej „teologii kryzysu”, która właśnie w swoistej „kompromitacji” człowieka i jego uzurpowanej doskonałości dostrzega szansę egzystencjalnego otwarcia na Boga³⁸. Wydaje się, że myśl o wartości hańby staje się możliwa dopiero wówczas, gdy w jej tle znajduje się wizja nie tylko ludzkiego, lecz także – a nawet przede wszystkim – nadprzyrodzonego przebaczenia.

³⁶ Cyt. za *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych ze wstępami i komentarzami*, oprac. zespół pod red. ks. M. Patera i ks. M. Wolniewiczza, wyd. II, t. 3, Poznań 1987.

³⁷ Tamże por. zwłaszcza komentarz na s. 41.

³⁸ Analizując jedną z wystaw współczesnych polskich malarzy – Jana Dziędziorę, Jacka Sempolińskiego i Alfonsa Sielickiego – Pasierb pisał o ewokowanej na ich płótnach świadomości moralnej posuniętej „aż do okrucieństwa, do zaprzeczenia «piękności», do oskarżenia życia i świata”. Ową „ciemność” świata i człowieka poeta interpretował właśnie w świetle pism „niemal współczesnych nam teologów kryzysu” jako brak, który przyzywa Boga. „Karl Barth mówił o stojącej przed nami ciemności, w jaką trzeba się rzucić z wiarą, że pochwyca nas w niej ręce Ojca” – zauważył eseista (Sd, s. 160). W innym zaś miejscu mówił jeszcze wyraźniej: „To jest porządek zbawienia, jaki ukazuje na przykład współczesna protestancka teologia kryzysu Karla Bartha, który dopiero człowiekowi po przeżyciu swej nędzy i przejściu przez ostry kryzys egzystencjalny [...] rysuje kształt nadziei” (Mng, s. 36). O teologii swego intelektualnego mistrza – ks. Sawickiego – powiedział Pasierb, iż była „teologią [...] bólu i rozpaczy ludzkiej, ku której zbliża się Bóg” (Mng, s. 65).

Podkreślmy więc raz jeszcze: Bóg w chrystologii Pasierba jest Bogiem Miłości. I nie chodzi tu jedynie o fakt, że nie pojawia się w kostiumie sędziego, lecz w postaci cierpiącego sługi. Chodzi o coś więcej; o to, iż dobrowolnie bierze na siebie hańbę, „zniża się”, by na nowo odbudować relację z człowiekiem. Autor *Wnętrza dłoni* wielokrotnie podkreślał właśnie ów moment kenozy – samouniżenia się Zbawcy. W wielu utworach pisał o Jego poniżeniu i odarciu z godności. W wierszu *sny ogród Oliwny* wypełnia się nie tylko rozpaczliwym wołaniem Nauczyciela, ale i zaduchem „śmiertelnego potu” (Cs, s. 14). Autor tekstu *upadek* kazał nam zapamiętać chwilę, gdy Chrystus „leżał na bruku / w nieczystościach / u stóp żołdaków / butnie rozkraczonych” (Wd, s. 31, w. 8–11). W liryku *lew* umęczony Jezus patrzy „jak śmiertelnie ranione zwierzę” (Wd, s. 148, w. 5). Choć autor *Czasu otwartego* zdawał sobie sprawę, że nie tylko antyczna³⁹, ale i współczesna kultura ma ogromne trudności z zaakceptowaniem podobnego obrazu Boga⁴⁰, to jednak konsekwentnie powtarzał myśl Dietricha Bonhoeffera, że właśnie „słabość” Syna Bożego najpełniej mówi o jego miłości i właśnie ona staje się nieustannie formą Jego obecności na ziemi⁴¹. „Wszystkie znaki mojej miłości / ponieważ była prawdziwa / musiały być słabe” – czytamy w liryku *Szukanie Adama* (Kp, s. 20, w. 13–15), a w ekfrazie *U św. Idziego*

39 Autor *Pionowego wymiaru kultury* podkreślał: „*Deus desideratus*. Takiego Boga znał antyk, który rozumiał miłość i religię, jako tęsknotę istoty niższej, słabszej i brzydszej za istotą wyższą, potężniejszą, piękniejszą” (Pwk, s. 54). O tym, iż antyk nie znał pojęcia Bożego miłosierdzia pisze między innymi ks. Franciszek Sawicki, *Bóg jest miłością...*, s. 11–14.

40 W jednym z esejów z tomu *Galęzie i liście* czytamy: „Rok temu mówiłem na ten temat gorzkie kazanie w Lozannie [...], jakże bardzo chcielibyśmy zapomnieć o tej Agonii wśród drwin i nieczystości, w śmiertelnym pocie i krwi, przy strasznym, nie budującym krzyku Konającego: «Boże mój, Boże mój czemuś mnie opuścił!» A nad Lemanem już opalali się ludzie [...], gdzież było tu miejsce [...] na przeżywanie Jego śmierci, dramatu odkupienia” (Gil, s. 53).

41 W *Czasie otwartym* Pasierb cytował między innymi następujące zdanie Bonhoeffera: „U Mateusza (8,17) jest [...] całkiem wyraźnie, że Chrystus pomaga nie przez wszechmoc, tylko przez słabość i cierpienie. [...] Bóg [...] jest w świecie bezsilny i słaby, i tak właśnie, tylko tak jest z nami i nam pomaga”. Następnie zaś opatruje je znamienym komentarzem: „Bonhoeffer był sam «po stronie Boga w Jego bezsilności i cierpieniu na świecie», jakże bliskiej teologii św. Pawła, gdzie jest mowa o «słabości Boga», «głupstwie krzyża» i «głupstwie przepowiadania»” (Czo, s. 45).

w *Bardejowie* natrafiamy na wers, który podkreśla „bezsilność Boga naszego” (Wr, s. 33, w. 12). Formą otwarcia na miłość Boga nie jest, według Pasierba, aktywność, ale kenoza. Dopiero ona otwiera Bogu możliwość działania w nas i w świecie, dopiero ona przyzywa Jego miłość. O tym, jak trudna to postawa, poeta wspomina w esejach:

Być bezradnym, być bezsilnym w ręku Boga, być wydanym Bogu – boimy się tego śmiertelnie. Nawet w Jego dłoniach chcielibyśmy całkiem sami decydować o swoim losie. Nie dowierzamy Jego miłości, boimy się być bezbronni. [...] Nie pozwalamy się kochać, nie mamy czasu, bronimy się przed za wielkim dla nas uczuciem Boga (Sd, s. 117).

W twórczości Pasierba właśnie „umniejszenie”, a nie „zwielokrotnienie” możliwości człowieka niosą ratunek i pomoc. Tekst o znamionym tytule *Nie jesteś Bogiem* kończą słowa:

może ten drugi ty
którego ci wstyd
nieudany [...]
jest tobą bardziej niż ty
i on ciebie ocali

(Wd, s. 30)

Bohaterowie liryki Pasierba, tak jak bohaterowie powieści jednego z jego ulubionych pisarzy – Grahama Greene’a, właśnie w słabości i cierpieniu dostępują szczególnej „mocy i chwały”⁴². Wydaje się, że puentą podobnych rozważań może się stać utwór *gdyby*. Sytuacja liryczna jest tu stylizowana na godzinę męki Chrystusa. Okazuje się, że dopiero cierpienie i słabość stają się początkiem poznania, wiedzy, pamięci, dopiero one otwierają nas w pełni na innych:

gdyby nie rana w boku
skądże byś wiedział

gdyby nie ciemność wokół
kogo byś widział

⁴² Obok dzienników i powieści Juliana Greena właśnie twórczość Grahama Greene’a była przedmiotem częstej lektury Pasierba – na półce poety znalazłem między innymi właśnie mocno zużyte egzemplarze powieści tego pisarza, w tym chyba najbardziej znaną *Moc i chwałę*.

gdyby nie blizna na sercu
jak byś pamiętał

(Wr, s. 62)

Zdarza się więc niekiedy, że autor *Gałęzi i liści* podejmował w swej twórczości próbę swoistej rewolucji aksjologicznej. Odkrywając prawdę o tym, że nasze bycie-w-świecie jest nie tylko „byciem-dla”, ale i swoistym „u-bywaniem”, łączy się z osobliwym umniejszaniem naszego „ja” i że właśnie nasza niemoc prowadzi nas do Boga, inaczej oceniał sprawy i zdarzenia. Niektóre zjawiska, odczuwane potocznie jako jednoznacznie pozytywne, nabierają niekiedy w twórczości poety zabarwienia pejoratywnego. Inne zaś, waloryzowane przez nas ujemnie, okazują się czasami u Pasierba wartościowe i cenne. Uderza między innymi to, że w niektórych tekstach pisarz wyraźnie stara się zaproponować głębsze rozumienie zwycięstwa. Grecka bogini staje przed nami w wierszach Pasierba zmęczona i bezradna – niezdolna do pokonania cierpienia i śmierci. Poeta mówi w wierszu *Nike* (Zp, s. 32) o „zwycięstwie ciężko rannym” i „zwycięstwie jak klęska”, jakby chciał podkreślić, że zwycięstwo militarne, „zewnątrzne” zawsze jest tak naprawdę klęską. W tekście *** [*Nike bezskrzydła...*] tytułowa bohaterka

zbiera ciała tych
którzy w nią uwierzyli
sama śmiertelnie ranna
podobnie oszukana
zastyga kamiennym lamentem

(Ttb, s. 77)

W innym miejscu pisarz zwracał uwagę na potworność dumnej doskonałości katedry w Burgos – zamkniętej w sobie, tworzącej osobny wszechświat (*Katedra w Burgos I, Katedra w Burgos II*, Kp, s. 67, 68)⁴³. „Niedoskonałość wydaje się nam szersza od doskonałości, nie onieśmiela nas tak, nie sędzi, nie upokarza, nie drażni” – pisał autor *Skrzyżowania dróg* (Sd, s. 22). Wypada przypomnieć wiersze *dwoje* i *taka miłość*, w których negatywnie waloryzował poeta gładką, zabliznioną,

⁴³ Szerzej pisze o tym wierszu E. Sykuła, *Pasja według Pasierba*, Lublin 2004, s. 113–117.

zamkniętą przestrzeń uczucia dwojga młodych ludzi⁴⁴. Piękno pozbawione cierpienia staje się nudne – tak chyba trzeba odczytać przesłanie ekfrazy *estetyka grupy Laokoona* (Wd, s. 92). Choć wyczuwamy tu istotną zbieżność z poetycką myślą Herberta, warto dodać, że źródłem podobnych przewartościowań była dla Pasierba postać Chrystusa, który choć „niosący krzyż / upadający”, jawi się zarazem jako „święty / mocny” (*Cristo de Gran Poder*, Kp, s. 100). Wielokrotnie powraca w tekstach poety topos *imitatio Christi* – naśladowania Chrystusa w Jego kenozie, przynoszącej ostatecznie zwycięstwo i życie, mówią o tym utwory, takie jak *twoja godzina* (Zp, s. 63), *ciało* (K, s. 19) i wiele innych⁴⁵. „Czy odnalazłeś swój krzyż?” – pytał autor wiersza *znalezienie krzyża*, zaś w *Gałęziach i liściach* zauważał: „Warto pomyśleć o zdaniu Tertuliana [...] «kto chce być uczniem Jezusa, musi wziąć na siebie swój krzyż, to jest swoje uciski i cierpienia albo samo ciało, które ma kształt krzyża»” (Gil, s. 247).

Wiele wskazuje więc na to, że poezja Pasierba stanowi obszar dość atrakcyjny dla badań z zakresu teologii literatury. Doświadczenie zagubienia i bezbronności charakterystyczne dla ponowoczesności poeta konsekwentnie kierował ku perspektywie zbawienia. Choć istotnym elementem jego utworów jest poczucie egzystencjalnej „niepewności”, osobliwego „rzucenia w istnienie”, nie mniej ważnym doświadczeniem wpisanym w omawianą twórczość okazuje się przeżycie możliwości nadprzyrodzonego ocalenia. Może więc trzeba przyznać rację Janowi Sochoniowi, który już wiele lat temu w świadomie prowokacyjny sposób sformułował tezę o wierszach swego przyjaciela: „Wszystkie, dosłownie wszystkie jego utwory mają w istocie teologiczny charakter”⁴⁶

⁴⁴ Por. A. Pethe, *Poeta czasu otwartego...*, s. 98, 210–216.

⁴⁵ W esejach poety natrafiamy na znamiennej myśl: chrześcijanie podejmują ofiary, godzą się na cierpienie, „aby krzyż nie był pusty” – by nieustannie trwało i dopełniało się dzieło zbawienia (Czo, s. 203).

⁴⁶ J. Sochoń, *Geografia zbawienia. Kilka uwag o eseistyce i poezji księdza Janusza Pasierba* [w:] *Ksiądz Janusz St. Pasierb. Kapłan, poeta, człowiek nauki*, red. B. Wiśniewski, Pelplin 1995, s. 23.

Bibliografia

- Andia Y. de, *Erôs i agape. Boski żar miłości*, tłum. ks. M. Sokół, „Communio” 1995, nr 5.
- Balbus S., *Eros w rzece Heraklita. Miłość w poezji Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 1996, nr 6.
- Bataille G., *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Kraków 1992.
- Bednarczyk E., *Ofiara jako chrześcijański sposób bycia. Studium na podstawie twórczości Romana Brandstaettera*, „Orbis Linguarum” 2003, z. 23.
- Borkowska M. СМТ, *Modlitwa, słowo i sztuka w poezji ks. Janusza St. Pasierba*, Lublin 2003.
- Buczyński K., „Wśród słów czuję się lepiej...”, „Życie i Myśl” 1986, nr 3–4.
- Czajkowski M., *Egzystencjalna lektura Biblii*, Lublin 1993.
- Dedecius K., *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości* [w:] *Poznanwanie Herberta*, wyb., wstęp A. Franaszek, red. M. Rola, Kraków 1998.
- Elzenberg H., *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Kraków 1963.
- Fiut A., *Moment wieczny*, Kraków 1998.
- Gutowski W., *Mit, Eros, sacrum: sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999.
- Hostyński L., *Herberta metafizyka cierpienia a filozofia Henryka Elzenberga*, „Ethos” 2000, nr 4.
- Kamieńska A., *Wiem o miłości* [w:] tejże, *Dwie ciemności. Wybór poezji*, Poznań 1984.
- Kamieńska A., *Wiersze religijne*, „Tygodnik Powszechny” 1984, nr 26.
- Kukulski L., *Precjoza Morsztynowskie*, „Przegląd Humanistyczny” 1975, nr 8.
- Linkner T., „Każdy nowy dzień zaczyna się głęboką nocą”, czyli *nieco refleksji o poezji ks. Janusza St. Pasierba* [w:] tenże, *W misji słowa. Twardowski, Pasierb, Damrot, św. Wojciech*, Pelplin 1998.
- Łuszczkiewicz P., *Eros i agape – o miłości w poezji Romana Brandstaettera*, „Przegląd Powszechny” 1999, nr 4.
- Mizińska J., *Zbigniew Herbert jako Myśliciel. Od pogardy do wybaczenia*, „Ruch Filozoficzny” 2001, nr 2.
- Miłosz C., *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Kraków 2003.
- Nycz R., „Niepewna jasność” tekstu i „wierność” interpretacji. *Wokół wiersza Zbigniewa Herberta „Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy”*, „Teksty Drugie” 2000, nr 3.

- Nycz R., „*Nostalgia za nieosiągalnym*”. O późnych poematach Czesława Miłosza [w:] „*Metafizyczne*” w literaturze współczesnej. Materiały z II Tygodnia Polonistów, red. A. Koss, Lublin 1992.
- Ozdowski P., *Teoria kultury wobec hermeneutyki Ricceura*, Warszawa–Poznań 1984.
- Parandowski J., *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Warszawa 1984.
- Pasierb J.S., *Butelka lejdejska*, Warszawa 1995.
- Pasierb J.S., *Czarna skrzyńka*, Warszawa 1985.
- Pasierb J.S., *Czas otwarty*, Pelplin 1992.
- Pasierb J.S., *Gałęzie i liście*, Pelplin 1993.
- Pasierb J.S., *Doświadczanie ziemi*, Kraków 1989.
- Pasierb J.S., *Kategoria przestrzeni*, Warszawa 1978.
- Pasierb J.S., *Koziorożec*, Warszawa 1988.
- Pasierb J.S., *Miasto na górze*, Pelplin 2000.
- Pasierb J.S., *Morze, obłok i kamień*, Kraków 1992.
- Pasierb J.S., *Obrót rzeczy. Rok 1991*, Poznań 1993.
- Pasierb J.S., *Od kaznodziejstwa do homilii*, Pelplin 1984.
- Pasierb J.S., *Pionowy wymiar kultury*, Kraków 1983.
- Pasierb J.S., *Puste łąki*, Warszawa 1994.
- Pasierb J.S., *Skrzyżowanie dróg*, Pelplin 1994.
- Pasierb J.S., *Ten i tamten brzeg*, Warszawa 1993.
- Pasierb J.S., *Things ultimate and other poems. Rzeczy ostatnie i inne wier-
sze*, London 1980.
- Pasierb J.S., *Wiersze religijne*, Poznań–Warszawa 1983.
- Pasierb J.S., *Wiersze wybrane*, Warszawa 1988.
- Pasierb J.S., *Wnętrze dłoni*, Łódź 1988.
- Pasierb J.S., *Zdejmowanie pieczęci*, Warszawa 1982.
- Pethe A., *Poeta czasu otwartego*, Katowice 2000.
- Pieszczachowicz J., *Walka z niebytem. O poezji Haliny Poświatowskiej*, Bochnia 1992.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych ze wstępami i komentarzami*, oprac. zespół pod red. ks. M. Patera i ks. M. Wolniewicza, wyd. II, t. 3, Poznań 1987.
- Przybylski R., *Poezja wiary tragicznej (posłowie)* [w:] J.S. Pasierb, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1988.

- Puzynina J., *Doświadczenie nocy nad potokiem Jabbok* [w:] J.S. Pasierb, *Wierzę*, Pelplin 1998.
- Ricœur P., *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wyb., oprac., wprowadzenie S. Cichowicz, tłum. E. Bieńkowska i in., Warszawa 1985.
- Rosner K., *Hermeneutyka jako krytyka kultury. Heidegger, Gadamer. Ricœur*, Warszawa 1991.
- Tomasik T., *Na skrzyżowaniu dróg. O poezji Janusza St. Pasierba*, Pelplin 2004.
- Sawicki F., *Bóg jest miłością*, Pelplin 2002.
- Simon M., *Cywilizacja wczesnego chrześcijaństwa I–IV wiek*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1979.
- Sochoń J., *Geografia zbawienia. Kilka uwag o eseistyce i poezji księdza Janusza Pasierba* [w:] *Ksiądz Janusz St. Pasierb. Kapłan, poeta, człowiek nauki*, red. B. Wiśniewski, Pelplin 1995.
- Stupnicka E., *Poezja powściągliwości*, „Opole” 1990, nr 3–4.
- Szenc P., *Dotykanie wieczności*, „Przegląd Powszechny” 1986, nr 5.
- Sykuła E., *Pasja według Pasierba*, Lublin 2004.
- Wróbel Z., *Eros niebiański i wszecheczny: greckie ideały piękna i miłości*, Bydgoszcz 2003.
- Zajączkowski R., *Literatura i religia w badaniach na niemieckim obszarze językowym*, „Roczniki Kulturoznawcze” 2013, nr 1.
- Zaniewska T., „*Mówię mojemu sercu nie ustępuj*”, „Kierunki” 1989, nr 21.
- Zięba J., *Życie oddane słowu* [w:] *Wstępujący na wzgórze*, red. M. Wilczek, Pelplin 1996.

Małgorzata Peroń

KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI JANA PAWŁA II

Obrazy ludzkiego losu w wierszach o sztuce ks. Janusza S. Pasierba z tomu *Blask cienia. Wiersze wybrane*

W 2016 roku w wydawnictwie Norbertinum ukazał się tom *Blask cienia. Wiersze wybrane* ks. Janusza Stanisława Pasierba w opracowaniu Ewy Wiorko. Pierwszą część publikacji stanowią utwory pojawiające się od debiutanckiego tomu *Kategoria przestrzeni* (1978) do pośmiertnie wydanego *Haiku żarnowieckiego* (2003). Na drugą część składa się pięćdziesiąt osiem wierszy, które dotychczas nie były nigdzie publikowane i pozostawały w archiwum poety jako maszynopisy lub rękopisy¹. Wśród tej grupy znajduje się jednaście tekstów, które w sposób jawny lub ukryty nawiązują do sztuki. W trzynastu zbiorach poezji księdza Pasierba (od *Kategorii przestrzeni* do *Butelki lejdejskiej*) znajduje się ponad sto pięćdziesiąt utworów, dla których inspiracją są dzieła sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej, architektonicznej i filmowej². Największą liczbę wierszy o sztuce odnaleźć można w pierwszym tomie oraz wydaniach z lat 80.: *Czarnej skrzynce* (1985), *Zdejмовaniu pieczęci* (1982), *Koziorożcu* (1988) i *Wnętrzu dłoni* (1988). Frekwencja wierszy o sztuce stopniowo obniża się w tomach z lat 90., jednak inspiracje artystyczną działalnością człowieka będą widoczne w niemal każdym tomie księdza Pasierba. Wyjątek stanowi zbiór *Morze, obłok i kamień* (1992), którego zasadą jest tworzenie poetyckich impresji na podstawie trzech tytułowych słów.

¹ Nota edytorska [w:] J.S. Pasierb, *Blask cienia. Wiersze wybrane*, wyb., wstęp i oprac. E. Wiorko, Lublin 2016, s. 225.

² Zob. M. Peroń, *Plastyczna mapa świata. Poezja ks. Janusza S. Pasierba wobec sztuk wizualnych*, Lublin 2015, s. 6.

Niepublikowanym dotąd wierszom ekfrastycznym warto poświęcić uwagę. Nie znalazły się one jak dotąd w kręgu zainteresowania badaczy³. Chciałabym odpowiedzieć na następujące pytania: co mówią o ludzkim losie wiersze o sztuce księdza Pasierba, z jakiego powodu poeta przywołuje konkretny obiekt artystyczny, w jaki sposób konstruuje swojego bohatera i jak kształtuje się relacja spotkania ze sztuką.

Obecność sztuki w poezji księdza Pasierba – historia sztuki – została dostrzeżona przez krytykę już w pierwszych recenzjach debiutanckiej *Kategorii przestrzeni*. Aleksandra Olędzka-Frybesowa wyróżnia dwa podejście do sztuki w poezji tego autora: pierwsze to syntetyczny zapis cech oglądanego dzieła, jego podstawą jest bezpośrednie spotkanie ze sztuką. Dla autora *Czarnej skrzynki* źródłem inspiracji są obiekty widziane podczas licznych podróży, wizyt w muzeach, galeriach. Tadeusz Drewnowski podkreślał, że w poezji Pasierba mamy do czynienia w większości przypadków z notatnikiem badacza i podróżnika⁴. Drugie podejście wiąże się z zapisem emocji i przeżyć, które rodzą się podczas tego spotkania. Jest to sfera życia człowieka, której podstawę stanowi sztuka⁵. Choć rozpoznania badaczki opierały się na utworach zaprezentowanych w pierwszym tomie, są one aktualne dla pozostałych wierszy o sztuce.

Konstanty Pieńkosz nazwał poetę „barbarzyńcą w ogrodzie sztuki”⁶. Anna Nasiłowska dostrzegła w księdzu Pasierbie twórcę kultury, który pisze liryczne kartki z podróży⁷. Pierwszą monografię dzieła pelplińskiego poety wydała w 2000 roku Aleksandra Pethe. W jej książce zatytułowanej *Poeta czasu otwartego. O wierszach ks. Janusza Stanisława Pasierba*

3 Wyjątek stanowi dwustronicowy komentarz „*Kłęczy powietrze ogień ziemia woda*”: niepublikowana ekfrazja ks. Janusza Stanisława Pasierba Tomasza Korpysza do wiersza *chrzcielnica*, który został opublikowany w „Oknie lirycznym”, „Colloquia Litteraria” 2009, nr 7, s. 139–141.

4 T. Drewnowski, *Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*, Warszawa 1997, s. 369.

5 A. Olędzka-Frybesowa, *Przestrzeń sztuki i przestrzeń człowieka*, „Więź” 1978, nr 9, s. 108–111.

6 K. Pieńkosz, *Znów barbarzyńca w ogrodzie sztuki?*, „Tygodnik Kulturalny” 1982, nr 16, s. 19.

7 A. Nasiłowska, *Poeta transkontynentalny*, „Twórczość” 1986, nr 6, s. 95–96. Obszerny spis recenzji poszczególnych tomów zestawił Wojciech Kudyba w swojej książce *Rana, która przyżywa Boga*, Lublin 2006, s. 269–273.

znalazł się rozdział o inspiracjach sztuką⁸. Badaczka dokonała podziału wierszy ze względu na stopień ujawnienia się podmiotu oraz jawność nawiązań do sztuki (od ekfrazy do impresji lirycznej). W 2003 roku ukazała się książka Małgorzaty Borkowskiej *Modlitwa, słowo i sztuka w poezji ks. Janusza S. Pasierba*⁹, w której dzieła plastyczne uznane zostały za jedną z dróg dotarcia do Boga. Istotą rozważań jest kwestia zdolności sztuki do generowania postawy zasłuchania i kontemplacji oraz bycie medium w wyrażaniu spotkania ze Stwórcą. Sztuka dostarcza narzędzi opisu relacji z Bogiem. Z kolei w wydanej w 2004 roku pracy *Pasja według Pasierba* Ewa Sykuła zaznacza, że w twórczości księdza Pasierba ma miejsce wewnątrz kulturowy dialog, a nie proste przeniesienie obrazu za pomocą słowa¹⁰. Sztuka jest punktem wyjścia do zapisania refleksji egzystencjalnej, filozoficznej, teologicznej.

W badaniach nad sztuką w twórczości autora *Butelki lejdeckiej* przełomowa jest książka Wojciecha Kudyby *Rana, która przyzywa Boga* z 2006 roku. Autor podkreśla w niej, że twórczość księdza Pasierba powinna być odczytywana w ujęciu hermeneutycznym. Bohater Pasierbowych liryków widzi rzeczywistość, w tym także i sztukę, jako zbiór symbolicznych znaków, których odkrycie prowadzi do zrozumienia siebie w świecie¹¹. Najistotniejszą funkcją znaków jest odczytanie ich w perspektywie eschatologicznej. Wśród prac omawiających powyższe zagadnienie bardzo ważna jest książka Tomasza Tomasika *Na skrzyżowaniu dróg. O poezji Janusza S. Pasierba*. Prezentuje ona nawiązania do sztuki w utworach Pasierba jako samodzielny i istotny temat jego twórczości¹². Do książki dołączono aneks, w którym badacz

⁸ A. Pethe, *Poeta czasu otwartego. O wierszach ks. Janusza Stanisława Pasierba*, Katowice 2000.

⁹ M. Borkowska, *Modlitwa, słowo i sztuka w poezji ks. Janusza S. Pasierba*, Lublin 2003.

¹⁰ E. Sykuła, *Pasja według Pasierba*, Lublin 2004.

¹¹ W. Kudyba, *Rana, która przyzywa Boga...*

¹² T. Tomasik, *Na skrzyżowaniu dróg. O poezji Janusza S. Pasierba*, Pelplin 2004.

W 2014 roku ukazała się książka Krzysztofa Karnickiego *Poezja doświadczania sacrum: wokół twórczości poetyckiej Janusza S. Pasierba* (Gdańsk 2014), w której autor, podobnie jak wcześniej Wojciech Kudyba i Tomasz Tomasik, wyznacza sztuce rolę przewodniczki po świecie *sacrum*. O odniesieniach do świata kultury piszą autorzy szkiców w pracy zbiorowej *Książd Janusz St. Pasierb człowiek dialogu*, red. B. Wiśniewski, Pelplin 2016.

zidentyfikował większość nawiązań do malarstwa, rzeźby, architektury i muzyki. Tomasik podkreśla, że sztuka stanowi jeden z ważnych przejawów antropologicznego wymiaru tej poezji. Konsekwencją mówienia o człowieku jest wpisanie sztuki w relację dialogu. Spotkanie z obrazem przeradza się w rozmowę, dyskusję, spór. Patrzący przyjmuje postawę zasluchania, sztuka staje się znakiem do odczytania, lekcją.

Na przestrzeni czterdziestu lat, które minęły od momentu ukazania się pierwszego tomu *Pasierba*, powstało wiele opracowań częściowych, omawiających poetyckie nawiązania do sztuki¹³.

Jedenaście wierszy, które zostały opublikowane w tomie *Blask cienia* w części *Inedita*, dotyczy następujących przestrzeni sztuki: rola artysty (*portret artysty*), korespondencja sztuk (*tak trzymać*), rzeźba (*dawne muzeum lateraneńskie, chrzcielnica*), architektura (*na gitarze, Koloseum I, Koloseum II, Koloseum III*) oraz malarstwo i biografia malarza (*portret Goi*), mozaika (*mozaika w apsydzie*), freski w prezbiterium (*Kamień Pomorski*). Podstawą spotkania z dziełem jest bezpośredni z nim kontakt, utwory powstały podczas podróży *Pasierba*. Dwa teksty (*mozaika w apsydzie, chrzcielnica*) zostały opatrzone przez poetę informacją o miejscu i czasie powstania, co stanowi potwierdzenie autentyczności spotkania ze sztuką. Wiele utworów inspirowanych sztuką było przez księdza *Pasierba* opisywanych w ten sposób. Poeta zostawiał wskazówki dla czytelnika. Dotyczyło to zwłaszcza obiektów mniej znanych, ukrytych w bocznych ołtarzach, kolejnych wersji obrazów czy ciekawych detali rzeźby architektonicznej. Identyfikacja nawiązań w wielu przypadkach była zatem ułatwiana przez twórcę. Duża grupa wierszy o sztuce jest datowana, zdarza się, że pojawia się także określenie pory dnia (*mozaika w apsydzie*), a nawet dokładna godzina (wiersz *wdzięczność* z tomu *Kozioróżec*). Najwięcej datowanych wierszy pojawiło się w tomie *Kozioróżec*, który stanowi poetyckie echo pobytu autora w Rzymie. Obecność tematyki związanej ze sztuką oraz datacja sprawia, że utwór posiadający „wizualne zaszczipienie” staje się kartką z osobistego notatnika, jest śladem pamięci, znakiem przeżycia estetycznego¹⁴. Dzięki bezpośredniości

¹³ Zob. M. Peroń, *Plastyczna mapa świata...*, s. 32–33.

¹⁴ Zob. R. Ingarden, *Przeżycie estetyczne [w:] tegoż, Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970, s. 98.

doświadczenia możliwe jest rozpatrywanie go w kontekście sytuacji spotkania.

Największa liczba nawiązań spośród przywołanych jedenastu tekstów dotyczy architektury lub jej wyposażenia. Poeta inspiruje się kościołami w Rzymie, w Niemczech. Tylko jeden liryk dotyczy sztuki związanej z zabytkami na terenie Polski. Zgadza się to z ogólną frekwencją wierszy o rodzimej sztuce, ponieważ w twórczości księdza z Pelplina dominują inspiracje dziełami prezentowanymi we Włoszech, Hiszpanii, Niemczech, Francji. Bohater Pasierbowych liryków znajduje się wewnątrz pomieszczeń (sakralnych lub muzealnych), kolejne odsłony dzieła wywołują się zgodnie z logiką spojrzenia i poruszania się w przestrzeni. Jednocześnie wiersze nie stanowią upoetyzowanej formy sprawozdania z odwiedzin. Są raczej migawkami widzenia, to znaczy rejestrują tylko wybrane fragmenty, które wywołują nieoczekiwane skojarzenia, porównania. Ostatecznie prowadzą do przemyśleń o charakterze pozaestetycznym, co koresponduje z widocznym w wierszach opublikowanych za życia poety, myśleniem o sztuce jako drogowskazy określającym miejsce człowieka w świecie i kierującym do Boga. Spojrzenie na dzieło artystyczne umożliwia poecie formułowanie refleksji o ludzkim losie.

Analiza poszczególnych wierszy została podzielona ze względu na różnorodność odniesień do sztuki oraz frekwencyjność: architektura, wyposażenie architektoniczne (mozaika, freski), rzeźba, malarstwo, znaczenie sztuki w rozumieniu losu człowieka.

Zachwył i historia – Santa Maria Maggiore

W poezji księdza Pasierba architektura oddziałuje na bohatera rozmiarami, przestrzenią. Inaczej niż w przypadku kontaktu ze sztuką przedstawieniową (malarstwo, rzeźba) bryła wywołuje w bohaterze uczucie wzniosłości, pomieszane nawet z grozą (jak w wierszu *Katedra w Burgos (1)* z tomu *Kategoria przestrzeni*). Ta dziedzina sztuki nie daje możliwości generowania sytuacji dialogu, pouczenia¹⁵. Nie ma bowiem

¹⁵ Zob. A. Tyszczyk, *O możliwych klasyfikacjach sztuk implikowanych estetyką Romana Ingardena* [w:] *Wizje i Re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007, s. 857–870.

osoby, która mogłaby przemówić do bohatera (jak na przykład czyniły to postacie z obrazów). W przypadku twórczości autora *Wnętrza dłoni* architektura jest impulsem do wypowiedzenia zachwytu. Pasierb nadaje jej cechy osobowe, zwraca się do obiektu tak, jakby był godną pochwały osobą. Bezpośredni zwrot do adresata widoczny był już w przywołanym utworze *Katedra w Burgos (I)*, w którym poeta pisał:

co ciebie obchodzi cały świat
skoro sama jesteś
całym światem

jednym haustem
pochłonęłaś przestrzeń
[...]¹⁶

Taki sam bezpośredni zwrot znajduje się w „dyptykowym wierszu” *Katedra Burgos (II)*, w którym do katedry bohater mówi: „mogłabyś się obejść bez świata / mogłabyś być osobnym wygasłym księżycem”¹⁷. Tytułowa katedra jawi się jako żywy organizm, doskonale skonstruowany, bezdusznie piękny, a przez to przerażający. Dopiero na jej tle może zabłysnąć to, co słabe, odrzucone i naznaczone cierpieniem – zbawcza męka Chrystusa. Doskonałość architektonicznego organizmu została skontrastowana ze zdeformowanym ciałem Chrystusa. Poeta przywołuje rzeźbę z jednej z bocznych kaplic kościoła w Burgos. Nawiązanie do sztuki ma zatem charakter pomocniczy, w kontrastowym zestawieniu (wielość – małość, doskonałość – deformacja) wyłania się paradoks faktu Wcielenia. Człowieka zbawia cierpiący Sługa, a nie potężny, wszechwładny i okrutny sędzia¹⁸.

Inaczej odbierana jest przestrzeń kościoła Santa Maria Maggiore w Rzymie w wierszu *na gitarze*. Architektura zmienia się w uwielbianą w piosence ukochaną. Na tradycję miłosnej pieśni wskazuje tytuł utworu, który zapowiada podanie sposobu wykonania tekstu. Melodię

¹⁶ J.S. Pasierb, *Katedra w Burgos (I)* [w:] tegoż, *Kategoria przestrzeni*, Warszawa 1978, s. 67.

¹⁷ Zob. M. Peron, „Poetyckie dyptyki” w *poezji ks. Janusza St. Pasierba*, „Colloquia Litteraria” 2014, nr 16, s. 7–27.

¹⁸ Zob. W. Kudyba, *Rana, która przyzywa Boga...*, s. 242.

podkreśla także konstrukcja wiersza, otwiera go i zamyka brzmiąca niemal identycznie jak refren dwuwiersowa sekwencja. Ksiądz Pasierb pisze:

jaka jesteś piękna wieczorem
Santa Maria Maggiore

wieczór usypia mozaiki
sypie popiół na kwiaty
wlewa wino czerwone
w złote kielichy

bardzo jesteś piękna wieczorem
Santa Maria Maggiore¹⁹

W kłamrze wiersza oddano zachwyt podmiotu, intensyfikujący się przez wprowadzenie przymiotnika „bardzo”. Ciekawe, że poeta przywołuje włoskie określenie wezwania kościoła. Dzięki temu wiersz mieni się wieloma znaczeniami, gdyż jest to przecież nazwa zwyczajowa kościoła, ale też imię Matki Bożej. Zachwyt rozpisany zostaje na przynajmniej trzy rzeczywistości. Poeta chwali bowiem zarówno rzymską świątynię, jak i Maryję oraz Kościół. Blisko mu w tym względzie do tradycji biblijnej *Pieśni nad Pieśniami*, której miłosny charakter odczytywany jest alegorycznie jako obraz miłości Boga do Kościoła. Jednak w liryku Pasierba przeważa nastrój wytchnienia, wieczornej zabawy, radosnej uczty, nie zaś z powagą pisanego traktatu teologicznego. Środkowa strofa przywołuje elementy wystroju nawy głównej – romańskie mozaiki, które zdobią górny pas ściany powyżej kolumn w nawie głównej oraz późniejsze w apsydzie²⁰. Nie zostaje jednak w żaden sposób zaznaczona ich tematyka, brak dodatkowych, artystycznych określeń. Mozaiki pojawiają się jako jeden z elementów poddanych działaniu spersonifikowanego wieczoru. *Wieczór usypia mozaiki do snu*, niczym małe dzieci, architektura zostaje ożywiona. Gest ten zapowiada nadchodzącą noc.

¹⁹ O ile nie zaznaczono inaczej, cytowane utwory księdza Pasierba pochodzą z tomu *Blask cienia. Wiersze wybrane*.

²⁰ O tym, że ksiądz Pasierb znalazł te przedstawienia, świadczą jego rozprawy naukowe, w których przywołuje to miejsce. Zob. J.S. Pasierb, *Problemy ideowe i formalne pomorskich i wielkopolskich przedstawień „Koronacji Madonny” w XVII wieku*, „Studia Theologica Varsaviensia” 1963, t. 1, nr 2, s. 156; tenże, *Człowiek i jego świat w sztuce religijnej renesansu*, Pełplin 1999, s. 67.

W zacierającej kontury porze zmierzchu przestają obowiązywać prawa realizmu. Zanikanie barw potęguje określenie kolejnej czynności wieczoru, sypie on „popiół na kwiaty”. W tym obrazie poeta oddaje zanikanie koloru i konturu kształtów, popiół to przecież kolor szary. Czy chodzi w tym miejscu o kwiaty zdobiące scenę główną w apsydzie, czy może o inne, licznie ukazane w biblijnych scenach nawy głównej? A może są to kwiaty ozdabiające ołtarz? Rozstrzygnięcie nie jest możliwe. Zmierzch ogrania całą przestrzeń. Pożegnanie dnia nie kojarzy się z niepokojem czy złowieszczą nadciągającym mrokiem. Wieczór ukazany zostaje jako delikatny, troskliwy. Jego cechy współgrają z radosnym nastrojem tej rzymskiej, wieczornej pieśni zachwytu. Obrazu radości dopełnia kolejna strofa, w której zmierzch „wlewa wino czerwone / w złote kielichy”. Wypowiedź ponownie migocze na granicy znaczeń: wywołuje skojarzenia z ucztą i jednocześnie z ofiarą eucharystyczną. Twórczość autora *Czarnej skrzynki* tylko w pobieżnej lekturze wydaje się jednoznaczna. Wielorakie sensory uruchamiane są dzięki wykorzystaniu symboli, które ze swej natury są wieloznaczne (kielich z winem). Dla wzmocnienia tego efektu poeta osadza swoje obrazy w kontekstach, które uniemożliwiają ich jednowymiarowe potraktowanie (Santa Maria Maggiore jako nazwa kościoła i jako imię Maryi).

Wnętrze kościoła Santa Maria Maggiore zostało opisane przez poetę w wierszu *5 sierpnia*, który ukazał się w tomie *Ten i tamten brzeg* (1993). Tytuł utworu wiąże się z przypadającymi w tym dniu świętem Matki Bożej Śnieżnej. Sytuacja liryczna pierwszej strofy ujęta została w formę reportażu. Pasierb pisze:

podczas mszy w Santa Maria Maggiore
w uroczystość Matki Boskiej Śnieżnej
młody ojciec podniósł trzykrotnie w górę
malutką córeczkę²¹

Inaczej niż w wierszu *na gitarę* religijny charakter wnętrza został jednoznacznie określony. Mówiący jest jednocześnie obserwatorem i komentatorem zdarzeń, jak i ich uczestnikiem. Także w tym wierszu

²¹ Tenże, *5 sierpnia* [w:] tegoż, *Ten i tamten brzeg*, Warszawa 1993, s. 50. Analiza tego wiersza: P. Mitzner, *Pod złotym dachem* [w:] *Janusz St. Pasierb – poeta*, red. B. Kuczera-Chachulska, M. Łukaszuk, M. Prussak, Warszawa 2003, s. 109–112.

poeta zastosował mechanizm wieloznaczności słów, podniesienie dziecka wpisane zostało w religijny kontekst znaczeń. Poeta pisze: „w tym podniesieniu przejrzała się cała liturgia”. Gest ten przywołuje zatem także część mszy świętej, podczas której kapłan pokazuje wiernym ciało i krew Chrystusa obecne pod postacią wina i chleba, uniesionych do góry. Wymowna jest przywołana w pierwszej strofie liczba trzy, którą należy odczytać nie tylko jako przejaw reporterskiej skrupulatności patrzącego, ale jako znak liczby świętej, przywołującej Tróję. Kojarzy się też z gestem kapłana, który prezentuje Najświętszy Sakrament. Moment nadania religijnego charakteru świeckiemu wydarzeniu jest możliwy dzięki grze słów i staje się istotny dzięki historii przywołanej w ostatniej strofie. Poeta wymienia piękny detal architektoniczny kościoła – kasetonowy, złożony strop nawy głównej. Strop zaprojektował Leon Battista Alberti, a wykonany został na polecenie papieża Kaliksta III w połowie XV wieku. Drewniane ornamenty w formie rozet ozdabia złoto, które przysłane zostało przez Krzysztofa Kolumba tuż po odkryciu Ameryki²². I właśnie ten fakt wspomina bohater wiersza:

i przestały na chwilę ściekać
krople indiańskiej krwi
ze złota na hiszpańskim stropie²³

Krwawa historia podboju Ameryki zostaje przypomniana w drastycznym opisie krwi, która spływa po ścianach kościoła. Do patrzącego przemawia historia. Obraz rzymskiej świątyni jest zupełnie odmienny od tego, który utrwalił poeta w wierszu *na gitarze*. Tu złoto oznacza cierpienie, czerwień to krew. Barwy tego utworu są wzmocnione przez dwa kontrastowe zestawienia: w pierwszej strofie poeta używa nazwy uroczystości – Matki Bożej Śnieżnej. Przydomek ten wywołuje asocjacje z bielą. Na tak przygotowany obraz nakłada się drugi, kontrastowy – „ściekające krople indiańskiej krwi”. W wierszu *na gitarę złoto kielicha i wino* odnosiły się do uczty, radości, wesela.

²² R. Vicchi, *Rzymskie bazyliki: Świętego Piotra, Świętego Jana na Lateranie, Świętego Pawła za Murami, Matki Boskiej Większej*, tłum. H. Andrzejewska, Warszawa 2002, s. 140.

²³ J.S. Pasierb, *5 sierpnia...*, s. 50.

Wstrząsający obraz miejsca sakralnego, przełamujący myślenie o tym, że piękno zsyła spokój, obecny jest także w innych wierszach poety. Przykładem są przywołane już „dyptykowe wiersze” *Katedra w Burgos (I)* i *Katedra w Burgos (II)*, a także utwór *Sykstyna* z tomu *Wnętrze dłoni* (1988)²⁴. Pasierb porównuje wnętrze Kaplicy Sykstyńskiej do „jaskini / z prehistorycznymi freskami / brudnej od zacieków”²⁵. Odsakralizowanie wnętrza („jest dziełem straszliwej natury / ta grotta” – pisze Pasierb) prowadzi do spojrzenia na dzieje ludzkości od ich początków aż do Sądu Ostatecznego (poetyckie nawiązanie do fresku Michała Anioła). Z powodu ułomności człowieka rodzą się pytania o sensowność powołania go na świat. Próba uzasadnienia aktu stworzenia obecna jest w kilku innych wierszach, takich jak *Witraż Wyspiańskiego*, *Księga Rodzaju (I)*, *Księga Rodzaju (II)*, *Księga Rodzaju (III)*. Poeta podejmuje w nich namysł nad miłością Boga do człowieka tak wielką, że godzącą się na zdradę, grzech, odejście.

Dramat ożywający w Santa Maria Maggiore zatrzymuje ukazanie się dziecka – znaku niewinności, czystości. Istotne, że dziecko przybliża się do góry, czyli fizycznie do krwawiącego stropu, tak jakby swoją obecnością wnikało w przestrzeń cierpienia. Komentujący to wydarzenie staje się jego interpretatorem. Przestrzeń oddziałuje skrajnie różnie: wywołuje zachwyt lub rodzi niepokój. W centrum tego oddziaływania znajduje się doświadczenie bohatera. Wiersz ekfrastyczny nie jest dokładnym opisem architektury, lecz zapisem stanu emocji związanych ze spotkaniem z nią. Ujawnia się w tym miejscu zdolność ekfrazy do zapisu przeżyć podmiotu i udzielania go odbiorcy. Jak pisze Jan Księżyk, ekfrazy jest wyposażona w szczególną dyspozycję literacką do swoistego rodzaju estetyzacji wrażeń autora, faktów z jego życia duchowego. Odnosząc się do faktów z przestrzeni kultury, ekfrazy stanowi metodę uniwersalizacji subiektywnych doświadczeń człowieka i wskazywania na to, co w jego losie trwałe, godne uwagi²⁶.

²⁴ Zob. A. Reszczyk, *Natura – człowiek – kultura w twórczości Janusza Stanisława Pasierba*, „Świat Tekstów. Rocznik słupski” 2011, nr 9, s. 184.

²⁵ J.S. Pasierb, *Sykstyna* [w:] tegoż, *Wnętrze dłoni*, Łódź 1988, s. 106.

²⁶ Zob. J. Księżyk, *Znaczenie ekfrazy dla poetyki narracji eseistycznej – formy oceniające wartości i doświadczenia piękna w eseistyce Zbigniewa Herberta*, Lublin 2017, s. 39.

Poetycki tryptyk – Koloseum

W tomie *Blask cienia* występuje poetycki tryptyk, składający się z numerowanych utworów: *Koloseum I*, *Koloseum II* i *Koloseum III*²⁷. Cykliczność wierszy o sztuce, ujmowanie tego samego tematu w kilku lirycznych odsłonach jest cechą charakterystyczną twórczości księdza Pasierba. Wiersze o sztuce rozmawiają ze sobą, wzajemnie się przeplatają, często używają sobie tej samej frazy. Ich bliskość wyraża się nie tylko w umieszczeniu ich obok siebie w tomiku poetyckim, ale także w podobnie formułowanym tytule oraz spójnej tematyce²⁸. Poeta w odrębnych graficznie tekstach przywołuje to samo miejsce, dzieło sztuki lub tego samego artystę. Wiersze ekfrastyczne występują (poza utworami samodzielnymi) w sekwencjach podwójnych, w opublikowanych za życia poety tomach raz pojawia się sekwencja potrójna. Tryptykowe wiersze zatytułowane *Koloseum* stanowią zatem rozszerzony na trzy teksty utwór cykliczny o sztuce²⁹. Podobna sytuacja – rozpisanie poetyckiej myśli na trzy sekwencje – miała miejsce w twórczości Pasierba tylko raz. Potrójny cykl tworzą wiersze umieszczone w dwóch tomach: *spotkanie*

²⁷ Poeta kilkakrotnie numerował swoje utwory, nadając im także ten sam tytuł; przykładami są następujące wiersze: *mors et amor (I)*, *mors et amor (II)* z tomu *Czarna skrzynka, esprit d'escalier (I)*, *esprit d'escalier (II)* oraz *dwie trzy twarze to wszystko (I)*, *dwie trzy twarze to wszystko (II)* z tomu *Koziorożec*.

²⁸ W *Kategorii przestrzeni* znajduje się dziesięć wierszy ułożonych w podwójne sekwencje („poetyckie dyptyki”). „Poetyckie dyptyki” to termin, który utworzyłam, opierając się na *Słowniku terminologicznym sztuk pięknych*, by podkreślić intertekstualny charakter utworów oraz ich inspiracje sztuką. W poezji księdza Pasierba wyróżniłam następujące „poetyckie dyptyki”: z tomu *Kategoria przestrzeni: Katedra w Burgos (I)* oraz *Katedra w Burgos (II)*, *Na kapitale w Casa de las Dueñas* oraz *Na pierwsze patio w tym klasztorze, Łódź Dionizosa* (w podtytule: *czara Eksekiasa / r. 530 przed Chr./*) oraz *Biegnący* (w podtytule: *czara Makrona / r. 490–480 przed Chr./*), *Na obraz alegoryczny Filipa z Szampanii, w Prado* oraz *Na obraz Anonima Bolońskiego* (w. XVII) *przedstawiający Kupidyna, w Prado*, *** [*Chrystusowe Madonny hiszpańskie...*] oraz *** [*Chrystusowie romańscy...*], z tomu *Koziorożec: las samobójców interno (canto XIII)* oraz *interno (canto xv)*. Zob. M. Peroń, „Poetyckie dyptyki”...

²⁹ Zob. W. Wantuch, *Cykl liryczny – tomik – seria poetycka. Z dziejów „gatunku” literackiego i wydawniczego* [w:] *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2011, s. 573–582; też, *O poetyce cyklu lirycznego* [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan, S. Wysłouch, Warszawa 1985, s. 138–146.

z tomu *Zdejmovanie pieczęci* oraz *** [ma dosyć czasu...] z tomu *Ten i tamten brzeg*, poświęcone opisowi fontanny Medyceuszy z Ogrodu Luksemburskiego. Zwieńczeniem obu tekstów jest wiersz *sadzawka* z tomu *Zdejmovanie pieczęci*, który również powstał z inspiracji architekturą paryskiego parku³⁰.

Wiersze odnoszące się do amfiteatru Flawiuszów są kolejnym, po utworze *na gitarę*, śladem fascynacji sztuką rzymską w twórczości autora *Koziorożca*³¹. Koloseum jest jednym z najczęściej przywołanych obiektów architektonicznych Rzymu w poezji księdza Pasierba, poeta pisał o nim bowiem siedmiokrotnie, dwa utwory wymieniają je jako jeden z elementów miasta (*Villa Borghese* z tomu *Zdejmovanie pieczęci* oraz *Próba końca świata* z tomu *Wnętrze dłoni*). Pięć utworów tytułowanych jest jako *Koloseum*, budowla z I wieku znajduje się w nich w centrum refleksji poetyckiej. We wszystkich utworach Koloseum ukazwane jest jako miejsce śmierci, męczeństwa pierwszych chrześcijan. Architektura miejsca przypomina okaleczony organizm, pustą czaszkę. W wierszu *Villa Borghese* porównane jest do „stygńskiego wypalonego krateru” pod „wykrwawiającym się niebem”³². W tomie *Koziorożec* poeta umieścił dwuwiersową impresję, datowaną na 4 stycznia 1985 roku: „ileż oczodołów / w tej potwornej czaszce”³³. Amfiteatr wywołuje jednoznacznie negatywne skojarzenia. W cyklu *Miasto* z tomu *Wnętrze dłoni* pochodzi utwór *Koloseum*, który składa się z dziewięciu numerowanych strof. Wizualne skojarzenie wywołała zbliżona do elipsy forma obiektu. W wierszu poety przypomina ona wnętrze „wylupionego oka”. Mury budowli odsłaniają „brunatne nerwy z kamienia”. Koloseum to

30 O „podwójnej ekfrazie” w wierszu *sadzawka* pisał J. Zieliński w artykule *Ekfrazja jako pytanie o prawo do zachwyty*, „Colloquia Litteraria” 2014, nr 16, s. 29–38.

31 Ksiądz Pasierb wpisuje się w literacką tradycję przywoływania Wiecznego Miasta, którą zapoczątkowali romantycy. Zob. M. Inglot, „Rzym” – elegia dramatyczna *Juliusza Słowackiego* [w:] tegoż, *Nie tylko o „Kordianie”*. *Studia nad twórczością Juliusza Słowackiego*, Wrocław 2002, s. 180–189; G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993; E. Kuźma, *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, Szczecin 1980; J.M. Ruszar, *Wieczny Rzym. Wizja, koncept, obraz – Słowacki, Rymkiewicz, Herbert* [w:] *Juliusz Słowacki – interpretacje i reinterpretacje*, red. E. Skalińska, E. Szczeglacka-Pawłowska, Warszawa 2011.

32 J.S. Pasierb, *Villa Borghese* [w:] tegoż, *Zdejmovanie pieczęci*, Warszawa 1982, s. 46.

33 Tenże, *Koloseum* [w:] tegoż, *Koziorożec*, Warszawa 1988, s. 88.

okaleczony organizm, jak pisze poeta, to „ruda tkanka / otwarty wrzód ziemi / w którym zaschła ropa”. Somatyczne porównania ożywiają antyczną ruinę. Miejsce wciąż przypomina swoją historię. Podobny zabieg – ożywienia architektury – odnaleźć można w wierszu *5 sierpnia*, w którym Pasierb pisał, że ze złotego stropu bazylik sączyły się krople krwi. Dla zwiedzającego Rzym Koloseum nie jest turystyczną atrakcją, tylko „antyczną machiną tortur / która zgrzytliwie pracuje”. Rozgrywane się wydarzenia z przeszłości nie kończą się wraz z nastaniem kolejnych epok, spojrzenie poety zapewnia im trwanie.

Istotne w tym wierszu jest przypisanie poszczególnych obrazów i ich znaczeń według rozmieszczenia kierunków góra–dół. Kierunki te wartościowane są symbolicznie. To, co na dole, wiąże się ze śmiercią, to, co u góry, z niebem. Genialne w swojej trafności jest porównanie – w inicjalnej części wiersza – kamiennej konstrukcji do „wyłupionego oka / rzymskiej opatrności”. Wywołuje to skojarzenia z wygnaniem Boga, które skutkuje upadkiem człowieka. Stojący wewnątrz ruin spogląda do góry i widzi „owalny plafon / bez świętych i bez aniołów”. Ta pesymistyczna wizja pustego nieba, pod którym ziemię ogrania szaleństwo śmierci, dopełnia się kolejnych częściach wiersza. Świat przypomina cyrk, w którym pomieszane są porządki, panuje chaos (część trzecia utworu). Poeta tworzy kolejne porównania, powstające na bazie łączenia wizualnych wrażeń z wiedzą o tym miejscu. Amfiteatr wybudowany w czasach Cesarstwa Rzymskiego jest „czaszką / z której wydziobały mózg / orły cesarstwa”. Po raz kolejny architektura przypomina o okaleczeniu, zadawanych ranach oraz powstałej pustce (w ósmej części wiersza poeta porównuje Koloseum do „pustej klepsydry”). Amfiteatr to symboliczna ruina świata, który odrzucił Boga.

W trzech wierszach o Koloseum z tomu *Blask cienia* widoczna jest taka sama perspektywa: amfiteatr to żywa machina śmierci, okaleczony organizm. Pierwszy utwór z lirycznego tryptyku opisuje Koloseum jako krwawiącą ranę, w której brzegach porusza się „drobne ruchliwe robactwo”. Architektura to chore ciało, poddane medycznemu badaniu sondą. Poeta stworzył bardzo ciekawy obraz szpitalnego zabiegu: oto przez rozciętą tkankę skóry wkładane jest narzędzie w celu zbadania wnętrzości. Otworem prowadzącym do wnętrza jest amfiteatr, pod jego powierzchnią kryją się „wnętrzości świata”. Tę perspektywę odalenia od obiektu, spojrzenia na niego jakby z góry, zastosowano także

w dwóch następnych tekstach. Użył jej poeta także w przywoływanych wcześniej wierszach. Komentujący zabieg nadaje mu kosmiczny wymiar. Krwawiąca rana nie przynależy już tylko do ciała-budowli, ale jest „otwartą raną zadaną urbi et orbi”. Wydarzenia z czasów prześladowań chrześcijan są bolesną historią nie tylko miejsca, w którym się rozegrały, ale całego świata. W końcowej części ośmiowersowego utworu pulsująca rana wysycha, pojawia się „brunatny strup”. Wysychanie okaleczonego miejsca na powrót stwarza budowlę. Przechodzimy od krwawienia do zasychania, wyblaknięcia i poszarzenia. Dwa ostatnie określenia wiążą się już z budynkiem: blakną cegły, szarzeje kamień. Obraz architektury zostaje zarysowany jednak tylko na moment. W finalnym wersie powraca bowiem obraz rany, ale już martwej, trawionej przez robactwo. Koloseum stało się trupem, który przypomina patrzącemu cierpienie ciała, jakim była pierwsza wspólnota chrześcijan.

Tak negatywne odczuwanie architektury przez bohatera utworów *Pasierba* dotyczy tylko Koloseum. Nawet „kamienne monstrum” katedry w Burgos budzi poza uczuciem grozy także zachwyty.

Koloseum (II) to krótka, poetycka refleksja, która przybrała formę zapisu swobodnej, nieoczekiwanej myśli pojawiającej się w głowie odwiedzającego amfiteatr. Tę swobodę podkreśla początkowe „ależ tak”, które wprowadza w sposób zrozumienia „mechanizmu” działania Koloseum. Obraz budynku jako zranionego organizmu podlega metamorfozie w poruszającą się wokół własnej osi maszynę. Wokół niej zaś kręcą się „auta miasto świat”. Dwa ostatnie elementy są echem użytych w pierwszej części słów „urbi et orbi”. Skojarzona z papieskim błogosławieństwem formuła funkcjonuje w przestrzeni cierpienia. Miasto i świat są naznaczone krwią niewinnych. W drugim tekście poeta stosuje swój ulubiony sposób rozbłyśnięcia wieloznaczności sensów – stosuje zabieg homonizacji. Słowo określające obrót maszyny – kręcenie – zostaje uruchomione w kontekście frazeologicznym: coś kręci się wokół czegoś. W wierszu poety tym sposobem zdefiniowano zasadę funkcjonowania świata, który kręci się wokół bólu i rozkoszy. Konstatacja ta oderwana zostaje od historycznego uwikłania tytułowego miejsca i przekształcona w refleksję o uniwersalnej, ponadczasowej naturze. Stopniowemu odchodzeniu od konkretnych zdarzeń towarzyszy minimalizacja struktury kolejnych wierszy. Poeta skraca liczbę oraz długość wersów. Sensualność wizji z *Koloseum (I)* (badanie sondą) przechodzi

w coraz słabiej określone kształty w następnych lirycznych częściach. W drugiej sekwencji widoczne jest tylko obracanie się mechanizmu skojarzone z siłami rządzącymi światem. Natomiast trzeci wiersz to krótka i mocna definicja Koloseum. Definicja ta pozbawiona zostaje pewnej impresyjności charakterystycznej dla poprzedniej części, mówiący rozpoczyna od słów wskazujących na pewność: „to jest oś / skąd wyjęto sworzeń”. Stwierdzenie idealnie komentuje działanie maszyny, mówiący rzeczowo posługuje się profesjonalną terminologią. Określony został też skutek rozmontowania mechanizmu: „stanął w miejscu”. Do tego mamy do czynienia z pewnego rodzaju sprawozdaniem, jednak zamykający cały utwór ostatni wers uwalnia je od dosłowności i przenosi w kierunku metafory. Oto w miejscu nie staje maszyna, ale „tamten świat”. Wysoki jest stopień ogólności puenty. Jednoznaczne określenie zabytku w tytule utworu podpowiada, że można traktować utwór jako zapis doświadczenia estetycznego. Sztuka, a w szczególności architektura, która przetrwała wieki, jawi się jako strażniczka pamięci, przywołuje minione. Zakorzenione w mowie potocznej wyrażenie: „stanął przed oczami”, odzwierciedla działanie ludzkiej świadomości. Poeta kolejny raz wykorzystuje słowotwórcze zabiegi, by w konceptualny sposób uczynić z konkretnego zjawiska źródło sensów uniwersalnych.

Rzymskie spotkanie z architekturą pokazuje znamienne dla poezji księdza Pasierba cechę: sztukę ogląda się tu przez pryzmat doświadczenia poety. Nakładany jest na nią filtr wiedzy historycznej, biblijnej. Wizualne właściwości obiektu (na przykład eliptyczny kształt Koloseum) są najważniejszym szkieletem, na którym poeta rozciąga znaczenie utworu. Równie istotne w procesie kreowania sensów są przesunięcia w obrębie utrwalonych w języku wyrażen i frazeologizmów.

Dwa prezbiteria – Rzym i Kamień Pomorski

Kolejny ślad rzymskich fascynacji sztuką znajduje się w wierszu *mozaika w apsydzie*. Ksiądz Pasierb w podtytule wiersza przybliży źródło inspiracji (kościół San Clemente) oraz zapisuje porę dnia (przed południem). W poetyckim opisie przywoływana scena jest ożywiona, poszczególne elementy obrazu ukazane zostają w ruchu. Mozaika przedstawia w scenie środkowej krzyż, którego granatowe ramiona zdobią białe gołębie.

Obok krzyża stoją Maryja i św. Jan. Wokół krzyża przestrzeń wypełnia bujna wić roślinna, pomiędzy którą ukazano sceny bukoliczne. Całość wieńczy *Manus Dei*. W wierszu poety wizualne właściwości obrazu są punktem wyjścia do odczytania metaforycznego. Koncept wiersza buduje naczelną zasadą: dostrzeżenie kontrastu między tłem (zawiły i skomplikowany wzór wici) oraz jasnością i prostotą krzyża. Należy zwrócić uwagę, że interpretacji podlega kompozycja dzieła, a nie tylko rekwizyty wypełniające obraz. W wielu wierszach ekfrastycznych księdza Pasierba widoczne jest interpretowanie jakości kompozycyjnych obrazu, a nie tylko jego warstwy przedstawieniowej. W wierszu *sarkofag z Museo delle Terme* (tom *Kategoria przestrzeni*) impuls wizualny stanowi rozmieszczenie rzeźbiarskich scen w centrum i przy krawędziach. To, co umieszczone z brzegu, dla oka mniej widoczne, interpretowane jest jako wezwanie do przyjęcia postawy czujności, widzenia głębszego. W wierszu *Magdalena* (z tomu *Wiersze religijne*), którego inspirację stanowi obraz Piera di Cosimo *Maria Magdalena*, fioletowa kokarda przypięta do lewego rękawa sukni staje się metaforą rodzącej się w sercu Świętej (lewa strona) pokuty (kolor fioletowy).

Sytuację liryczną wiersza *mozaika w apsydzie* tworzy komentarz znajdującego się w kościele obserwatora. Jego wzrok przesuwają się po przedstawieniu, a wypowiedziana refleksja sprawia wrażenie skierowanej do słuchacza. Wypowiedź rozpoczyna zaimek wskazujący – „ten winny krzew”, który kieruje wzrok słuchającego w stronę przedstawienia. Najpierw uchwycono całość: kłębiące się rośliny tworzą labirynt. Dzieło odbierane jest zgodnie z działaniem wzroku: od ogółu do szczegółu. Następnie w labiryncie znajduje się krzyż, zbudowany z zupełnie „niemalarskich” środków, bo z „szafirowego powietrza / w którym nie otwierając skrzydeł / wznoszą się białe gołębie”. Ciekawy jest zabieg zastąpienia materialnej substancji (szafirowe kamienie) poetyckim rozpoznaniem: budulec krzyża stanowi powietrze. Zabieg ten wynika z właściwości przedstawienia, poeta pozostaje wierny prawdzie obrazu. W polu krzyża ukazano siedzące gołębie. W przywołaniu powietrza poeta niejako dał im możliwość przebywania w ich naturalnym środowisku. Niebo to oczywiście przestrzeń boska, w której następują rzeczy cudowne, niezwykle: gołębie wznoszą się, nie otwierając skrzydeł. Umieszczony w centrum krzyż porządkujący skomplikowanie sceny zyskał dodatkowe określenie: „wyrasta prosto”. Jego jasna, spokojna

i centralnie umieszczona forma kontrastuje z przypominającą labirynt roślinnością. Wśród dekoracji oko patrzącego wyławia kolejne szczegóły: „kwiaty i owoce”, umieszczone na złotym tle. Pomiedzy nimi zaś dostrzega postacie zajętych pracą ludzi. W ten sposób obraz podzielony został na dwie sfery: wić roślinna i sceny bukoliczne to przestrzeń życia ludzkiego, krzyż to sfera boska. Sfery nie są sobie przeciwstawne – sfera boska porządkuje przestrzeń człowieka. Mozaika przedstawia w sposób kompletny obraz ludzkiego losu: nad pracą i zabieganiem człowieka czuwa nieustannie Bóg.

W drugiej części wiersza poeta wiernie kroczy po ścieżce, którą wyznacza dzieło sztuki. Tym razem samo umiejscowienie mozaiki (w apsydzie) wyznacza sposób interpretacji sceny. Otóż miejsce to w świątyni jest przestrzenią ukazywania nieba. Mozaika w Sante Clemente znajduje się w sklepieniu absydy, które stanowi *de facto* połowę hemisfery. W bazylikach wczesnochrześcijańskich, a następnie romańskich, ozdabiały ją wizerunki Chrystusa w otoczeniu aniołów, apostołów i świętych. Podobnie jak kopuła nad skrzyżowaniem naw, tak i półkopuła w prezbiterium były symboliczną przestrzenią nieba w świątyni³⁴. Ta wiedza mówiącego w wierszu księdza Pasierba pozwala zobaczyć pewną umowność scen rodzajowych. Tak naprawdę bowiem ukazani przy pracy ludzie znajdują się w niebie. Ale nie chodzi tu jedynie o symboliczne miejsce w świątyni. Oto cały świat jest już nowym niebem, w którym obecni są Jezus, Maryja, św. Jan. Koncept wiersza opiera się także na symbolicznym odczytaniu pochodzącego ze sztuki antycznej ornamentu groteskowego (wić roślinna z umieszczonymi pomiedzy nią przedstawieniami kwiatów, owoców oraz postaci ludzi i zwierząt). Wszystko znajduje się w sferze nieba, we wspólnej przestrzeni. Nie ma podziału na sferę nieba i ziemi. Tylko ludzie tego nie dostrzegli, ciągle zajęci swoją pracą; poeta pisze: „pracują jakby nie zauważyli że już znaleźli się w niebie”.

Wiersz *Kamień Pomorski* także zainspirowany został wyglądem sklepienia w prezbiterium. Krótki liryk zbudowany jest w podobny sposób jak wiersz *mozaika w apsydzie*. Scena przemienia się w ruchomy, ożywiony krajobraz. Podstawę wydobywania teologicznego sensu utworu stanowi

34 Zob. J. Nowiński, *Sakralna przestrzeń: charakterystyka oraz wybrane treści ideowe i symboliczne*, „Seminare. Poszukiwania naukowe” 2011, nr 29, s. 279.

kolorystyka przedstawienia. Znowu wizualne właściwości obrazu, a nie jego tematyka, są źródłem poetyckiej metafory. Czterodzielne sklepienie katedry pod wezwaniem św. Jana Chrzciciela w Kamieniu Pomorskim pokrywa trzynastowieczna polichromia³⁵. Pola między żebrami wypełnia dekoracja w formie czterech drzew, których linearne konary współgrają z rozmieszczoną wokół wicią roślinną. Prezbiterium zakończone półokrągłą absydą wieńczy malowidło ukazujące scenę ukrzyżowania, którą dopełniają postać Maryi i św. Jana. Pojawia się tu ten sam układ ikonograficzny – *deesis* – który poeta przywołał w wierszu *mozaika w apsydzie*.

Istotną rolę odgrywa kolorystyka przedstawień: kolorem ciemnobrązowym wykonano dekorację sklepienia czterodzielnego, natomiast scena *deesis* jest wielobarwna: krzyż ma kolor świetlistej zieleni, tło jest ciemnoczerwone. Wiersz posługuje się metodą bliskości (motyw drzewa) oraz kontrastu (kolorystyka oddająca stadium rozwoju rośliny) obrazów. W poetyckiej wizji cztery drzewa obrazują drzewa raj, jednak ich barwa („brunatno jesienna”) wpisuje je w krąg przemijania, zmierzchu wegetacji. Odchodzenie, zamieranie podkreślają także sąsiednie gałęzie, które są „brunatnymi wężami” i „wiją się wspomnieniem”. Zamiana kształtu drzewa na węzowy kształt podkreśla wymowę obrazu jako biblijnego Edenu. W jego centrum stoją drzewa rajske, które zgodnie z myślą teologiczną zapowiadają Drzewo Krzyża. Stary Testament zostaje wypełniony przez przyjście Chrystusa. Zielony kolor drzewa, na którym umiera Zbawiciel w wierszu poety, zostaje dodatkowo opisany jako „wiosenno zielony”. Nawiązanie do wiosny zapowiada odrodzenie, zmartwychwstanie. Poeta używa takich określeń kolorów, by jednocześnie wydobyć przenośne znaczenia w utworze³⁶. W wierszu *Kamień Pomorski* kolory przypisane zostają porom roku. Jesień ewokuje skojarzenia z zamieraniem, wiosna z życiem. Niemal identyczne przypisanie barw zastosował poeta w wierszu *Simonetta* z tomu *Wiersze religijne*. Liryk inspirowany jest obrazem Piera di Cosima. Także tutaj ważną rolę w budowaniu sensu utworu odgrywają kolorystyka i kompozycja obrazu. Poeta podporządkowuje im tok swojej wypowiedzi i metaforycznie nasycy kształty. Profil kobiety

35 W. Stępiński, *Kamień Pomorski w XII i XIII wieku*, Warszawa–Poznań 1975, s. 60.

36 Zob. J. Bielska-Krawczyk, *Widząc czarno, widzieć jednak kolorowo (kolory w poezji ks. Janusza S. Pasierba)*, „Litteraria Copernicana” 2012, t. 10, nr 2, s. 168–177.

ma barwę „herbacianej róży” i odbija się w zarysie obłoków w kolorze „ciemnowróżebnym”³⁷. Przemijanie zapowiadają kolejne elementy krajobrazu przybierające jesienne tony. Są one zestawione z czasem młodości, który już przeminął. Nadchodząca jesień życia dostrzeżona została przez poetę w elementach krajobrazu. Profil Simonetty zwrócony jest w stronę uschniętego, pozbawionego liści drzewa. To, co za plecami, a co zatem już minione, to drzewo pokryte zielonymi liśćmi, będącymi znakiem witalności, młodości, życia. W tym fragmencie szczególnie wyraźnie widać, jak mocno poeta metaforyzuje jakości kompozycyjne obrazu. Jego ekfrazy w niewielkim stopniu są tylko przełożeniem tematyki płótna na język poezji.

Wiersz *Kamień Pomorski* zamyka puentujące stwierdzenie: wiosennie zielone drzewo „żyje bo umarło”. Stwierdzenie to mogłoby być paradoksem, gdyby pozostać na etapie dosłowności poetyckiego obrazu drzewa. Konkluzja ta staje się w pełni zrozumiała, gdy odniesiemy ją do postaci Chrystusa Zbawiciela. W niewielkim objętościowo utworze „wizualne zaszczepienie” umożliwi wyrażenie bogatej treści teologicznej. Poeta szczególnie wyczulony jest na pozaprezentowaniowe warstwy dzieła, takie jak kompozycja lub kolorystyka. Od obrazu raj, grzechu (węże), drzewa poznania dobra i zła przechodzimy do wizji ukrzyżowania i zmartwychwstania. Podobnie poprowadzona jest narracja w wierszu *chrzcielnica*, który wydany został w *Blasku cienia* w części „Inedita” (mimo że został on opublikowany w 2009 roku w „Oknie lirycznym” w piśmie „Colloquia Litteraria”). Wszystkie elementy rzeźbiarskie z gotyckiej chrzcielnicy w Rostocku zostały podporządkowane wizualnym jakościom przedstawienia (kompozycja). Postacie umieszczone na dole odczytywane są jako znak oddania hołdu Zbawicielowi, to, co w zwieńczeniu, obrazuje przestrzeń nieba i *sacrum*³⁸.

Warto podkreślić, że w poezji księdza Pasierba widoczna jest niezwykła zdolność do oszczędności frazy, syntetyzowania myśli, zamykania jej w dwóch–trzech celnych słowach. Dzięki temu wiele utworów autora *Kategorii przestrzeni* może być odczytywanych w duchu lirycznej kontemplacji³⁹.

37 J.S. Pasierb, *Simonetta* [w:] tegoż, *Wiersze religijne*, Poznań 1983, s. 124.

38 Zob. T. Korpysz, „*Kłęcz powietrze ogień ziemia woda*”..., s. 141.

39 Zob. M. Borkowska, *Modlitwa, słowo i sztuka*..., s. 124.

Wizualne skojarzenia – rzeźby z Muzeum Watykańskiego

W wierszu *dawne muzeum lateraneńskie* przywołane zostały dwie rzeźby, które obecnie prezentowane są w Gregoriano Profano Museum w Watykanie⁴⁰. Utwór podzielony został na dwie części. Pierwszą rozpoczyna przywołanie imienia i przydomka rzymskiego chłopca – „Antinous jako Vertumnus”, następnie poeta, pomijając całkowicie wygląd postaci, opisał rekwizyty: kwiaty i owoce, które wysypują się z jego płaszcza. Scena ukazana jest w czasie teraźniejszym, dzieje się jakby naocześnie. Jedynie, co może wskazywać na inspirację sztuką, to inicjalne porównanie: przedstawiony „jako”. Antinous był greckim młodzieńcem przyjętym na dwór przez cesarza Hadriana. Po pewnym czasie stał się kochankiem swego opiekuna. Po jego śmierci Hadrian nakazał czcić go jako herosa. W sztuce ukazywany jest jako piękny młodzieniec⁴¹. Vertumnus natomiast to bóg wegetacji, przemiany, bujności pól, ukazywany w sztuce z rogami obfitości. Zdarzają się przedstawienia, w których Antinous trzyma róg obfitości lub jest przedstawiany jako młodzieniec z wplecionymi we włosy kwiatami. W rzeźbie z Muzeum Watykańskiego przynależne mu atrybuty znajdują się w jego płaszczu. Wśród owoców i kwiatów wzrok patrzącego dostrzega także „szeleszczące makówki”. Na tym spostrzeżeniu kończą się odniesienia poetyckie. Zarejestrowany przez patrzącego odgłos szelestu sprzyja ożywaniu sceny, unieruchomione w kamieniu kształty w poetyckiej odsłonie poruszają się. Posąg traktowany jest jak żywa osoba. Warto zapytać, dlaczego poeta wskazał konkretny gatunek kwiatów i fazę wegetacji – makówki? Ujawnia się w tym miejscu sposób poety patrzenia na dzieła sztuki – zawsze towarzyszy mu wiedza patrzącego. Jak podają przekazy, po śmierci Antinosa Hadrian wpadł w ogromną rozpacz. By zapomnieć o stracie,

⁴⁰ Muzeum Watykańskie, <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-gregoriano-profano/Museo-Gregoriano-Profano.html> [dostęp: 12.12.2017].

⁴¹ Bazyli Hallward w *Portrecie Doriany Graya* wypowiada następujące słowa: „Czym dla malarzy weneckich było wynalezienie farby olejnej, tym dla rzeźby greckiej była twarz Antinosa”. O. Wilde, *Portret Doriany Graya*, tłum. M. Feldmanowa, Warszawa 1976, s. 7.

pił wywar z maku, który miał właściwości narkotyczne⁴². Makówki są zatem zawołaną historią o życiu i śmierci chłopca, jego młodości (symbolizują ją kwiaty i owoce) oraz odchodzeniu (postać Vertumnusa). Symboliczne przemijanie ujawnia się w geście wysypywania owoców i kwiatów z „podołka płaszcza”, jak pisze poeta. To wysypywanie jest znakiem straty. Patrzący na jeden z rekwizytów Antinousa dostrzega w nim syntetycznie opowiedzianą historię jego losu.

Druga część wiersza rozpoczyna się ponownie od przywołania imienia: Niobide (jedna z córek Niobe) oraz jej muzealnego określenia: Chiaramonti, związanego z nazwą jednej z części Muzeum Watykańskiego. Jest to posąg kroczącej kobiety, w długiej, przylegającej do ciała szacie. Uważa się, że rzeźba mogła stanowić część większej grupy przedstawieniowej, została odnaleziona w Willi Hadriana pod Tivoli⁴³. Niobide ukazana została w momencie ucieczki przed szukającymi zemsty Artemidą i Apollinem. Patrzący dostrzega w wyglądzie postaci podobieństwo do słynnego posągu *Nike z Samotraki*, który prezentowany jest w Luwrze⁴⁴. Obie rzeźby zostały w zbliżony sposób ukształtowane – to marmurowe posągi kroczących kobiet. Dynamikę ich ruchów oddają skośnie przylegające do ciała długie szaty. W obu rzeźbach nie zachowały się głowy postaci. Niobide z wiersza księdza Pasierba „biegnie jak Nike”. Porównywanie obiektów sztuki do siebie jest wyjątkowe w wierszach o sztuce w poezji polskiej. W twórczości pelplińskiego twórcy takie wizualne porównania spotykamy częściej. W wierszu *Witraż Wyspiańskiego u Franciszkanów* dzieło krakowskiego twórcy zostaje zestawione z postacią Chrystusa ukazanego w sykstyńskiej scenie Sądu Ostatecznego. Ten sam renesansowy fresk jest punktem odniesienia także dla obrazu *Ścięcie świętego Jana Chrzciciela* Michelangela Caravaggia. Poeta porównał obie sceny sądu i wykonania wyroku w wierszu *Caravaggio na Malcie*. Wzajemna bliskość różnych przykładów artystycznych realizacji kształtuje sens utworu. Nike

⁴² A. Krawczuk, *Poczet cesarzy rzymskich. Kalendarium cesarstwa rzymskiego*, Warszawa 2004, s. 112.

⁴³ Muzeum Watykańskie, <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/museo-gregoriano-profano/Niobide-Chiaramonti.html> [dostęp: 12.12.2017].

⁴⁴ Posąg *Nike z Samotraki* jest źródłem inspiracji dla wiersza księdza Pasierba zatytułowanego *Nike* (z tomu *Kategoria przestrzeni*).

i Niobide łączy bowiem nie tylko wykonywana czynność (bieg), ale to, w jaki sposób ukazano je jako symbole. Nike to symbol zwycięstwa, triumfu, Niobide zaś cierpienia i śmierci. Odległe rejestry znaczeń łączy przypisanie im funkcji dźwiękowej. Postać odbierana jest nie tylko zmysłem wzroku, ale również słuchu. Percepcja rzeźby jest zatem identyczna jak w pierwszej sekwencji wiersza. Z rzeźby Niobide wydobywa się szum⁴⁵. Źródło dźwięku znajduje się poza rzeźbą, nie jest to szum szat, ale „triumfu strachu i śmierci”. Pierwszy wiąże się z Nike, dwa pozostałe z historią próbującej ocalić życie córki Niobe. Jak stwierdza poeta, przywołane kategorie brzmią tak samo, chociaż tym samym nie są. Koncepcja utworu opiera się na zbliżeniu do siebie odległych skojarzeń, które zrównane zostają w obliczu śmierci. Przemijają bowiem młodość i triumf. Historie życia Antinousa i Niobide kończą się ostatecznie tak samo – śmiercią, która kładzie kres zarówno młodości, jak i triumfowi. W utworach księdza Pasierba sztuka często przypomina o tragizmie ludzkiego życia. Jego przejawem jest świadomość upływającego czasu⁴⁶. To, co wydaje się silne, młode, piękne, ujawnia dotknięcie śmierci. Jej zapowiedź dostrzega uważne oko poety w drugoplanowych detalach, trudno dostrzegalnych elementach tła. Często czyta znaczenia w sztuce wbrew utartym schematom, przypisanym znaczeniom. Jego wyobraźnię charakteryzuje porządkowanie obrazów według ich wizualnych właściwości, takich jak barwa, kompozycja, kontur. Jednocześnie wyobraźnię tę wspiera ogromna wiedza humanistyczna i biblijna.

⁴⁵ Niestety wiersz nie jest datowany. Z pewnością powstał jednak po wydaniu w 1956 roku *Struny światła* Zbigniewa Herberta (poetycki debiut księdza Pasierba miał miejsce w 1972 roku). W *Strunie światła* znajduje się wiersz *Do Apollina*, w którym grecki bóg poezji dumnie kroczy w „szumie szat kamiennych”. Herbert ma na myśli jeden z rzeźbiarskich wizerunków Apollina. Bliskość frazy Pasierba („tak samo szumi w kamieniu”) i Herberta nie wydaje się przypadkowa. Obaj poeci znali się i z pewnością też znali swoją twórczość. Zob. J.S. Pasierb, *Zgubiona drachma. Dialogi z pisarzami*, Warszawa 2006.

⁴⁶ Zob. T. Tomasiak, *Galernik galerii. Muzeum jako miejsce doświadczania dzieła sztuki* [w:] *Książdz Janusz Stanisław Pasierb człowiek dialogu*, red. B. Wiśniewski, Pępłin 2015, s. 56.

Biografia i zadania artysty – obrazy Francisca de Goi

W tomie *Blask cienia* znajdujemy utwór, który jako jedyny odnosi się do sztuki XIX wieku oraz biografii artysty. Zdecydowana większość utworów ekfrastycznych inspirowana jest sztuką starożytną, średniowieczną, renesansową i barokową. Wierszy o sztuce XIX wieku i współczesnej jest zaledwie kilka⁴⁷. W utworze *portret Goi* dzieła hiszpańskiego artysty odzwierciedlają jego życie. W podobny sposób – ilustrując los malarza za pomocą jego własnych obrazów – ksiądz Pasierb stworzył biografię Caravaggia (wiersze *Katedra w La Valetta*, *Caravaggio na Malcie* z tomu *Wnętrze dłoni*), Rembrandta (cykl *Rembrandt* z tomu *Czarna Skrzynka*) oraz Wita Stwosza („Zwiastowanie” Stwosza z tomu *Kategoria przestrzeni*). W pracach twórcy odbija się jego własny los. W tym kontekście wymowny jest tytuł utworu *portret Goi*, który wskazuje na pewną dwuznaczność: z jednej strony przyjrzymy się obrazowi autorstwa Francisca de Goi, z drugiej zaś on sam zostanie sportretowany.

Pasierb przywołuje kilka obrazów namalowanych przez Goyę w latach 1819–1823 w jego domu w Madrycie, który nazywany jest Domem Głuchych. Miały one pozostać nieznanne, ale po śmierci artysty zostały odkryte, sfotografowane i umieszczone w muzeum Prado (nastąpiła zmiana medium – obrazy z tynku przeniesiono na płótno). Dom malarza został zburzony. Na dwóch piętrach posiadłości znajdowało się czternaście przedstawięń, które w historii sztuki znane są pod nazwą *Czarnych obrazów*. Ich interpretacja do dziś rodzi wiele domysłów. Faktem jest, że zostały namalowane na istniejących scenach pasterkich. *Czarne obrazy*, utrzymane w monochromatycznych, ciemnych barwach, ukazują potworną naturę człowieka: zdeformowane postacie ludzkie, brzydotę, przemoc. Świat, zapełniony przez monstra i wiedźmy, przeniknięty jest strachem, pustką, lękiem. Goya namalował je kilka lat przed swoją śmiercią, kiedy schorowany i głuchy zdecydował się opuścić Hiszpanię ze względów politycznych⁴⁸.

Ksiądz Pasierb przywołuje tylko wybrane dzieła z Domu Głuchych, nie podaje ich tytułów, wpisuje ukazane sceny w biografię artysty. Poetycki portret nie jest statyczny, prezentuje przemianę losu: od czasu

⁴⁷ Zob. M. Peroń, *Plastyczna mapa świata...*, s. 197–244.

⁴⁸ Zob. K. Zawanowski, *Francisco Goya y Lucientes*, Warszawa 1975, s. 7.

młodości po pustkę i samotność ostatnich dni. Każdy z etapów życia zostaje odczytany przez obrazy. Przemijanie stanowi drogę, wzdłuż której układają się kolejne wydarzenia. Spokój młodości, jej piękno to „dawne elegie”, takie jak *Maja naga* i sceny bukoliczne z Domu Głuchych. Liryczny biograf malarza ocenia ten czas przez pryzmat ostatnich lat życia artysty, niejako fizycznie znajduje się na końcu drogi. Bohater wiersza ukazany zostaje nie tylko jako biograf, ale i współwędrowiec. Malarskie przemiany stylu Goi zostają tym samym nałożone na zmieniające się warunki wędrowki. Początkiem są cechujące płótna z okresu świetności „wiejska radość” i „młody uśmiech”. Następnie życie kroczy „w wąwóz i ciemniej”. Określenia te wywiedzione są z dominującej w *Czarnych obrazach* kolorystyki. Życie zostaje ściśle splecione z obrazami. Jednym z częstych zabiegów poetyckich w twórczości Pasierba jest gra przeciwieństw ukazująca dualizm świata⁴⁹. Podwójność rzeczywistości poeta oddaje nie tylko przez zestawienia góra – dół, bliskie – dalekie. W przypadku inspiracji sztuką czyni to przez zmetaforyzowanie jakości dzieła: centrum – peryferie, kolor – bezbarwność, ciężar – lekkość, całość – detal, kompletność – uszkodzenie. W *portrecie Goi* opozycyjnie względem siebie zostały ustawione dzieła Goi z różnych okresów twórczości. „Wiejskie radości”, „Maję nagą”, czyli „dawne elegie” zastępują „wiedźmy”, „upiory”. Poeta nawiązuje do bukolicznych scen z Domu Głuchych, jednego z dwóch obrazów ukazujących piękną Maję oraz do tytułu najsłynniejszej z grafik Goi zatytułowanej *Gdy rozum śpi, budzą się upiory* z cyklu *Kaprysy* oraz obrazu *Wiedźmy* z Domu Głuchych. Przejmującą rozpacz oddaje wers odwołujący się do najbardziej enigmatycznego obrazu z wiejskiej posiadłości pod tytułem *Pies*. Dzieło jest bardzo oszczędne w środkach, utrzymane w kolorystyce ciemnej ochry, ukazuje surowy pejzaż z wyłaniającą się zza skały głową psa. Dolną część tworzy ciemna plama skał, powyżej ogromna przestrzeń pustego nieba. „Wiejskie radości” przemieniły się w „psa zagłodzonego”, który „węszy puste niebo”. „Młody śmiech” przechodzi w „krzyk okrucieństwa”. Stopniowo wkraczają „coraz mroczniejsze tony coraz głuchsze barwy”. Konkluzja wiersza otwiera szerszą perspektywę spojrzenia na biografie innych wielkich artystów. Przywołane zostały losy Ludwiga

49 Zob. M. Ochwat, *Poezja paradoksów – paradoksy w poezji. Poetycka teologia Jana Twardowskiego, Janusza Stanisława Pasierba, Wacława Oszejcy*, Katowice 2014, s. 95–130.

van Beethovena i Rembrandta, którzy podobnie jak Goya w starości doświadczyli kalectwa. W ostatnim wersie umieszczono stwierdzenie: „sztuka jak życie wzrasta ku tragedii”. Podsumowuje ono los hiszpańskiego twórcy i jednocześnie pokazuje nierozdzielność aktu twórczego i życia. Ciemny ton tej konstatacji wpisuje się w wizję ludzkiego losu, którą prezentuje poeta w swoich wierszach.

Ryszard Przybylski nazwał księdza Pasierba „poetą wiary tragicznej”⁵⁰, Bernadetta Kuczera-Chachulska stwierdza, że twórca patrzy na sztukę z czułością i jednocześnie z niepokojem, ponieważ mówi ona o kruchości jego losu⁵¹. Piotr Koprowski podkreśla, że ważne miejsce w antropologii poety zajmuje swoista metafizyka egzystencji⁵². Życie człowieka skazane jest na zmianę, nietrwałość, ze względu na swą biologiczną strukturę podlega tym samym prawom przemijania co wszystkie stworzenia natury⁵³. Prawdę tę zawsze wyrażali artyści w swoich pracach. Sztuka – zdaniem poety – nigdy nas nie oszuka tak, jak życie potrafi mieć wizją idyllicznego trwania⁵⁴. Prawdziwa sztuka pozwala doświadczyć deziluzji, odziera ze złudy, ujawnia to, co pozorne⁵⁵. Jedyne trwanie, jakie dostępne jest człowiekowi, to trwanie w sztuce. W wierszu *Malarstwo* z debiutanckiej *Kategorii przestrzeni* zawiera się refleksja o przemijaniu człowieka, bliska rozważaniom z Księgi Koheleta i poezji Mikołaja Sępa Szarzyńskiego. Człowiek to tylko cień, linia, kontur, dlatego też nasz los, jak pisze autor *Koziorożca*, jest „sztuką gorzką” i „tylko w odbiciu odrobina trwania”⁵⁶. Rozważania o sztuce i losie twórcy zostały zapisane w wierszu *portret artysty* z omawianego tomu *Blask cienia*. Poeta kreśli w nim obraz artysty, którego od sztuki odciąga codzienne zakrzęcanie, niemające nic wspólnego z jego powołaniem. Także jego twórcze działania rozpięte

50 R. Przybylski, *Poeta wiary tragicznej* [w:] J.S. Pasierb, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1988, s. 388.

51 Zob. B. Kuczera-Chachulska, *Wstęp* [do:] J.S. Pasierb, *Poezje wybrane*, Warszawa 1998, s. II.

52 P. Koprowski, *Kim jest człowiek? W kręgu eseistyczno-poetyckiej antropologii ks. Janusza Pasierba*, „Studia Redemptorystowskie” 2011, nr 9–I, 9–2, s. 10.

53 Tamże, s. 10.

54 J.S. Pasierb, *Klasyczna sytuacja* [w:] tegoż, *Kategoria przestrzeni...*, s. 47.

55 T. Tomasik, *Galernik galerii...*, s. 57.

56 J.S. Pasierb, *Malarstwo* [w:] tegoż, *Kategoria przestrzeni...*, s. 15.

są między „dumą i zwątpieniem”, utrwała on zaledwie tylko na chwilę świat. Poeta ze szczególną wrażliwością poświęca wiele miejsca wielkim artystom, w których biografii wpisane były niezrozumienie, ciągłe zmagania, cierpienie. Losy twórców, takich jak Rembrandt, Caravaggio, Goya, odzwierciedlają dzieje innych bohaterów Pasierba. Byli dotknięci strachem, obdarzeni świadomością nadchodzącej, nieuchronnej śmierci. Wszystkie zapobiegliwe gesty, pozy okazywały się daremne. W utworze *Autoportret starego Rembrandta*, inspirowanym jednym z ostatnich dzieł malarza, patrzący mówi: „nie prześlągasz starością / nie oszukasz uśmiechem” tego, co pewnie i nieuchronne – śmierci⁵⁷. Kontekst egzystencjalny zostaje tu wyraźnie zarysowany: nie można „jakoś ułożyć się” z tym, „co stoi z boku”, ostateczny kres jest nieunikniony⁵⁸. „Oto sztuka gorzka” – to idealny komentarz do zadania, które wyznaczył poeta sztukom wizualnym⁵⁹. Są one nie tylko źródłem estetycznej i intelektualnej przyjemności (jak w wierszu *na gitarę*), ale odsłaniają dramat kruchości ludzkiego życia. Ksiądz Pasierb wsłuchuje się cierpliwie w jej przesłanie, bliższa niż rola muzealnego przewodnika jest mu postawa ucznia. Wiersze o sztuce z tomu *Blask cienia* pokazują, że wezwanie Rainera Marii Rilkego z wiersza *Na starożytny tors Apollina* nie pozostało bez odpowiedzi.

Bibliografia

- Białostocki J., *Zagadka Rembrandta uśmiechniętego. Perypetie interpretacji* [w:] tegoż, *Symboli i obrazy w świecie sztuki*, t. I, Warszawa 1982.
 Bielska-Krawczyk J., *Widząc czarno, widzieć jednak kolorowo (kolory w poezji ks. Janusza S. Pasierba)*, „Litteraria Copernicana” 2012, nr 2.

⁵⁷ Tenże, *Autoportret starego Rembrandta* [w:] tegoż, *Kategoria przestrzeni...*, s. 130.
 Zob. J. Białostocki, *Zagadka Rembrandta uśmiechniętego. Perypetie interpretacji* [w:] tegoż, *Symboli i obrazy w świecie sztuki*, t. I, Warszawa 1982, s. 315–326. O tym, że Pasierb ma na myśli śmierć, pisze W. Kudyba, *Rana, która przyzywa Boga...*, s. 121.

⁵⁸ Zob. T. Tomasiak, *Przed lustrem sztuki. O znaczeniu ekfraz w poezji Janusza S. Pasierba* [w:] *Szkice językoznawcze i literaturoznawcze*, red. A. Kiklewicz, K. Chruściński, Słupsk 2002, s. 249–275.

⁵⁹ M. Peroń, *Plastyczna mapa świata...*, s. 84.

- Borkowska M., *Modlitwa, słowo i sztuka w poezji ks. Janusza S. Pasierba*, Lublin 2003.
- Drewnowski T., *Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*, Warszawa 1997.
- Ingarden R., *Przeżycie estetyczne* [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970.
- Ingłot M., „Rzym” – elegia dramatyczna Juliusza Słowackiego [w:] tegoż, *Nie tylko o „Kordianie”*. *Studia nad twórczością Juliusza Słowackiego*, Wrocław 2002.
- Korpysz T., „Kłęczą powietrze ogień ziemia woda”: niepublikowana ekfrazja ks. Janusza Stanisława Pasierba, „Colloquia Litteraria” 2009, nr 7.
- Karnicki K., *Poezja doświadczania sacrum: wokół twórczości poetyckiej Janusza S. Pasierba*, Gdańsk 2014.
- Koprowski P., *Kim jest człowiek? W kręgu eseistyczno-poetyckiej antropologii ks. Janusza Pasierba*, „Studia Redemptorystowskie” 2011, nr 9-1, 9-2.
- Krawczuk A., *Poczet cesarzy rzymskich. Kalendarium cesarstwa rzymskiego*, Warszawa 2004.
- Królikiewicz G., *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993.
- Książek Janusz St. Pasierb człowiek dialogu, red. B. Wiśniewski, Pelplin 2016.
- Książek J., *Znaczenie ekfrazy dla poetyki narracji eseistycznej – formy ocalania wartości i doświadczania piękna w eseistyce Zbigniewa Herberta*, Lublin 2017.
- Kuczera-Chachulska B., *Wstęp* [do:] J.S. Pasierb, *Poezje wybrane*, Warszawa 1998.
- Kudyba W., *Rana, która przyzywa Boga: o twórczości poetyckiej Janusza St. Pasierba*, Lublin 2006.
- Kuźma E., *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, Szczecin 1980.
- Mitzner P., *Pod złotym dachem* [w:] J.St. Pasierb – poeta, red. B. Kuczera-Chachulska, M. Łukaszuk, M. Prussak, Warszawa 2003.
- Nasiłowska A., *Poeta transkontynentalny*, „Twórczość” 1986, nr 6.
- Nowiński J., *Sakralna przestrzeń: charakterystyka oraz wybrane treści ideowe i symboliczne*, „Seminare. Poszukiwania naukowe” 2011, nr 29.
- Ochwat M., *Poezja paradoksów – paradoksy w poezji. Poetycka teologia Jana Twardowskiego, Janusza Stanisława Pasierba, Wacława Oszajcy*, Katowice 2014.

- Ołędzka-Frybesowa A., *Przestrzeń sztuki i przestrzeń człowieka*, „Więź” 1978, nr 9.
- Pasierb J.S., *Blask cienia. Wiersze wybrane*, wyb., wstęp i oprac. E. Wior-ko, Lublin 2016.
- Pasierb J.S., *Człowiek i jego świat w sztuce religijnej renesansu*, Pelplin 1999.
- Pasierb J.S., *Kategoria przestrzeni*, Warszawa 1978.
- Pasierb J.S., *Kozioróżec*, Warszawa 1988.
- Pasierb J.S., *Problemy ideowe i formalne pomorskich i wielkopolskich przedstawień „Koronacji Madonny” w XVII wieku*, „Studia Theologica Varsaviensia” 1963, nr 1–2.
- Pasierb J.S., *Ten i tamten brzeg*, Warszawa 1993.
- Pasierb J.S., *Wiersze religijne*, Poznań 1983.
- Pasierb J.S., *Wnętrze dłoni*, Łódź 1988.
- Pasierb J.S., *Zdejmowanie pieczęci*, Warszawa 1982.
- Pasierb J.S., *Zgubiona drachma. Dialogi z pisarzami*, Warszawa 2006.
- Peroń M., *Plastyczna mapa świata. Poezja ks. Janusza S. Pasierba wobec sztuk wizualnych*, Lublin 2015.
- Peroń M., „Poetyckie dyptyki” w poezji ks. Janusza St. Pasierba, „Colloquia Litteraria” 2014, nr 16.
- Pethe A., *Poeta czasu otwartego. O wierszach ks. Janusza Stanisława Pasierba*, Katowice 2000.
- Pieńkosz K., *Znów barbarzyńca w ogrodzie sztuki?*, „Tygodnik Kultu-ralny” 1982, nr 16.
- Przybylski R., *Poeta wiary tragicznej* [w:] J.S. Pasierb, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1988.
- Reszczyk A., *Natura – człowiek – kultura w twórczości Janusza Stanisława Pasierba*, „Świat Tekstów. Rocznik słupski” 2011, nr 9.
- Ruszar J.M., *Wieczny Rzym. Wizja, concept, obraz – Słowacki, Rymkie-wicz, Herbert* [w:] Juliusz Słowacki – interpretacje i reinterpretacje, red. E. Skalińska, E. Szczegłacka-Pawłowska, Warszawa 2011.
- Stępiński W., *Kamień Pomorski w XII i XIII wieku*, Warszawa–Poznań 1975.
- Sykuła E., *Pasja według Pasierba*, Lublin 2004.
- Tomasik T., *Galernik galerii. Muzeum jako miejsce doświadczania dzie-ła sztuki* [w:] Książd Janusz Stanisław Pasierb człowiek dialogu, red. B. Wiśniewski, Pelplin 2015.

- Tomasik T., *Na skrzyżowaniu dróg. O poezji Janusza S. Pasierba*, Pelplin 2004.
- Tomasik T., *Przed lustrem sztuki. O znaczeniu ekfraz w poezji Janusza S. Pasierba* [w:] *Szkice językoznawcze i literaturoznawcze*, red. A. Kiklewicz, K. Chruściński, Słupsk 2002.
- Tyszczyk A., *O możliwych klasyfikacjach sztuk implikowanych estetyką Romana Ingardena* [w:] *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007.
- Vicchi R., *Rzymskie bazyliki: Świętego Piotra, Świętego Jana na Lateranie, Świętego Pawła za Murami, Matki Boskiej Większej*, tłum. H. Andrzejewska, Warszawa 2002.
- Wantuch W., *Cykl liryczny – tomik – seria poetycka. Z dziejów „gatunku” literackiego i wydawniczego* [w:] *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2011.
- Wantuch W., *O poetyce cyklu lirycznego* [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan, S. Wysłouch, Warszawa 1985.
- Wilde O., *Portret Doriana Graya*, tłum. M. Feldmanowa, Warszawa 1976.
- Zawanowski K., *Francisco Goya y Lucientes*, Berlin–Warszawa 1975.
- Zieliński J., *Ekfrazja jako pytanie o prawo do zachwyty*, „Colloquia Literaria” 2014, nr 16.

Łukasz Kołoczek

UNIwersytet PEDAGOGICZNY W KRAKOWIE

Teologia zapomnianej wsi – komentarz do *Psalmsów* Tadeusza Nowaka

Tadeusz Nowak, poeta dziś już chyba zapomniany, opiewa świat, który odszedł w niepamięć. Jest to świat małopolskiej wsi połowy XX wieku. Nie jeżdżą po niej jeszcze traktory ani samochody. Ludzie pracują w polu w pocie czoła, a wraz z nimi zwierzęta. Dzięki tej wspólnej pracy człowiek może przeżyć. A to oznacza: zbudować świat sensu. Tego świata już nie ma, nie tylko dlatego, że zwierzęta zastąpiono maszynami – nie ma go już także dlatego, że człowiek dzisiejszy zapomina coraz bardziej o sensie, który konstituował tamtą rzeczywistość. Wraz z tamtym światem odchodzi również twórczość Nowaka.

Przywołując dziś tę poezję, nie chcę bynajmniej oddawać się chorobliwej nostalgii za bezpowrotnie utraconą krainą, w której żywot ludzki upływał w spokoju i szczęściu. Poezja Nowaka zresztą na to nie pozwala – jego świat nie jest sielankowy. Nie chodzi również o tę naiwną w gruncie rzeczy strategię krytykowania współczesności, która polega na przeciwstawianiu dzisiejszej bezdusznosci zmechanizowanego świata obrazu dawnej koegzystencji człowieka z przyrodą. Chciałbym na tym przykładzie jedynie wskazać na pewną możliwość zamieszkiwania polszczyzny. Dlatego zajmowały mnie będą w tym komentarzu słowa w ich immanentnym znaczeniu. Trzeba uchwycić, co słowa znaczą w kontekście tej poezji. Unikam więc wyświechtania ich na obcym tle¹,

¹ Z tego powodu mój komentarz jest nieco odmienny od prac literaturoznawców, którzy odczytują znaczenia utworu przez zestawienie go z innymi tekstami albo literackimi – śledząc przepływ jakichś elementów, albo teoretycznymi – doszukując się w utworze zdefiniowanych gdzie indziej struktur. Sytuując się obok tej dyscypliny, w żaden sposób nie podważam znaczenia takiej pracy. Ciekawą literaturoznawczą analizą prozy Tadeusza Nowaka jest książka Doroty Siwor, *W kręgu mitu, magii i ry-*

przypisywania im znaczeń bądź powszechnie przyjętych, bądź wypracowanych w ramach jakichś teorii. W tym miejscu zakładam jedynie, że Nowak tworzy swoje teksty z wnętrza jakiegoś spójnego stanowiska, które pozwala mu w swoisty sposób doświadczać świata i języka. Wiersze opowiadają nam o tym doświadczeniu. Nie chodzi mi jednak o przeprowadzanie inwentarza ani tego świata (wyliczanie, z jakich przedmiotów się on składa i z jakich osób, z jakich relacji między tymi

tuału. O prozie Tadeusza Nowaka, Kraków 2002, w której autorka patrzy na pisarstwo Nowaka przez pryzmat teorii mitu i rytuału. Godną podziwu pracą tego typu jest książka Stanisława Dąbrowskiego, *Vox humana. Biblia w lirycie Tadeusza Nowaka. Szkice i studia*, Lublin 1993. Autor podejmuje między innymi próbę rekonstrukcji „światopoglądu” Nowaka, czyli zespołu takich podstawowych obrazów, wokół których krystalizuje się sens świata poety (tamże, s. 108). Podstawowym założeniem, którym kieruje się ten badacz przy rekonstrukcji, jest przekonanie, że u Nowaka obrazy te – pochodzące z różnych źródeł – nakładają się na siebie, tworząc nierozzerwalny spłot. W odniesieniu do słowa poezji Nowaka Dąbrowski zapisuje instruktywną uwagę: „Na walor użytego przez Nowaka słowa wpływają: słowa tego znaczenie podstawowe, sposób użycia w danym utworze, praktyka użycia właściwa pisarstwu Nowaka, tradycja użycia literackich, tradycja nacechowań znaczeniowych odcisniętych przez Biblię i folklor. Oddziałując na użyte słowo i na użycie słowa, czynniki te (oddziałujące także wzajem na siebie) tworzą stan jego wielokontekstowości, którą stale należy uwzględniać w odbiorze idealnym” (tamże, s. 130). Lektura taka wymaga nie lada erudycji, a książka Dąbrowskiego jest jej popisem. Moje odczytanie idzie w dokładnie odwrotnym kierunku: nie poszukuję dodatkowych kontekstów, lecz próbuję uchwycić immanentne dla tej poezji znaczenia słów. Immanentne, czyli wypływające z podstawowego doświadczenia poetyckiego, które odkłada się jakoś w słowach tej poezji. Odmienność tego podejścia do słowa pociąga za sobą odmienną wykładnię stosunku tej poezji do Biblii. Nie ulega wątpliwości, że Nowak całymi garściami z niej czerpie. Dla Dąbrowskiego Biblia jest nie tylko źródłem słów i zwrotów, ale także źródłem sensów pojawiających się w poezji Nowaka. Moim zdaniem siła tej poezji nadaje tym znanym sformułowaniom i obrazom zupełnie nowy, Nowakowy, sens. Zupełnie inne niż Dąbrowski rozumienie słowa poezji Nowaka prezentuje Roch Sulima w książce *Tadeusz Nowak. Zarys twórczości* (Warszawa 1986), pisząc: „Słowa pojawiające się w nowych nieprzewidzianych kontekstach tworzą nową konwencjonalność, gdyż odrywają się od swych realnych funkcji, zawieszona zostaje pamięć ich poprzednich użyc. Słowa jawią się wówczas jako słowa, definiują się nawzajem, przegładają się w sobie, porzucają realne związki ze światem rzeczy, cech i zjawisk. W nowych kontekstach uobecniają się ich znaczenia ukryte, znaczenia potencjalne. Słowa przesłaniają wówczas świat realny, same stają się «rzeczami»” (s. 128). Co prawda nie wynika stąd u Sulimy wykładnia ontologiczna, ale bliżej mi do tego podejścia.

przedmiotami i osobami), ani o katalogowanie słów czy figur retorycznych. Chodzi raczej o odkrycie zasady, która rządzi tym doświadczeniem i która wskazywałaby na stanowisko poety pośród tego, co jest. Z tego stanowiska bowiem wypływa jego poezja. Aby takie badanie było w ogóle możliwe, konieczny jest jednak pewien punkt zewnętrzny, Archimedesowy punkt przyłożenia, który początkowo pozwoliłby się zorientować w poetyckim idiomie. Posłużę się tu terminem „bycie”, który oczywiście nawiązuje do filozofii Martina Heideggera². Jednak wraz z nim przemycam do tej poezji bardzo niewiele z tego, co ze słowem *Sein* wiąże się u Heideggera. Pozwala mi ono zwrócić uwagę na wymiar sensu, a więc wspólnego horyzontu, w którym doświadczenia i słowa wspólnie funkcjonują. To w zasadzie tylko tyle, ponieważ interesuje mnie nie to, czy omawiana tu poezja pasuje jakoś do filozofii Heideggera, ale to, że Nowak myśli tę przestrzeń sensu (czyli bycie) po swojemu i jak to robi.

Nowaka myślenie bycia jest zatem przedmiotem mojego komentarza, nawet jeśli czyni to on zupełnie inaczej niż Heidegger. Próba zrekonstruowania tego ontologicznego stanowiska zmierzać będzie od początku, choć zrazu nie wprost, do zdania sprawy z teologii Nowaka. Oczywiście pojęcie „teologia” nie jest słowem tej poezji, brak też w niej teologii w tradycyjnym znaczeniu, a więc „teorii Boga/bogów”. Użycie tego terminu dla nazwania pewnej podstawowej struktury organizującej tę poezję jest oczywiście również ciałem obcym, przemycanym wraz ze słowem „bycie”. Tam, gdzie zostało jakoś pomyślane bycie, tam zawsze myśli się także teologicznie. Heidegger tę istotną współprzynależność ontologii i teologii nazywa onto-teo-logią. Jakkolwiek zatem zarysuję onto-teologiczny charakter tej poezji, to jednak jej konkretny kształt wyłoni się z wierszy i w ich słowach.

Wybieram tom *Psalmy* z 1971 roku³. *Psalmy* Nowaka nie są traktatem filozoficznym. A jednak gdzieś przy okazji pisania o wsi i jej okolicach wiersze przechowują wydarzenie się bycia. Na nie będziemy zważać, czytając psalmy.

² Metodologiczne założenia przedstawiłem w artykule *Heideggerowski komentarz do poezji – próba charakterystyki* [w:] *Obrazy Boga w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, t. 3: *Przełom XX i XXI wieku*, red. E. Goczał, J.M. Ruszar, D. Siwor, Bielsko-Biała – Kraków 2018, s. 179–215.

³ Posługuję się wydaniem drugim: T. Nowak, *Psalmy*, Kraków 1974. Cytat z tego tomu lokalizuję, podając w nawiasie numer strony.

* * *

Punktem wyjścia, a może punktem zaczepienia, który pozwoli wejść w tę poezję, niech będzie tytułowe słowo „psalm”. Nie tylko cały tomik nosi tytuł *Psalmy*, ale też każdy bez wyjątku wiersz ma w tytule to określenie. Każdy wiersz jest psalmem. Nie jest to ani nieistotna okoliczność, ani przypadkowa. Tadeusz Nowak pisze psalmy. Pierwsze słowa otwierające tomik tak właśnie powiadają: „Piszę psalm w polu...” (s. 5). Warto zwrócić uwagę, że fraza ta – pisać psalm – jest w gruncie rzeczy wewnętrznie sprzeczna: pisanie i psalm to wyrazy, które do siebie nie pasują. Słowo „psalm” pochodzi z greki, a tam *o(yalmo/j)* oznacza naciąganie, napinanie łuku, trącanie, uderzanie strun, a w konsekwencji dźwięk, ton uzyskany na instrumencie strunowym. Później słowo to zaczęło oznaczać śpiew przy wtórze harfy, a w końcu sam utwór w ten sposób wykonywany. Psalm zatem – gdyby rozumieć to słowo zgodnie z intuicją zawartą w greckiej etymologii – wiąże się z muzyką, przede wszystkim z graniem na instrumencie, a następnie ze śpiewem. Poeta tymczasem psalm pisze⁴. Nie należy jednak posądzać poety o błąd. Chciałbym raczej posłuchać tej poezji, usłyszeć, co się w niej skrywa. „Pisanie psalmu” to fraza, która nazywa sposób, w jaki poeta zamieszkuje swój świat. Pisanie to wyróżnia go spośród wszystkich postaci, które wraz z nim go zamieszkują: łączy z nimi w swoistą relację, ale zarazem wyłącza spośród nich, czyniąc poetę kimś odrębnym. Trzeba będzie się temu przyjrzeć⁵.

Psalm oznacza także modlitwę. Można psalm śpiewać albo recytować, ale zawsze po to, by słowami psalmu zwracać się do Boga. Czy wiersze te są modlitwą? Nie wolno zbyt pośpiesznie odpowiadać na to pytanie. Z całą jednak pewnością nie są to wiersze błagalne, dziękczynne czy pochwalne. Nie są też wierszami pokutnymi, choć wiele zła wypowiadają. Czasem słychać w nich lamentacje – tam, gdzie

4 Fakt, że do niektórych wierszy z tego tomu ułożono muzykę i wykonywano jako piosenki (przede wszystkim trzeba tu wspomnieć o Marku Grechucie), jest wtórny i nie należy do tej poezji. Wiersze bowiem nie powstały jako piosenki.

5 Nie tylko poeta pisze, robią to także mrówki i trawy, a motyw Księgi Rodzaju zapisanej na ziarnku piasku pełni ważną rolę. Lecz tylko poeta pisze psalm. Sulima przeczuwa wagę tej frazy: „Pisać psalm to tyle samo, co iść przez świat z własną ideą rzeczy ostatecznych, odkrywać w świecie wszechcierpienie, a w swoim smutku dojrzeć wszechświat”. R. Sulima, *Tadeusz Nowak...*, s. 135.

pojawia się motyw szpitala i odjętej nogi. To wątek bez wątpienia autobiograficzny, ale interpretacje podążające w kierunku rozpoznawania pozapoetyckich kontekstów nie będą mnie tu zajmowały. Nie ulega wątpliwości, że codzienne doświadczenia poety są materia, z której tka wiersze, zwłaszcza jeśli te doświadczenia są traumatyczne. Nie chciałbym jednak tłumaczyć poetyckości prozą życia codziennego. Moim zamiarem jest usłyszenie sensu bycia, z którego wnętrza przemawia ta poezja. Jeśli więc pojawiają się tu lamentacje, to należy potraktować je jako poetycką wskazówkę bycia.

Nie wydaje się zatem, że te psalmy miałyby być modlitwą w jakimś tradycyjnym znaczeniu. Psalmi Nowaka to nie psalmy Dawida. Jeśli jednak te psalmy są modlitwą, to w jakimś innym sensie, który dopiero należy odkryć. Naprowadzają nas na ten sens inne słowa tej poezji.

Psalm zaminowany rozpoczyna się bardzo podobną frazą jak psalm pierwszy: „I sypiam w polu...” (s. 29). Nie jest to prozaiczne stwierdzenie faktu, jakoby poeta z jakiegoś powodu nie mógł spać w domu, dlatego wynosi posłanie w pole. Pisanie psalmu zostało tu pomyślane w bezpośredniej bliskości ze spaniem i snem. Wskazuje na to nie tylko ta paralela. *Psalm polny* powiada tak:

Piszę psalm w polu Przekwitają zboża
i pachnie trawą skoszoną przed jutrznią

(s. 5)

Podobnie jak „sen” także słowo „jutrznią” jest jednym z najważniejszych słów tych wierszy. Wszystko, co ważne z poetyckiego punktu widzenia, dzieje się przed jutrznią. Słowo to ma jednak dwa znaczenia. Po pierwsze, jutrznią to pora dnia, sam jego początek, wschód słońca. Przed jutrznią oznacza zatem: przed świtaniem. Ten moment doby jest czasem snu. Śpią ludzie we wsi. Ale zarazem jest to czas niezwykle intensywny. Na przykład pachnie wtedy trawa świeżo skoszona (lecz kto ją skosił przed świtem?). Dzieje się wiele innych jeszcze rzeczy, które opisywane są w tych wierszach. Ale jest to zarazem czas wychodzenia ze snu, na przykład:

Idą zwierzęta kołyszac się we śnie
Z ich snu wyjęta jak grot z żywej rany
na progu naszym jawi się kołyska

(s. 12)

Czy oznacza to, że poezja ta opisuje jedynie sen, i w związku z tym nie jest niczym realnym, lecz baśniową, magiczną wizją marzenia sennego? Jeśli ktoś poszukiwałby w poezji opisu tego, co jest, czyli mówiąc w żargonie filozoficznym: bytu, to, być może, mógłby się poczuć zawiedziony – musiałby skostatować, że nie mówi ona o realnej rzeczywistości, której każdy może doświadczyć na jawie, ale mówi o snach poety. Nie oczekujemy jednak od poety opisu bytu. Oczekujemy raczej opowieści o tym, jak wyłania się byt w przestrzeni sensu. Nie interesuje nas sam byt, dajmy na to trawa zżęta przed świtem, lecz bycie, które nadaje tej skoszzonej trawie immanentny tej poezji sens. Sen, którym spowita jest ta poezja, to nie sen konkretnego człowieka, nie stan, w jakim znajduje się jakiś (śpiący) byt. Ten sen stanowi jedną z nazw dla bycia. Poeta doświadcza bycia jako snu przed jutrznią, w którym – jak sędzę – łączą się ze sobą rzeczy nie do połączenia na jawie, zamieniają się miejscami, zwierzęta mówią, a ludzie wyrażają skruczę z powodu krzywdy, jaką wyrządzają przyrodzie. W tych snach nie ma snów „bez sensu”, urojeń umysłu pracującego na jałowym biegu. Nie. Sny te precyzyjnie dotyczą świata, w którym żyje poeta. Nie są one bezpośrednim opisem rzeczywistości. Są do pewnego stopnia konfabulacją, zmyśleniem. Takim jednak zmyśleniem, które dotyka rzeczywistość do żywego, choć nie wprost.

Trzeba się przyjrzyć temu snowi, w który spowita jest poezja Nowaka, zanim przejdziemy do drugiego znaczenia słowa „jutrznia”. *Psalm snu naszego* rozpoczyna się wersem: „On widzi we śnie A sen jego widzi” (s. 47). Nie wiemy, kim jest ten, kto widzi we śnie, choć możemy przypuszczać, że za tym zaimkiem kryje się poeta, który w innych wierszach wypowiada się w pierwszej osobie. Fraza: „on widzi we śnie”, oznacza: śni, widzi to, co pojawia mu się we śnie. Druga część tego wersu powiada natomiast, że także sen widzi. Czy mamy tu do czynienia z hipostazą snu, a więc z uczynieniem z pewnego procesu, któremu podlega śpiący, samoistnego bytu, substancji, jak mawiają filozofowie? Żadną miarą! Sen nie jest samoistnym, odrębnym bytem, czymś obok śpiącego, Hypnosem, który trzyma w objęciach śpiącego i patrzy na niego jak żywy człowiek. Jeśli w taki sposób rozumielibyśmy tę frazę, to inne poetyckie sformułowania – pojawiające się w wierszu dość naturalnie – byłyby dla nas niezrozumiałe. Druga strofa tego wiersza rozpoczyna się wersami:

A obok śpiących snu i ciała we śnie
ze snu swojego trzy Maryje idą

(s. 47)

Wykładnia substancjalna, a więc hipostazująca sen, wikła się tu w pewien znany błąd logiczny – czy mianowicie sen sam może spać, a jeśli może (poeta mówi „śpiący sen”), to czy możemy mówić o śnie snu, a dalej, skoro konsekwentnie będziemy obstawać przy hipostazowaniu snu, o śnie snu snu, i tak w nieskończoność?⁶ Sen jest raczej – jak powiedziałem wyżej – nazwą bycia, a spanie snu nie wprawia myślenia w *regressus ad infinitum*, lecz wskazuje na wydarzenie się snu. Sen – taki, o jakim mowa w tej poezji – wydarza się (istoczy) w ten sposób, że śpi. A w tym spaniu ma „otwarte oczy” (s. 48) i widzi śpiącego. Między snem a śpiącym („ciałem we śnie”) rozgrywa się różnica na kształt różnicy ontologicznej, a więc różnicy między bytem a byciem. Dlatego nie wolno hipostazować snu – sen nie jest bytem obok innego bytu, lecz byciem, w które spowity jest byt⁷.

⁶ Nie jest to też przejęzyczenie poety, bowiem w kilku miejscach pojawiają się analogiczne frazy, na przykład: „mój sen śpi przy mnie Snu otwarte oczy” (s. 48), a w tym samym wierszu, w ostatniej strofie jeszcze: „sen nasz krzyczy przebudzony we śnie” (s. 47).

⁷ Stanisław Balbus nie hipostazuje snu, pisze zresztą bardzo ciekawe analizy w odniesieniu do późniejszych *Pieśni*. Twierdzi przy tym jednak, że analizy te nie odnoszą się do *Psalmów*, ponieważ „w *Psalmach* ów sen [...] [ma charakter – Ł.K.] fantazjotwórczy i kreatywny” (tenże, *Poezja w czasie marnym. O metafizyce i historiozofii poezji Tadeusza Nowaka*, Kraków 1992, s. 220). Stanisław Dąbrowski natomiast sen hipostazuje, dopatrując się w *Psalmie snu naszego* aż trzech snów: „Są więc: sen JEGO [*On widzi we śnie*], sen obok NIEGO i sen ponad nimi obydwoma [sen snu – Ł.K.]” (tenże, *Vox humana...*, s. 214). To rozszczepianie snów służy Dąbrowskiemu do przeprowadzenia, moim zdaniem karkołomnej, interpretacji wskazującej, jakoby psalm ten można było zrozumieć w odniesieniu do sceny ukrzyżowania: ON śpiący i Jego sen to łotry po prawej i lewej stronie Ukrzyżowanego, a sen snu, leżący/wiszący pomiędzy nimi, to sam zwycięzca śmierci. Sen bowiem rozumiany jest tu jako śmierć, a sen snu jako śmierć śmierci („Gdyby strukturę ośrodkową odczytywać nie poprzez treści wypowiedziane i nazwane, ale poprzez treści, na które naprowadza intencja wewnętrzna utworu, to ośrodkiem treściowym [...] [*Psalmu snu naszego* – Ł.K.] byłaby nadzieja paschalna”; tamże, s. 223). Kuriozalność tej interpretacji jest, w moim odczuciu, konsekwencją odczytania „wielokontekstowego”, a w tym przypadku przekonania, że sens wiersza wypływa z sensów biblijnych.

W *Psalmie bezsennym*, który sąsiaduje z *Psalmem sennym* i który wiele mówi o tym, jak należy rozumieć sen, padają słowa: „Bezsenny widzę we śnie” (s. 36). To fraza analogiczna do tej rozpoczynającej *Psalm snu naszego* („On widzi we śnie...”). Zapewne do istoty bycia poetą, który „sypia w polu” i z tego snu czerpie swą poezję, należy przebudzenie i bezsenność. Teraz jednak zaakcentować trzeba, że sen nie zamyka śpiącemu oczu i nie pogrąża go w zapomnieniu – co przecież jest obecnym w tradycji wyobrażeniem na temat snu – ale dokładnie odwrotnie: otwiera oczy i pozwala widzieć. „Bezsenny” oznacza przecież także „przytomny”.

Chciałbym w tym miejscu odnotować jeszcze jeden rys snu, który w pełni ujawni swą doniosłość w dalszej części rozważań. W tym samym *Psalmie bezsennym* czytamy:

Otwarte oczy ojca
otwarte oczy rzeki
(s. 36)

To, dlaczego „oczy ojca” nazwane zostały „oczami rzeki”, wyjaśni się niebawem, teraz jednak chciałbym zwrócić uwagę na „otwarte oczy snu” z *Psalmu o śnie kalekim* (s. 48). Postać ojca w tej poezji jest wielowymiarowa i z całą pewnością w niektórych miejscach mowa o ojcu poety (na przykład w *Psalmie o skrzydle*, s. 59), a więc o jednym człowieku obok innych ludzi. Czasem jednak – jak w zacytowanym *Psalmie bezsennym* – ojciec oznacza sen. I znów nie chodzi o to, że sen otrzymuje postać ojca poety, a więc podlega hipostazowaniu, ale o to, że sen nazwany zostaje ojcem. Sens tej nazwy, jakkolwiek do pewnego stopnia można go już przeczuwać, stanie się jaśniejszy za chwilę.

Wracam teraz jednak do jutrzni, skoro powiedziałem, że to słowo dwuznaczne. Mamy jutrznię jako porę dnia, tuż przed świtem, w której powoli kończy się sen, oferując rozmaite sny. Ale jutrznia to również nazwa porannej modlitwy. W wierszach Nowaka znaczenia te nie są sobie przeciwstawne. Przeciwnie, w jakiś zagadkowy sposób łączą się ze sobą. Poecie nie chodzi bowiem o modlitwę brewiarzową, którą odmawiają zakonnicy. Chodzi raczej o to, że ta pora dnia, przed świtaniem, i spowijający tę porę sen – to właśnie jutrznia jako modlitwa. Modlitwa wypowiedzana na skraju snu i jawy, jutrznia przed jutrznią. Czyż nie ma w tym sprzeczności? Owszem, jest, ale tylko wtedy, gdy słowa te

odnoszą się do bytu. Ale w poezji tej nazywają one bycie – sen przed wschodem słońca jest jutrznią-modlitwą. O jaką jednak modlitwę tu chodzi? Kto się modli i do kogo? Powracamy w ten sposób do pytania o modlitewny charakter psalmów.

Trzeba wpieryw poczynić negatywne ustalenia. Po pierwsze, psalmy nie są skierowane do Boga⁸. Bóg, Ukrzyżowany, Maria Magdalena są postaciami z tego świata, który opiewa ta poezja, podobnie jak wół i pies, rzeka i jabłoń, matka i ojciec. Istoty boskie nie są tu jednak wszechmocne ani nawet potężniejsze od innych istot, nie mogą być zatem adresatami modłów. Zasadlają one raczej świat wraz z innymi mieszkańcami, choć zapewne w swoisty sposób. Do kogo więc skierowana jest ta modlitwa, jeśli jest to modlitwa?

Po drugie, jeśli psalmy te są modlitwą, to trudno wskazać, kto się nią modli. Owszem, „piszę psalmy w polu”, ale czy pisanie to modlitwa? Czy pisanie jest równoznaczne z odmawianiem modlitwy? Za mało jeszcze wiemy o pisaniu poety, by rozstrzygnąć tę sprawę. To pytanie jednak trzeba postawić: kto się modli, jeśli ktokolwiek się tu modli?

W kilku miejscach poeta mówi o tym, kto się modli:

ślepy jak chłopiec co ubiegłej wiosny
nie wiedząc o tym odszedł w traw litanie
Wody są czyste Modlą się za chłopca
A my o zmierzchu pomódlmy się za nie

(s. 6)

Modlitwa nie jest tu aktem wyłącznie ludzkim: modlą się wody, w których utonął zeszłego roku chłopiec. Nawet jego utonięcie nazwane zostało „odchodzeniem w litanie traw”. W jaki sposób wody modlą się za chłopca? Czy wypowiadają jakieś słowa? Czy litanie traw składają się z wezwań i odpowiedzi? Oczywiście nie, domyślamy się, że litanie to szum traw na wietrze, a modlitwa wód to szmer nurtu rzeki. Wydaje mi się to jednak ważne, gdyż ostatni wers tej strofy mówi o naszej

⁸ Jedyne *Psalm psi* (s. 71) kończy się wersem, który mógłby sugerować taki religijny charakter tych psalmów: „Od nas zachowaj zachowaj nas Panie”. Jednak skoro jest to jedyne miejsce, a inne powody skłaniają raczej do innej wykładni, to także ten wers trzeba byłoby inaczej objaśnić. Pytanie brzmi, kogo lub co poeta nazywa „Panem”. Moim zdaniem wezwanie to odnosi się do snu – ojca.

modlitwie, która również nie może być niczym więcej niż tylko naszym byciem o zmierzchu, a więc w odniesieniu do snu. Dla poety oznacza to, jak sądzę, bycie na sposób poetycki – pisanie psalmu i spanie w polu. Ale w *Psalmie polnym*, otwierającym tomik, środkowa strofa mówi o modlitwie wsi:

Tylko te piórka sypiące się z siana
na wodę ledwie z brzegu opierzoną
świadczą że wieś się przed kimś aż do rana
modliła pacierz osłaniając bronią

(s. 5)

Na tym wstępnym etapie rozpoznawania idiomu tej poezji – która przecież każdemu słowu nadaje immanentne znaczenie – można zwrócić jedynie uwagę na poprzedzającą świt modlitwę wsi. Modlitwa ta nie oznacza, że mieszkańcy wsi zgromadzili się w kościele lub w jednej z chałup i czuwali aż do jutrzni. Wieś zwyczajnie spała, śniąc swoje sny. Modlitwa wsi oznacza zatem sen, który spowija całą wieś – jej ludzkich i nie-ludzkich mieszkańców. Sen to ich wspólna modlitwa, a nie nieokreślony zbiór indywidualnych marzeń sennych.

Modlitwa jest byciem tego, co jest, ale takim momentem tego bycia, który odnosi się do snu, a więc momentem bycia odniesionego do samego siebie. Zwykły mieszkaniec wsi – jeśli można odwołać się tu do tej niepoetyckiej figury – egzystuje zatroskany o swoje sprawy, te zaś niekoniecznie odnoszą się do bycia (snu), dlatego taka zwyczajna egzystencja zanurzona w codzienności nie może nosić miana modlitwy; poeta jednak, który sypia w polu i pisze psalm, a więc pozostaje wyczulony na bycie (sen), potrafi dostrzec w egzystencji mieszkańców wsi moment modlitwy. W swojej codzienności nie zwracają oni uwagi na własną modlitwę, ale poeta może im ją wskazać.

Potwierdza takie rozumienie modlitwy pierwszy wers *Psalmu kallekiego*: „Modli się klęcząc koń w kościele” (s. 33), klęczenie w kościele bowiem nie może uchodzić za zwyczajną „końską egzystencję”. Wydaje się, że musi to oznaczać jakąś wielką personifikację. Zapewne. Problem polega na tym jednak, że poeta, mówiąc o zwierzętach, roślinach, istotach boskich i zjawiskach na niebie, wciąż stosuje zabieg personalizacji. Wszelako samo wskazanie na chwyt retoryczny niczego tu nie wyjaśnia (przypomnę: pytanie dotyczy tego, co poeta myśli, mówiąc to, co mówi,

a nie tego, jak mówi). Frazę tę – niezależnie od tego, czy dostrzegamy ten zabieg retoryczny, czy nie – należy rozumieć właśnie jako poetyckie wskazanie na „egzystencję końską” zorientowaną na bycie (sen). Szczegółowa analiza poetyckich wglądów w egzystencję poszczególnych „aktorów”, których „gra” składa się na ludzką egzystencję w świecie, mogłaby stać się tematem osobnego studium. W tym miejscu ważne jest jedynie to, że modlitwa, o której w tych psalmach mowa, jest modlitwą natury, poszczególnych jej elementów, a polega ona nie na wypowiedzianiu słów, lecz na sensnej egzystencji, a więc byciu w obliczu bycia.

W tym sensie modli się również poeta, pisząc psalm, choć modlitwa nie polega tu na artykułowaniu jakichś treści, lecz raczej na tym, że na pisaniu tych wierszy zasadza się poetycka egzystencja poety. Psalmi są zatem modlitwą, ale nie dlatego, że treść wierszy ma charakter modlitewny, albo dlatego, że ktoś inny mógłby użyć tych utworów dla swojej modlitwy. Są one modlitwą tylko z tego powodu, że egzystencja poety polega na pisaniu psalmu, a egzystowanie w najbardziej naturalny sposób jest w języku tego poety modlitwą.

Taka interpretacja, skoro wiadomo, kto się modli, nakłada na nas oczywiście obowiązek wskazania, do kogo modlitwy są kierowane. Niełatwo odpowiedzieć na to pytanie, ponieważ rzadko zdarzają się w tych wierszach uroczyste apostrofy. Jedna z nich brzmi: „Matko Naturo słuگو nasza boża” (s. 39). Utwór ten – *Psalm braterski* – to prośba skierowana do Natury. Jako taki jest wyjątkowy w tym zbiorze. Natura nazwana została Matką, a także słuگą naszą bożą. Pomimo potoczności zwrotu „matka natura” nie jest on tu przypadkowy. W innym wierszu, *Psalmie o dzwonychach*, także znajduje się zwrot do natury: „Naturo matko słodka nasza” (s. 21). Niewiele więcej powiada poeta o naturze wprost, ale te dwa wezwania wskazują na adresata modlitwy. Psalm to modlitwa do natury, do matki natury – podobnie jak jest nią modlitwa konia w kościele czy wód czystych. Natura to kolejna nazwa bycia doświadczanego przez poetę⁹. Przenika ona wszystko, co się zjawia, wszystko, co jest. Sama jednak rzadko wychodzi na jaw. W innym miejscu poeta zwraca się do niej:

9 Roch Sulima także zauważa, że Nowak w *Psalmach* „modli się [...] do Matki Natury”, ale rozumie ją jako „pogański raj natury” i wiąże ją z „odsakralizowaniem świata”, „zabiciem» czy raczej ponownym uczłowiczeniem Boga”. Tenże, *Tadeusz Nowak...*, s. 149.

Słucham cię matko słucham
 I pierwородna jabłoni
 rodzi Pasyjki rzewne
 (s. 42)

Wprawdzie poeta nie dopowiada tu, że chodzi o matkę naturę, jednak taka intuicja dobrze tłumaczy nie tylko tę frazę, ale także cały wiersz, *Psalm o czosnku i chlebie*. Ukryta natura nie pozwala się widzieć (widzieć we śnie), można jej tylko słuchać. Podobnie jak nie ujawnia się ona w postaci obrazów, tak też nie ujawnia się w postaci dźwięków. Poeta słucha, ale nie mówi, co słyszy. Powiada natomiast, że jabłoni rodzi Pasyjki, a dalej, że żyto skosili. Nie są to jednak dwie osobne wypowiedzi – słuchanie natury i zdarzenia ze świata – łączy je spójnik „i”. Poeta słucha matki natury i jabłoni rodzi. Słucha jej w jabłoni rodzeniu Pasyjek, w koszeniu żyta. Natura bowiem przenika wszystko, a zarazem nie jest niczym z tego, co widać i słyszać. Poeta na nią zważa w swojej poezji, przy niej przebywa. W *Psalmie miłosnym* wyznaje: „Jestem przy tobie” (s. 51). Przebywając przy koniach i psach, przy łąkach i rzece, przy Ukrzyżowanym i Marii Magdalenie oraz przy wszystkich innych zjawach snu, poeta trwa cały czas przy niej, przy matce naturze. Możemy teraz zaryzykować stwierdzenie, że twórca przebywa przy matce w ten sposób, że pisze psalm, czyli modli się i śni. Także każdy inny byt w tym świecie modli się – to znaczy jest – i śni. Lecz modlitwa i sny wołu są inne niż modlitwa i sny poety. Na swój sposób modli się i śni pies, a na swój rzeka. Niezwykle jest jednak to, że w swojej modlitwie i w swoim śnie poeta uzyskuje dostęp do snu i modlitwy innych bytów tego świata. W *Psalmie utrudzonym* pisze o tym tak:

Wtulić się razem z tobą w siano
 w skoszone mleko sierść i sen
 wtulić się z tobą psalmie mój
 (s. 54)

„Wtulić się” to niezwykle słowo, które przywołuje na myśl wpięć czułość i relację emocjonalną, ale mogłoby być także słowem używanym w filozofii. „Wtulić się” oznacza przecież „zbliżyć się do czegoś i pozwolić się objąć”. Chodzi zatem o ruch w pewnym sensie analogiczny, ale w gruncie rzeczy przeciwny do pojmowania. Pojęcie bowiem sugeruje objęcie czegoś, opanowanie, wzięcie w posiadanie. Filozofia

tradycyjnie myśli pojęciami. Wtulenie się natomiast to oddanie się czemuś, schronienie się w czymś¹⁰. To, w co poeta się wtula, otula poetę, jego myśl, i pozwala się „poznać” (nie w filozoficznym, ale poetyckim znaczeniu) niejako od wewnątrz. Modlitwa konia w kościele nie staje się przez to modlitwą samego poety, ale poeta w pewnym sensie „poznaje” ją, potrafi wypowiedzieć w swoim ludzkim języku. Wtulenie się w sen otwiera oczy na sny inne¹¹, umożliwia doświadczenie jednoczącej siły snu, w którym udział biorą te rozmaite sny poszczególnych istot. Poeta nie poznaje bynajmniej konia jako konia, tym mniej go pojmuje. Z całą pewnością nie wie na podstawie swojego doświadczenia więcej na temat konia niż weterynarz. Poeta mówi: „wtulić się razem z psalmem w siano, w mleko, w sierść”, lecz nie chodzi o poznanie – w znaczeniu filozoficznym czy naukowym – każdego z tych bytów. Chce on raczej wtulić się w sen i w ten sposób wniknąć „w sen siana” (s. 54) i w sen konia. Albo w innym miejscu: „Przytul się do snu przytul moja głowo” (s. 48). Wtulić się w sen to zanurzyć się w bycie innych bytów: wtulić się, aby zostać tym byciem otulonym i dopiero z tego otulenia pisać psalm.

Dlatego tak ważna jest jutrznia – ów próg między snem i jawą. W *Psalmie sennym* padają takie słowa:

Słyszę krzyk sójki we śnie
[...]

A jutrznia wie już, co się stanie
zanim otworzę w jutrzni oczy
(s. 37)

Poeta stoi po stronie snu – stąd wypływa jego poezja, jego poetyckie myślenie i doświadczenie. Jutrznia zaś to przejście od snu do jawy, takie przejście jednak, które pozwala poecie widzieć jawę jak we śnie. Nie oznacza to, że śniąc na jawie, poeta jest nieobecny w rzeczywistości.

¹⁰ Intuicję tę potwierdza etymologia; zob. A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927, s. 584.

¹¹ W *Psalmie o chorych nogach* pisze: „Bolą mnie nogi One we śnie / za sen mój chodzą na czereśnie / Że dalej chodzą za sny inne / wiem od pościeli całej w glinie” (s. 28).

W niej jest z całą pewnością inny¹². Lecz inność poety nie polega na braku przytomności. Patrzy on na świat okiem „otwartym w jutrzni”, która „już wie, co się stanie”, a więc z wnętrza tej sennej perspektywy.

Lecz co widać z tej perspektywy? Na co jutrznia otwiera pocię oczy? Najkrócej rzecz ujmując: na istotę natury, na jej tajemnicę. Jak ona wygląda? Nie widać jej gołym okiem, ale poetyckim okiem można ją rozpoznać we wszystkim, co otacza człowieka (żyjącego na nieistniejącej już dzisiaj wsi).

Ten sam *Psalm senny* mówi również: „Sen z nożem wbitym leży na sianie” (s. 37). Nóż i zadanie nożem rany, sama rana i rzeź to stale powracające motywy tej poezji. Pobieżna lektura tych wierszy mogłaby skłaniać do przypuszczenia, że poeta jest szczególnie uwrażliwiony na cierpienia zadawane przez ludzi zwierzętom pracującym na roli i w ogóle przyrodzie. Warto jednak zwrócić uwagę, że za tym tonem oskarżenia człowieka i współczucia stworzeniu nie idzie – modna dziś – ekologiczna etyka ani żaden w ogóle postulat odmiany. Świetnie widać to w *Psalmie gościnnym*, który maluje scenę goszczenia wołu („Pozwól ażebyś buty zzuł / i bosi gościł cię przy stole”, s. 31). Po opisie różnych uprzejmości względem wołu dokonuje się zwrot:

Pozwól się wole objąć wpół
pókiś mi bratem jest i gościem

A później jarzmo ci zarzucę
i dźgając w bok wywiodeę w pole

(s. 31)¹³

Nie ma tu popularnego dziś bratania się ze zwierzętami, postkolonialnej krytyki wiejskiego życia ani posthumanistycznego dowartościowywania nie-ludzkich aktantów. Jest za to głęboka świadomość cierpienia, rozumianego jako coś więcej niż cierpienie konkretnego stworzenia. Właśnie ten wers z *Psalmu sennego* mówi najwięcej: „Sen z nożem wbitym leży na sianie” (s. 37). Sen – przypomnę – oznacza tu

¹² Tak jak pies szczeka do innego świata i jak poeta opowiada o swoim świecie, pozornie tylko świecie szpitala: „Nasz świat jest inny Nożem się odmyka”. Ale nie tak jak inny (to słowo nie pada w tym kontekście) jest głupek lub obłąkana córka organisty.

¹³ Podobny motyw w *Psalmie kołodośwym* (s. 12).

bycie bytu. Wprawdzie w poezji tej wielokrotnie mowa o szlachtowaniu takich czy innych zwierząt, o ranie zadanej temu czy innemu istnieniu (na przykład brzozie czy trawie), ale w ostatecznym rozrachunku to samo bycie przebite jest nożem, to ono jest zranione. Innymi słowy, nie chodzi tu o tę czy inną konkretną ranę, nie chodzi też o wielość ran (o to, że jest ich dużo), lecz o to, że wszystko, co istnieje – niezależnie od tego, czy rzeczywiście wbito weń nóż, czy nie – jest już zranione w swej egzystencji. W przejmującym *Psalmie wigilijnym* widać to bardzo dobitnie: „Zwierzęta wierne zarąbane” zasiadają przy wigilijnym stole, kolejne z nich: koń, krowa, pies przykładają wargi do fletu i maluje się obraz zwierzęcej egzystencji; następnie odkładają flet i zjawia się kres tych zwierząt – lecz nie jako dokonany, raczej jako cień spowijający tę egzystencję.

Próbuje fletu wargą pies
w koronie snu draśnięty złodziej
w koguciej pieśni lis zduszony
w porannym psalmie pełnym siana
krzyczy tropiony Bóg
Pies odejmuje flet od wargi
z siana szczenięta się podnoszą
węższą wieczorną zorzę rzekę
hej kolęda kolęda

(s. 14–15)

Nad psią egzystencją unosi się, niczym zorza na wieczornym niebie, rzeka, w której topione są na wiosnę szczenięta. Podobnie śmierć i cierpienie przenika egzystencję krowy i konia.

Tu konieczna jest dygresja. Mając w pamięci tradycję filozoficzną, czuję się niezręcznie, pisząc o egzystencji konia, krowy i psa. Egzystencjalizm, który swą nazwę wywodzi od tego pojęcia, przywiązywał dużą wagę do wyróżniania nim jedynie bycia człowieka: to on, w przeciwieństwie do koni, krów i psów, egzystuje. Mało tego, Martin Heidegger w *Byciu i czasie* wskazał, że pewien rys tej egzystencji, mianowicie bycie-ku-śmierci, jest wyłącznie ludzki i wyodrębnia człowieka spośród wszelkich innych bytów. Według tego filozofa tylko człowiek umiera, pozostałe żywe istoty co najwyżej giną. Tymczasem poezja Tadeusza Nowaka zmusza nas do wzięcia pod uwagę egzystencji zwierzęcia i konstytuującego ją bycia-ku-śmierci. Sądzę jednak, że nie należy stąd

wyciągać zbyt pochopnych wniosków, trzeba bowiem pamiętać, że słowa te odnoszą się do wypowiedzi poetyckiej. Egzystencja zwierzęca i bycie-zwierząt-ku-śmierci pomyślane zostają przez poetę we śnie (poeta wtula się w sen); doświadcza więc swego bycia, a przez to bycia całej natury, która pozwala mu wczuć się – wtulić się – w sen (bycie) innych bytów, także zwierząt gospodarczych. Egzystencja zwierząt – jeśli można pozwolić sobie na filozoficzny żargon – nie jest tu pomyślana sama w sobie, czyli tak, jak by oprócz egzystencji ludzkiej, w taki lub inny sposób scharakteryzowanej, ukazywała nam się odmienna, wzięta niezależnie od niej, egzystencja konia czy psa. Poeta dokonuje tu raczej ekstrapolacji, a więc próbuje pomyśleć ludzką egzystencję z perspektywy psa, krowy, rzeki, brzozy i świątków kościelnych. Ze ściśle filozoficznego punktu widzenia – jeśli taki w ogóle istnieje – zabieg ten nie jest uprawniony: można określić go jako antropomorfizację, czyli samowolne narzucenie ludzkiej formy nieludzkiemu modusowi bycia. Od początku tego eseju forsuję jednak takie spojrzenie na tę poezję, które odżegnuje się od rozpatrywania wypowiedzi na temat konkretnych bytów. Nie wydaje mi się, aby poecie chodziło o to, czym jest koń jako koń i czy w swojej egzystencji nie jest on przypadkiem podobny do człowieka. Czytam tę poezję raczej po to, aby nauczyć się od poety tego, jak można doświadczać bycia (odbierać bycie). Mam wrażenie, że Nowak znajduje odpowiedni idiom, aby opowiedzieć o ludzkiej współegzystencji z tymi wszystkimi bytami, które zaludniają świat człowieka i tworzą jego bycie-w-świecie. Nie tylko jego dotyka trwoga przed śmiercią, a cierpienie odciska piętno na ludzkiej egzystencji, ale odnosi się to także do jego współbycia z przyrodą. O ile pojawia się człowiek, także i ona „egzystuje” w cieniu śmierci. Dlatego poezja ta jest tak bardzo intrygująca, gdy się zważy na wykładnię bycia, z której ona wyrasta.

Powracam teraz do zranionego nożem snu. Co oznacza „sen z nożem wbitym”? Powiedziałem już, że to wgląd w istotę bycia, którą stanowi rana. Bycie jednak – to wiadomo skądinąd – ani jest, ani nie jest, lecz wydarza się. Rana – nóż wbity w sen – nie jest „substancją” snu, jego nieporuszonym podłożem, lecz raczej jego wewnętrznym „motorem”. Rana się jątrzy, a sen nie jest snem spokojnym.

W *Psalmie snu naszego* trzy Maryje, które wychodzą ze swojego snu, widzą: „jak sen nasz krzyczy przebudzony we śnie” (s. 47). Nie dziwi już nas to zapętlenie snu we śnie. Krzyk snu we śnie wskazuje na tę

wewnętrzną dynamikę snu zorganizowaną wokół cierpienia, które nie jest już wyłącznie cierpieniem konkretnego ciała, ale zasadą istnienia.

Rana snu, jego kalectwo (*Psalm o śnie kalekim*) ujawnia się dopiero wtedy, gdy poeta wtula się w sen.

Przytul się do snu przytul moja głowo
i ręce wejdźcie w jego bok przekłuty

(s. 48)

Oczywiście odczytujemy tu aluzyjne nawiązanie do męki Chrystusa – w poezji tej są one częste. Jednak te poetyckie formuły nie czerpią swego znaczenia z tego nawiązania. Jak bowiem wyjaśniałoby ten wers wskazanie, że apostoł Tomasz wkłada zmartwychwstałemu Jezusowi palce w rany, aby uwierzyć? Czy w poezji tej mamy w ogóle do czynienia z problemem wiary lub niewiary? Oczywiście nie! Chodzi raczej o zanurzenie się w sen i w jego istotę, ranę (przekłuty bok), aby z głębi tego otulenia przyglądać się rzeczywistości¹⁴.

* * *

Ten niedoskonały szkic przestrzeni (przestronności) poetyckiej można by było udoskonalać, przyglądając się każdemu psalmowi po kolei i wskazując, jak zarysowana perspektywa pozwala zrozumieć każdy z nich i jak każdy psalm uzupełnia tę perspektywę nowymi wglądami. Można byłoby, a nawet należałoby, rozpoznawać immanentne dla tej poezji znaczenia kolejnych słów. Chciałbym jednak zostawić na boku wypełnianie zarysu szczegółami i na zrekonstruowanym dotychczas tle przedstawić teologię, którą można wyczytać z *Psalmów* Nowaka. Sprawa jest jednak dość skomplikowana z kilku powodów. Poezja ta niemal na każdym kroku odwołuje się do motywów ludowej religijności katolickiej. Zadanie zrekonstruowania teologii *Psalmów* mogłoby zatem polegać na poddaniu analizie tych wszystkich nawiązań do Biblii i ludowych zwyczajów religijnych. Trzeba byłoby wtedy zdać sprawę z przesunięć, jakich Nowak dokonuje w ramach tej dobrze znanej symboliki. Nie jestem pewien, czy w ten sposób udałoby się jednak dotrzeć

¹⁴ Motyw włożenia ręki w ranę pojawia się kilkukrotnie.

do stanowiska teologicznego, które wypracowane zostało w tej poezji. Dotychczasowe rozważania wskazały bowiem, że Bóg religii chrześcijańskiej – odwołując się do biblijnego określenia, choć Nowak go nie używa – Bóg Abrahama, Izaaka, Jakuba nie pojawia się w tej poezji¹⁵. Mamy zatem zasadniczy problem: ciągłe obrazy ludowych wyobrażeń religii chrześcijańskiej, które nie odnoszą się do chrześcijańskiego Boga ani Jezusa. Wydaje się raczej, że te religijne wyobrażenia służą tu jako forma dla teologii zupełnie innego rodzaju.

To, co rzuca się w oczy od samego początku, to brak wymiaru transcendencji w tradycyjnym znaczeniu tego terminu, a więc podziału na „fizykę” i „metafizykę”, na to, co przyrodzone i nadprzyrodzone; brakuje w związku z tym odwołań czy też sankcji przekraczającej świat przedstawiony¹⁶. To jednak nie sprawia, że brak tu teologii. Czym bowiem jest teologia? Nauką o Bogu/bogu – owszem. Ale też nauką o tym, co jest, podejmowaną ze względu na boga. Można zatem odwrócić to określenie i powiedzieć, że teologia to nauka o bycie ze względu na jego ugruntowanie w tym, co boskie, a więc najwyższe.

Nie ma w tym tomiku wyróżnionego miejsca, w którym myśl teologiczna byłaby bardziej wyeksponowana. Spróbuję w nią wejść (przytulic się do niej), rozważając jeden wiersz. Zakładam przy tym, i proszę czytelnika o kredyt zaufania, że do tej samej koncepcji teologicznej można byłoby dojść, biorąc pod uwagę inne wiersze, być może, jedynie używając przy tym nieco innych słów. Ostatecznym argumentem na trafność mojej interpretacji będzie jej zniknięcie, a więc taka sytuacja, w której po moim komentarzu sama ta poezja ukaże czytelnikowi to, co komentarz próbuje z niej wydobyć.

Wybieram zatem *Psalm plebejski* (s. 45). Łatwo można zrekonstruować scenkę przedstawioną w tym wierszu: oto siwy kościelny udaje się o zmierzchu nad rzekę, niesie krucyfiks i Matkę (zrazu wydaje się, że figurę Matki Boskiej); w rzece kąpią się nagie dziewczęta, więc kościelny zasłania listkiem oczy Matce; następnie zdejmuje ciało Syna

¹⁵ Konieczna wydaje mi się dokładniejsza analiza znaczenia słowa „bóg” w tych wierszach. Nie jest na przykład dla mnie jeszcze jasna zasada, wedle której Nowak raz zapisuje to słowo wielką literą, raz małą, czasem w tym samym wierszu (na przykład *Psalm weselny*, s. 50: „bóg trawiasty”, „Bóg skoszony”, „Bóg trawiasty”).

¹⁶ Za wskazanie na taką transcendencję nie mogą uchodzić „trawiaste zaświaty” z *Psalmu balladowego* (s. 79).

z krzyża i zanurza się z nim w wodzie. Kąpiel zabliznia rany, Matka ucieka (a więc nie jest wyłącznie gipsową figurą), a Syn (także ożywiony) zdejmuje koronę z tarniny i nakłada ją na niebo.

Postać kościelnego, który przynosi „Matkę i na krzyżu Syna” nad rzekę, jest nicią łączącą scenę nad wodą z wiejskim kościółkiem, a dalej z religią chrześcijańską i wielką biblijną teologią. Matka zatem to Maryja, Matka Boża, a Syn to ukrzyżowany Jezus Chrystus. Jednak od samego początku obie te postaci pozbawione są mocy boskiej: figury zostają przyniesione nad rzekę. Rzeka jako miejsce i zmierzch jako czas wyznaczają nowy kontekst – o ile w kościele figury te mogłyby odsyłać do chrześcijańskiej teologii, o tyle po zmroku nad rzeką to odwołanie traci swą moc. Rzeka jest w gruncie rzeczy nową świątynią, a postać kościelnego staje się dwuznaczna, nie wiadomo bowiem, w którym kościele pełni on swoją posługę. Nad rzeką także Matka i Syn nabierają nowych znaczeń. Nie dokonuje się to jednak od razu. W geście zakrywania powiek pobrzmiwa jeszcze chrześcijański (ludowy) wstyd wobec nagości, skonfrontowany jednak z „bezwstydem” (jeśli można tak powiedzieć) rzeki „białej od piersi wezbranych nad miarę”. Podobnie Syn podlega „transformacji”: kościelny „trzykrotnie gwóźdź po gwóźdźu” zdejmuje Syna z krzyża i kładzie go na trawie. Syn już nie na krzyżu, lecz na trawie, już nie ukrzyżowany, choć nadal zraniony. Po tym następują słowa: „I biczowała się w zorzy łozina”. Gałązka wierzbowa to dobry bicz, cienka i wiotka siecze skórę jak bat. Teraz jednak – w obliczu zorzy i Syna na trawie – biczuje sama siebie. Zadaje, a może tylko przywołuje ranę. Jest sakramentem natury, jej istoty. Skoro „sok z niej” – to znaczy tej łoziny – „tryskał na plebańskie pawie”, to znaczy na figury przyniesione z kościoła, to mamy tu do czynienia z przemianą. Nie chodzi tu – zakładam – o magię, a więc przemianę materialnej postaci, ale o przemianę sensu: Syn i Matka nabierają teraz znaczenia z głębi snu i na podstawie natury. Syn zanurzony zostaje w rzece. To oczywiście nawiązanie do chrztu Jezusa w Jordanie, ale widzimy, że sens tego obrazu jest zupełnie inny niż biblijny. Zanurzenie w wodzie nie sprawia – jak w Ewangelii – wyróżnienia jednego człowieka spośród innych ludzi (biblijne słowa: „Ten jest mój Syn umiłowany, w którym mam upodobanie”, Mt 3,17), lecz przywrócenie zranionego naturze. Wody rzeki otulają ciało zdjętego z krzyża. Za chwilę „westchnie ciało i westchnie rzeka”, ale wcześniej jeszcze dokona się gest podobny do

eucharystii: „Pachniało chlebem rozłamanym we śnie”. Chleb został rozłamany – lecz znów wers ten nie ma takiego znaczenia jak w Nowym Testamencie, nie jest to bowiem sakrament jedności, komunია, lecz ponownie znak rany snu. A mimo to rzeka zabliznia rany kościelnej figury: „Bok się zabliznił i ręce i nogi”. Rany Jezusa już nie są sakramentem zranionej natury. Dlatego w kolejnych wersach czytamy:

Razem przeczuli że Matka ucieka
unosząc z sobą podpłomyk ubogi

(s. 45)

„Matka ucieka”, gdyż nie jest już Matką Boga, lecz naturą (a natura lubi się ukrywać, jak mawiał Heraklit). Syn tymczasem zostaje („na brzegu usiedli przy sobie”). Ścisły związek Matki Boskiej i Jej Syna, eksponowany na kościelnych ołtarzach, rozluźnia się. Syn siada z kościelnym na brzegu, „zdzął z pobliskiej tarniny koronę”, a więc detronizuje naturę, i wzywa ojca – to, jak już wiemy, sen – i namaszcza niebo, które jest niebem jutrzennym, a więc niebem przejścia między snem a jawą. Jeśli zważymy, że czasem tej sceny jest noc, od zmierzchu aż po jutrznię, a więc że opis ten mówi o byciu jako takim, to rozdzielenie Matki od Syna można rozumieć jako pęknięcie w samej naturze, które rozdziela skrywającą się istotę („Matka ucieka”) od wychodzącego ze snu w jawę Syna. Ten przyzywa sen – swego ojca – ponieważ ze snu zstępuje w jawę. Syn jest zatem przejściem między Matką a Ojcem, między naturą a snem. W dotychczasowej rekonstrukcji nie odróżniałem natury od snu, jedno i drugie nazywając byciem. Teraz jednak ujawnia się różnica między Matką a Ojcem. Matka ucieka przed jutrznią, która jest progiem, przejściem w jawę. Ojciec zaś wezwany przez Syna rzuca – jeśli można tak powiedzieć – swój senny cień na wszystko, co wschodzi po jutrzni. Matka to skryta natura, bycie jako takie, odmawiające się poecie. Do niej (do niego) wszystko, co jest, modli się swym istnieniem. Ojciec natomiast to jawność snu, sen, który daje wgląd w istotę, i sen, który ujawnia ukrytą podstawę jawy. Matka i Ojciec, natura i sen to zatem dwa momenty tego samego bycia, tyle że Matka natura to moment wsobny, Ojciec sen zaś – ekstacyjny.

Poeta pisze psalm i nazywa rzeczywistość. Nie nazywa jej jednak imieniem jawnym, znanym każdemu zwykłemu człowiekowi. Ale też nie nazywa innej rzeczywistości, wymyślonej przez siebie. Nie, poeta

nazywa rzeczywistość, w której żyje zwykły człowiek (w nieistniejącej już wsi). Nazywa ją jednak imieniem sennym, jutrzennym. Innymi słowy, wszystko, co jest, ma swoją podszewkę, drugą – senną – stronę, która polega na tym, że każda rzecz wynurza się z jątrzenia się rany natury (bycia). Mówiąc już całkiem filozoficznie, choć w zgodzie z duchem tej poezji, każdy byt stoi wewnątrz rany natury, rozdarcia między ojcem i matką, skrywając pod swoją jawną postacią senny kształt. Oto teologia stanowiąca kanwę *Psalmów*. Istnienie każdego z bytów jest modlitwą do natury, ponieważ ona, jej ucieczka i jej rana, stanowi podstawę każdego tego istnienia – jest to oczywiście onto-teo-logia, ponieważ rozumie byt jako ugruntowany w tym, co najbardziej ogólne (sen), i w tym, co najwyższe (natura) – a rana, czyli rozdarcie między naturą a snem, jest tym źródłowym sporem, z którego wydarzają się oba sposoby gruntowania.

Byłbym ostrożny z określaniem tej teologii mianem jakiegoś teizmu (czy to ateizmu, czy też panteizmu): pomimo bliskości, w jakiej język tej poezji pozostaje wobec teologii chrześcijańskiej, kwestia istnienia bądź nieistnienia Boga oraz sposobu Jego ewentualnego istnienia bądź nieistnienia nie jest w niej przedmiotem namysłu. Boskość łączy się tu raczej z doświadczaniem natury, jako szczególny modus tego doświadczania związanego z przebolemieniem cierpienia (jak na przykład w *Psalmie kalekim*, s. 33), a może naturalnej obojętności na cierpienie:

Tych trawiastych zaświatów
nie przemoże sto katów
nóż i topór i piła:
mysz urodzi nam boga
kosa traw tych nie zmoęła
choć je przez sen kosiła

(s. 79)

Nawet tam, gdzie autobiograficzny wątek amputowanej nogi bardzo mocno przeziiera przez poetycki tekst, na przykład w *Psalmie o innym świecie*, odbija się to niezwykle doświadczenie boskości natury:

Chłopcy za płotem biją psa po głowie
ale pies wraca i je z jednej miski

(s. 61)

* * *

Intencją, z którą wsłuchuję się w *Psalmy* Nowaka, czy też pytaniem, które stawiam tej poezji, jest pytanie o Bycie: jak ona je myśli. O ile wiem, żaden komentator nie zajmował się tą kwestią. Badacze twórczości Nowaka zwracają natomiast uwagę na jej metafizyczny komponent¹⁷. Moje rozważania mogą zostać pomyłone z próbą rozpoznania metafizycznej tradycji stojącej za tą poezją. Powody, dla których nie szukam metafizycznego światopoglądu Nowaka, są zasadniczo dwojakie. Po pierwsze, wypływają z mojego nastawienia wobec metafizyki, które sformułowałem w innych miejscach, a które – hasłowo rzecz ujmując – sprowadza się do myślenia w ramach przewyżczenia metafizyki. Oznacza to, że metafizyczne szkoły i tradycje są dla mnie ciekawe wyłącznie jako określone pozycje na pewnej płaszczyźnie, filozofia zaś od pewnego momentu – być może od Immanuela Kanta, z całą pewnością od Georga W.F. Hegla – nie zajmuje się już na poważnie argumentami wymierzonymi z jednej pozycji dla swojej obrony i przeciw pozycjom innym, lecz zastanawia się nad istotą, dziejami, wydarzeniem się owej „płaszczyzny” czy też krainy, w której wcześniejsza metafizyka zajmowała rozmaite stanowiska. Z filozoficznego – w tym znaczeniu – punktu widzenia rozważanie, na rzecz jakiej szkoły lub tradycji argumentuje poezja Nowaka, do jakiej pozycji metafizycznej zgłasza swój akces (wiednie czy bezwiednie), wydaje się jałowe.

Drugi rodzaj powodów dotyczy samej poezji *in genero* – czy ta w ogóle może być metafizyczna (o ile wprost nie komentuje metafizycznego słownika), to znaczy racjonalnie argumentować na rzecz jakiegoś metafizycznego poglądu – oraz w szczególności poezji samego Nowaka. Mam wrażenie, że ta konsekwentnie wymyka się wszelkim jednoznacznym rozpoznaniom metafizycznych inklinacji. Przykładem takiej „metafizycznej” interpretacji, która pomimo swego znawstwa, ale właśnie ze względu na brak rozpoznania stosunku poezji do filozofii

¹⁷ Stanisław Dąbrowski w pewnym miejscu referuje poglądy uczonych, którzy odnajdywali w poezji Nowaka rys metafizyczny, religijny lub nawet mistyczny; zob. tenże, *Vox Humana...*, s. 21–34.

nie utrafia w myślenie właściwe tej poezji, może być interpretacja Stanisława Balbusa¹⁸.

Badacz skoncentrował się na późnych wierszach, przede wszystkim z tomu *Pacierze i paciorki* (1988), ale poświęcił też wiele uwagi metafizyce *Psalmsów*. Używa on pojęć: „Całość Bytu” lub „Byt jako Całość”, które „przetrawione” przez heideggerowską krytykę metafizyki mogłyby oznaczać bycie bytu. Na wskazaniu tej paraleli kończą się jednak zbieżności między interpretacją Balbusa i moją. Autor *Poezji w czasie marnym* dokonuje dwóch utożsamień „Całości Bytu”, których, moim zdaniem, nie sposób wyczytać z wierszy Nowaka. Po pierwsze, „Całość Bytu” to, według Balbusa, Bóg jako metafizyczna zasada, po drugie zaś, platońsko-plotyńska Jednia. Zakłada on, że to, co najwyższe, musi nosić miano Boga (nawet jeśli poeta inaczej używa tego terminu), i zapewne dlatego identyfikuje „Całość Bytu” z Bogiem. W zasadzie to już wystarczy Balbusowi, aby rozpoznać stanowisko Nowaka jako panteizm, jednak dodatkowo w *Psalmach* tę Całość / Boga utożsamia z Jednią. Moim zdaniem oba te twierdzenia są wysoce problematyczne, a błąd badacza polega na tym, że robiąc pierwszy krok na drodze rozpoznania poetyckiego myślenia Nowaka – to znaczy identyfikując Całość Bytu jako to, co w tej poezji pomyślane – nie stawia kolejnych kroków, wsłuchując się w to, co Nowak rzeczywiście mówi o tej Całości. Odwołuje się natomiast do swojej erudycji i przypisuje Nowakowi poglądy filozoficzne, które pojawiają się w ramach pewnej tradycji myślowej Zachodu. Tymczasem Nowak myśli przede wszystkim o ranie, a nie o jedności. Dominantę nastroju tej poezji wyznaczają te obrazy, które kojarzą się z raną, jak ból i cierpienie, śmierć i rozłąka, nie zaś te, które kojarzą się ze współprzynależnością do jednej zasady. W poezji tej, owszem, poeta jakoś „wczuwa” się w egzystencje nie-ludzkie, ale nie dlatego, że i ludzie, i przyroda stanowią jedność. Można byłoby powiedzieć, że Nowak myśli „wspólność” wszystkiego, co jest, ale ową wspólnością nie jest jedność (jednakowość, toż-samość), która uobecnia się we wszystkim, co jest. Całość (wspólność) cechuje raczej pęknięcie i z „wydarzenia” owego pęknięcia „wydarza” się byt. Całość ta bowiem nie ma charakteru metafizycznej zasady, lecz raczej dzieje się jako różnicująca się różnica.

¹⁸ S. Balbus, *Poezja w czasie...*

Poezja być może okazjonalnie bywa metafizyczna, i zdarzają się poeci, którzy są jednocześnie metafizykami. Tadeusz Nowak do nich jednak nie należy, jest on raczej „czystej krwi” poetą. Czystość jego poezji polega między innymi na tym, że nie jest metafizyczna, a więc nie zgłasza pretensji do bycia czymś „więcej” niż samą poezją, na przykład metafizyką *more poetico*. Czysta poezja natomiast konsekwentnie myśli. Myśli to, co jest – choć nie na sposób metafizyczny, myśli bowiem to wszystko, co jest, z wnętrza doświadczenia, które można byłoby określić jako doświadczenie Bycia. Właśnie to, że poeci zazwyczaj nie wdają się w metafizyczne dywagacje, ale eksplorują swoje doświadczenie Bycia, nazywając byt od strony tego doświadczenia, sprawia, że poezja staje się tak bliska współczesnej filozofii.

* * *

Ostatnie wiersze tomiku dają wyraz przekonaniu, że stary świat wsi bezpowrotnie ginie. *Psalm kmiocy* w sposób niedwuznaczny mówi o jego kresie:

Z asfaltu z cegły patrzą kmiocy dzieje
na trawie beton szkło i żużel rośnie
Kogut z zegarka na jutrznie nam pieje
krowa w lodówce przeżuwa przedwiośnie

(s. 75)

Wydaje mi się, choć nie sposób chyba udowodnić tej hipotezy, że trzeźwa konstatacja kresu tego świata („uderzą nas jutro [...] planetarni zbóje”, s. 75) kryje się ostatecznie za takim doświadczeniem bycia (jako snu i ucieczki natury). Natura ukazuje się we śnie i ucieka przed jawą, a czas jawy jest coraz bardziej odległy od snu, coraz bardziej trzeźwy i poddany technicznemu, planowanemu procesom produkcji rolnej. Ucieczka natury w sen staje się coraz doskonalsza, aż po zerwanie więzi między snem i jawą. Jutrznia przestaje być progiem, przez który poeta swobodnie można przechodzić, a staje się ukrytą bramą do zapomnianego królestwa. Dlatego w ostatnim psalmie, będącym pożegnalną modlitwą do natury, modlitwą, która ustanawia ostateczne rozerwanie jawy i snu

(„ślepną moje źrenice / uszy moje nie słyszą”, s. 84), na koniec padają te przejmujące słowa:

Tylko ręki nie wyjmuj
spod mojej głowy we śnie
kiedy dzień po dniu wrasta
kością pestki w czereśnię

(s. 84)

Tadeusz Nowak to zapomniany już dziś poeta nieistniejącego świata. Zarówno zapomnienie jego poezji, jak i nieistnienie opiewanego przez nią świata należą do istoty tej poezji. Kto rozumie tę prośbę, zamykającą tomik, prośbę do natury o niewyjmowanie ręki spod głowy we śnie, ten rozumie również odchodzenie poety za uciekającą naturą. Odszedł poeta w zapomnienie, podobnie jak przestał istnieć świat małopolskiej wsi z połowy XX wieku. A jednak pozostało poetyckie doświadczenie bycia ukrywającego się przed tym, co jawne. Jawny byt podlega zmianie, która sprzyja coraz radykalniejszemu ukrywaniu się natury, ale zraniona natura wciąż śni gdzieś w głębokim zapomnieniu.

Bibliografia

- Balbus S., *Poezja w czasie marnym. O metafizyce i historiozofii poezji Tadeusza Nowaka*, Kraków 1992.
- Brückner A., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927 (reprint 1996).
- Dąbrowski S., *Vox Humana. Biblia w liryce Tadeusza Nowaka. Szkice i studia*, Lublin 1993.
- Kołodczek Ł., *Heideggerowski komentarz do poezji – próba charakterystyki* [w:] *Obrazy Boga w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, t. 3: *Przełom XX i XXI wieku*, red. E. Goczał, J.M. Ruszar, D. Siwor, Bielsko-Biała – Kraków 2018.
- Nowak T., *Psalmy*, Kraków 1974.
- Siwor D., *W kręgu mitu, magii i rytuału. O prozie Tadeusza Nowaka*, Kraków 2002.
- Sulima R., *Tadeusz Nowak. Zarys twórczości*, Warszawa 1986.

Justyna Budzik

UNIwersytet Jagielloński

Homo hesitans, homo confidens?

Bogdana Czaykowskiego drogi do Boga

Andrzej Busza¹ podejmuje w swej twórczości tematykę filozoficzną, często zastanawia się nad kondycją człowieka we współczesnym świecie. Jego refleksyjne spojrzenie na jednostkę uwiklaną w egzystencjalne dylematy naznaczone jest pesymizmem i ironią wynikającymi z poczucia ludzkiego zagubienia w codzienności zdominowanej przez postawę hołdującą materialistycznym żądzom i pragnieniom. Człowiek, żyjąc w nieustającym pośpiechu, próbuje strącić z piedestału wartości moralne i etyczne, w obliczu braku czasu wybiera to, co kojarzy mu się z natychmiast niemal przeżywanym poczuciem spełnienia i szczęścia, a co w istocie okazuje się miałkie i bezwartościowe. Czy w świecie ukazywanym w lirykach Buszy człowiek poszukuje jeszcze przestrzeni *sacrum*, a jeśli tak jest, to jak ją definiuje? W jednym z wierszy autor poematu *Kohélet* napisał:

Pewnego razu
w samym środku nocy
śniła mi się
śmierć
Boga²

¹ Andrzej Busza jest poetą, historykiem literatury, tłumaczem, krytykiem, prozaikiem i conradystą. Wydał siedem zbiorów wierszy, jest autorem wielu prac krytycznoliterackich poświęconych twórczości Josepha Conrada.

² A. Busza, *Trzeci testament* [w:] tegoż, *Atoł*, Toronto–Rzeszów 2016, s. 141.

Opisując to oniryczne zdarzenie, poeta przywołuje słynną Nietzscheańską sentencję: „Gott ist tot”, i dalej, w przetworzony lirycznie sposób, dodaje:

Radujmy się więc radujmy
gaudeamus igitur
bo teraz już nie ma
ni góry ni dołu
Gibt es noch ein Oben
und ein Unten
und gibt kein Grund mehr³

Utwór zamyka ironiczna myśl: „I nie ma obawy / żeby się nam śniły / sny złe / albo sny dobre / skoro Bóg umarł / Amen Alleluja”⁴. Pytanie o Boga i Jego (nie)istnienie pojawia się również w innych lirykach Buszy, w których autor często podejmuje problem postępującej współcześnie laicyzacji. Refleksje autora często sytuują się również w przestrzeni naukowych metod poznania, zwłaszcza gdy dotyczą zagadnienia bytu jednostkowego i jego istnienia po śmierci. Jednak za każdym razem, gdy przedmiotem namysłu poety staje się sfera *sacrum*, towarzyszy mu uczucie niepewności, którego nie eliminują i nie wyciszają naukowe hipotezy. Busza nie odwołuje się przy tym do żadnego systemu filozoficznego. Boska obecność we wszechświecie, znajdowanie się w stanie granicznym między wiarą a niepewnością i zwątpieniem to problematyka, którą autor *Znaków wodnych* z nieskrywaną fascynacją podejmuje w wierszach z ostatnich lat.

Z pewnością zagadnienie wiary/niewiary w Boga nieopisanego to jeden z najistotniejszych dylematów, z którymi mierzy się w swym bogatym dorobku lirycznym Bogdan Czaykowski⁵ – poeta i przyjaciel Andrzeja Buszy, współpracujący z nim na niwie literackiej i akademickiej. Obaj na stałe przenieśli się w latach 60. z Londynu do Vancouver, gdzie objęli też posady profesorskie na Uniwersytecie Kolumbii Brytyjskiej.

3 Tamże, s. 142.

4 Tamże, s. 143.

5 Dorobek poetycki Bogdana Czaykowskiego (1932–2007): *Trzciny czcione* (1957), *Reductio ad absurdum i przewyciężenie* (1958), *Sura* (1961), *Spór z granicami* (1964), *Point-no-Point* (1971), *Wiatr z mojej strony. Wiersze zebrane z lat 1953–1989* (1990), *Okanagańskie sady* (1998), *Superkontynentalny Toronto–Vancouver. Tryptyk* (2001), *Ziemioskłon* (2006), *Jakieś ogromne szczęście. Zbiór wierszy z lat 1956–2006* (2007).

Wieloletnie współdziałanie pisarzy związane było między innymi z pracą translatorską. Przekładali na język angielski wiersze polskich poetów, tłumaczyli również swoje utwory. Polskie wiersze Czaykowskiego zaistniały w angielskim przekładzie Buszy, zaś jego wiersze angielskie w polskim brzmieniu funkcjonują dzięki przekładom autora *Sury*.

Mimo iż obu poetów połączyły: podobny los emigrantów⁶, podobne zainteresowania i fascynacje literackie, każdy z nich stworzył odmienną dykcję poetycką, a co najważniejsze, liryka obu poetów ujawnia zupełnie inną wrażliwość na problem *sacrum* i istoty boskości.

Bogdan Czaykowski swych refleksji dotyczących wiary w istnienie Boga nie wiąże ze sferą przemyśleń czy hipotez naukowych, co często czyni Andrzej Busza. Sytuują się one w kręgu rozważań filozoficzno-religijnych. Ich autor nie jawi się jako zdystansowany obserwator, nierzadko ironicznie komentujący świat, który go otacza, lecz jako jednostka nieustannie redefiniująca swój stosunek do Boga, jak i własne przekonania co do możliwości Jego istnienia. Liryczny zapis Bogdana Czaykowskiego ujawniający dychotomię wiary i niewiary stanowić będzie główną oś tego szkicu, kontekst zaś stanowią przemyślenia Andrzeja Buszy dotyczące tego samego zjawiska.

⁶ Rys emigracyjny wpisuje się mocno w biografię obu poetów. Z chwilą wybuchu drugiej wojny światowej Bogdan Czaykowski jako kilkuletni chłopiec został wywieziony z rodziną z Polski do Rosji. Później przebywał w Uzbekistanie, Turkmenistanie, Iranie, a następnie w perskich i indyjskich obozach i sierocińcach. W 1948 roku dotarł do Anglii, później do Irlandii, gdzie podejął studia w zakresie historii nowożytnej, zaś na Uniwersytecie Londyńskim studiował polonistykę. W latach 50. ubiegłego stulecia angażował się w tworzenie literackiego pisma emigracyjnego „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” oraz tak zwanej poetyckiej grupy sytuacyjnej. Do grupy „Kontynentczyków” (polskich poetów emigrantów przebywających w tym czasie w Londynie) dołączył również Andrzej Busza, który tuż przed wybuchem drugiej wojny światowej, jako niespełna roczne niemowlę, opuścił Polskę wraz z rodziną. Przez Rumunię i Cypr Buszowie dotarli do Palestyny. Po kilku latach przenieśli się do Anglii. Tam, podobnie jak Czaykowski, Busza podjął studia w zakresie filologii angielskiej. Obaj poeci współpracowali ze sobą w okresie londyńskim. W 1962 roku Czaykowski zdecydował się wyjechać wraz z rodziną do Vancouver w Kanadzie, zaś Andrzej Busza, dzięki jego pomocy, dotarł tam w 1965 roku.

* * *

Twórczość Bogdana Czaykowskiego wielokrotnie stawała się przedmiotem badań krytyków literackich. Autorzy obszernych prac i artykułów naukowych skupiali się między innymi na złożonej biografii poety, zagadnieniu emigracyjności, problemie wykorzenia, poszukiwaniu własnego miejsca w świecie, znaczeniu przestrzeni fizycznej i symbolicznej w tej liryce czy też na epifanijnym rysie poezji Czaykowskiego⁷. Przedmiotem naukowej analizy były również złożona przestrzeń symboliczna (w tym na przykład rola i znaczenie kolorów oraz ogrodów w tej poezji) oraz filozoficzne rozważania autora *Ziemiosłonu* dotyczące czasu.

Mimo iż szkice krytycznoliterackie poświęcone dorobkowi twórczemu Bogdana Czaykowskiego analizują go niezwykle wnikliwie, wciąż pozostają przestrzenie oczekujące na osobne, szersze omówienie. Jedną z nich jest właśnie doświadczenie *sacrum*⁸, definiowane tu jako „sfera religijna, boska, sakralna; to, co związane z bóstwem lub inną tajemniczą mocą nadprzyrodzoną, niedostępną poznawczo dla człowieka”⁹. W analizowanym kontekście będzie ono tożsame z istotą niepojętą i nieopisaną – z Bogiem – i wiązać się będzie z pytaniem wielokrotnie wyrażanym w tej poezji dosłownie, mianowicie: czy Byt Najwyższy istnieje.

Tekst ma na celu przedstawienie tego problemu na podstawie wybranych utworów poetyckich, stanowiących świadectwo doświadczenia wiary, doświadczenia mistycznego Bogdana Czaykowskiego, które przybliżyć ma go do Boga. Z uwagi na konfesyjny charakter tej twórczości

7 Zob. B. Szałasta-Rogowska, *Urodzony z piolunów. O poezji Bogdana Czaykowskiego*, Katowice–Toronto 2005; J. Pasterski, *Inne wyzwania: poezja Bogdana Czaykowskiego i Andrzeja Buszy w perspektywie dwukulturowości*, Rzeszów 2011; J. Budzik, *Zadomowieni i wyobcowani. O sytuacji pisarzy polskich w Kanadzie*, Kraków–Toronto 2013, s. 37–103; R. Mielhorski, „Jedynie autentyczna terażniejszość...” *Dzieciństwo w poezji Bogdana Czaykowskiego* [w:] *Poezja polska na obczyźnie. Studia i szkice*, t. 2, red. Z. Andres, J. Wolski, Rzeszów 2005, s. 7–34.

8 Należy zaznaczyć, że tę problematykę w swych szkicach podjęli wcześniej: A. Czerniawski, *Trzy „religijne” wiersze Bogdana Czaykowskiego* [w:] *Poezja polska...*, s. 34–48 oraz J. Piotrowiak, *W stronę mistyki? Poetyckie epifanie Bogdana Czaykowskiego* [w:] *Literatura polska w Kanadzie. Studia i szkice*, red. B. Szałasta-Rogowska, Katowice 2010, s. 202–213.

9 *Słownik filozofii*, red. J. Hartman, Kraków 2004, s. 199.

„ja” liryczne utożsamiane jest tutaj z autorem wierszy, który jawić się będzie jako jednostka uczestnicząca w procesie duchowej przemiany. Niepewność i wątplenie rozumiane zaś będą jako składniki kształtującej się filozofii wiary człowieka poszukującego, nierzadko zbuntowanego czy wręcz odrzucającego możliwość istnienia Boga.

Droga wiodąca do Boga związana z pogłębianiem własnego doświadczenia religijnego podzielona jest w tym przypadku na kilka etapów. Jednak na każdym z nich powracają dwa zasadnicze pytania: *an sit Deus* (czy Bóg jest) i *quid sit Deus* (jaki Bóg jest).

Jedną z najtrudniejszych i najważniejszych zarazem kwestii intrygujących poetę jest istnienie zła i cierpienia w świecie. Filozoficzny punkt wyjścia do rozważań na ten temat stanowi zagadnienie teodycei definiowane jako „traktujące o możliwości pogodzenia tezy o istnieniu Boga jako absolutnego dobra z doświadczanym faktem istnienia zła w świecie”¹⁰. Istotne w omawianym kontekście będzie przedstawienie założeń klasycznego teizmu, z podkreśleniem sprzeczności zachodzącej między obecnością zła w obliczu doskonałego i nieskończonego dobrego Boga, który pozwala na jego istnienie. Próba zrozumienia owej aporii zostanie tu ukazana w odniesieniu do filozoficznych przemyśleń dotyczących zagadnienia teodycei zawartych w pracy *Teodycea. O dobroci Boga, wolności człowieka i pochodzeniu zła* Gottfrieda Wilhelma Leibniza. Inne źródło odniesienia to koncepcja zła „nieusprawiedliwionego” u Jeana Naberta, związana z jego rozumieniem Boga. Wywód o istnieniu zła zostanie dodatkowo wzmocniony definicyjnie przez wprowadzenie pojęcia zła antycelowego, które Immanuel Kant omówił w swym tekście *O niepowodzeniu wszelkich prób filozoficznych w temacie teodycei*.

Istotnym elementem w złożonym procesie duchowej przemiany autora *Okanagańskich sadów* są wiersze-modlitwy, których refleksyjność w przypadku tego poety rozpięta jest pomiędzy niemal bezpośrednio formułowaną skargą i żalem do Boga a postawą pojednawczą i zawierającą. Jednym z punktów odniesienia będą tu refleksje zawarte w książce *Mysleć biblijnie* André LaCocque’a i Paula Ricoeura.

Ostatnie pytanie, które należy postawić, analizując przemianę duchową Bogdana Czaykowskiego, dotyczy doświadczenia mistycznego, a konkretnie tego, czy możemy w tym przypadku mówić o jego

¹⁰ Tamże, s. 228.

mistycznym zjednoczeniu z Bytem Najwyższym. Chodzi tu o szczególny rodzaj przeżywania boskiej obecności, rozumiany jako „[...] wewnętrzne doświadczenie, które nie dokonuje się na drodze poznania rozumowego [...] i związane jest z uczuciem radości”¹¹. Ten rodzaj wtajemniczenia u Czaykowskiego wiąże się więc z przeżyciem epifanijnym, które należy utożsamiać z duchowym przebudzeniem, aktem transgresji wykraczającym poza ramy rozumowego wytłumaczenia. W poetyckim dorobku Bogdana Czaykowskiego poemat *Ziemioskłon* stanowi szczególnie świadectwo duchowego przekraczania granicy między przestrzenią niewiary w istnienie bytu doskonałego (Boga) a postawą otwartą na doświadczenie *sacrum* / doświadczenie mistyczne. Ten wyjątkowy zapis, często określany mianem testamentu poetyckiego, posłuży jako główny materiał źródłowy w tej części wywodu.

Za podstawę metodologiczną przyjmuję tu podejście hermeneutyczne, które oparte jest na poznaniu wynikającym z bezpośredniego jednostkowego doświadczenia. Proces analizy konkretnego zjawiska oraz wnioskowania nie opiera się w tym założeniu na pojęciach/ideach obiektywizujących, lecz na rozumowaniu opartym na sądach egzystencjalnych, które ściśle wiąże się ze znaczeniami symbolicznymi. Założenia myśli hermeneutycznej, jak pisze Luigi Pareyson, odnoszą się do zbioru pojęć, refleksji, rozumowań, które można także nazwać racjonalnym

w tym sensie, że jego źródłem jest prawda. Jest to jednak prawda, którą zawsze posiada się egzystencjalnie, zdobywa swobodnie, wyraża w sposób symboliczny, czyli prawda dostępna jedynie dla myśli rozpamiętującej, która dzięki ciągłemu i stanowczemu zapytywaniu, nieprzerwanemu i wytrwałemu wyjaśnianiu dochodzi do odkrycia znaczeń uniwersalnych¹².

Spojrzenie hermeneutyczne zaś – idąc śladami myśli Paula Ricœura – będzie polegało na szczegółowej analizie badanego tutaj tekstu z rozumiejącą interpretacją.

¹¹ Tamże, s. 138.

¹² L. Pareyson, *Konieczność zwrotu ku mitowi. Sztuka i religia* [w:] *Myśl mocna, myśl słaba. Hermeneutyka włoska od połowy XX wieku. Antologia tekstów*, wyb., tłum. M. Surma-Gawłowska, A. Zawadzki, Kraków 2015, s. 108–109 (cyt. za: M. Januszkiewicz, *W poszukiwaniu sensu. Phronesis i hermeneutyka*, Poznań 2016, s. 13).

Poetyckie monologi do Boga ukrytego

Próba odczytania poezji Bogdana Czaykowskiego w perspektywie filozofii wiary, a więc jako świadectwa jego własnych poszukiwań Boga ukrytego, tajemniczego i niepojętego, winna być procesem opartym na nieustannej rekonstrukcji wcześniej sformułowanych wniosków. Czaykowski to poeta wewnętrznie skonfliktowany, a jego autowizerunek jest niejednoznaczny. Uważny czytelnik z łatwością wyczuje duchowe rozedrganie poety i dostrzeże, iż istotnym rysem tej poezji jest operowanie sprzecznościami, zwodzenie odbiorcy, tworzenie zmiennych obrazów, z których za każdym razem wyłania się inne, nowe oblicze podmiotu mówiącego. Poeta doskonale zdaje sobie sprawę z tego złożonego i wewnętrznie sprzecznego obrazu „ja” lirycznego, o czym tak pisze w jednym z wierszy:

Nie, nie musiałem być wieloma osobami.
Stwierdzam nie bez pewnego zdziwienia,
że zawsze mogłem wrócić do siebie
(choć lubiłem wielość)¹³

Wielość, o którym mówi poeta, dotyczy również sfery religijnej, w tym przede wszystkim jego niejednoznacznego stosunku do problematyki wiary w (istnienie) Boga.

Czaykowskiego trudno nazwać człowiekiem religijnym, czyli takim, który całą nadzieję pokłada w Bogu, do Niego ufnie znosi swe prośby, wierzy, że świat skonstruowany został na podstawie nieomylnego i doskonałego boskiego planu. Próżno też szukać w tej poezji dowodów na to, że autor *Ziemiosktonu* jednoznacznie przedstawia swoje stanowisko względem instytucjonalnych prawd wiary bądź też że identyfikuje się z konkretnym Kościołem. Niewątpliwie pytanie o Boga pojawia się już we wczesnych wierszach poety z lat 60., a później konsekwentnie powraca niemal w każdym zbiorze wierszy, przyjmując postać szczególnie w poemacie *Ziemioskton*, który stanowi wyjątkowe podsumowanie myśli o Niepoznawalnym i powstaje tuż przed śmiercią poety.

¹³ B. Czaykowski, *** [*Nie, nie musiałem...*] [w:] tegoż, *Jakieś ogromne szczęście. Wiersze wybrane z lat 1956–2006*, oprac. B. Szałasta-Rogowska, Kraków 2007, s. 230. Wiersze z tego zbioru oznaczam dalej skrótem Jsz.

Podjmując próbę zrozumienia poetyckiego wywodu Czaykowskiego na temat Boga, należy więc zachować dużą ostrożność, bowiem nic w tej materii nie jest ostatecznie przesądzone poza jednym – poeta nie ustaje w swych poszukiwaniach drogi wiodącej do istoty boskości. Zaświadczają o tym jego liryczne monologi, w których jawi się jako jednostka zagubiona, wątpiąca, rozszalona, w końcu zbuntowana przeciw Bogu i Jego wyrokom.

Bóg milczący jest adresatem czterech liryków pochodzących ze zbioru *Wiatr z innej strony* (1990). W dużym uproszczeniu można powiedzieć, że Czaykowski zwraca się do Boga, który daje, karze się podnieść z upadku, jest niewidzialnym, choć zawsze obecnym słuchaczem, oraz do tego, który będzie go sądził. Jego dary są hojne, co zapowiada już sam tytuł i co potwierdzają pierwsze wersy jednego z utworów:

Daleś mi wielkie morza, oceany,
przestrzeń podksiężycową
otchłań galaktyczną.

(*Daleś mi wielkie morza, oceany*, Jsz, s. 165)

Obdarowany wyraża pragnienie odwzajemnienia gestu ofiarności, co miałyby przyjąć dość osobliwą postać. W darze chciałby złożyć swe wnętrze niespokojne i jaźń „porośniętą” myślami, co w ten oto poetycki sposób wyraża poeta:

Moje wewnętrzne urwisko, jar jaźni,
na której zboczach sięję i grzebię
Moje najmniejsze społeczeństwo, przeciwpaństwo rodzinnej
swobody

(Jsz, s. 165)

Relacja między obdarowanym i obdarowującym jest szczególna, opiera się bowiem na delikatnie wyczuwalnej wdzięczności, a przede wszystkim na zadumie nad nieogarnioną urodą świata, którego obrazu nie można wyrzeźbić, przenieść na płótno, ani też „najotchłanniejszym zdaniem wyczerpać otchłani” (Jsz, s. 165). Można się jedynie domyślać, kto jest adresatem słów poety, wszak słowo „Bóg” nie pojawia się w żadnym wersie, a jednak trudno zakładać, że autor refleksje swe kieruje do przypadkowego słuchacza. Poeta pisze w końcu, że pragnąłby zasiąść jak Budda we wnętrzu dłoni tego, który daje wielkie morza i oceany.

Myśl ta, na pozór prosta, stwarza pewien problem interpretacyjny. Czy życzenie to symbolicznie wyraża pragnienie oddania się pod opiekę Opatrzności, potrzebę odnalezienia schronienia w boskiej wszechmocnej dłoni, która stwarza i powołuje do życia? Czy może należy czytać to wyznanie zupełnie inaczej, wszak podmiot mówiący pragnie „zasiąść jak Budda”, nie ma tu mowy o tym, by boska dłoń miała stać się bezpieczną przystanią dla złęcznionego i zagubionego człowieka. Liryk zamyka zaskakujące wyznanie – prośba; poeta tak pisze: „Przebacz, że tak mi trudno kochać ponad moją miarę” (Jsz, s. 165). Trudno orzekać, kogo ma na myśli poeta, jednak to właśnie do tego, który tak hojnie go obdarował, kieruje swą prośbę o przebaczenie, jawiąc się przy tym jako człowiek słaby. Werset wieńczący utwór zasadniczo zmienia jego brzmienie, bowiem to właśnie za sprawą tej zaskakującej konkluzji nabiera on charakteru konfesyjnego czy wręcz sytuuje się na granicy poezji modlitewnej.

Jednym z wyróżników wierszy Czaykowskiego podejmujących problematykę wiary jest to, iż poetyckie „ja” często jawi się w nich jako człowiek znajdujący się w liminalnym stanie duchowym. Dotyczy to w szczególności tych wierszy-monologów skierowanych do Boga, w których pisze on o swym symbolicznym lub dosłownym upadku, który często w tej poezji ukazywany jest właśnie w odniesieniu do zagadnienia filozofii wiary. Ciekawym świadectwem trwania na pograniczu lęku związanego z utratą wiary w Boga, i jednocześnie celowego działania, którego konsekwencją może być właśnie brak Boga, jest liryk opatrzony tytułem *I bardzo nisko byłem położony*, w którym znajdujemy taki zapis:

I bardzo nisko byłem położony,
 Z Hiobem we wnętrzu, zaropiał, chory;
 Język nie władał sobą, krew odbiegła
 I w gruzłach grzęzła, wiążąc tlen.
 I już myślałem tylko przypomnieniem,
 Że opuściłeś mnie na zawsze, Boże,
 I oniemiałem. Bo gdym ciebie tracił,
 Musiałem tracić cię całą potęgą,
 Jaką władałem; lecz gdy sam odszedłeś,
 Byłem stracony, jak niewinny zbrodniarz,
 I moje ciało nie mogło się bronić,
 [...]
 A teraz rzekłeś: wstań! Wstaję i zbieram

Całą potęgę mojego upadku
 W słowa, którymi już raz cię wyгнаłem
 I których pamięć we mnie burzy się od nowa.
 I tracę ciebie znowu, mój Boże, przez słowa.

(Jsz, s. 167)

Jak wynika z przywołanego niemal w całości wiersza, „ja” liryczne przedstawia swoją sytuację z dwóch perspektyw. W jednej widzi siebie jako starotestamentowego Hioba, na którego Bóg zesłał nieszczęścia i – jak czytamy w pierwszej części monologu, zdruzgotanego faktem, że, być może, opuścił go na zawsze. W drugiej zaś Bóg przedstawiony zostaje jako ten, który sam odchodzi, pozostawiając człowieka całkowicie bezbronny i skazanego na nieuchronną śmierć. Wizja, którą opisuje poeta w tym drugim ujęciu, jest niemal turpistyczna, a ciało ludzkie gnije już pod ziemią. I tylko Bóg może na nowo wskrzеси człowieka, co też się dzieje – „ja” liryczne podnosi się z martwych. W obu przypadkach człowiek ten znajduje się w stanie liminalnym – przez pewien czas pozostaje zawieszony między życiem i śmiercią, oczywiście jeśli założymy, że obraz przedstawiany przez poetę należy traktować dosłownie. Jak wolno przypuszczać, nie jest to jedyna możliwa interpretacja tego poetyckiego obrazowania. Upadek, śmierć i zmartwychwstanie, być może, są pewną metaforą, która wyrażać ma kolejno bunt przeciw Bogu i symboliczne „wygnanie” go z przestrzeni duchowej podmiotu mówiącego, by następnie z Jego pomocą ponownie odrodzić w sobie ufność i w stanie tym trwać aż do chwili kolejnego upadku, gdy Boga traci się znowu przez słowa. Niezależnie od tego, którą z możliwych interpretacji przywołanego liryku weźmiemy pod uwagę, istotny pozostaje fakt, że doświadczenie wiary u Bogdana Czaykowskiego to proces niezwykle złożony i, jak zaznaczono wcześniej, pełen sprzeczności.

Andrzej Busza w swych metafizycznych przemyśleniach ognisku-
 jących się wokół pytania, czy to możliwe, że świat, w którym żyjemy,
 jest bez-boski, i ani nauka, ani intuicja nie są w stanie rozwiązać tego
 dylematu, nigdy nie przyjmuje postawy, z której wynikać by mogło, że
 w swych poszukiwaniach zwraca się bezpośrednio do Boga. Jak już
 wspomniano, próbując zrozumieć istotę bytu jednostkowego, skłania się
 on raczej ku dywagacjom naukowym, zaś snując refleksje na temat jego
 istnienia po śmierci, powołuje się na eksperymenty z dziedziny fizyki,
 jak chociażby znany eksperyment myślowy Erwina Schrödingera,

w którego wyniku kot jest równocześnie żywy i martwy. Busza pisze o tym w wierszu *Niepewność*.

W jego poezji obowiązuje zasada spojrzenia obiektywizującego, a autor *Kobeleta* niemal zawsze skrywa się pod postacią poetyckiej osoby. W przypadku liryki Czaykowskiego mamy do czynienia ze spojrzeniem zsubiektywizowanym, o czym zaświadczaają kolejne utwory utrzymane w konwencji monologu skierowanego do Boga. Niektóre z ich można czytać jak symboliczne, acz osobliwie sformułowane akty wiary, jak choćby liryk *Byłem zgubiony*. Wyłania się z niego człowiek samotny przez „ból bycia niesłuchanym” i jednocześnie poszukujący „słuchacza bezbłędnego”, człowiek, który mówi o sobie, że jest zgubiony. Jak wolno zakładać, chodzi tu o coś więcej niż tymczasowe poczucie zagubienia w świecie. Człowiek zgubiony to, być może, ktoś, kto poczuł gorzki smak upadku, kto nie widzi dla siebie nadziei. Jak czytamy w wierszu, nie ma też pewności, do kogo podmiot adresuje swe słowa, nikt też nie odpowiada na jego pytania, o czym informują pierwsze dwa wersy utworu: „Byłem zgubiony. Pytałem: do kogo mówię? / Nikt mnie nie słuchał, nie odpowiadał nikt” (Jsz, s. 168). To poetyckie wyznanie nabiera szczególnego wydźwięku zwłaszcza w jego konkluzyjnej części, w której „ja” mówiące – autor wiersza – deklaruje: „Mówiłem wobec ciebie, jakbyś był powietrzem. / A ty byłeś moim powietrzem” (Jsz, s. 168).

Próbując uchwycić istotę boskiej obecności w świecie, Czaykowski odwołuje się do filozofii panteistycznej, poglądu, który utożsamia wszechświat/naturę z Bogiem. Niewidzialny, bezbłędny, choć milczący Słuchacz wypełnia więc niezmierną przestrzeń swoją omniprezencją. W świetle tego założenia człowiek nigdy nie jest sam:

Więc mówiłem do siebie: a tyś był wokoło
I otaczałeś sobą moje błędne koło
Szumiący liśćmi, aż liście opadły.
[...]
Mówiłem wobec ciebie, jakbyś był powietrzem.
A ty byłeś moim powietrzem

(Jsz, s. 168)

Niedoskonały i zgubiony człowiek nie dostrzega Boga ukrytego, towarzyszy mu przekonanie, że jest On nieobecny. Ostatni wers pozwala

jednak na zupełnie inne odczytanie przemyśleń autora, i gdyby pominąć złożoność i niejednoznaczność przekazu poetyckiego, który wyłania się z całej poezji Bogdana Czaykowskiego, można by potraktować ten utwór jak szczególny rodzaj świadectwa wiary w istnienie Boga.

Przedstawione dotąd liryki to w istocie kryptomodlitwy, w których osoba mówiąca – a więc jak założono na początku, sam autor – nie jawi się jako człowiek zbuntowany przeciw Bogu czy podważający wiarę w Jego istnienie. Prezentuje się raczej jako jednostka będąca w drodze do Boga, poszukująca, błędząca i pytająca. W dorobku poetyckim Czaykowskiego odnaleźć można również i takie wiersze-wyznania, w których podmiot zwraca się do Boga już nie jako człowiek zgubiony i osamotniony. Zmienia się też ton jego wypowiedzi, który w swym brzmieniu wydaje się znacznie bardziej prowokacyjny, jak choćby w liyku *Więc jak mnie będziesz sądził*. Pojawiają się tu napięcie, niepokój, a nawet podskórnie wyczuwalna ironia, uczucia, które nie ujawniały się w przywoływanych dotąd wierszach. Ma to zapewne związek z podejmowaną tu problematyką. Czaykowski pyta, jaką miarą „wszechstronnie bezważny”, jak nazywa tu Boga, będzie go sądził i jak czytamy dalej: „W jakim punkcie zawieszisz czas sprawiedliwości” (*Więc jak mnie będziesz sądził*, Jsż, s. 170). Po raz kolejny Bóg opisywany jest tu jako ten, który człowieka może zostawić, co więcej – nie zechcieć go osądzić, skazując tym samym na dramat podwójnego opuszczenia i konieczność dokonania samosądu. Tą pesymistyczną i jednocześnie ironiczną refleksją Czaykowski kończy swój monolog: „Czy zostawisz mnie może, wszechstronnie bezważny, / Bym osądził sam siebie?” (Jsż, s. 170).

Unde malum? W kręgu rozważań teistycznych

Lektura wierszy będących poetyckim obrazem dylematu wiary autora *Superkontynentalnego Toronto–Vancouver* nie wymusza na odbiorcy kierowania się układem chronologicznym (czyli kolejnością, w której powstawały poszczególne wiersze). Niewątpliwie refleksyjność poety dotycząca tej problematyki podlega znacznej dynamice, ale nieustannie też powracają te same wątpliwości, nawet jeśli mogłoby się zdawać, że w lirykach wcześniejszych poecie udaje się osiągnąć pewną równowagę duchową. W akcie pokory prosi Boga o przebaczenie (jak chociażby

w *Daleś mi wielkie morza, oceany*), przeraża go hipotetyczna możliwość Jego nieobecności, a już w kolejnym wierszu, pomieszczonym w tym samym zbiorze, zwraca się do Niego tonem ironicznym, wręcz prowokacyjnym.

Zdaje się, że błędne byłoby więc założenie, że jakaś postawa czy jakieś refleksje przeważają w myśleniu Czaykowskiego na temat Boga. Stosunek poety do kwestii wiary, a przede wszystkim niejednokrotnie powracające w tej twórczości wątpliwości co do samego faktu istnienia Boga, zapewne mają swe źródło w osobistych traumatycznych doświadczeniach autora *Okanagańskich sadów*, które powracają do niego w bolesnych wspomnieniach, a przez to zmuszają do nieustannego redefiniowania sposobu, w jaki Czaykowski pisze o Bogu i swym doświadczeniu wiary. Traumie z dzieciństwa poeta poświęcił między innymi wiersz *Z teologii doświadczonej*, który z pozoru dotyczy problematyki emigracyjnej. Czaykowski przedstawia siebie jako tułacza, wędrowca, skazanego na nieustanną zmianę miejsca zamieszkania. Wspomina tu okres swojego dzieciństwa naznaczony życiem w podróży:

Byłem noszony pod pachą
jak tłumok, z pociągu do pociągu;
wydobyty
z trzeciego zanurzenia

(*Z teologii doświadczonej*, Js, s. 130)

Jednak można przypuszczać, że nie tę kwestię pragnie poeta wyeksponować. Dzieciństwo to również czas związany z bolesną utratą brata, który przedwcześnie zmarł. W liryku *Z teologii doświadczonej* Czaykowski wskazuje główne źródło swej złożonej i pełnej sprzeczności postawy wobec Boga, który nie wszystkich ocala:

Trawa, którą jadłem,
wydalała się w twardych kulkach,
jak kozie bobki.
Lepszy był koński szczaw
lub zeszloroczny uruk,
[...].
Wiele ocalań. Mógłbym w tym widzieć
palec boży,
który prowadził mnie po linii szczęścia,

nie pozwalając zboczyć w zatracenie.

Ale nie mogę,

aby tym palcem dotknięty,

nie umarł z głodu mój brat.

(Jsz, s. 130)

Teoretycznie, jak sugeruje poeta, można by zakładać, że udało mu się przeżyć właśnie dzięki Bożej opatrności, że to ona uchroniła go przed śmiercią, co pozwałaby uwierzyć w łaskawy dla niego boski plan. Jednak jak pogodzić takie założenie z bezsensowną śmiercią dziecka, o którego losie Bóg, jeśli wierzyć w udział Jego mocy sprawczej, zdecydował inaczej? Czaykowski nie pojmuje tego paradoksu. Jak uwierzyć w obraz Boga wszechmocnego i dobrego, jeśli zdolny jest On do podejmowania tak skrajnych decyzji, które dla jednych oznaczają ocalenie, a innych, niewinnych i bezbronnych, zamykają w uścisku śmierci. To dramatyczne osobiste doświadczenie całkowicie podważa wiarę w dobrego Boga, a co za tym idzie, wiarę w to, że On w ogóle istnieje.

Problem Boga, który zezwala zarówno na bezsensowną śmierć, jak i na istnienie zła w świecie, powraca w poemacie *Dziewczyna Skrzypce Głaz*, który poświęcony jest pamięci Oli – skrzypaczki. Bohaterka jest uczestniczką górskiej wycieczki, a do tragedii dochodzi, gdy jej kolega wybiega na ścieżkę, chcąc zrobić zdjęcie, i potrąca głaz, który osuwa się na głowę skrzypaczki, doprowadzając do jej tragicznej śmierci. W warstwie obrazowej poemat przedstawia dramat matki dziewczyny, która, co oczywiste, nie potrafi pogodzić się ze śmiercią córki i zrozumieć, dlaczego Bóg pozwolił na śmierć tak niezawinioną i pozbawioną sensu. To właśnie głos matki dziewczyny dominuje w poemacie i przeplata się z głosem jego autora oraz głosem Matki Boskiej klęczącej pod krzyżem konającego syna. W tym wielogłosie lamentu najmocniej wybrzmiewa jedno pytanie, które w swej bezsilności i cierpieniu zadają sobie dotknięci tą niepojętą tragedią – czy istnienie wszechmocnego i dobrego Boga jest prawdopodobne, skoro pozwala On na zło i niezawinione cierpienie. Pytanie to sytuuje się w kręgu myśli teistycznej. W klasycznym rozumieniu teizm „(z grec. *theos* – bóg) to stanowisko uznające istnienie Boga, który stworzył wszechświat i człowieka, wyposażył przyrodę w stałe prawa, ale nadal sprawuje nad światem opatrność, ingerując w bieg

zdarzeń¹⁴. Dodajmy, za Bryanem Davisem, że w ujęciu teistycznym „Bóg jest wszechwiedzący, wszechmocny, w najwyższym stopniu dobry”¹⁵. Teizm wiąże się z pojęciem teodycei, z greckiego *theos*, czyli bóg, *dike* – prawo, sprawiedliwość. To dział teologii, „w którym broni się dobroci i wszechmocy Boga, pomimo zła i cierpienia panującego na świecie”¹⁶. Podstawowy zarzut, z jakim mierzą się teiści, wynika z niemożności pogodzenia wiary w najwyższą dobroć Boga z istniejącym w świecie bólem i cierpieniem. Jak pisze Jerzy Kopania, „w opinii powszechnej teodyceę zaczęto rozumieć jako dziedzinę teologii naturalnej doskonalącą metody obrony Boga przed zarzutami niesprawiedliwości, opartymi głównie na fakcie zła”¹⁷. Biorąc pod uwagę te wstępne teoretyczne ustalenia, można powiedzieć, że cierpiąca matka z wiersza Czaykowskiego staje w obliczu ogromnego teologicznego dylematu. Oto Bóg, nieskończenie dobry, pozwolił złu zaistnieć, nie przeszkodził mu, a więc nie ujawnił swej wszechmocy. Dodajmy, że jedno z podstawowych założeń teistycznych dotyczące Boga ingerującego w świat, który stworzył, również się nie sprawdziło. Bóg nie powstrzymał nierozważnego chłopaka, który w pośpiechu potracił głaz ani nie zatrzymał spadającego kamienia („Nie przechwyciłeś w locie głazu”, Jsz, s. 319). Jakby go w ogóle nie było, a może, jak powiedzieliby deiści, Bóg nie zareagował, gdyż jest stwórcą wszechświata i człowieka, ale nie ingeruje w bieg zdarzeń. W akcie rozpaczy matka bohaterki poematu niemal wykrzykuje do Boga:

[...] nie znoszę Hioba.
 Nie chciałam być doświadczona.
 [...]
 Nieprzebrane są zasoby piękna,
 Tatry piękności,
 ale w duszach ludzkich

¹⁴ *Słownik filozofii...*, s. 228.

¹⁵ B. Davies, *Wprowadzenie do filozofii religii*, tłum. W.J. Popowski, Warszawa 2006, s. 42.

¹⁶ *Oksfordzki słownik filozoficzny*, red. J. Woleński, tłum. C. Ciesliński i in., Warszawa 2004, s. 398.

¹⁷ J. Kopania, *Wstęp* [do:] G.W. Leibniz, *Teodycea. O dobroci Boga, wolności człowieka i pochodzeniu zła*, tłum. M. Frankiewicz, Warszawa 2001, s. VIII.

jest go za mało.
 Czemu niszczysz
 to co jest tak rzadkie.
 Nie chciałam być Hiobem.
 Nie znoszę tej wydumanej opowieści
 O Bogu i jego sługusie
 Diable.
 Czemu ulegasz Diabłu?

(Jsz, s. 316–317)

W obliczu tak ogromnego i bezsensownego dramatu wiara w Boga wystawiona zostaje na najwyższą próbę. Matka skrzypaczki zdecydowanie odrzuca możliwość poszukiwania sensu w cierpieniu, jak i uzasadnienia dla istnienia zła w przypowieści o Hiobie. To, co spotkało jej córkę, to zło naturalne¹⁸, wiążące się z bólem i cierpieniem. Odwołując się do przemyśleń Immanuela Kanta dotyczących zagadnienia zła, powiedzielibyśmy, że to jeden z wyróżnionych przez niego rodzajów zła antycelowego, które „[...] można podać jako zarzut wobec najwyższej mądrości Stwórcy”¹⁹. W świetle myśli Kanta to coś „po prostu antycelowego, czego nie można zaakceptować ani jako celu, ani jako środka”²⁰. Ten rodzaj zła naturalnego, czy jak pisze Kant – fizycznego, Jean Nabert określa mianem tego, co nieusprawiedliwione. Dla francuskiego myśliciela „nieusprawiedliwione są akty okrucieństwa i poniżenia, ekstremalnej nierówności warunków egzystencjalnych, przeżycie pustki po śmierci bliskich, niezawinione cierpienie. Jest to «nieusprawiedliwione», ponieważ wymyka się jakimkolwiek racjonalnym formom usprawiedliwienia”²¹. Istotne w kontekście analizowanego tu poematu jest to, że Nabert odrzuca wszelkie formy usprawiedliwiania zła, a zwłaszcza zła tragicznego, które „dotyka dusze szlachetne i czyste”²². Zmarła skrzypaczka przedstawiana jest zarówno przez Czaykowskiego, jak i przez lamentującą matkę właśnie jako dusza czysta i szlachetna, a zatem to dramatyczne w skutkach zdarzenie idealnie wpisuje się w refleksyjność Naberta.

¹⁸ Por. B. Davies, *Wprowadzenie do filozofii...*, s. 42.

¹⁹ F. Ricken, *Filozofia religii*, tłum. P. Domański, Kęty 2007, s. 208.

²⁰ Tamże.

²¹ T. Gadacz, *Historia filozofii XX wieku. Nurty*, t. I, Kraków 2009, s. 440.

²² Tamże, s. 441.

Z przejmującego monologu matki wyłania się więc obraz Boga, który zdolny jest do tego, by zniszczyć to, co piękne i niewinne („Czemu niszczysz / instrumenty piękna / naczynia piękności / [...] Czemu niszczysz / to co jest tak rzadkie”, *Jsz*, s. 317), i naruszyć harmonię życia szlachetnej jednostki, życia, do którego podchodziła ona z pasją i radością („W strunach, w smyczku, w palcach na strunach, w oczach na nutach / była / i była jeszcze sobie całym światem. / W pamięci partytury, / w przejęciu się, w piękności / rozumienia piękna / była...”, *Jsz*, s. 319–320).

Człowiek wierzący, tak boleśnie doświadczony przez los, w pierwszym momencie odwołuje się do Boga, wierząc, iż sprawi On, że całe zdarzenie okaże się jakąś absurdalną pomyłką. Tak też dzieje się i w tym przypadku. Matka zwraca się błagalnie do Stwórcy:

O Boże, to przecież niemożliwe.
Prędko, poślij anioła,
Niech powie, że to nieprawda.
Pomyłka. Jakaś straszna pomyłka.

(*Jsz*, s. 318)

Niestety, jak napisze poeta, fakty są pewne i nieporuszone, jak nieporuszeni w swej pewności byli milicjanci, którzy przekazali matce tę hiobową wieść.

Historia starotestamentowego Hioba, na którego Bóg zsyła nieszczęścia, a on mimo to pozostaje Mu wierny, nie jest dla cierpiącej kobiety żadnym drogowskazem, nic bowiem nie uzasadnia bezsensownej śmierci jej córki. Co więcej, przypowieść biblijna zostaje w poemacie nazwana niemoralną. Jak bowiem wytłumaczyć tak wielkie zło, jak przyjąć je i odnaleźć w nim jakikolwiek sens? Prowadzi nas to w kierunku bardziej ogólnego pytania o to, dlaczego nieskończenie dobry i wszechmocny Bóg nie umieścił człowieka w świecie, w którym zjawisko bólu i cierpienia w ogóle nie występuje. Z tym symbolicznie wyrażanym dylematem Bogdan Czaykowski zmagą się w swym poemacie. Spróbujmy zarysować filozoficzne ramy tego zagadnienia.

Gottfried Wilhelm Leibniz utrzymywał, że Bóg stworzył dla człowieka najlepszy z możliwych światów. Zło w sensie metafizycznym, wedle myśli autora dzieła *Teodycea. O dobru Boga, wolności człowieka i pochodzeniu zła*, ma charakter prywatny, jest tylko brakiem doskonałości.

Leibniz nie widzi tu żadnej sprzeczności z twierdzeniem, że człowiek żyje w najdoskonalszym ze światów, gdyż oczywiście dla niego jest, iż stworzenie musi być mniej doskonałe niż ten, który powołał je do życia²³. Niemiecki myśliciel zakłada, że w świecie stworzonym przez Boga „całkowita suma dobra przeważa sumę zła w największym możliwym stopniu²⁴”, ergo należy mieć absolutną pewność, że nie można logicznie pomyśleć doskonalszego świata. W swym komentarzu do myśli leibnizjańskiej Leszek Kołakowski podkreśla, że stworzenie świata doskonałego, a więc takiego, w którym nie występuje zło, a człowiek nie jest zdolny do grzechu, oznaczałoby pozbawienie go wolności wyboru lub, jak pisze myśliciel, powołanie do życia „bezgrzesznych automatów”²⁵. Leibniz odwołuje się przy tym do logicznej niemożności, która zaistniałaby, gdyby Bóg zdecydował się stworzyć świat, w którym człowiek obdarzony wolnością wyboru²⁶ byłby zdolny do czynienia dobra i jednocześnie niezdolny do czynienia zła. Zło fizyczne, czyli cierpienie, w ujęciu teistycznym jest konsekwencją zła metafizycznego. W myśl tych założeń w jego istnienie jest wpisany pewien sens, bowiem dzięki złu fizycznemu lepiej możemy odczuwać dobro. Czytamy o tym we wstępie do dzieła Leibniza: „Jeśli bowiem Bóg chce cierpienia człowieka, to albo jako kary za winę, albo jako środka, który pozwala przeszkodzić jeszcze większemu złu, albo jako środka do uzyskania jeszcze większego dobra, na przykład do udoskonalenia cierpiącego człowieka”²⁷. W *Teodycei*... Leibniz tak wyjaśnia istnienie zła fizycznego w świecie: „O złu fizycznym można powiedzieć, że Bóg pragnie go często [...] jako właściwego środka do celu, aby przeszkodzić większemu złu, albo aby

²³ Zob. J. Kopania, *Wstęp*..., s. xx–xxi.

²⁴ L. Kołakowski, *Jeśli Boga nie ma... O Bogu, diable, grzechu i innych zmartwie- niach tak zwanej filozofii religii*, tłum. T. Baszniak, M. Panufnik, Kraków 2010, s. 15–16.

²⁵ Tamże, s. 16.

²⁶ Ma to związek z tak zwanym argumentem z wolnej woli, który w filozofii definiuje się jako: „Najpowszechniejsza zapewne próba obrony wiary w dobroć Boga wobec istnienia zła w świecie. Argument polega na tym, że zło w świecie powstawać ma wyłącznie za sprawą swobodnych, lecz niewłaściwych wyborów, jakich dokonują ludzie [...]. Stworzenie przez Boga istot obdarzonych wolnością jest dobrem, a złem – niewłaściwy użytek, jaki robią one z wolności. Dobry Bóg nie odpowiada więc za nieszczęścia tego świata i żadne niedole nie mogą podważyć wiary weń”. Zob. *Oksfordzki słownik filozoficzny*..., s. 31.

²⁷ J. Kopania, *Wstęp*..., s. xx–xxi.

uzyskać więcej dobra”²⁸. John Hick – filozof religii i teolog – zauważa, że „obecność zła jest konieczna do pełnego rozwoju istot ludzkich”²⁹. W jednej z jego książek poświęconych zagadnieniu zła – *Evil and the God of Love* – odnajdziemy następujące założenie: „Świat bez problemów, trudności, zagrożeń i niedoli byłby statyczny moralnie. Albowiem rozwój moralny i duchowy następuje w reakcji na wyzwania; a w raju nie ma wyzwań”³⁰.

Tak w ujęciu teoretycznym przedstawia się zarys problemu zła. Wypada zapytać, czy założenia teistyczne są wystarczająco przekonujące, by móc przyjąć i zaakceptować fakt zaistnienia zła i cierpienia, jakich doświadcza matka z poematu Bogdana Czaykowskiego; co więcej, odnaleźć w nich jakikolwiek sens? Wreszcie, jakie stanowisko w tej sprawie zajmuje sam autor wiersza? W poemacie wyróżnić można dwie części. W pierwszej zrozpaczona matka oskarża Boga o to, że zezwolił na tak absurdalną i niesprawiedliwą śmierć, że nie okazał aktu swej łaski i dobroci. Może to oznaczać, że Bóg ujawnił w ten sposób swoją niemoc, bowiem nie potrafił powstrzymać zła lub też nie chciał tego uczynić: „Nie przechwyciłeś w locie głazu. / Panie, dłoń Twoja uwięzła w uchwycie Diabła” (Jsz, s. 319).

Zdaje się, iż teistyczne przekonanie, że zło fizyczne może być rozumiane jako środek do uzyskania jeszcze większego dobra, a w konsekwencji prowadzić do udoskonalenia cierpiącego człowieka, zostaje zdecydowanie odrzucone w pierwszej części poematu. Ten rodzaj zła nie zawiera żadnego pierwiastka doskonalącego, nie jest bowiem oparty na logicznych przesłankach. Oznacza to między innymi, że działa również przeciw Bogu, który potrzebuje piewców swej niepojętej wspaniałości, pośredników, jak pisze poeta, którzy będą symbolicznie wyrażać to, co nie objawia się bezpośrednio. Matka skrzypaczki tak formułuje swój zarzut:

Przecież Ty się nie objawiasz
bezpośrednio,
nikt nie jest w stanie

²⁸ G.H. Leibniz, *Teodycea...*, s. 139.

²⁹ B. Davies, *Wprowadzenie do filozofii...*, s. 44.

³⁰ J. Hick, *Evil and the God of Love*, Londyn 1977, s. 372 i nn. (cyt. za: B. Davies, *Wprowadzenie do filozofii...*, s. 45).

dojrzeć
Twojego blasku,
jasności,
harmonii Twoich kolorów,
dźwięków.

Potrzebujesz pośredników
(Jsz, s. 320)

Lamentacja matki może być więc odczytywana jako skarga przeciwko Bogu, który opuścił człowieka. Jak pisze André LaCocque „On [Bóg – J.B.] powoduje opuszczenie, On odmawia pomocy, Jego winą jest zamknięcie uszu na krzyk błagającego”³¹. Monolog kobiety to wreszcie rodzaj modlitwy, która symbolicznie wyrażać ma również cierpienie spowodowane poczuciem, że Stworzyciel opuścił człowieka, to cierpienie określane jest jako *Urleiden der Gottverlassenheit*³².

Jak słusznie zauważa LaCocque:

ten, który się skarży, sam miota się między przeciwstawnymi uczuciami. Z jednej strony Bóg jest Bogiem i nie ulega żadnej wątpliwości, że mocen jest On zbawić swój lud. Z drugiej strony sam fakt opuszczenia człowieka wiernego (czy wiernego narodu w lamentacji zbiorowej) pokazuje jakąś dziwną bezsilność albo nieprzychylnie zamiary ze strony tegoż Boga³³.

Kobieta oskarża Boga o ową „nieprzychylność”, obojętność i całkowitą bierność, którą okazał w jej sprawie. Pograżona w bólu i bezradna, w poczuciu osamotnienia, solidaryzuje się z mityczną matką cierpiącą – Demeter – i ten inwokacyjny (w swym brzmieniu) fragment symbolicznie wieńczy pierwszą część poematu:

Demeter, która masz bujny włos (koloru bursztynowych zbóż)
Pani, niosąca pociechę.
Ciebie chcę śpiewać, ciebie i twoją córkę
drobnych stóp. Którą porwał Aidon.

³¹ A. LaCocque, „*Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?*” [w:] A. LaCocque, P. Ricœur, *Mysleć biblijnie*, tłum. E. Mukoid, M. Tarnowska, Kraków 2003, s. 254.

³² Termin stosowany przez egzegetów; zob. też P. Ricœur, *Skarga jako modlitwa* [w:] A. LaCocque, P. Ricœur, *Mysleć biblijnie...*, s. 288.

³³ A. LaCocque, „*Boże mój, Boże mój...*”, s. 253–254.

A Pan wielkiego grzmotu, wszechwiedzący bóg
na to przyzwolił.

(Jsz, s. 323)

Mieczyny lament, miejscami przeradzający się w niedostojnie sformułowany akt oskarżenia wobec Boga, w drugiej części poematu pozornie przyjmuje nieco łagodniejszą formę. Nie ma już pewności, że jest to nadal wyłącznie modlitwa matki skrzypaczki; jak wolno przypuszczać, na jej wypowiedź nakłada się głos autora poematu. W końcowej jego części odnajdujemy taki oto zapis:

Przyjmuję Panie w pokorze
Twoje pakty z Diabłem.

Przyjmuję Panie pokornie
Twoje teatry absurdu.

Niech będzie pochwalone imię Twoje
za ból, za rozpacz, za zagładę.

Niech będzie pochwalone imię Twoje
za nijaczenie ziemskiego piękna.

Wszystko to wynagrodzisz w niebiosach.

(Jsz, s. 326–327)

Wydźwięk tego wyznania jest niejednoznaczny. Jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że mocno zaznacza się w nim ironia. W kolejnych wersach kobieta dziękuje Bogu za krzyż i za absurdalną śmierć swej córki. Niemal pewne jest to, że nie udało jej się odnaleźć żadnego sensu w tym tragicznym zdarzeniu. Przyjmuje krzyż cierpienia, lecz jak wolno przypuszczać, teologiczna aporia związana ze współlistnieniem wszechmocnego i dobrego Boga oraz tak ogromnego nieusprawiedliwionego zła pozostaje nierozwiązana.

Nie milknie też głos poety. Jego własne wyznanie otwiera i zamyka cały poemat. Czaykowski pisze o lęku, który mu towarzyszył, gdy rozpoczynał utwór („Boję się tego wiersza”, Jsz, s. 314) i powtarza to na samym końcu, mówiąc „I teraz jeszcze bardziej się boję, / że go zakończę inaczej / niż zakończyłem” (Jsz, s. 328). Co wywołuje ten lęk

w poecie? Jak można się domyślać, to tragiczne zdarzenie mocno naruszyło fundamenty jego kruchej, niepewnej i nieustannie redefiniowanej wiary. Złożony stosunek Czaykowskiego do Boga, który, być może, jak pisze poeta, ofiarował mu wiele ocalań, ale równocześnie nie otoczył swą opatrnością jego przedwcześnie zmarłego brata, po raz kolejny się komplikuje. Słowa, których poeta nie wypowiada, mogłyby przecież brzmieć podobnie do tych, które wieńczą cytowany wcześniej wiersz, w którym Czaykowski pisze: „I tracę ciebie znowu, mój Boże, przez słowa...” (Jsz, s. 167).

W stronę mistyki

W całym dorobku poetyckim Bogdana Czaykowskiego bez trudu odnaleźć można wiersze o charakterze modlitewnym, nazwane tu wcześniej kryptomodlitwami, modlitwy-skargi, do których zaliczyć należy rozpisany na głosy poemat *Dziewczyzna Skrzyypce Głaz* oraz takie utwory, które już w tytule zawierają informację dotyczącą ich formy i przesłania. Myślę tu w szczególności o liryku *Modlitwa* ze zbioru *Spór z granicami* opublikowanego w 1964 roku oraz o wierszu *Zamiast modlitwy* z ostatnich liryków poety.

Wiersze Bogdana Czaykowskiego powstające, gdy poeta powoli żegnał się z życiem, przepełnione są myślą skierowaną ku *sacrum*. Autor *Sury* pisze w nich o sprawach ostatecznych, snuje refleksje metafizyczne dotyczące tego, co dzieje się z duszą człowieka po śmierci, i czy jest jakaś przestrzeń, do której zmierza. Nie osadza jednak swych rozmyślań w sferze interpretacji i analiz naukowych, choć na przykład wiersz *Wyobraźnia Boga wyczerpała się* (Jsz, s. 337), w którym Czaykowski pisze o technicznej cywilizacji współczesnych czasów, zdaje się nawiązywać do przemyśleń Buszy zawartych w utworze *Trzeci testament*.

Dwa nieustannie powracające w tej poezji pytania *an sit Deus* i *quid sit Deus* pobrzmiewają również w lirykach ostatnich, choć poeta nie jawi się tu już jako człowiek zbuntowany przeciw Bogu czy oskarżający Go o istnienie zła. Podmiot mówiący łagodnieje, mimo iż nadal towarzyszy mu niepewność. W procesie zbliżania się do Boga poeta staje się bardziej ufny, dojrzewa w nim wiara, choć nie bez przeszkód. Niektóre z jego wierszy przyjmują formę prawdziwego wyznania wiary,

jak choćby wspomniany już liryk *Zamiast modlitwy*, którego pierwsze wersy nasuwają skojarzenia ze słowami Chrystusa zapisanymi w Ewangelii św. Mateusza. Wiersz ten stanowi jedno z jego najbardziej przejmujących poetyckich świadectw zmierzania w stronę *sacrum*. Przywołajmy słowa poety:

Byłem pusty, a napełniłeś mnie życiem.
Byłem zimny, a ogrzałeś mnie słońcem.
Byłem jak odprysk skały, a wyrasta ze mnie oliwka.
[...]
Nie byłem dobry, ale znalazłem dobroć.
Nie byłem piękny, ale drżałem z piękności.
[...]
O poszukiwaniu moim wiesz, znasz mnie.
O rozpacz mojej wiesz, znasz mnie.
O miłości rozdwojonej po cóż Ci mówić,
skoro znasz mnie.
Czy skaza we mnie była? Była.
Czy pęknięcie, rysa o chropawych krawędziach?
Była rysa, było pęknięcie. I chropowatość.
Znasz mnie, choć ja Ciebie nie znam.

(Jsz, s. 334)

Najbardziej tajemniczym tekstem Bogdana Czaykowskiego jest poemat *Ziemioskłon*, który stanowi jego poetycką summę. Ten niezwykle testament liryczny, podzielony na piętnaście części, może być odczytany jako symboliczny zapis duchowych przeżyć poety układających się tu palimpsestowo. Główna nić, która wiąże nierzadko bardzo odległe wątki, utkana jest z doznań rozumowo niewytłumaczalnych, i to właśnie ten wymiar tekstu wydaje się najbardziej intrygujący. Trudno oprzeć się wrażeniu, że poemat pisany był w stanie pewnego duchowego uniesienia, natchnienia. Pierwszy obraz, który wyłania się z tego poetyckiego opisu, wydaje się nierealny, jakby znajdował się poza światem rzeczywistego poznania, jakby istniał jedynie w umyśle poety. Jest to jakaś wizja przestrzeni nierzeczywistej, którą dostrzega i czuje jedynie autor *Ziemioskłonu* i w ten oto sposób ją przedstawia:

Moja ojczyzna, długo poszukiwana –
Bo nie było powrotu, ani kotwicy
Na trwalszym łańcuchu niż język.

Jest w końcu pode mną. Chodzę po niej
 Jak po dywanie, który wyobraża
 Morza, góry, doliny i piaski.

Stopy nie chcą opuścić tej wełnistej ziemi,
 Tak realnie utkanej przez nieznanego tkacza.
 Nurzają się w kolorach, smakują sypkość piasku.
 [...]

 Ale tkacz nie obrzeżył wyobrażonych połąci
 Tej kolorowej tratwy, kulistej w iluzorii³⁴.

Obraz ten jest niejednoznaczny. W kolejnych wersach poeta zwraca się do swej pamięci z prośbą, by otwarła się i pozwoliła mu na nowo przekroczyć próg krainy minionej. Jego poetycka wyobraźnia widzi przestrzeń, która „faluje, burzy się, ucicha / Rozpościera i zwija, gra, opalizuje” (z, s. 6). Autor tego niezwyklego opisu kilkakrotnie wspomina też o tajemniczym tkaczu, nigdzie jednak nie wyjaśnia, kogo ma na myśli. Można jedynie zakładać, że chodzi tu o Boga. Tekstu tego nie da się porównać z żadnym wierszem Czaykowskiego, który porusza zagadnienie filozofii wiary. Wcześniej tak często wyrażane wątpliwości i niepokój, niekiedy zmierzające w kierunku odrzucenia przekonania o istnieniu wszechmocnego i dobrego Boga, tutaj się nie ujawniają. Poeta formułuje swą natchnioną myśl z odmiennej perspektywy. Autor *Okanagańskich sadów* doświadcza duchowej transgresji, wielokrotnie przekracza próg rozumowego percypowania rzeczywistości, jakby wkraczał w przestrzeń mistyki. Jak wyjaśnia ojciec Jan Kłoczowski „«mistyczny» to tyle, co «obudzony duchowo», ale niezależny od żadnej tradycji”³⁵. W swej książce *Drogi człowieka mistycznego* dominikanin odwołuje się też do definicji mistyki według Tomasza z Akwinu, w której czytamy, że to

cogito Dei experimentalis, czyli doświadczenie poznania Boga, uzyskania wiedzy o Bogu drogą żywego, konkretnego przeżycia [...]. Jest to konkretne, fundamentalne doświadczenie własnej jaźni wchodzącej w bezpośredni kontakt z Bogiem lub z rzeczywistością metafizyczną; określa ono postawę mistyka³⁶.

34 B. Czaykowski, *Ziemioskłon*, Toronto 2007, s. 5. Kolejne fragmenty z poematu oznaczam skrótem z i podaję numer strony.

35 J.A. Kłoczowski, *Drogi człowieka mistycznego*, Kraków 2001, s. 6.

36 G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, tłum. I. Kania, Warszawa 1997, s. 28 (cyt. za: J.A. Kłoczowski, *Drogi człowieka...*, s. 12).

Wydaje się, że Czaykowski doznaje luministycznej aporii, co opisuje w ten oto sposób: „Jest jakaś niewidoczność, jak zbyt wielka jasność. / Lub może tylko ciemność, zamierzchła w absolut” (z, s. 7).

Bez wątpienia ostatni tekst Bogdana Czaykowskiego stanowi świadectwo pewnego „obudzenia duchowego” poety, próbę wyjścia „za granicę oczu” (z, s. 8), pozarozumowego przemierzania przestrzeni bezgranicznych, przeniknięcia „najmniejszej cząstki widoczności” (z, s. 8). Czy to mistyczne doświadczenie zbliżało poetę do Niewidzialnego Tkacza? Być może, miało go przygotować do ostatecznego przejścia do krainy, która

[...] faluje, burzy się, ucicha,
Rozpościera i zwija, gra, opalizuje,
Lecz nigdzie żadnej szpary, tak jest doskonała,
Jak magiczna kula, co odbija z wnętrza.

(z, s. 6)

* * *

Stosunek Bogdana Czaykowskiego do Boga był na pewno niejednoznaczny i pełen sprzeczności. Z jego twórczości nie wyłania się obraz człowieka religijnego, który powierza swoje życie Bogu. Jest to zapis przedstawiający jednostkę niespokojną, a czasem wręcz niepokorną, która pragnęła żyć intensywnie i doświadczać skrajnych emocji. Twórczość liryczna Czaykowskiego jest utkana z momentów epifanijnych, ale i tych przepełnionych smutkiem i goryczą; ujawnia ona zarówno fascynacje i namiętności poety, jak i gorzkie rozczarowania. Momenty duchowych uniesień, które mają zbliżać poetę do Boga, przeplatają się ze zwątpieniem i odrzuceniem wszelkiej wiary w Jego istnienie. Choć próżno szukać w tej poezji jednoznacznie brzmiących deklaracji – *credere Deo, credere Deo* – to zapewne można powiedzieć, że przedstawia ona wielowymiarowy obraz człowieka wytrwale poszukującego swej własnej drogi do Boga.

Bibliografia

- Budzik J., *Zadomowieni i wyobcowani. O sytuacji pisarzy polskich w Kanadzie*, Kraków–Toronto 2013.
- Busza A., *Atol*, Toronto–Rzeszów 2016.
- Czaykowski B., *Jakieś ogromne szczęście. Wiersze wybrane z lat 1956–2006*, przedm., wyb. oprac. B. Szałasta-Rogowska, Kraków 2007.
- Czaykowski B., *Okanagańskie sady*, Wrocław 1998.
- Czaykowski B., *Point-no-Point*, Paryż 1971.
- Czaykowski B., *Reductio ad absurdum i przewyciężenie*, Londyn 1958.
- Czaykowski B., *Spór z granicami*, Paryż 1964.
- Czaykowski B., *Superkontynentalny Toronto–Vancouver. Tryptyk*, Berlin–Toronto 2001.
- Czaykowski B., *Sura. Wiersze*, Londyn 1961.
- Czaykowski B., *Trzciny czcionek*, Londyn 1957.
- Czaykowski B., *Wiatr z innej strony. Wiersze zebrane z lat 1953–1989*, Kraków 1990.
- Czaykowski B., *Ziemioskłon*, Toronto 2007.
- Czerniawski A., *Trzy „religijne” wiersze Bogdana Czaykowskiego [w:] Poezja polska na obczyźnie. Studia i szkice*, t. 2, red. Z. Andres, J. Wolowski, Rzeszów 2005.
- Davies B., *Wprowadzenie do filozofii religii*, tłum. W.J. Popowski, Warszawa 1993.
- Gadacz T., *Historia filozofii XX wieku. Nurty*, Kraków 2009.
- Hick J., *Evil and the God of Love*, London 1977.
- Januszkiewicz M., *W poszukiwaniu sensu. Phronesis i hermeneutyka*, Poznań 2016.
- Kłoczowski J.A., *Drogi człowieka mistycznego*, Kraków 2001.
- Kołąkowski L., *Jeśli Boga nie ma... O Bogu, diable, grzechu i innych zmartwieniach tak zwanej filozofii religii*, tłum. T. Baszniak, M. Panufnik, Kraków 2010.
- LaCocque A., Ricœur P., *Mysleć biblijnie*, tłum. E. Mukoid, M. Tarnowska, Kraków 2003.
- Leibniz G.W., *Teodycea. O dobroci Boga, wolności człowieka i pochodzeniu zła*, tłum. M. Frankiewicz, wstęp J. Kopania, Warszawa 2001.

- Mielhorski R., „*Jedynie autentyczna terażniejszość...*” *Dzieciństwo w poezji Bogdana Czaykowskiego* [w:] *Poezja polska na obczyźnie. Studia i szkice*, t. 2, red. Z. Andres, J. Wolski, Rzeszów 2005.
- Mysł mocna, myśl słaba. Hermeneutyka włoska od połowy XX wieku. Antologia tekstów*, wyb., tłum. M. Surma-Gawłowska, A. Zawadzki, Kraków 2015.
- Oksfordzki słownik filozoficzny*, red. J. Woleński, tłum. C. Cieśliński i in., Warszawa 2004.
- Pasterski J., *Inne wyzwania: poezja Bogdana Czaykowskiego i Andrzeja Buszy w perspektywie dwukulturowości*, Rzeszów 2011.
- Piotrowiak J., *W stronę mistyki? Poetyckie epifanie Bogdana Czaykowskiego* [w:] *Literatura polska w Kanadzie. Studia i szkice*, red. B. Szałasta-Rogowska, Katowice 2010.
- Ricken F., *Filozofia religii*, tłum. P. Domański, Kęty 2007.
- Scholem G., *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, tłum. I. Kania, Warszawa 1997.
- Szałasta-Rogowska B., *Urodzony z piotunów. O poezji Bogdana Czaykowskiego*, Katowice–Toronto 2005.
- Słownik filozofii*, red. J. Hartman, Kraków 2004.

Jędrzej Soliński

UNIwersytet Wrocławski

Bohater we mgle

Odyseja Homera i Traktat o łuskaniu fasoli
Wiesława Myśliwskiego

Twórczość Wiesława Myśliwskiego, tak pochoinnie i niestety konsekwentnie przyporządkowywana do tak zwanego chłopskiego nurtu literatury polskiej, mimo zdawałoby się wielu opracowań krytycznych, domaga się pogłębionych badań i nowych odczytań wolnych od przymusu konkretnej interpretacji. Szansę na rozszerzenie horyzontów interpretacyjnych stwarza komparatystyka. Próba porównania poszczególnych scen *Traktatu o łuskaniu fasoli* Wiesława Myśliwskiego i *Odysei* Homera może wskazać, w moim przekonaniu, na pewien szczególny tryb czytania powieści polskiego prozaika, dotychczas jedynie przez badaczy nieśmiało sugerowany, co z kolei pozwala szukać w jednej z początkowych scen *Traktatu...* elementów metafizycznych, dotychczas w niej nieodnajdywanych.

Porównanie utworów tak odległych od siebie pod każdym względem może wydawać się kontrowersyjne, nie jest to jednak pierwsza próba wskazywania homerowych ech w prozie Myśliwskiego – figurę Itaki *à rebours* w powieściach autora *Pałacu* omówiła Agnieszka Czyżak w artykule *Zapomnieć zagładę Itaki*¹, o homerowej retardacji w *Widnokręgu* pisał z kolei Zbigniew Kopec².

¹ A. Czyżak, *Zapomnieć zagładę Itaki* [w:] *O twórczości Wiesława Myśliwskiego (w siedemdziesiątą piątą rocznicę urodzin pisarza)*, t. 2, red. J. Paławski, Kielce 2007, s. 145–156.

² Z. Kopec, *Koło świata czułyimi oczu zakreślone* [w:] *O twórczości Wiesława Myśliwskiego (w siedemdziesiątą rocznicę urodzin pisarza)*, t. 1, red. J. Paławski, Kielce 2001, s. 221–232.

Bohater we mgle – sceny paralelne?

W artykule porównuję poszczególne sceny z *Traktatu o łuskaniu fasoli* oraz VII księgi *Odysei*. W pierwszym rozdziale *Traktatu...* bohater-narrator wspomina powrót w rodzinne strony po wielu latach nieobecności:

Zjechałem jednak w boczną drogę, potem znów skręciłem w inną i zaczęła się pojawiać mgła. Z początku rzadka i gdzieniegdzie, takimi pasmami tylko nachodziła, przegradzając od czasu do czasu drogę. [...] Z każdym jednak kilometrem te pasma zagęszczały się. A po jakimś czasie jakby ściany mgły zaczęły wyrastać na drodze. Widniej było tylko w miejscowościach, gdzie paliły się lampy. Kiedy jednak z takiej miejscowości wyjeżdżałem, w jeszcze gęstszej mgłę wpadałem. I w coraz gęstszej, i gęstszej. Mglę miałem przed sobą, mgłę nad sobą, z boków, z tyłu. Jakby świata nie było, tylko mgła. [...] Ale sam jechałem. W dodatku żadnego samochodu za mną, przede mną. [...] Toteż chwilami traciłem omalże pewność, czy w ogóle jadę przed siebie, czy nie zjadę zaraz w rów, nie uderzę w znak drogowy, w drzewo. Powiem panu, nigdy dotąd w takiej mgle nie jechałem. [...] Nagle widzę, po obu stronach drogi zaczynają pełgać jakieś dziwne mdłe światełka. Cóż to może być? Z początku jeszcze rzadkie, tu, tam. Nietrudno jednak było spostrzec, że stoją w oknach, jakkolwiek okien mało było widać, a jeszcze mniej domów, ledwie zarysy majaczące we mgle. Domyśliłem się, że przejeżdżam przez jakąś miejscowość, zwłaszcza że tych światełek przybywało, gęstniały, a wkrótce z jednej, drugiej strony drogi utworzyły się z nich świecące łańcuchy, tak że jechałem jakby w takiej alei. Jechałem, za dużo powiedziane, toczyłem się raczej. Mgła przede mną wciąż była gęsta. Wtem tuż przed maską samochodu wyłoniły się z tej mgły dwie postaci. Mężczyźni raczej, domyśliłem się. Nie zdążyłem nacisnąć sygnału, tylko z całej siły wbiłem nogę w hamulec. [...] Ale niech pan sobie wyobrazi, nawet nie zauważyli samochodu. Chyba się kłócili, bo doszły mnie ich chrapliwe, podniesione głosy. Wymachiwali rękami, popychali się. Wyglądało, że jeszcze będąc świadkiem bójki w tej mgle. Uchyliłem trochę szyby, włączyłem radio na cały głos, szła jakaś ostra, dudniąca muzyka, myślałem, może usłyszą i ustąpią mi drogi. Nie usłyszeli. Stali, chwiejąc się na wszystkie strony, a w pewnej chwili zwarli się ze sobą, obłapili w serdecznym uścisku i zaczęli się całować. A byli tak pijani, że jeden drugiego podtrzymywał, gdy ten się obsuwał. W końcu nacisnąłem raz i drugi sygnał i, o dziwo, przyklepali się w ręce i jeden ruszył na jedną stronę drogi, drugi na drugą. Położyłem już nogę na pedale gazu, gdy nagle zawrócili i znów się zaczęli obłapiać. I tak obłapieni, przytuleni kołysali się i kołysali, jakby doszli do wniosku, że nie będą się rozstawać, tylko zwałą się i tu się prześpią, na drodze. [...] I tak szli zygzakami, a jeszcze co trochę przystawali, poklepując się, potrząsając czy ciągnąc się za ręce. A wraz z nimi musiałem i ja przystawać. W pewnej chwili wyłoniła się z mgły nad

drogą brama. Właściwie zajaśniała. Łańcuch podobnych, co w oknach, mdłych światełek znaczył ją od pobocza z jednej strony i piał się ku górze, gdzie nad środkiem drogi urywała się ta jedna świecąca połowa półkola. W drugiej, zgasłej, pewnie żarówki się przepalily czy może przewód się przerwał. I w tej świecącej się połowie półkola jaśniało jedno słowo: Witaj. Napis musiał być dłuższy, lecz z tą drugą połową zgasł. [...] Skończyły się światełka, trochę przyspieszyłem. Po kilku kilometrach poczułem się tak zmęczony, że gdy zobaczyłem po lewej stronie rozświetlony napis „Zajazd”, postanowiłem się zatrzymać. Zajazd był cichy, właściciel uprzejmy. Odradził mi, żebym w taką mgłę jechał. W taką mgłę, w taką mgłę. Gdzie pan będzie jechał? Prześni się pan, odpocznie, mgła ustąpi. Mamy wygodne, niedrogie pokoje. Zje pan coś na gorąco, to zaraz przygrzejemy? Napije się pan piwa? O, teraz piwa, jakie tylko się chce. Nawet zagraniczne. Czy coś mocniejszego by pan wołał? Pokój zaraz panu sprzątną. Ruch był u nas dzisiaj.

– A te światełka w oknach? Ta brama? – nieopatrznie spytałem. – Czy dlatego że mgła?

Spojrzał na mnie nieufnie.

– A pan skąd?

– Za granicą mieszkam.

I dopiero się udobruchał:

– Obraz święty szedł³.

Skryty we mgle bohater-podróżnik przywołuje obrazy z VII księgi *Odysei*. Odyseusz przybywa – jako rozbitek – na wyspę Feaków. Po spotkaniu z córką panującego na wyspie Alkinoosa, Nauzykaa, udaje się jej śladami do miasta na spotkanie z władcą:

καί τὸτ' Ὀδυσσεὺς ὄρτο πόλινδ' ἴμεν: ἀμφὶ δ' Ἀθήνη
πολλὴν ἤερα χεῦε φίλα φρονέουσ' Ὀδυσῆι,
μὴ τις Φαιήκων μεγαθύμων ἀντιβολήσας
κερτομέοι τ' ἐπέεσσι καὶ ἐξερέοιθ' ὅτις εἴη⁴

Wtedy też Odys ruszył do miasta, Atena zaś
Czuwając nad nim gęstą mgłę wokół niego rozlała
By nikt z wielkodusznych Feaków spotkawszy go
Nie drwił i nie pytał, kim jest⁵

3 W. Myśliwski, *Traktat o łuskaniu fasoli*, Kraków 2010, s. 16–19; dalej podaję skrót ToLF i numer strony, z której pochodzi cytowany fragment.

4 Cytaty z *Odysei* za: Homer, *The Odyssey*, with an English Translation by A.T. Murray, Ph.D., in vo. 1–2, Cambridge–London 1919, VII 14–17.

5 Tłum. z języka greckiego J.S.

Po dotarciu do miasta Odyszeusz pyta o drogę napotkaną dziewczynę, którą w istocie jest sama bogini Atena. Ta wskazuje mu właściwy kierunek i ponownie czyni go niewidzialnym dla Feaków:

τὸν δ' ἄρα Φαίηκες ναυσικλυτοὶ οὐκ ἐνόησαν
 ἐρχόμενον κατὰ ἄστου διὰ σφέας: οὐ γὰρ Ἀθήνη
 εἶα εὐπλόκαμος, δεινὴ θεός, ἥ ῥά οἱ ἀχλὺν
 θεσπεσίην κατέχευε φίλα φρονέουσ' ἐνὶ θυμῷ⁶

Nikt z żeglownych Feaków go nie rozpoznał,
 Gdy szedł przez miasto wśród nich, bowiem Atena
 Pięknowłosa, straszna bogini, mgłę
 Cudowną rozlała [w trosce o niego]

Po przedstawieniu powyższych scen nasuwa się pytanie, czy analiza porównawcza powinna polegać jedynie na zestawieniu odpowiadających sobie elementów, takich jak „powrót – powrót” czy „mgła – mgła”? Czy w prozie Myśliwskiego należy dopatrywać się zapożyczeń i aluzji do *Odyssey*? Czy istotą komparatystyki jest tak zwana wpływologia, której uprawianie zazwyczaj nie prowadzi do sensownych wniosków? Aby uniknąć kryjącego się w powyższych pytaniach niebezpieczeństwa, należy wyjaśnić, co tak naprawdę jest tu przedmiotem porównania.

Scena/epizod w oralnej pieśni epickiej

Powtarzające się w ciągu narracji sceny, nazwane przez Waltera Arenda „scenami typowymi” [*typischen Szenen*]⁷, a przez Alberta B. Lorda „tematami” [*theme*]⁸, są podstawowym, obok formuły i schematu fabuły, elementem struktury oralnej pieśni epickiej. Są to na przykład sceny przywdziewania zbroi, przyjmowania gościa, składania ofiary, przygotowywania posiłku. Najważniejszą ich cechą stanowi powtarzalność (choć nie dosłowna, bowiem w kulturze oralnej jest to prawie niemożliwe).

⁶ *Odyseja...*, VII 39–42.

⁷ W. Arend, *Die typischen Szenen bei Homer*, Berlin 1933.

⁸ Por. A.B. Lord, *Homer and Huso II. Narrative inconsistencies in Greek and South Slavic heroic song*, „Transactions and Proceedings of the American Philological Association” 1938, № 69, s. 440; tegoż, *Pieśniarz i jego opowieść*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2010, s. 63, 173–221.

Podobieństwo poszczególnych scen opiera się w głównej mierze na powtarzalnym wzorcu, sekwencji, a nie na dokładnej repetycji fraz. Tak o scenach zbrojenia w *Iliadzie* pisał Matthew Clark:

Sekwencja uzbrojenia w każdej scenie jest taka sama – nagolenniki, napierśnik, miecz, tarcza, hełm i włócznia – ale każda scena została opracowana na swój własny sposób. [...] Szczegóły w [poszczególnych] scenach są równie ważne jak podobieństwo ich ogólnej struktury. Technika sceny typowej oferuje poecie podstawowe rusztowanie, ale pozwala także dostosować każdą scenę do konkretnych celów⁹.

Technika kompozycji ustnej pieśni epickiej nie opiera się więc na mechanicznej powtarzalności poszczególnych jej elementów (formuła – temat – schemat fabuły), ale na ich nieustannej rekompozycji. Cechą charakterystyczną tychże elementów jest modalność, zdolność do ciągłego przetwarzania. Co więcej, to „rusztowanie”, na którym pieśniarz komponuje daną scenę, nie jest jedynie prostym wzorcem słownym, łatwo identyfikowalnym przy pobieżnej lekturze. W scenach *Iliady* i *Odysei* badacze dopatrywali się daleko głębiej osadzonych struktur niżli tylko prostej sekwencji łatwo dających się wskazać elementów. I tak, Michael Nagler wskazywał na istnienie przedwerbalnego *Gestalt*, leżącego u podstaw obrazowania poszczególnych scen¹⁰, natomiast Elizabeth Minchin za fundament homerowych scen uważa tak zwane kognitywne scenariusze, które odzwierciedlają codzienne, powtarzające się wydarzenia. To na ich podstawie, przez łączenie i modyfikację, pieśniarz konstruuje poszczególne sceny¹¹.

⁹ M. Clark, *Formulas, metre and type-scenes* [w:] *The Cambridge companion to Homer*, ed. R. Fowler, Cambridge 2006, s. 135; tłum. – J.S.

¹⁰ M.N. Nagler, *Spontaneity and tradition: A Study in the oral art of Homer*, Berkeley–Los Angeles–London 1974. O scenie typowej: „An inherited preverbal Gestalt for the spontaneous generation of a ‘family’ of meaningful details”. Tamże, s. 82.

¹¹ E. Minchin, *Homer and the resources of memory. Some applications of cognitive theory to the Iliad and the Odyssey*, Oxford 2001. O kognitywnych scenariuszach [*cognitive scripts*]: „In summary, these entities are said to represent knowledge and experience, not definitions; they include a fixed core of routine actions or events along with a variable aspect; and they are active recognition devices”. Tamże, s. 13.

Dla omawianego w artykule zagadnienia najważniejsza jest jednak teoria tradycyjnej referencyjności, dzięki której każdy, nawet najdrobniejszy epizod nabiera szczególnego znaczenia.

Tradycyjna referencyjność

W kulturze oralnej nie istnieje kanon raz na zawsze spisanych tekstów, do których twórcy mogliby się odwoływać tak, jak to dzieje się w kulturze piśmiennej. Ustna tradycja epicka jest przekazywana z pokolenia na pokolenie przez nieustanne odtwarzanie – jeśli nie ma możliwości zdeponowania kanonicznej wersji tekstu pieśni przy pomocy pisma, jest to jedyna droga do zachowania tradycyjnych treści poetyckich. Aby było to możliwe, cała społeczność musi być zanurzona w tejsze tradycji – zarówno pieśniarze śpiewający pieśni, jak i słuchająca ich publiczność muszą swobodnie poruszać się w obrębie „materiału” poetyckiego.

Ponieważ nie ma możliwości utrwalenia pieśni przy pomocy technologii pisma, w kulturze oralnej nie istnieje pojęcie oryginału. Jeśli pieśniarz zaśpiewał pieśń dziś wieczorem, jak sprawdzić bez pomocy pisma (o sprzęcie nagrywającym dźwięk nawet nie wspominając), czy następnego dnia zaśpiewa ją dokładnie tak samo? Dla nas, zanurzonych w kulturze piśmiennej, jest to trudne do wyobrażenia – przez wiele wieków istniały pieśni opowiadające o wypadkach pod Troją, ale nie istniała *Iliada* w naszym rozumieniu – każde wykonanie pieśni, choćby krótkiej, było niejako oryginałem – jedynym, niepowtarzalnym¹².

Pisarz może, między innymi robiąc notatki, tworzyć bez końca poszczególne epizody swojej powieści. Pieśniarz epicki ma do dyspozycji jedynie swoją pamięć – stąd konieczność operowania ograniczoną liczbą schematów, na przykład scen typowych. Komponowanie za każdym razem zupełnie „nowej” sceny choćby przywdziewania zbroi okazałoby się zadaniem niewykonalnym, jako że pieśniarz komponuje swoją pieśń, co należy podkreślić, w trakcie jej wykonywania¹³.

Jak zatem przy, wydawałoby się, schematycznej technice kompozycji, opartej na powtarzalności formuł, scen i schematów fabularnych

¹² A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść...*, s. 63–64.

¹³ Tamże, s. 65.

powstawały pieśni przekazujące nowe treści? Jeżeli założymy, że było to jednak możliwe – czego najlepszym dowodem są eposy Homera – skąd niepiśmienny pieśniarz miał wiedzieć, czy pieśń o zdobyciu Ilionu (bądź choćby jeden epizod tych wydarzeń) będzie rozpoznawalny przez słuchającą go, również niepiśmienną publiczność? Nikt przecież nie mógł przygotować się do odbioru takich czy innych treści, sprawdzając potrzebne mu informacje. No właśnie, sprawdzając gdzie? – jeśli nie istnieje pismo, a więc i książki, encyklopedie, podręczniki?

Aby stwierdzić, że dana tradycja epicka rozwijała się w kulturze niepiśmiennej przez wiele wieków, trzeba założyć, że pewne treści były znane wszystkim członkom społeczności. Pieśniarz, by zaśpiewać pieśń, musiał poczynić takie założenie – w przeciwnym wypadku musiałby za każdym razem zacząć wykonanie od objaśniania, kim był Agamemnon, a kim Odyseusz, gdzie leży Troja, skąd przybyli Achajowie i tak dalej. Jest to oczywiście sytuacja absolutnie niemożliwa. Najnowsze badania nad twórczością Homera potwierdzają zresztą te założenia:

Badacze zawsze zdawali sobie sprawę, że taki utwór jak *Iliada* nie mógł być przywołany do bytu z nicości, musiała wszak istnieć obok niej i przed nią poezja, o której nic jednak nie można było powiedzieć [...].

Należy uznać za pewnik, że *Iliada* i *Odyseja* odwołują się do faktów, które mogły być znane odbiorcy z innych pieśni epickich. Można więc mówić o pewnym supertekście, do którego sięgał pieśniarz i na który mógł się on powoływać, wciągając w grę znaczeń zapoznanego z nim w jakimś stopniu odbiorcę¹⁴.

W tym miejscu dochodzimy do zagadnienia tradycyjnej referencyjności [*traditional referentiality*], zaproponowanego przez Johna M. Foleya¹⁵. Badacz próbował odpowiedzieć na pytanie, jak poszczególne tradycyjne i powtarzalne elementy struktury pieśni generują znaczenie.

Każdy z tych elementów, między innymi scena typowa czy epizod fabularny, są tradycyjne *sensu stricto* – pieśniarz nie wymyśla ich za każdym razem *ad hoc*, ale podczas wykonania/kompozycji pieśni czerpie z tradycji. Tak więc na przykład scena przyjmowania gościa, pojawiająca się od wieków w różnych pieśniach, wykorzystana, to znaczy

¹⁴ K. Zieliński, „*Iliada*” i jej tradycja epicka. Studium z zakresu greckiej tradycji oralnej, Wrocław 2014, s. 37.

¹⁵ J.M. Foley, *Immanent art: From structure to meaning in traditional oral epic*, Bloomington–Indianapolis 1991.

rekomponowana, wraz z każdym kolejnym wykonaniem już niejako *a priori* niesie ze sobą znaczenie nadane jej w tradycji, w której owa scena funkcjonuje niezależnie od funkcji, jaką nadaje jej twórca/wykonawca podczas konkretnego wykonania pieśni. Innymi słowy – każda tradycyjna scena w każdej tradycyjnej pieśni epickiej odwołuje się w jakimś stopniu do całej tradycji epickiej, której jest nieodłączną częścią.

Zatem tradycyjna referencyjność [*traditional referentiality*], jak przekonuje Foley, wywołuje odniesienie do kontekstu nieporównywalnie szerszego niż pojedyncze wykonanie pieśni, i jest to odniesienie metonimiczne, w którym każdy tradycyjny element struktury pieśni funkcjonuje jako *pars pro toto* – każda pieśń, a nawet każdy jej element, na przykład konkretna scena, są wzbogacone przez niewyrażony w słowach w danej chwili kontekst [*unspoken context*], i to właśnie synekdocha jest kluczem do właściwego jej odczytania¹⁶.

Należy zatem przypuszczać, że w każdej pieśni należącej do cyklu trojańskiego można było odnaleźć szereg aluzji i nawiązań do innych pieśni z tego cyklu, a nawet i do całej tradycji, obszerniejszej niż jeden tylko cykl¹⁷.

I tak, w iv księdze *Odysei* Telemach, który za namową Ateny wyruszył z Itaki, by zdobyć informacje o swoim ojcu Odyseuszu, przybywa do Sparty. Podczas rozmowy Menelaos, uczestnik wojny trojańskiej, opowiada mu zasłyszane podczas powrotu z wojny wieści o swoim bracie, Agamemnonie, który po dotarciu do Myken został podstępnie zgładzony przez Ajgistosa. My znamy tę opowieść z późniejszych tragedii, od *Agamemnona* Ajschylosa począwszy, jednak ani *Iliada*, ani *Odyseja* nie przedstawiają bezpośrednio tragedii domu Atrydów. Krótka wzmianka o nieszczęśliwym powrocie Agamemnona mogła być jednak tematem osobnej pieśni, niezachowanej do naszych czasów. Pieśniarz, umieszczając aluzję do wydarzeń w Mykenach w ciągu narracji *Odysei*, musiał zakładać, że jego słuchacze znają całą tradycję epicką – Menelaos wspomina jedynie o udziale w zbrodni Ajgistosa. Działał on jednak, jak wiemy, w zмовie z żoną Agamemnona Klitajmestrą. Jednym ze skutków morderstwa Agamemnona było wygnanie i tułaczka jego syna Orestesa. Dopiero dysponując tymi informacjami, których

¹⁶ Tamże, s. 7–8.

¹⁷ O fenomenie cyklu epickiego zob. K. Zieliński, „*Iliada*” i jej tradycja..., s. 37–133.

jednak pieśniarz wprost nie podaje, możemy rozpoznać funkcję tego epizodu – wspomnienie nieszczęśliwego powrotu Agamemnona jest sugestią odnośnie do dalszych losów Odyseusza – w Klitajmestrze, którą publiczność zna z innych pieśni, można odnaleźć figurę Penelopy *à rebours*. Historia jest opowiadana Telemachowi, synowi Odyseusza, stąd kolejna paralela – implicytna aluzja do losów Orestesa – którego publiczność również zna – zmuszonego do opuszczenia domu po zabójstwie ojca¹⁸. W ten sposób pieśniarz sugeruje pewną możliwość odnośnie do dalszej opowieści, jednak aluzje nie muszą zostać zrealizowane w ciągu narracji – tak zresztą dzieje się w wyżej opisanej sytuacji.

Poszczególne sceny w ramach jednej pieśni również silnie ze sobą korespondują, co pozwala na identyfikację takiego czy innego wzorca – po spotkaniu z Nauzyką w księdze VI Odyseusz modli się o przyjęcie go przez Feaków przy źródle i przybytku poświęconym Atenie, tak jak Eumajos, jego wierny sługa – świniopas z Itaki – w takich samych okolicznościach modli się o szczęśliwy powrót swojego pana. Analiza tych dwóch scen sugeruje, że jest to stały element schematu przybycia bohatera¹⁹.

Strukturalne analogie w powieściach Wiesława Myśliwskiego

Cały powyższy wywód byłby dla porównania scen *Odysei* i *Traktatu o łuskaniu fasoli* bezprzedmiotowy, gdyby nie pewne rozpoznania badaczy dotyczące strukturalnych analogii w powieściach Wiesława Myśliwskiego. Beata Adamiec-Czubaj sugeruje, że w twórczości autora *Widnokrzęgu* można rozpoznać trzy grupy powtarzających się motywów: (1) motywy powracające w obrębie jednej powieści, (2) motywy, których obszar perseweracji ogranicza się do rozdziału jednego utworu

¹⁸ B. Fenik, *Studies in the Odyssey*, Wiesbaden 1974, s. 34–36.

¹⁹ M.W. Edwards, *Homer and oral tradition: The type-scene*, „Oral Tradition” 1992, № 7/2, s. 305.

oraz (3) motywy fabularne i budujące postać powracające w różnych powieściach²⁰.

Za najliczniejszą grupę badaczka uważa motywy powracające w kilku powieściach. Chociaż idzie tu bardziej o wyeksponowanie jednej cechy charakterystycznej dla różnych postaci w wielu utworach – na przykład modlitwa matek w *Nagim sadzie, Kamieniu na kamieniu* oraz babki w *Widnokregu*²¹, rozpoznania Adamiec-Czubaj są już ważnym przyczynkiem do poszukiwania kolejnych analogii o daleko większym znaczeniu.

Milowy krok we właściwym – dla poruszanej w artykule problematyki – kierunku wykonał Piotr Biłos, już we wstępie swojej monografii pisząc:

Między powieściami ujawniają się strukturalne analogie, echa, symetrie bądź opozycje, wznowienia, powtórzenia oraz wariacje, związane zarówno ze snutymi wątkami, jak i obraną formą narracyjną. [...] Tych ech, śmiało wykraczających poza granice poszczególnych powieści, jest bardzo dużo. Nawet jeśli trudno je wyczuć przy pierwszej lekturze – da się je dostrzec przy dłuższym obcowaniu z dziełami autora, przez powroty do nich, cykliczne i zarazem uparte, by tak rzec, odśrodkowe. Czytelnik musi oswoić się z faktem, że niezależnie od wątku, na którym w danej chwili skupia się narracja, istnieje duże prawdopodobieństwo, że wchodzi on w rezonans z analogicznymi wątkami w pozostałych powieściach. Ten rodzaj lektury zakłada zatem spojrzenie skupione na rozwijającej się w danej chwili fabule, jak też konsekwentnie ukośne, zbaczające, wychodzące poza tory podejmowanego akurat tematu²².

Czytanie jednych niejako „poprzez” drugie wydaje się jedynym sposobem, aby w pełni zrozumieć twórczość polskiego prozaika. I tak powracać w różnych utworach będzie motyw zdjęcia – w prologu *Widnokregu* napotykamy opis starej fotografii, na której uwidoczniono powieściowe „ja” w towarzystwie ojca²³, w *Ostatnim rozdaniu* natomiast narrator opowiada o zdjęciu matki, jedynym, jakie posiada²⁴. Motyw grobu powraca w wielu funkcjach i wariantach – od pierwszego zdania

²⁰ B. Adamiec-Czubaj, *Perseweracja wątków i motywów w powieściach Wiesława Myślińskiego* [w:] *O twórczości Wiesława Myślińskiego...*, t. 2, s. 99.

²¹ Tamże, s. 107.

²² P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myślińskiego*, Kraków 2017, s. 12–15.

²³ W. Myśliński, *Widnokrag*, Kraków 2007, s. 7.

²⁴ Tenże, *Ostatnie rozdanie*, Kraków 2013, s. 277.

Kamienia na kamieniu: „Wybudować grób...” (w której to powieści grób jest najważniejszym motywem), przez ocalenie Szymona Pietruszki, który uciekając przed Niemcami, wraz z innym partyzantem schował się w grobie (funkcja *à rebours* – grób ratuje życie)²⁵, ocalający życie (znów!) dół na kartofle w *Traktacie...* (s. 222, 271), po wizytę na grobie krawca Matei w *Ostatnim rozdaniu*²⁶ czy nawet będący podstawą opowieści notes z nazwiskami, który z pewnego rodzaju niematerialnym grobowcem trafnie skojarzył Piotr Biłos²⁷.

W więcej niż jednej powieści – powielane i przekształcane – powracają również takie wątki czy motywy, jak wypadek drogowy (*Kamień na kamieniu*, *Ostatnie rozdanie*), konstelacja stary mąż – młoda żona (*Ostatnie rozdanie*, *Pałac*), w silnej relacji występuje opozycja mężczyzna – mizantrop (Robert z *Traktatu...*) i wrażliwa, empatyczna kobieta (Maria z *Ostatniego rozdania*). Takich analogii jest w powieściach Myśliwskiego więcej, tutaj przytaczam jedynie wybrane przykłady.

By pokazać, do czego może doprowadzić takie odczytywanie powieści Myśliwskiego przez pryzmat wzajemnych odniesień, należy posłużyć się konkretnym przykładem. W powieści *Kamień na kamieniu* napotykamy opis wywózki mężczyzn z rodzinnej wsi Szymona podczas drugiej wojny światowej. Aresztanci, jadąc ciężarówką, zastanawiają się, dokąd wiozą ich oprawcy, rozprawiając nad aktualną (domniemaną, gdyż nie mogą go ujrzeć) pozycją słońca na niebie: „Aż ktoś powiedział, że może nie to samo jest słońko w Obrębowie co w Lisicach, bo może nad każdą wsią jest inne słońko, to i inne nad autem, i dopiero ich pogodził”²⁸. Jeżeli rozpatrujemy ten cytat jako autonomiczny epizod, możemy wysnuć wniosek na przykład o indywidualnym stosunku człowieka do czasoprzestrzeni, przede wszystkim jednak nasuwa on nieodparte wrażenie naiwności w operowaniu wyssanymi z palca hipotezami aresztowanych chłopów. Kiedy jednak zestawimy tę scenę z *passusem* z *Ostatniego rozdania*, nabiera on nieco innego znaczenia:

Widok był niby zawsze ten sam, zmieniały go jedynie pory roku lub pogoda. Nieraz jednak zdumiewało mnie, że deszcz jest tak różny, tak bogaty w swoich

²⁵ Tenże, *Kamień na kamieniu*, Kraków 2014, s. 28.

²⁶ Tenże, *Ostatnie rozdanie...*, s. 125.

²⁷ P. Biłos, *Powieściowe światy...*, s. 12.

²⁸ W. Myśliwski, *Kamień na kamieniu...*, s. 291.

możliwościach, tak różny śnieg, a zwłaszcza tak różne słońce [wyróżnienie – J.S.]. Inne, gdy pławi się w zieloności drzew, a inne, gdy prześwietla pozbawione już liści ich szkielety²⁹.

Tak wzajemną relację cytowanych passusów komentuje Biłos:

Czy nie jest tak, że w tym miejscu Myśliwski podejmuje na nowo wątek różnorodności słońca, wykorzystany już raz w *Kamieniu na kamieniu*? Czyni to jednak refleksyjnie, co nie zmienia faktu, że potwierdza na pozór śmieszne i mało przekonujące uwagi chłopów o tym, iż zależnie od miejsca, z którego patrzymy, widzimy nie to samo słońce. Jest tak, jak gdyby te wersje uzupełniały się wzajemnie, tyle że jedna odnosi się do dzieciństwa ludzkości, podczas gdy druga wyrasta z dojrzałości popartej długimi latami kształtowania samoświadomości³⁰.

Najważniejszym echem powracającym we wszystkich niemal powieściach Myśliwskiego, jak słusznie zauważyła Agnieszka Czyżak w przywoływanym wcześniej artykule *Zapomnieć zagładę Itaki*, jest powrót. W tym miejscu, biorąc pod uwagę wszystko, co napisano powyżej, możemy przejść do bezpośredniego porównania omawianych scen.

Odyseja i Traktat o łuskaniu fasoli jako pieśni powrotu

Zarówno teoria tradycyjnej referencyjności Foleya, jak i tryb czytania powieści Myśliwskiego zaproponowany przez Biłosa pozwalają na odczytanie omawianych scen *Odysei* i *Traktatu*... w szerokim kontekście – w pierwszym przypadku będzie to grecka tradycja epicka, w drugim – całość twórczości prozatorskiej Myśliwskiego.

Jeden z twórców tak zwanej teorii oralnej, Albert B. Lord, wyszczególnia następujące elementy pieśni powrotu: absencja – wyniszczenie – powrót – zemsta – ślub. Karol Zieliński doprecyzowuje ów schemat, między „powrotem” a „zemstą” dodając „rozpoznanie”, a za realizację „ślubu” uznając „odnowienie małżeństwa”³¹. Nie ma najmniejszych wątpliwości, że *Odyseja* jako taka jest pieśnią powrotu. Jak więc w ten schemat wpisują się sceny z księgi VIII, skoro nie opowiada ona o ostatecznym przybyciu Odyseusza na Itakę, a jedynie jego wizycie na

²⁹ Tenże, *Ostatnie rozdanie*..., s. 39.

³⁰ P. Biłos, *Powieściowe światy*..., s. 452.

³¹ K. Zieliński, *Iliada i jej tradycja*..., s. 94–95.

wyspie Feaków? Otóż mając w pamięci teorie scen typowych oraz tradycyjną referencyjność Foleya, dostrzec można, że przybycie Odyseusza na Scherię skonstruowane jest na ogólnym schemacie powrotu, tym samym, który stanowi podstawę dla ostatecznego przybycia bohatera na Itakę. Sam „powrót” to po prostu przybycie Odyseusza na Scherię. Dalej – rozpoznanie; bohater nie ujawnia swojego imienia Nauzykai ani Alkinoosowi, zostaje rozpoznany dopiero wtedy, gdy płacze, słuchając pieśni Demodoka o zdobyciu Troi, nie mówiąc już o mgle, którą zostaje zasłonięty (o czym więcej w dalszej części artykułu). Podobnie na Itace – Odys jest rozpoznawany stopniowo – przez świniopasa Eumajosa, Telemacha, psa Argosa, służącą Eurykleę, zalotników i ostatecznie przez Penelopę. Połączenie z żoną realizuje „odnowienie małżeństwa”, który to element da się odnaleźć również w księgach opisujących pobyt u Feaków – cała księga przesiąknięta jest aluzjami do zamążpójścia, Nauzykaa wprost określona jest jako szukająca męża, z tego zresztą powodu udaje się nad morze (by wyprać szaty), zawody u Feaków odbywają się „jak gdyby” o rękę Nauzykai – krótko mówiąc, cały ten wątek zdaje się nieuchronnie zmierzać do ślubu Odyseusza z Nauzykaą.

Szukanie pełnego schematu pieśni powrotu u Myśliwskiego byłoby oczywiście zadaniem tyleż niewykonalnym, ile karkołomnym metodologicznie. Najważniejsze jednak elementy w prozie autora *Pałacu* są obecne. Odyseusz powraca na Itakę jako „nie on”, podobnie i bohater *Traktatu...* zostaje zaproszony na letnisko (okazuje się ono jego rodzinną wsią) przez tajemniczego Roberta, który zapewne nie zdaje sobie sprawy z tej koincydencji.

Kiedy bohater w końcu, już po epizodzie z mgłą, dociera w rodzinne okolice, czytamy:

Nagle zobaczyłem jakieś światełko w oddali. Z początku ledwie tłące się, mdle. Pomyślałem, ktoś widocznie tam idzie i przyświeca sobie latarką. Tylko jak go zawołać, czy usłyszy mnie z takiej odległości, skoro nie wiem, gdzie jestem? Wtem to światełko rozjaśniło się, znieruchomiało i dużo bliższe się zrobiło. Jakbym stał po tej stronie Rutki [...]. Tak że kiedy zobaczyłem, że to światło rozjaśniło się i znieruchomiało, wiedziałem, że matka postawiła lampę na taborku, a ojciec wyszedł po wiązki fasoli. Zatrzymałem się tylko na chwilę przed drzwiami, bo nie wiedziałem, co powiedzieć, gdy wejść. [...] Siedzieli w kręgu tej naftowej lampy, ojciec, matka, dziadek, babka, obie siostry, Jagoda, Leonka, i stryj Jan jeszcze żył. [...] A tak wszystkim strąki fasoli zastygły tylko w rękach. [...] No, i nie poznali mnie (TOLF, s. 28–32).

Nawet powrót, dokonujący się jedynie w pamięci, kończy się brakiem rozpoznania, nawet przez samego siebie:

Ale tak naprawdę to z duszą na ramieniu odwiedzam tamte moje lata, jak w nie swoje progi wchodzę, nieproszonym gościem się czuję. Przychodzę niby ten sam i kto inny zarazem, ktoś tak inny, że obcy...³²

Dlatego nie wiem, jak mnie pan tu znalazł, skoro ja sam siebie nie potrafię. To prawda, że znaleźć siebie to nieprosta sprawa. Kto wie, czy nie najtrudniejsza ze wszystkich spraw, jakie człowiek ma do załatwienia na tym świecie (TOŁĘF, s. 287).

Jeżeli potraktujemy twórczość Myśliwskiego jako wzajemnie uzupełniającą się całość, warto odnotować, że tułacz – bohater powieści Myśliwskiego, jak zauważyła Czyżak³³ – stopniowo zatracą swoją tożsamość: bohatera *Kamienia na kamieniu* znamy z imienia i nazwiska, główna postać *Widnokregu* ma już tylko imię, którego pozbawiony zostaje sprzedawca fasoli z *Traktatu*... Apogeum utraty tożsamości osiąga bohater *Ostatniego rozdania*, który nie dość, że nie ujawnia swoich personaliów, to jeszcze przyznaje się do nie swojego imienia, którym został przypadkowo nazwany³⁴. Dość przywołać w tym miejscu scenę *Odysei*, w której Odyseusz, zapytany o imię przez Polifema, odpowiada: „Nikt”.

Metafizyka w początkowych scenach *Traktatu o luskaniu fasoli*

Jeżeli wątek powrotu w *Traktacie*... rozpatrujemy w szerokim kontekście wszystkich powieści Wiesława Myśliwskiego, to scena przyjazdu w rodzinne strony w gęstej mgłę nabiera szczególnego znaczenia. Również w tym przypadku istotne wydaje się porównanie z *Odyseją*, szczególnie z passusami cytowanymi na początku artykułu.

W eposach Homera mgła pojawia się wielokrotnie, zawsze pełni szczególną funkcję zasłonięcia³⁵, ukrycia czegoś i stanowi równoważ-

³² Tenże, *Nagi sad*, Kraków 2011, s. 34.

³³ A. Czyżak, *Zapomnieć zagładę*..., s. 147–148.

³⁴ W. Myśliwski, *Ostatnie rozdanie*..., s. 116.

³⁵ O funkcjach i znaczeniu mgły: na podstawie pracy magisterskiej Edyty Pasternak *Kontekstualna rola pogody w „Iliadzie”* napisanej pod kierunkiem Karola Zielińskiego, obronionej na Uniwersytecie Wrocławskim, Wrocław 2011.

ną przeciwwagę dla światła. Mgła spowija najniższą część Hadesu – Tartar³⁶. Sprawcami mgły, która nagle okrywa bohaterów, zawsze są bogowie. Zjawisko pojawia się zwykle w sytuacjach takich jak pomoc i ocalenie, ukrywanie śladów obecności bogów dzięki mgle, funkcjonuje również jako zjawisko atmosferyczne na polu walki, zasnuwa też oczy bohaterów, co jest równoznaczne z ich śmiercią. Pojawienie się mgły, szczególnie z uwagi na skojarzenie jej z Tartarem, oznacza zatarcie granicy między światem doczesnym a zaświatami, bohaterowie we mgle bądź doświadczają boskiej interwencji, bądź znajdują się na granicy światów – pomiędzy życiem a śmiercią.

W VIII księdze *Odysei* to Atena, bogini, okrywa Odyseusza mgłą. To dzięki boskiemu działaniu bohater może niezauważony przejść przez miasto. Jest to wyraz boskiej troski o bohatera. Nie można również zapominać, że decyzja o powrocie Odyseusza na Itakę zapada na zgromadzeniu bogów olimpijskich.

Jeżeli teraz ponownie przeczytamy fragment *Traktatu o łuskaniu fasoli*, po pierwsze, w metonimicznym odniesieniu do całej twórczości pisarza jako *pars pro toto* powrotu jako takiego, a po drugie, jako epizod funkcjonujący w systemie wzajemnych odniesień pomiędzy poszczególnymi scenami i całym powieściami, obok zjawiska mgły nie można przejść obojętnie.

Już sam powód, dla którego sprzedawca fasoli postanawia przyjechać na letnisko, które okazuje się w istocie miejscem jego dzieciństwa, zdaje się niewiarygodnym wręcz zbiegiem cudownych niemal okoliczności – przypadkowo poznany za granicą „pan Robert” zaprasza głównego bohatera do swojego domku nad jeziorem, po wielu próbach zaproszenie zostaje przyjęte i, jak już wspomniano, okazuje się, że owo letnisko znajduje się w miejscu dawnej rodzinnej wsi bohatera. Tajemniczy Robert urasta tym samym do rangi *spiritus movens* nie tylko opowieści, którą sprzedawca fasoli raczy tajemniczego przybysza, lecz także całego życia. Choć nie można pozwolić sobie na zrównanie zaproszenia na letnisko z boską interwencją, niewiarygodny przypadek, który doprowadził do powrotu do, mówiąc słowami Czyżak, „zglądzonej Itaki”, zdaje się wykraczać poza zwykły ludzki porządek.

36 Τάρταρ ἡερόεις – spowity w mgły.

Od omawianej sceny powrotu we mgle właściwie zaczyna się powieść Myśliwskiego. Trudno przypuszczać, by autor sięgał po tak potężny symbol nieświadomie bądź przypadkowo. Wręcz przeciwnie, zdaje się, że Myśliwski wykorzystuje symbolikę mgły w funkcji niemal homeryckiej, pisząc: „Jakby świata nie było, tylko mgła” czy „Toteż chwilami traciłem omalże pewność, czy w ogóle jadę przed siebie”³⁷. W tym miejscu warto powrócić do sposobu obrazowania świata umarłych w języku starogreckim. Wspomniany wcześniej spowity mgłą Tartar (Τάρταρ ἠερείς), będący najniższą położoną częścią Hadesu, należy zestawić z etymologią tegoż słowa (Αἴδης – [H]aidēs). W formie tej odnajdujemy ślad niegdysiejszej obecności dźwięku, oznaczanego w alfabecie greckim literą Ϝ (digamą). Starsza od homerowej forma brzmiała zatem (prawdopodobnie) *Awidēs. Odnajdujemy tu praindoeuropejski rdzeń *wid-, obecny również w języku polskim w czasowniku „widzieć”. A więc A-widēs znaczy tyle co „niewidoczny”, „niewidzialny”³⁸. To istotne w takim sensie, że mamy tu do czynienia z najstarszym wyobrażeniem zaświatów w kulturze europejskiej. Nie jest to projekcja takiego czy innego artysty, lecz obraz pierwotny, możliwy do odtworzenia w najstarszych, dających się zrekonstruować formach języka greckiego. Nieodłączny element tego obrazu stanowi mgła, ponieważ to właśnie ona czyni niewidzialnym – zarówno tego, którego otacza, jak i gdy zasnuwając oczy bohatera, przesłania mu świat, staje się granicą świata żywych i świata „niewidzialnego” – Hadesu. Jeżeli mówimy więc o nawiązywaniu przez Myśliwskiego do tego obrazu, nie jest to aluzja do takiego czy innego dzieła literackiego, lecz przywołanie pierwotnego obrazowania „innego” świata. Dość przywołać w tym momencie kontekst starotestamentowy, by zobaczyć, że sięga pisarz po symbol uniwersalny.

Nie ma więc wątpliwości, że w momencie pojawienia się mgły mamy do czynienia z zaburzeniem pewności ontologicznej. Ośmielę się stwierdzić, że to właśnie ta scena niejako promieniuje na całą powieść, to jej echo, echo tego pierwszego (na kartach powieści, bo przecież nie chronologicznie) zachwiania pewności bytu pojawia się później w ciągu narracji wielokrotnie.

³⁷ Por. przyp. 3.

³⁸ Por. Αἴδης [w:] *Leiden Indo-European etymological dictionary series*, vol. 10/1, ed. A. Lubotsky, Leiden 2009.

Zanim bohater zobaczy tajemnicze „światółko w oddali” (ТОЉФ, s. 28–32), wyznaje: „Domki w ciemnościach majaczyły, ale który to jest domek pana Roberta, nie wiedziałem. I tak stałem i stałem, i nie mogłem się zupełnie odnaleźć. Straciłem nawet pewność, czy to ja tu stoję, gdzie stałem” (s. 28). W rozdziale trzecim: „Nieraz próbuję tego dociec, jestem czy nie jestem. Tylko że sam dla siebie człowiek nie jest świadectwem” (s. 80)³⁹. Z kolei pod koniec powieści: „Ciężko byłoby żyć tak nieustannie w niewoli pamięci. Toteż musimy ją nieraz zwodzić, mylić, uciekać przed nią. Przecież na dobrą sprawę nie musimy nawet tego pamiętać, że jesteśmy na tym świecie” (s. 396). Przy uważnej lekturze powieści Myśliwskiego okazuje się, że niepewność ontologiczna w *Traktacie*... jest echem wcześniejszych powieści: „Czasami czuję się jak nie w życiu, tym zwykłym, z dnia na dzień, lecz jakby w zmyśleniu ojca”⁴⁰. Echa te pobrzmiewają również w przedostatniej dotychczas opublikowanej powieści pisarza, *Ostatnim rozdaniu*:

Na dobrą sprawę każdy z nas jest w czymś imieniu, kim nie jesteśmy, jesteśmy bowiem wyobrażeniami samych siebie. [...] Jesteśmy nie do uchwycenia w jakiejś stałej formie. [...] Mówi się co prawda, być sobą. Mówi się w zuchwałym przekonaniu o stałości naszego ja. Powtarza to każdy. Lecz być sobą tak naprawdę nic nie znaczy. Aby być sobą, trzeba być kimś, to znaczy wiedzieć, kim się jest. A jak możemy to ustalić, zagubieni wśród ciągle zmieniających się wyobrażeń siebie? Pragnienie poznania siebie jest tylko daremnym błędzeniem pośród tych wyobrażeń. Być może nawet czymś w rodzaju tęsknoty za sobą, rozpaczy za sobą, ale też ustawiczną ucieczką od siebie w nasze o sobie wyobrażenia⁴¹.

Scena powrotu w rodzinne strony po wielu latach nieobecności nie jest zatem li tylko „komiczna” i „zabawna”, jak chciałby ją widzieć autor monografii *Myśliwski metafizyczny. Rozważania o „Widnokregu” i „Traktacie o łuskaniu fasoli”*⁴² (*sic!*). Jest echem wcześniejszych refleksji z poprzednich powieści Myśliwskiego, przede wszystkim z *Nagiego sadu*, silnie rezonuje w ciągu całej narracji *Traktatu*... oraz *Ostatniego*

³⁹ Jest to zresztą bezpośrednie nawiązanie do sceny *Nagiego sadu*, w której bohater czuje się jedynie projekcją oniryczną swojego ojca.

⁴⁰ W. Myśliwski, *Nagi sad*..., s. 31.

⁴¹ Tenże, *Ostatnie rozdanie*..., s. 23. W październiku 2018 roku ukazała się powieść *Ucho Igielne*.

⁴² M. Siedlecki, *Myśliwski metafizyczny. Rozważania o „Widnokregu” i „Traktacie o łuskaniu fasoli”*, Białystok 2015, s. 302.

rozдания. Mgła symbolizuje zachwianie pewności bytu, tak często wyrażane przez sprzedawcę fasoli; sugeruje, że bohater, prowadzony czy to zrzędzeniem losu, czy przypadku, znajduje się na granicy rzeczywistego świata. Jeśli szukać metafizyki w *Traktacie o łuskaniu fasoli*, należy, w moim przekonaniu, rozpocząć właśnie od omawianego fragmentu.

* * *

Porównanie scen *Odysei* i *Traktatu o łuskaniu fasoli* polega nie tyle na zestawieniu odpowiadających sobie elementów, ile dwu różnych, choć pod wieloma względami tożsamyh trybów lektury. Jeśli dla eposu Homera kontekst, w którym omawiane dzieło jest silnie osadzone, stanowi cała ustna tradycja epicka starożytnej Grecji, to dla poszczególnych scen i motywów w powieściach Wiesława Myśliwskiego jest nim cała jego twórczość prozatorska.

Zastosowanie jeden do jednego metody analizy *Iliady* i *Odysei* do badań nad twórczością polskiego prozaika byłoby oczywistym błędem metodologicznym, jednak pewne sugestie wypracowane przez homerologów odnaleźć można w rozpoznaniach Piotra Biłosa, według którego konsekwencją rozpoznawania strukturalnych analogii w powieściach autora *Widnokągu* jest to, że „zamiast spetryfikowanego sensu jedna i ta sama esencjonalna materia ulega wariantywności, która pozostawia zawsze otwartą możliwość nowej konfiguracji”⁴³. Stwierdza on ponadto:

Nawrót pozornie tej samej struktury powoduje, że pewne jej części doznają czegoś, co można by nazwać przekwalifikowaniem, a nawet – w niektórych przypadkach – permutacją. Tym samym poszczególne utwory pozostają ze sobą w dynamicznym stosunku, tworząc jedną, ciągle zmierzającą do poszerzania się opowieść⁴⁴.

Rozpatrywane w tym kontekście analogie z VII księgą *Odysei* Homera pozwalają odnaleźć szczególne znaczenie sceny powrotu bohatera *Traktatu*... we mgle. To właśnie wtedy, na samym początku powieści, za sprawą niewiarygodnego zbiegu okoliczności podczas powrotu

43 P. Biłos, *Powieściowe światy*..., s. 482.

44 Tamże, s. 486.

w rodzinne strony narrator – sprzedawca fasoli – traci pewność co do własnego statusu ontologicznego, a ta niepewność bytu zdaje się jednym z najważniejszych elementów twórczości Wiesława Myśliwskiego.

Bibliografia

- Adamiec-Czubaj B., *Persewercja wątków i motywów w powieściach Wiesława Myśliwskiego* [w:] *O twórczości Wiesława Myśliwskiego (w siedemdziesiątą piątą rocznicę urodzin pisarza)*, t. 2, red. J. Paćławski, Kielce 2007.
- Arend W., *Die typischen Szenen bei Homer*, Berlin 1933.
- Biłos P., *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, Kraków 2017.
- Clark M., *Formulas, metre and type-Scenes* [w:] *The Cambridge Companion to Homer*, ed. R. Fowler, Cambridge 2006.
- Czyżak A., *Zapomnieć zagładę Itaki* [w:] *O twórczości Wiesława Myśliwskiego (w siedemdziesiątą piątą rocznicę urodzin pisarza)*, t. 2, red. J. Paćławski, Kielce 2007.
- Edwards M.W., *Homer and oral tradition: The type-scene*, „Oral Tradition” 1992, № 7/2.
- Fenik B., *Studies in the Odyssey*, Wiesbaden 1974.
- Foley J.M., *Immanent art: From structure to meaning in traditional oral epic*, Bloomington–Indianapolis 1991.
- Kopeć Z., *Koło świata czułyimi oczy zakreślone* [w:] *O twórczości Wiesława Myśliwskiego (w siedemdziesiątą piątą rocznicę urodzin pisarza)*, t. 1, red. J. Paćławski, Kielce 2001.
- Leiden Indo-European etymological dictionary series*, vol. 10/1, ed. A. Lubotsky, Leiden 2009.
- Lord A.B., *Homer and Huso II. Narrative inconsistencies in Greek and South Slavic heroic song*, „Transactions and Proceedings of the American Philological Association” 1938, № 69.
- Lord A.B., *Pieśniarz i jego opowieść*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2010.
- Minchin E., *Homer and the resources of memory. Some applications of cognitive theory to the Iliad and the Odyssey*, New York 2001.
- Myśliwski W., *Kamień na kamieniu*, Kraków 2008.
- Myśliwski W., *Nagi sad*, Kraków 2011.
- Myśliwski W., *Ostatnie rozdanie*, Kraków 2013.

- Myśliwski W., *Traktat o łuskaniu fasoli*, Kraków 2010.
- Myśliwski W., *Widnokrąg*, Kraków 2007.
- Nagler M.N., *Spontaneity and tradition: A Study in the oral art of Homer*, Berkeley–Los Angeles–London 1974.
- Pasternak E., *Kontekstualna rola pogody w „Iliadzie”*, praca magisterska napisana pod kierunkiem K. Zielińskiego, obroniona na Uniwersytecie Wrocławskim, Wrocław 2011.
- Siedlecki M., *Myśliwski metafizyczny. Rozważania o „Widnokregu” i „Traktacie o łuskaniu fasoli”*, Białystok 2015.
- The Odyssey*, with an English translation by A.T. Murray, Ph.D., vol. 1–2, Cambridge–London 1919.
- Zieliński K., *„Iliada” i jej tradycja epicka. Studium z zakresu greckiej tradycji oralnej*, Wrocław 2014.

Anna Hajduk

UNIwersytet PEDAGOGICZNY W KRAKOWIE

„Nie mogę przebaczyć Ci, Panie”

Obraz Boga w poezji Henryka Grynberga

Henryk Grynberg, polsko-żydowski pisarz¹ urodzony w 1936 roku, zdecydowanie częściej identyfikowany jest jako twórca form prozatorskich niż poetyckich – napisane przez niego powieści, zbiory opowiadań i esejów (jak *Żydowska wojna*, *Memorbuch*, *Drohobycz*, *Drohobycz czy Uchodźcy*), a także pamiętniki cieszą się o wiele większą popularnością niż jego wiersze. Poezja ta – choć często pomijana lub traktowana drugorzędnie – z pewnością zasługuje na uwagę badaczy i na oddzielne miejsce wśród opracowań dotyczących dorobku literackiego autora *Święta kamieni*.

Podjmując próbę rekonstrukcji wizerunku Boga w utworach poetyckich Grynberga, interpretator wyznacza sobie niełatwe zadanie. Jedną z głównych cech tej twórczości stanowi bowiem wieloaspektowość, złożoność i – w efekcie – jej mglisty obraz. Udzielenie jednoznacznej odpowiedzi na pytanie: jakie oblicze Boga przedstawia autor w swoich dziełach i jaki jest stosunek samego Grynberga do Najwyższego, wydaje się nie tyle trudne, ile niemalże niemożliwe. Nie oznacza to jednak, że wszelkie działania interpretacyjne zmierzające do przybliżenia czytelnikowi tej wielowymiarowej wizji twórczej należy uznać za bezcelowe i bezsensowne. Przeciwnie, teksty autora *Antynostalgii* warto poddać

¹ Określenia „pisarz polsko-żydowski” używam, korzystając z terminologii wypracowanej na gruncie literaturoznawstwa, a spopularyzowanej między innymi przez Eugenię Prokop-Janiec (E. Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Kraków 1992, s. 19). Temat ów omawiam szerzej w artykule *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, s. 147–168.

ważnej analizie i interpretacji, by ostatecznie wyodrębnić kilka wariantów literackich reprezentacji Jahwe. Owo spektrum poetyckich ujęć tematu – obrazu (czy też raczej obrazów) Boga w obliczu Zagłady – nie będzie więc oczywiście wolne od napięć semantycznych. Poszczególne realizacje znacznie się od siebie różnią; z jednej strony pozornie się wykluczają, z drugiej zaś najprawdopodobniej stanowią odzwierciedlenie emocjonalnych i duchowych wahań skrzywdzonej, doświadczonej cierpieniem jednostki, która odczuwa rozgoryczenie, rozczarowanie brakiem ocalającej mocy wiary i religii, a jest jednocześnie świadoma swojej przynależności religijno-kulturowej. To silne poczucie identyfikacji, wybrzmiewające i zauważalne w takich choćby wierszach, jak *Tryptyk* czy *Przymierze*, może niekiedy przybierać formy manifestujące pewien rodzaj dumy, której źródłem jest „topos wybraństwa”².

Osobną kwestię stanowi Grynbergowski obraz „cudzego Boga”³ – chrześcijańskiego Mesjasza i Odkupiciela, Jezusa Chrystusa. Poetyckie przedstawienie wizerunku tej postaci (a także, co istotne, społeczności jej wyznawców), zawarte w tekstach autora *Antynostalgii*, jest również niezwykle interesujące i z pewnością zasługuje na obszerny komentarz badawczy.

W niniejszym artykule wskazane zostaną trzy główne warianty literackich reprezentacji obrazu Boga – trzy różne sposoby twórczej

2 Wydaje się, że sama świadomość przynależności do „narodu wybranego” – a więc wyróżnionego przez Boga – w znacznym stopniu determinuje stosunek jednostki do Najwyższego, a także do relacji na linii „ja–Stwórca”. Poczucie dumy, a także przekonanie o wyjątkowym statusie tej więzi najlepiej wyraża Grynberg w tych właśnie utworach (*Tryptyk*, *Przymierze*). Warto przytoczyć krótki fragment drugiego wiersza: „Patrzysz na nas oczami liter / mówisz do nas słowami wieków / gdy stajemy twarzą w twarz Księgo / naszej duszy / i wpatrzeni w Ciebie czyli w siebie / w imię pogodzenia się z Tobą / czyli z sobą [...]”; „mamy skrzydła z powłóczyстых tałasów / i żeby wznieść się ku Tobie / nie przyjmujemy żadnego pokarmu [...] / a kołyszemy się jak łan / pod powiewem Twych słów” (H. Grynberg, *Przymierze* [w:] tegoż, *Wiersze z Ameryki*, Londyn 1980, s. 31). Ten interesujący i wart bardziej szczegółowego omówienia temat zostanie rozwinięty w dalszej części szkicu.

3 W wierszu *Po zmartwychwstaniu*, pochodzącym z tomu *Wśród nieobecnych*, Grynberg nazywa ofiary Zagłady mimowolnymi „naśladowcami cudzego Boga”. Dokonuje tym samym swoistego aktu sakralizacji pomordowanych Żydów – w złożonym, rozbudowanym układzie metafor odnoszących się do męki Pańskiej i ukrzyżowanego Jezusa bezpośrednio porównuje ich los do historii chrześcijańskiego Zbawiciela. Zob. H. Grynberg, *Po zmartwychwstaniu* [w:] tegoż, *Wśród nieobecnych*, Londyn 1983, s. 9.

realizacji tematu „Bóg a doświadczenie Zagłady”, które udało się wyróżnić w procesie lektury wierszy Grynberga. Wszystkie autorskie ujęcia – w tym reinterpretacje motywów chrystologicznych – poddane będą szczegółowej charakterystyce. Podjęte tu działania interpretacyjne pozwolą na aktualizację lub częściową weryfikację dotychczasowego stanu badań dotyczących poetyckiego dorobku Henryka Grynberga.

Radykalne oskarżenie – Bóg jako kat

Pod niebem odartym ze skóry,
Krwawiącym na nożach rzeźników,
Widziałem mordowanych
Między kolanami Boga.

Mieczysław Jastrun, *Dlaczego*⁴

Nie ulega wątpliwości, iż negatywny obraz Boga jest w twórczości poetyckiej Grynberga dominującym sposobem prezentacji Jego postaci. Najwyższego obwinia się tu o brak reakcji na krzywdę wyrządzaną Żydom, o dopuszczenie do Zagłady, o „nieobecność” w sytuacji granicznej – w obliczu ludobójstwa dokonywanego na narodzie wybranym. Mimo wszystko najbardziej radykalny, oskarżycielski i *de facto* bluźnierczy wizerunek Jahwe-kata przedstawił poeta tylko w dwóch wierszach – w *Rodowodzie (Wśród nieobecnych, 1983)* oraz w tekście zatytułowanym *Rozpacz (Dorwód osobisty, 2006)*. Zacytujmy w całości pierwszy z utworów, stanowi on bowiem modelową reprezentację literackiego obrazu Boga-mordercy, którego bezpośrednio obciąża się odpowiedzialnością za zło i ludzkie cierpienie.

Dziadka w pobożnej jarmulce z babką w czepku cnotliwych
rozebrałeś do naga przed chamem
a gdy o pomoc wołali cyklon B im do gardła wsypałeś
a drugiemu dziadkowi entuzjazm wiary miłości nadziei
odpłaciłeś zhańbieniem najlepszej z chasydzkich córek
a gdy biegł jej na pomoc zastrześliłeś go ręką chama

⁴ M. Jastrun, *Dlaczego* [w:] tegoż, *Poezje*, przedm. J. Rogoziński, Warszawa 1972, s. 72.

a drugiej babce jak Chanie kazałeś
 patrzeć na śmierć wszystkich dzieci i świata
 całego jaki miała
 zanim jej pozwoliłeś by sama się położyła do grobu
 a ojca mi zarąbałeś chamską siekierą w tył głowy
 żeby się nie mógł obronić
 a brata półtorarocznego znalazłeś
 bo miał znak Twojego Przymierza (zgodnie z Twym Przykazaniem)

nie oszczędziłeś nawet ojczyzna który (wbrew Twojej woli)
 z ognia getta cyklonu Treblinki między oczodołami przeszedł
 aż do kalifornijskiego sklepika
 gdzie bandyta strzelał a Tyś kule nosił
 tylko matce przysłałeś legalnie wyrok swój przez lekarza
 żeby rok w celi śmierci
 bez odwołania czekała
 i żebyś mógł się napatrzeć na swoją własną bezradność

piękna Twoja muzyka wieniawskiego i perelmana
 i wspaniałe Twoje kolory każdego kwietnia i maja
 wszędzie gdzie zarzyna się dusze
 ale nie dziw się że mi wszystko jedno
 jakim zarżniesz mnie nożem i kiedy
 bo choćbym żył wiecznie nie zdążę
 opowiedzieć⁵

Mimo że zacytowany powyżej utwór – prezentujący tak radykalne, rozbudowane i precyzyjnie przedstawione zarzuty pod adresem Boga – jest w pewnym sensie aktem jednostkowym, wyróżniającym się na tle pozostałych wierszy Grynberga, nie sposób zlekceważyć zawartego w nim przekazu oraz jego niezwykle istotnego znaczenia. *Rodowód* wpisuje się bowiem w szczególną kategorię liryki osobistej, w której dochodzi do identyfikacji podmiotu lirycznego z autorem dzieła⁶. W przypadku przywołanego tekstu utożsamienie osoby mówiącej w utworze z samym

5 H. Grynberg, *Rodowód* [w:] tegoż, *Wśród nieobecnych...*, s. 8. W przywołanym cytacie ujednolicono pisownię i dostosowano ją do obowiązujących norm ortograficznych (w oryginale: „shańbieniem”; w opracowaniu: „zhańbieniem”).

6 Warto zauważyć, że w pisanej przez Żydów poezji poświęconej doświadczeniu Holokaustu dość często mamy do czynienia z taką sytuacją. Wynika to z faktu, iż jedna z ważniejszych funkcji tej twórczości polegać miała na utrwaleniu i przekazaniu świadectwa – poetyckiego dokumentu zbrodni oraz tragicznych losów jej ofiar.

Grynbergiem jest w pełni uprawnione – co więcej, wydaje się najwłaściwszą ścieżką interpretacji *Rodowodu*. Pierwszą wskazówką naprowadzającą czytelnika na trop autobiograficzny jest oczywiście tytuł wiersza – słowo „rodowód” sugeruje, iż ujęta w poetyckie ramy refleksja odnosić się będzie do historii rodu, do dziejów jego przodków. Jednak nie tylko tytuł wyznacza odbiorcy sposób odczytania tekstu – początkowa, „otwierająca” utwór aluzja biograficzna nie mogłaby być jedynym czynnikiem determinującym interpretacyjną identyfikację „ja” lirycznego z autorem *Święta kamieni*. Do takich wniosków doprowadza czytelnika lektura samego wiersza, nie ulega bowiem wątpliwości, że Grynberg przedstawił w nim szczegółowo historię swoich własnych krewnych. Tytułowy „rodowód” jest zatem artystycznym, zmetaforyzowanym zapisem tragicznych losów poety i jego rodziny – jest osobistym (a może nawet intymnym) świadectwem bólu i cierpienia jednostki, która po latach mierzy się z traumą doświadczenia Szoah i śmierci najbliższych. Fakt ten z kolei decyduje o szczególnej pozycji omawianego utworu w dorobku literackim Grynberga.

Swą opowieść rozpoczyna poeta od wspomnienia najstarszego pokolenia – zamordowanych w obozie w Treblince dziadków ze strony ojca. W kolejnych wersach opisuje los ciotki zgwałconej przez zbiegłych jeńców sowieckich, jej ojca (a dziadka Grynberga ze strony matki), który zginął, próbując ją ratować, oraz matki (babki Grynberga), która po śmierci bliskich przestała jeść i zmarła, ukrywając się w leśnej ziemiance niedaleko miejscowości Dobre. Autobiograficzne wyznania z okresu wojny poeta kończy myślą poświęconą swojemu ojcu i bratu – ten pierwszy w 1944 roku został zabity przez polskiego chłopca, drugiego, mającego jedynie półtora roku, mieszkańcy Piwek koło Radoszyny oddali Niemcom, tym samym skazując go na pewną śmierć. W drugiej części *Rodowodu* Grynberg wspomina natomiast wydarzenia powojenne – zgon chorej matki oraz napad na sklep prowadzony przez jego ojczyrna⁷.

Autobiograficzny wymiar omawianego tekstu oraz „zakorzenie” wiersza w rzeczywistości świata wojny i Zagłady są oczywiste

7 Por. H. Grynberg, *Grynberg: Żyję dla przeszłości*, rozm. D. Subbotko, „Wyborcza.pl”, 17 października 2010, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,10466140,Grynberg__Zyje_dla_przeslosci.html [dostęp: 22.02.2018].

i niepodważalne. Warto jednak zastanowić się, jaki obraz Boga pojawia się w utworze. Wizja ta może szokować i przerażać, autor *Antynostalgii* posuwa się bowiem o krok dalej niż większość żydowskich i polskich twórców oskarżających Jahwe o bierność, bezczynność czy „nieobecność” w czasie Holokaustu – o „zasłonięcie twarzy” w obliczu zła⁸. Grynberg przypisuje Bogu sprawstwo wszystkich zbrodni, którymi dotknięta została jego rodzina – przedstawia Najwyższego nie tyle jako pasywnego obserwatora, bezradnego bądź nieczułego na cierpienie narodu wybranego, nieinterweniującego podczas wojny i Zagłady, ile jako potężnego, budzącego grozę kata, który osobiście wykonuje wyroki śmierci na swoich bezbronych ofiarach.

W *Rodowodzie* wyodrębnić można trzy chronologicznie uporządkowane części odpowiadające trzem strofoidom. Każda z nich odnosi się do innych wydarzeń i innego okresu historycznego. Pierwsza – odsyła do faktów z czasu drugiej wojny światowej i Szoah, druga dotyczy lat powojennych i emigracji. Trzeci segment tekstowy zawiera refleksję na temat Boskiego dzieła stworzenia oraz wartości aktów kreacji dokonywanych przez Najwyższego. Zarówno urok otaczającego nas świata („wspaniałe [...] kolory każdego kwietnia i maja”), jak i ludzkie talenty („piękna [...] muzyka wieniawskiego i perelmana”) – które w perspektywie religijnej są darami od Boga – w ujęciu Grynberga pozbawione zostają większego znaczenia. Ich liryczna pochwała jest pozorna, podszyta gorzką ironią. Ów ładunek ironiczny ujawnia się w trzecim wersie ostatniej strofoidy („wszędzie gdzie zarzyna się dusze”). Skontrastowanie wizji pięknego, wiosennego krajobrazu i pięknej muzyki ze wspomnieniem zbrodni z przeszłości prowadzi do poetyckiego szyderstwa. Grynberg zdaje się przekazywać odbiorcy tekstu swój pogląd o bezdusznosci i okrucieństwie Boga, który niezmiennie, wciąż na nowo – bez względu na tragizm okoliczności – powołuje do życia dzieło swojego stworzenia⁹.

⁸ Zob. na przykład: R. Żychlińska, *Bóg zakrył swoją twarz*, tłum. Z. Jerzyna [w:] *Antologia poezji żydowskiej*, oprac. S. Łastik, A. Słucki, Warszawa 1983, s. 439–440.

⁹ Motyw obojętności świata (w sensie przyrodniczym, niekoniecznie zaś w znaczeniu odnoszącym się do zbiorowości ludzkiej), który mimo zbrodni trwa na swoim miejscu niezmienny i nieporuszony, pojawia się także w innych tekstach podejmujących temat Zagłady. U Grynberga problem ów zyskuje wymiar *stricte* metafizyczny, wiązany jest z osobą Jahwe – z obojętnością i nieczułością, o którą

Za wyjątkowo interesujące uznać należy, iż przywołane przez autora *Święta kamieni* wybitne postacie ze świata muzyki (zarówno Henryk Wieniawski¹⁰, jak i Icchak Perlman¹¹, w wierszu omyłkowo nazwany Perelmanem) reprezentują społeczność żydowską, są żydowskiego pochodzenia. Informacja ta otwiera przed interpretatorem nową perspektywę odczytania *Rodowodu*, w szczególności zaś ostatnich jego fragmentów. Gwałtowny, bluźnierczy zarzut adresowany do Boga opatruje bowiem Grynberg aluzyjnym komentarzem końcowym, który – wyrażony *explicite* – mógłby brzmieć: żadna rekompensata za Holokaust i utratę najbliższych nie jest możliwa. Wszelkie łaski i talenty, którymi Jahwe na przestrzeni wieków obdarzał przedstawicieli narodu żydowskiego, w ujęciu poety nie są w stanie zadośćuczynić za wyrządzone zło i cierpienie. Szczególne znaczenie ma przypisanie sprawstwa wszystkich wyliczonych w wierszu niegodziwości samemu Bogu. Zaryzykować można stwierdzenie, że Grynbergowska wizja, ukazująca Stwórcę jako kata sypiącego w gardła swych ofiar cyklon B, jako bandytę mordującego uderzeniem siekierą w tył głowy czy jako zabójcę niewinnego, półtorarocznego dziecka, jest jednym z najstraszliwszych i najbardziej przejmujących obrazów Boga w literaturze.

W puencie *Rodowodu* podjęty został także znany i szeroko omawiany w literaturze przedmiotu¹² temat „niewyraźności” lub trudności w wyrażeniu Zagłady oraz „niewyraźności” cierpienia w ogóle – nie wszystkie bowiem fakty biograficzne, przywołane przez Grynberga,

się Go oskarża. U innych twórców, na przykład Icchaka Kacnelsona, nie jest to jednak tak jednoznaczne (choć taki sposób interpretacji również jest możliwy): „Dlaczego taką hańbę na tej ziemi cierpieć nam sążzone? / Ziemia głucha i niema przymknęła oczy... Lecz wy, niebios, przecież / Widziałyście z wysoka wszystko – i nie runęłyście, nieporuszone! / Nie zachmurzyłyście się, błyszczła fałszem wasza niebieskość tania, / Słońce, kat groźny w purpurze, krążyło po wiecznej orbicie. / Księżyc jak stara nierządnicza wychodził na nocne polowania / I gwiazdy mrugały brudno, pałając jak oczka mysie”. I. Kacnelson, *Do niebios*, tłum. J. Zagórski [w:] *Antologia poezji żydowskiej...*, s. 109.

¹⁰ Henryk Wieniawski – polski kompozytor i wirtuoz skrzypiec, urodzony w 1835 roku, zmarł w 1880 roku. Był pochodzenia żydowskiego.

¹¹ Icchak Perlman – izraelski skrzypek, urodzony w 1945 roku w Tel Awiwie.

¹² Zob. na przykład: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak, T. Żukowski, Kraków 2005.

odnoszą się do Szoah i lat wojennych; każde z przedstawionych wydarzeń stanowi natomiast pewnego rodzaju doświadczenie graniczne (jak śmierć i utrata bliskich). Pamięć o bolesnych zdarzeniach postrzeganych jako okrutny wyrok Boga-kata czyni przebaczenie niemożliwym. Świadomość zbrodni i doznanych krzywd jednocześnie determinuje potrzebę zaświadczenia o historii własnej i krewnych – o tragicznym „rodowodzie” rodziny¹³. Powzięty raz zamiar nie zakończy się jednak powodzeniem („choćbym żył wiecznie nie zdążę / opowiedzieć”). Wina, którą poeta obarcza Jahwe, jest tak ogromna i przytłaczająca, iż przekracza ludzkie zdolności narracyjne; pełna, wyczerpująca, odzwierciedlająca rzeczywisty dramat opowieść o Szoah i jego następstwach okazuje się zatem niemożliwa.

W krótkim tekście *Rozpacz (Dowód osobisty)* także pojawia się jednoznacznie negatywny obraz Boga-mordercy, odpowiedzialnego za Zagładę i za śmierć wielu przedstawicieli narodu żydowskiego:

Nieszczęsne miasteczko Biesłan
nigdy nie przestanie rozpaczać
przeciwnie niż Dobre Kałuszyn czy Jadów

gdzie bardziej doświadczony żydowski Bóg
zadbał i nie zostawił nikogo
kto by rozpaczał¹⁴

Punktem odniesienia dla treści utworu są konkretne zdarzenia¹⁵, podobnie jak w *Rodowodzie*, jednak w odróżnieniu od niego utwór ten jest

¹³ O Grynbergowskim poczuciu konieczności zaświadczenia o Holokauście pisze wielu badaczy jego twórczości, między innymi Stanisław Gawliński, *Po-wroty Grynberga* [w:] tegoż, *Pisma i postawy. Od Witkacego do postmodernizmu*, Kraków 2002, s. 119.

¹⁴ H. Grynberg, *Rozpacz* [w:] tegoż, *Dowód osobisty*, Wrocław 2006, s. 30.

¹⁵ Tekst nawiązuje do rzeczywistych wydarzeń – do ataku terrorystycznego na szkołę w Biesłanie, w którym zginęło ponad trzysta osób, w większości dzieci. Atak miał miejsce 1 września 2004 roku, został zorganizowany przez Szamila Sałmanowicza Basajewa, przywódcę czeczeńskich rebeliantów, oraz przez podległych mu ludzi. Dokładna liczba ofiar śmiertelnych: trzysta trzydzieści cztery osoby, w tym sto osiemdziesięcioro sześciu dzieci. Punktem odniesienia do tragicznych faktów z 2004 roku jest w wierszu wspomnienie małych miejscowości o bogatej semickiej

związły, mniej rozbudowany, podmiot liryczny nie ujawnia się wprost (*Rozpacz* wpisuje się w kategorię liryki pośredniej). Niebezpośredniość przekazu wpływa na odbiór zawartego w wierszu przesłania – wydaje się ono mniej bluźniercze i radykalne niż oskarżenie w *Rodowodzie*. Jednak mimo odmiennej, sprzyjającej eufemizacji formy wydzwięk pozostaje negatywny; gwałtowny bunt i bluźniercze oskarżenia zastępuje chłodna ironia. Mówiąc o Bogu, używa się tu innych środków, jednak sens przekazu wybrzmiewa w podobnym, jednoznacznie krytycznym i negatywnym tonie. Podzielony na dwie strofy tekst nie od razu objawia czytelnikowi prawdziwą intencję nadawcy poetyckiego komunikatu; faktyczny zamysł twórczy, gorzkie szyderstwo wymierzone w Boga, w pełni realizuje Grynberg dopiero w drugiej części wiersza. Odnoszące się do Jahwe słowo „doświadczony” – które w neutralnym kontekście mogłoby uchodzić za nacechowane pozytywnie – tu staje się środkiem wyrazu ironii i pogardy.

Bóg zostaje przedstawiony jako doświadczony morderca, który z czasem nabrał wprawy w eksterminowaniu swoich niewinnych ofiar. Jest oskarżony o sprawstwo zbrodni, jawi się jako kat odpowiadający za śmierć tysięcy Żydów. „Skrupulatność” i „precyzja” Jahwe (to, że „nie zostawił [przy życiu – A.H.] nikogo / kto by rozpaczął”) są w wierszu prezentowane jako oznaka pozornej troski o potencjalnie ocalałych, którzy – gdyby zdołali przetrwać Zagładę – nigdy nie przestaliby rozpaczać i trwaliby w wiecznej żałobie. Komunikat jest oczywiście podszyty ironią; Boża „łaska” – podobnie jak pochwała postawy Stwórcy – zostaje zanegowana, odbiera się jej też pierwotne, religijne znaczenie. Oskarżenie przeciwko Bogu zostaje podtrzymane.

historii – Dobrego, Kałuszyna i Jadowa – których żydowski mieszkańcy zostali zgładzeni podczas drugiej wojny światowej. Żydowski mieszkańcy Dobrego, przed wybuchem wojny stanowiący znaczną część ogółu społeczności wsi, w 1942 roku zostali przewiezieni do obozu w Treblince i zamordowani. Żydów kałuszyńskich, początkowo zamkniętych w stworzonym w 1941 roku getcie, rok później także deportowano do Treblinki. Część z nich zginęła już podczas akcji deportacyjnej. W tym samym roku zlikwidowano getto w Jadowie, a przebywającą na jego terenie ludność żydowską również przewieziono do obozu zagłady.

„Kto by się bał Boga po Oświęcimiu”?
O Jahwe bezbronny¹⁶

Gdzie jesteś, o, Boże potęgi i pomsty,
Ojcie dla sierot i wdowi obrońco?
Czy dzierzysz wciąż jeszcze moc i potęgę
I światem kierujesz niezmiennie?

Isroel Szechter, *Chcę zapytać*¹⁷

Jak już wspomniano, radykalny i skrajnie obrazoburczy wizerunek Boga nie jest dominującym obrazem Jahwe w dorobku poetyckim Henryka Grynberga. Zdecydowanie liczniejszą grupę stanowią bowiem te teksty autora *Święta kamieni*, w których charakterystyka Stwórcy traci jednoznacznie piętnujący i bluźnierczy wymiar. Najwyższemu przypisuje się tu inne cechy – słabość, bezradność, bezbronność, brak wszechmocy, ale i wyraża przekonanie o braku złej woli. Wizja okrutnego, nieczułego, lecz potężnego kata o nadprzyrodzonej władzy zastąpiona zostaje wyobrażeniem Boga bliższego człowiekowi, posiadającego jednak popolite ludzkie wady przesądzające o Jego niedoskonałości czy wręcz ułomności¹⁸.

Taki wizerunek odnaleźć można w *Retorycznym pytaniu* (*Wiersze z Ameryki*, 1980), poświęconym pamięci ofiar Zagłady: Zuzannie Ginczance i Władysławowi Szlengłowi¹⁹:

¹⁶ Cytat zaczerpnięty z wiersza Henryka Grynberga *Miejsce święte* [w:] tegoż, *Dowód osobisty...*, s. 25.

¹⁷ I. Szechter, *Chcę zapytać*, tłum. M. Tuszewicki [w:] *Słowa pośród nocy. Poetyckie dokumenty Holokaustu*, oprac. A. Żółkiewska, tłum. M. Tuszewicki i in., Warszawa 2012, s. 372.

¹⁸ Zaprezentowany tu sposób obrazowania Boga w dorobku poetyckim Henryka Grynberga bliski jest teorii Hansa Jonasa, przedstawionej w książce *Idea Boga po Auschwitz* (H. Jonas, *Idea Boga po Auschwitz*, wstęp J.A. Kłoczowski, tłum. G. Sowinski, Kraków 2003). Temat analogii i różnic występujących między obiema koncepcjami – poetycką i filozoficzną – został bardziej szczegółowo omówiony w moim, przywołanym już na początku szkicu *Poezja Henryka Grynberga a spór o Boga po Zagładzie...*

¹⁹ Warto zaznaczyć, iż zarówno Zuzanna Ginczanka, jak i Władysław Szlengel byli utalentowanymi poetami. Oboje debiutowali jeszcze przed wybuchem drugiej wojny światowej. W latach późniejszych ich wiersze podejmujące temat zagłady Żydów, doskonale odzwierciedlające ówczesną rzeczywistość, stały się świadectwem

Za buty za bety za graty
za kufry za futra za szmaty
za garnki zegarki talarki
srebrniki złotówki miedziaki
za złote zęby i srebrne lichtarze

za pejsy za brody chałaty
[...]
za wszystko a zwłaszcza za nic –
pozwalaleś mordować nas Panie

więc dlaczego nie miałbyś za naftę?²⁰

Zacytowany fragment pozwala stwierdzić, że mechanizm twórczy, kształtujący przekaz poetycki Grynberga, jest analogiczny do tego, który uwarunkował ostateczną formę wiersza *Rozpacz*. Punktem wyjścia rozważań podmiotu w obu przypadkach są rzeczywiste bieżące wydarzenia (w *Rozpaczy* – atak terrorystyczny w Biesłanie; w *Retorycznym pytaniu* – najprawdopodobniej „kryzys naftowy” wraz z jego tłem politycznym). Przywołanie aktualnych faktów wydaje się jednak służyć celom innym niż diagnoza zastanej sytuacji w kraju i na świecie – jest dla Grynberga środkiem ułatwiającym poetyckie wyartykułowanie własnych przemyśleń dotyczących Holocaustu i historii narodu żydowskiego.

O obrazie Boga w *Retorycznym pytaniu* można powiedzieć stosunkowo niewiele. W tym ujęciu Jahwe zostaje obciążony odpowiedzialnością za przyzwolenie na zbrodnię – główny ładunek semantyczny, przynoszący informację o rozgoryczeniu, żalu i poczuciu krzywdy bohatera, zawarty jest w słowach „pozwalaleś [wyróżnienie – A.H.] mordować nas Panie”. Poeta ogłasza „wyrok” obwieszczający winę Najwyższego, nie stara się jednak odpowiedzieć na pytanie, „dlaczego Stwórca nie interweniował w obliczu tak ogromnego i długotrwanie oddziałującego zła”. To wyróżnia *Retoryczne pytanie* na tle pozostałych wierszy

zbrodni hitlerowskiej. Zob. na przykład: W. Szlengel, *Co czytałem umarłym. Wiersze getta warszawskiego*, oprac. I. Maciejewska, Warszawa 1977; Z. Ginczanka, *** [*Non omnis moriar...*] [w:] *Pieśń ujdzie cało... Antologia wierszy o Żydach pod okupacją niemiecką*, oprac. M.M. Borwicz, Kraków 1947, s. 91.

²⁰ H. Grynberg, *Retoryczne pytanie* [w:] tegoż, *Wiersze z Ameryki...*, s. 29.

Grynberga, w których najczęściej dochodzi do prób eksplikacji Bożej bierności czy „nieobecności” w czasie wojny i Zagłady.

W dorobku poetyckim autora *Dowodu osobistego* wyodrębnić można dwa warianty interpretacyjne odnoszące się do problemu „milczenia” Jahwe podczas Holokaustu. Pierwszy sposób argumentacji, bazujący na toposie Boga niezaangażowanego i nieingerującego w stworzony przez siebie świat, zastosował Grynberg w utworze zatytułowanym *Zwątpienie*, wydrukowanym w tomie *Antynostalgia*:

A może nie wybierał i nie piętnował nikogo
niezdolny do wyróżniania ani piętnowania
niezaangażowany Autor Wszystkiego

może myśmy się sami podzielili w stada
żeby się bronić
i w celach obronnych
napadać
a potem posłaliśmy mu kartę powołania
i uzbrojonych żandarmów wiary
żeby go przywlekli na pola naszych bitew
gdzie jego mojąszom już ręce opadają²¹

Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, jakie jest źródło „niezaangażowania” Najwyższego, Jego bierności wobec dramatycznych losów świata – odbiorca tekstu nie może bez wahania określić, czy praprzyczynę Bożego „milczenia” stanowi niemoc i słabość Jahwe, czy też Jego obojętność i brak chęci, by opiekować się swym ludem wybranym.

Warto zwrócić uwagę na fakt, iż negatywna ocena postaci Stwórcy, poetycka krytyka wynikająca z rozczarowania Jego biernością nie wiąże się w wierszu z obarczeniem Najwyższego pełną winą za Zagładę. Mimo zakwestionowania tradycyjnych wzorców religijnych – między innymi zasadności wiary w aktywnego, wszechmogącego Boga zdolnego do władania dziełem stworzenia – ciężar odpowiedzialności za zło zostaje przeniesiony na człowieka. Stawiając pytanie, podmiot wiersza sugeruje, że to właśnie człowiek inicjuje wszelkie działania wojenne, generuje przemoc i agresję, wpływa na podział społeczeństwa i występowanie konfliktów zbrojnych na świecie. Przywołane w *Zwątpieniu* bitwy

²¹ Tenże, *Zwątpienie* [w:] tegoż, *Antynostalgia*, Londyn 1971, s. 37.

opatrzone są precyzującym określeniem – „nasze”. Użyty przez poetę zaimek dzierżawczy można by z powodzeniem zastąpić przymiotnikiem „ludzkie” – będące konsekwencją decyzji i czynów człowieka. Bóg jest tu tylko figurą sprowadzoną do roli ideologicznego rekwizytu; nie reprezentuje żadnej „Siły Wyższej” – nie posiada atrybutów wszechmogącego Króla Niebios, nie ma władzy, by przejąć kontrolę nad ziemską rzeczywistością i by przeciwstawić się złu.

Ciekawy, wart omówienia zabieg stylistyczny, służący Grynbergowi do sportretowania Jahwe oraz stosunku człowieka do Jego osoby, stanowi gra językowa polegająca na modyfikacji związku frazeologicznego „ręce (komuś) opadają” oznaczającego czyjąś bezsilność względem jakiegoś zastanego faktu. Dzięki osadzeniu frazeologizmu w kontekście biblijnym (przez uzupełnienie zmetaforyzowanej wizji poetyckiej o odniesienie do postaci Mojżesza i do starotestamentowej Księgi Wyjścia) omawiany fragment tekstu zyskuje nowe, alegoryczne znaczenie.

Lecz nadciągnęli Amalekici i rozpoczęli walkę z Izraelem w Refidim. Mojżesz rzekł wówczas do Jozuego: Wybierz nam [odpowiednich] mężów i wyjdź jutro do walki z Amalekitami. Ja sam stanę na szczycie wzgórza z laską Bożą w ręce. Jozue zrobił, jak mu nakazał Mojżesz, aby walczyć z Amalekitami. Mojżesz zaś, Aaron i Chur wyszli na szczyt wzgórza. Gdy Mojżesz wznosił ręce, przeważał Izrael, a kiedy [znużone] ręce opuszczał, przeważał Amalek. Jednak ręce Mojżesza omdlewały. Oni wzięli zatem kamień i podsunęli pod niego; on więc usiadł na nim. Wtedy Aaron i Chur podtrzymali jego ręce, ten z jednej, tamten z drugiej strony. Tak więc jego ręce umocniły się aż do zachodu słońca. I pokonał Jozue Amalekitów i [zbrojny] ich lud ostrzem miecza²².

Wydaje się, iż początkowa gra stylistyczna – wzbogacona semantycznie przez osadzenie jej w kontekście biblijnym – staje się w wierszu alegorycznym sposobem ekspresji ludzkich wątpliwości związanych z sensem wiary w Bożą interwencję wobec wszelkich ludzkich nieprawości. Gest opadających rąk, będący wyrazem rozczarowania, rezygnacji i załamania, w utworze przypisywany „mojżeszom” (a więc najprawdopodobniej reprezentantom współczesnej społeczności żydowskiej), oznaczać może zatem zwątpienie w wyjątkowość relacji między Bogiem i narodem

²² Wj 17,8–13. Cytat za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* („Biblia Poznańska”), w przekładzie z języków oryginalnych ze wstępami i komentarzami, oprac. ks. M. Petera, ks. M. Wolniewicz, t. 1, Poznań 2003, s. 106–107.

wybranych, a nawet przekonanie o rychłym zerwaniu tej szczególnej – według przekazów biblijnych – więzi.

W scharakteryzowanym powyżej, przedstawionym w *Zwątpieniu* sposobie eksplikacji „milczenia” Jahwe w obliczu Zagłady Bożą bierność postrzega się jako wynik obojętności i (emocjonalnej?) niezdolności do czynnego zaangażowania się Stwórcy w losy ludzkości. Druga ścieżka interpretacji figury „nieobecnego” Boga prowadzi z kolei do jednoznacznej tezy, obwieszczej słabość, ułomność, całkowitą bezbronność, a nawet śmierć Najwyższego. Przekonanie to znajduje wyraz w utworach, takich jak *Bóg już nie wierzy nikomu* (*Wiersze z Ameryki*, 1980), *Do dziś* (*Rysuję w pamięci*, 1995), *Miejsce święte* oraz *Miejsce święte II* (*Pomnik nad Potomakiem*, 1989).

Pierwszy z wymienionych tekstów – wiersz poświęcony pamięci Jonatana Netanjahu²³ – bodaj najpełniej i najbardziej szczegółowo odzwierciedla sposób postrzegania Jahwe przez rozczarowanego Żyda, wątpiącego w Bożą władzę, wszechmoc i potęgę.

Może był zbyt pewny siebie
i za wiele miał zaufania
do swego dzieła
a za mało doświadczenia
i nie zdawał sobie sprawy
że w naszych czasach prócz cudów
potrzeba środków technicznych
zawczasu przygotowanych

dlatego oczywiście że nie mógł ratować
stu tysięcy dzieci warszawskiego getta
ani nawet drobniutkiej setki Korczakowskich sierot
a co dopiero sześciu milionów –
zaskoczono Go
nie przypuszczał że pod Jego okiem
mogło tyle urosnąć zła

więc teraz ma się już na baczności
i nie dowierzając nikomu

²³ Jonatan Netanjahu – urodzony 13 marca 1946 roku, zmarł 4 lipca 1976 roku w Entebbe. Izraelski wojskowy, wielokrotnie nagradzany za swoją służbę. Zginął podczas „operacji Entebbe” (w czasie akcji odbicia pasażerów porwanego samolotu).

ubrał maluczkich w pancerze
 i zgodnie z wymogami techniki
 w duralowe skrzydła wyposażył aniołów
 [...]
 ciężko doświadczony przez ludzi
 Bóg nie dowierza nikomu
 i tylko najlepszych wybiera do swego sztabu
 a wykonanie misji porucza
 najstaranniej przygotowanym
 takim właśnie jak Entebbeński
 Jonatan Netaniahu²⁴

Obraz Boga zawarty w tym tekście ma ambiwalentny charakter. Z jednej strony bowiem Jahwe nie jest wolny od typowo ludzkich wad – przypomina młodego, niedoświadczonego człowieka; jest naiwny, niedoskonały, zbyt ufny, nietrudno Go zaskoczyć i pokonać. Z drugiej jednak strony zachowuje swój status Stworzyciela świata, o czym świadczą słowa: „za wiele miał zaufania / do swego dzieła”. Proces diagnozy Grynbergowskiego wizerunku Najwyższego doprowadziłby zatem interpretatora do tezy głoszącej, iż głównymi cechami Boga w czasach Zagłady były łatwowierność oraz brak doświadczenia, charakterystyczne dla młodych osób, wkraczających dopiero w dorosłość. Warto tu podkreślić, że zazwyczaj młodość bywa kojarzona z niewinnością – podobnie jest w wierszu Grynberga, w którym niedoświadczony, naiwny Bóg – mimo szeregu swoich wad i zaniedbań – pozostaje wolny od piętna odpowiedzialności za Holokaust. Podmiot liryczny dokonuje tutaj swoistego „aktu ułaskawienia” Najwyższego – czyni to przy tym w sposób przywodzący na myśl skojarzenia z dobroduszną postawą rodzica lub opiekuna, usiłującego wytłumaczyć i usprawiedliwić niewłaściwe postępowanie swego podopiecznego. Oczywiście skala mordu przedstawionego w *Bóg już nie wierzy nikomu...* jest nieporównywalnie większa od jakichkolwiek, nawet najbardziej obciążających młodzieńczych przewinień. Cel interpretacyjny stanowi tu wszelako nie tyle tropienie zbrodni analogicznych do ludobójstwa, ile wskazanie podobieństw zauważalnych w sposobie opisu potencjalnych winnych.

Z sygnalizowaną powyżej kwestią wiąże się inne zagadnienie – jednoznaczna nadrzędność człowieka względem Boga, wyrażona między innymi przez konkretną, dominującą pozycję podmiotu lirycznego

²⁴ H. Grynberg, *Bóg już nie wierzy nikomu...* [w:] tegoż, *Wiersze z Ameryki...*, s. 30.

w świecie przedstawionym w wierszu. Osoba mówiąca w utworze dokonuje oceny Jahwe, głosząc sądy o Jego niepowodzeniach – przyjmuje tym samym perspektywę kogoś roztropniejszego i bardziej doświadczonego, kto lepiej zdaje sobie sprawę z ryzyka podejmowanych przez Stwórcę przedsięwzięć. To ludzie (a ściślej: reprezentanci narodu żydowskiego, „najlepsi w Bożym sztabie”) są odpowiedzialni za współczesną rzeczywistość i losy ludu wybranego (w tym także za jego obronę przed potencjalnym zagrożeniem). Znany ze *Zwątpienia* motyw aktywnego człowieka, przejmującego kontrolę nad biegiem historii, w omawianym tu tekście powraca w nowej, nacechowanej nieco bardziej pozytywnie realizacji. Zadaniem powołanych przez Boga wybitnych jednostek jest nieustanna troska o dobro i bezpieczeństwo współbraci. Jednakże przeniesienie pełnej odpowiedzialności za dzieje świata na ludzi niesie ze sobą również negatywne skutki. Przyjęcie takiej optyki determinuje konieczność interpretowania wszelkich klęsk i zbrodni jako konsekwencji decyzji i czynów człowieka. W tym wariacie Grynbergowskiej myśli poetyckiej to człowiek jest winny Zagłady. Zaskoczył Jahwe, który – bezbronny, łatwowerny i nieprzygotowany – nie miał szans na walkę o przetrwanie swego dzieła.

W wierszu *Bóg już nie wierzy nikomu...* obecne są liczne nawiązania do współczesności: do postępu technicznego, konfliktów zbrojnych i działań militarnych. Odniesienia te pełnią w tekście dwojaką funkcję. Po pierwsze, stanowią znaki poetyckiej diagnozy rzeczywistości. Symbolizują przewartościowanie roli *sacrum* w dzisiejszym świecie, w którym efektywność biblijnych cudów wzbudza mniejszy podziw niż najnowsze przejawy rozwoju cywilizacji. Po drugie, umożliwiają sprawne, niezaburzające odbioru wiersza wprowadzenie do utworu postaci Jonatana Netanjahu, izraelskiego wojskowego, który staje się dla Grynberga obiektem gloryfikacji graniczącej z sakralizacją.

Dla niniejszych rozważań najistotniejszy jest jednak Grynbergowski „zwrot ku człowiekowi”, wraz ze wszystkimi jego konsekwencjami – z przeniesieniem odpowiedzialności za Zagładę na ludzkość warunkującym inny sposób przedstawiania wizerunku Boga w poezji autora *Święta kamieni*. Ton wypowiedzi lirycznej łagodnieje, bohater tekstu poszukuje alternatywnych środków interpretacji tematu „Jahwe a Zagłada” oraz nowych metod opisu doświadczenia zbrodni. Niewykluczone, iż w wersach odnoszących się bezpośrednio do Szoah pobrzmiewa ton

rozgoryczenia i subtelna ironia, ogólny charakter wypowiedzi poetyckiej z pewnością nie przypomina jednak buntowniczego, szyderczego przekazu, znanego choćby z – omawianego w początkowej części tego szkicu – utworu *Rozpacz*²⁵.

W pozostałych wierszach, w których obecny jest wizerunek Boga, desakralizacja Najwyższego postępuje, osiągając punkt kulminacyjny w lirycznych przedstawieniach motywu Jego śmierci. Wizja na wpół martwego, cierpiącego i poniżonego Stwórcy staje się powracającym toposem stale obecnym w literackim dorobku autora *Antynostalgii*. Warto przywołać i poddać interpretacji kilka ważniejszych tekstów, w których wizerunek umierającego Jahwe znajduje najpełniejszą realizację. Jednym z nich jest *Miejsce święte* z tomu *Dowód osobisty*:

Tu spoczywa świątynia
na wieki na skale
która wciąż drąży krew

i Bóg tu wciąż jest
i naprawdę widzi i słyszy

a przewodnicy judzą dalej
bo kto by się bał
Boga po Oświęcimiu²⁶

Swoistą kontynuację myśli zawartej w zacytowanym powyżej wierszu stanowi tekst opatrzony niemalże identycznym tytułem, umieszczony w tym samym tomie poetyckim (*Dowód osobisty*) – *Miejsce święte II*:

Tu spoczywa na wieki Bóg
w błocie z krwi i popiołu
płasko na wznak

ale wciąż widzi i słyszy
i coraz bardziej się boi²⁷

²⁵ Warto zaznaczyć, iż wyrażony w poezji stosunek Grynberga do Boga ma charakter zmienny. Ostateczna wizja Stwórcy – jej pozytywny lub negatywny wymiar – wydaje się niezależna od kryterium czasu powstania danego wiersza. Do tematu tego przyjdzie jeszcze powrócić.

²⁶ H. Grynberg, *Miejsce święte* [w:] tegoż, *Dowód osobisty*..., s. 25.

²⁷ Tenże, *Miejsce święte II* [w:] tegoż, *Dowód osobisty*..., s. 26.

O ile w przywołanych dotychczas utworach przekonanie o ostatecznym upadku Najwyższego wyrażone zostało pośrednio, w sposób aluzyjny i silnie zmetaforyzowany, o tyle w ostatniej z poetyckich realizacji motywu „śmierci Jahwe” mamy już do czynienia z jawnym, eksplicytnym sądem na temat dramatycznego statusu Boga. Grynbergowską wizję ponижonego, konającego Stwórcy najdokładniej obrazuje fragment wiersza *Do dziś*, pochodzącego z tomu *Rysuję w pamięci* (1995):

Nagi i bezbronny Bóg
którego tyle razy mordowali
i mordują do dziś
umarłby gdyby mógł

nie może bo nieśmiertelny²⁸

Wszystkie z przywołanych utworów dotyczą tej samej problematyki – stanowią skrajnie pesymistyczną odpowiedź na pytanie o „Boga po Zagładzie”. Wydaje się zatem, iż najwłaściwszym sposobem odczytania tych trzech tekstów – odpowiednią metodą interpretacji, odsłaniającą przed czytelnikiem najistotniejszy sens przesłania autora *Antynostalgii* – będzie potraktowanie zacytowanych wierszy jako pewnej całości; jako swoistego „tryptyku”, w którym ogłoszony zostaje upadek Jahwe skrzywdzonego przez człowieka.

Podczas lektury wszystkich utworów, w których Grynberg przedstawił poetyckie wizje „śmierci Boga”, należy zwrócić uwagę na dwie ważne kwestie, związane z rzeczywistym statusem Jahwe w liryce autora *Święta kamieni* oraz z ewentualną zależnością występującą między literackim sposobem wyobrażania Stwórcy i osobistymi poglądami religijnymi Grynberga²⁹.

Jak zdiagnozować faktyczną pozycję Boga względem świata w przywołanych wierszach? Jak zdefiniować stan sfery *Divinum* ukazany w tej poezji? Jakie skutki niesie ze sobą ostateczna klęska Jahwe? Czy w istocie

²⁸ Tenże, *Do dziś* [w:] tegoż, *Rysuję w pamięci*, Poznań 1995, s. 14.

²⁹ Równie ważna kwestia zbieżności występujących między poetycką refleksją Henryka Grynberga oraz koncepcjami teologicznymi Richarda L. Rubensteina i Hansa Jonasa została szczegółowo omówiona w moim szkicu *Poezja Henryka Grynberga a spór o Boga po Zagładzie...*

umarł i czym jest „śmierć Boga” w Grynbergowskiej wizji lirycznej? Wątek „śmierci Boga” jest w dorobku Grynberga niezwykle złożony i skomplikowany. Stwórca zachowuje tu niektóre ze swoich nadnaturalnych przymiotów, zostaje jednak pozbawiony tych cech, których istnienie budzi wątpliwość (w kontekście dramatycznych wydarzeń wojennych). Jest wciąż przedstawiany jako nieśmiertelny Stworzyciel świata, który albo utracił atrybuty wszechmocy, potęgi i nieograniczonej władzy, albo w rzeczywistości nigdy ich nie posiadał i został „zdemaskowany” w konfrontacji ze zbrodnią ludobójstwa. Jahwe ukazany w tekstach Grynberga nie jest odporny na zło i ludzkie destrukcyjne działania. Cierpi, lecz Jego cierpienie nie ma wymiaru soteriologicznego, w niczym nie przypomina odkupieńczej męki chrześcijańskiego Zbawiciela. Agonia Boga stanowi tu wyłącznie oznakę upadku i ostatecznej klęski.

Paradoks wizji Najwyższego łączącej w sobie pozornie wykluczające się elementy (skrajnie kontrastujące cechy Jahwe – jak Jego nieśmiertelność i całkowita bezbronność) doprowadza do ukształtowania konkretnego obrazu, charakterystycznego dla tej grupy wierszy: wizerunku ponizonego, zupełnie bezradnego Stwórcy, zawieszzonego między życiem i śmiercią i zastygłego w wiecznym bezruchu („umarłby gdyby mógł / nie może bo nieśmiertelny”).

Próbowo odczytania znaczenia motywu „śmierci Boga” w tekstach Henryka Grynberga powinna towarzyszyć pamięć o osobistych doświadczeniach autora – przeżycia z okresu wojny mogły mieć istotny wpływ na jego przemyślenia. Analizując te literackie świadectwa buntu i rozczarowania, można bowiem postawić pytanie: czy taki sposób przedstawiania postaci Jahwe nie odzwierciedla stosunku samego autora do wiary i religii? Obie kategorie (podobnie jak Grynbergowski obraz Stwórcy) nie są wolne od ambiwalencji. Z jednej strony wydają się potrzebne człowiekowi, nierzadko stanowią źródło pocieszenia i pokrzepienia w trudnych chwilach; z drugiej zaś wartość ich roli została wyraźnie podważona przez tragiczne doświadczenia z lat 1939–1945³⁰. Trudno to

³⁰ Wojenny kryzys wiary potwierdzać mogą choćby liczne świadectwa buntu wobec Boga i rozczarowania brakiem ocalającej mocy religii, utrwalone w poezji powstałej w czasach Zagłady, czego dowodzą utwory poetów, takich jak Stefania Ney, Władysław Szlengel, Roman Bratny, Izabela Gelbard, Aleksander Wat, Helena Wielowieyska, Józef Wittlin czy Abraham Zak.

jednak ostatecznie rozstrzygać. Pytanie o ewentualny związek łączący poetycki motyw „śmierci Boga”, obecny w liryce Grynberga, z prywatnym stosunkiem autora do wiary w Jahwe pozostaje zatem otwarte.

W obronie Jahwe

W żywym ogniu nas spalono,
 Na każdym kroku znieważono i wykpiono,
 Lecz nikt nie zdołał odwrócić nas
 Od Ciebie, Boże mój,
 I od Twej świętej Tory,
 Od przykazań Twoich!
*Ejli, Ejli, lama azawtani?*³¹

Poezja Henryka Grynberga stanowi wielowymiarowy, złożony i niełatwy do jednoznacznego sklasyfikowania zbiór tekstów. Zaprezentowana w niej mnogość perspektyw decyduje o jej różnorodności, warunkuje też występowanie pewnych problemów natury interpretacyjnej, utrudniających rekonstrukcję jednego, spójnego obrazu Boga, utrwalonego w lirycznej refleksji autora *Żydowskiej wojny*.

Wszelako nie ulega wątpliwości, że z grupy wszystkich wierszy Grynberga odnoszących się do sfery transcendencji można wyodrębnić jeszcze jeden zespół utworów reprezentujących odmienny wariant kreacji wizerunku Najwyższego. Mowa o tych tekstach, w których główny akcent pada na istnienie wyjątkowej więzi łączącej Boga i naród wybrany oraz w których bohater liryczny, rozważający temat: „Jahwe a zło i doświadczenie Holokaustu”, jawnie opowiada się po stronie Stwórcy świata.

Apologia Boga w dorobku literackim Grynberga ma dwojaką proweniencję – może być konsekwencją przeniesienia pełnej odpowiedzialności za zbrodnię na Szatana, postrzeganego jako wróg Jahwe i ludzkości; może też stanowić skutek dowartościowania roli Przymierza zawartego

³¹ *Ejli, Ejli, lama azawtani?* (pieśń pogromowa), tłum. A. Żółkiewska [w:] *Słowa pośród nocy...*, s. 370. Dokładne pochodzenie pieśni nie jest znane. Przez dłuższy czas uchodziła za tekst anonimowy. W 1896 roku jej słowa i muzykę opracowali aktor Borys Tomaszewski i kompozytor Jakub Kopel Sandler. W tej wersji zdobyła popularność w żydowskiej diasporze na początku XX wieku. W czasie drugiej wojny światowej była wykonywana w różnych gettach. Zob. *Słowa pośród nocy...*, s. 478–479.

między Bogiem i Jego ludem. Warto rozważyć obydwu przypadki, rozpoczynając od pierwszego wariantu poetyckiej realizacji tematu:

Wykradłem się o srebrnym świcie
gdy srebrną owinięty rzeką
spał jeszcze zamek
[...]
dzięki Ci Panie poranków
za przypadek który mnie rzucił w te strony
i za poranek któryś mi rzucił
ze szczodrego stołu
szepiałem idąc w zachwycie
wysokim brzegiem gdzie kiedyś
przechadzał się oddech
chasydzkiego Boga

a wtedy diabeł
najwierniejszy towarzysz
co nigdy mnie nie opuszcza na długo
wyszczrzył z afisza
czarne zęby liter
i AUSCHWITZ AUSCHWITZ zasyczał
EVERYDAY TOUR dodał
INCLUDES BIRKENAU
(REZERWACJA MIEJSC NIE JEST KONIECZNA)
[...]
bo wykradłem się tylko na chwilę
i jak zwykle mnie znowu pochwycił
ten stary i niezawodny
manichejski skurwysyn³²

Zacytowany wiersz to poetyckie sprawozdanie ze spaceru po Krakowie (utwór powstał właśnie w tym mieście, 22 lutego 1992 roku). Sielankowy klimat przechadzki, wywołujący potrzebę osobistego dziękczynienia złożonego Bogu, któremu zawdzięczamy cud stworzenia, zostaje gwałtownie zaburzony. Czynnikiem zakłócającym porządek i harmonię świata przedstawionego w tekście jest afisz zawiadamiający o możliwości odwiedzenia Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu. Z pozoru niewiele znaczący plakat stanowi źródło nagłych,

³² H. Grynberg, *Mała improwizacja* [w:] tegoż, *Rysuję w pamięci...*, s. 16–17.

skrajnie negatywnych odczuć bohatera stojącego przed koniecznością zmierzania się z traumą przeszłości.

Najistotniejszy wydaje się jednak fakt, iż odpowiedzialność za owo bolesne doświadczenie oraz za niemożność uwolnienia się od tragicznej i destrukcyjnej wizji z czasów wojny i Zagłady przypisuje się w wierszu Szatanowi. To on, nie zaś Bóg (jak miało to miejsce w omówionych dotychczas utworach Grynberga), zostaje obarczony winą zarówno za klęskę jednostki, jak i całej wspólnoty. W świetle powyższych spostrzeżeń należy zatem przyjąć, że w tym konkretnym ujęciu autor *Święta kamieni* również samo sprawstwo zbrodni Auschwitz powiązał z postacią Szatana, nadając Szoaah nowy, diaboliczny wymiar.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w *Midraszu*³³ – tekście otwierającym tom *Rysuję w pamięci*.

Bóg pracował samotnie
tylko przez pięć dni
szóstego dnia wdał się Szatan

dlatego tak mało skuteczne
religie i zbawienia
dlatego tacy jesteśmy

a rzeki ptaki i drzewa
tak bezbronne bo Szatan
zaprogramował człowieka
by zniszczył co stworzył Bóg

i dał człowiekowi ogień
by rozpalił piekło na ziemi³⁴

33 Midrasz (badanie, wykładnia) – metoda i gatunek literacki żydowskiej wykładni Pisma, które zaczęły się wykształcać po powrocie z niewoli babilońskiej. Wyróżnia się midrasz halachiczny, powstający w kręgach kapłanów i uczonych w Piśmie, a następnie także w społecznościach świeckich, mający za zadanie badać wolę Bożą spisaną w Torze i wyprowadzić z niej zasady postępowania obowiązujące w danej sytuacji, oraz midrasz haggadyczny, obejmujący różne gatunki literackie – poezję, przypowieść, sentencję, opowiadania historyczne, rozprawy naukowe – którego celem było duchowe pouczenie wiernych oraz głębsze wniknięcie w religię i kulturę narodu żydowskiego. Gromadzenie i kodyfikację tego rodzaju midraszów rozpoczęto w II wieku w rabinackich szkołach. Zob. *Midrasz* [w:] *Praktyczny słownik biblijny*, red. A. Grabner-Haider, tłum. i oprac. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 1994, s. 728.

34 H. Grynberg, *Midrasz* [w:] tenże, *Rysuję w pamięci...*, s. 5.

Początkowe wersy utworu stanowią aluzję do Księgi Rodzaju, do opisu aktu stworzenia. Poetyckie przesłanie prezentuje jednak alternatywną wersję starotestamentowych wydarzeń. W ujęciu Grynberga u zarania dziejów Szatan pełnił funkcję współtwórcy świata – „pracował” w szóstym dniu procesu kreacyjnego, a więc wtedy, kiedy (według biblijnego przekazu) powołano do życia człowieka. Grynbergowska reinterpretacja historii znanej z Genesis niesie ze sobą dwojakie skutki. Po pierwsze, wpływa negatywnie na sposób postrzegania aspektu wszechmocy i nadprzyrodzonej władzy Boga (dopuścił On bowiem do aktywności nieczystych, diabelskich sił, które w konsekwencji zdestabilizowały ostateczny porządek świata). Po drugie, oddziałuje negatywnie na czytelniczy odbiór postaci diabła oraz ludzkiej jednostki. Ukazany w *Midraszu* Szatan dorównuje Jahwe pod względem potęgi i władzy, pokonał Stwórcę, niwecząc pierwotny boski plan. Człowiek z kolei, „zaprogramowany” przez piekielne moce, staje się w pełni posłuszny kusicielowi – działając pod jego wpływem, wbrew woli Najwyższego, nieprzerwanie niszczy otaczającą go rzeczywistość.

Apologia Stwórcy w tekstach Henryka Grynberga nierozzerwalnie wiąże się także z kwestią Przymierza, które Bóg zawarł z narodem wybranym³⁵. Niekiedy poetycka deklaracja bezwarunkowego trwania „po stronie Jahwe” determinowana jest więc przez szacunek do Najwyższego oraz przez poczucie szczególnej więzi łączącej Go z przedstawicielami żydowskiej społeczności. Tak dzieje się między innymi w przypadku utworu o znaczącym tytule *Przymierze*:

Patrzysz na nas oczyma liter
 mówisz do nas słowami wieków
 gdy stajemy twarzą w twarz Księgo
 naszej duszy
 i wpatrzeni w Ciebie czyli w siebie
 w imię pogodzenia się z Tobą
 czyli z sobą
 godzimy się ze zmarłymi
 [...]

 mamy skrzydła z powłóczystych tałesów

35 O problematyce dotyczącej Przymierza w twórczości Grynberga pisze szczegółowo Sławomir Buryła, *Pytania do Boga* [w:] tegoż, *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*, Toruń 2014, s. 257–303.

i żeby wznieść się ku Tobie
 nie przyjmujemy żadnego pokarmu
 do naszych zwierzęcych kiszek
 a kołyszemy się jak łan
 pod powiewem Twych słów
 [...]

więc niełatwo nam i z ciężkimi
 stajemy przed Tobą duszami
 abyś wzniósł nas na skrzydłach Słów
 których się kurczowo chwytamy
 i uwieszeni na nich
 w pół drogi
 trzymamy Cię tylko za Słowo
 pamiętaj to nasze Przymierza
 bilateralne z-obo-wiązanie
 i już nigdy więcej
 nie opuszczaj nas Panie³⁶.

Szczególną rolę w procesie kształtowania lirycznego komunikatu odgrywają motywy Księgi i Słowa identyfikowane *de facto* z samym Jahwe. Źródła tego zjawiska sięgają prawdopodobnie tradycji rabinicznej, która nakazuje traktować Torę jako najistotniejszą mądrość – nośnik objawienia i łącznik między Bogiem a światem³⁷. W tym kontekście równie ważna jest pozycja podmiotu lirycznego – mówiącego często niejako w imieniu całej społeczności żydowskiej – względem obiektu jego kultu. Status nadawcy poetyckiego komunikatu wydaje się uprzywilejowany, równorzędny wobec statusu Stwórcy. Podmiot zwraca się do Boga jak do przyjaciela, bez trwogi i dystansu. Grynbergowski przekaz wskazuje zatem na wyjątkową rangę narodu wybranego, pozostającego w bliskiej relacji z Najwyższym. Punkt kulminacyjny utworu stanowi symboliczne utożsamienie ludu Izraela z Jego Panem – z samym Bogiem („wpatrzeni w Ciebie czyli w siebie / w imię pogodzenia się z Tobą / czyli z sobą”). Głęboka i jednoznaczna identyfikacja z postacią Jahwe, świadomość przynależności do grupy powołanej i wyróżnionej przez Stwórcę, implikuje konkretny model obrazowania sfery transcendencji

³⁶ H. Grynberg, *Przymierze* [w:] tegoż, *Wiersze z Ameryki...*, s. 31–32.

³⁷ Zob. *Tora* [w:] *Polski słownik judaistyczny*, <http://www.jhi.pl/psj/Tora> [dostęp: 1.03.2018].

w wierszu. Udokumentowana w tekście aktualność Przymierza (nazywanego „bilateralnym [wyróżnienie – A.H.] z-obo-wiązaniem”), szacunek względem „świętego paktu” oraz przeświadczenie o mistycznej integracji Boga i Jego wyznawców czynią krytyczną ocenę Jahwe niemalże niemożliwą.

Przywołane w tym szkicu wiersze nie są bynajmniej jedynym przejawem poetyckiej „obrony Boga” w dorobku literackim Henryka Grynberga. W podobnym tonie utrzymane zostają również inne teksty, jak chociażby *Dobrze jest wierzyć* (*Wiersze z Ameryki*) czy niektóre fragmenty obszernego utworu zatytułowanego *Komentarz* (*Rysuję w pamięci*)³⁸.

Nie ulega wątpliwości, iż stosunek autora *Antynostalgii* do postaci Jahwe jest niezwykle złożony i wielowymiarowy – najprawdopodobniej stanowi bowiem odzwierciedlenie osobistych wahań i powracających cyklicznie wątpliwości w wartość wiary i religii, zwłaszcza w obliczu sytuacji granicznych oraz traumatycznych doświadczeń. Wydaje się, iż Grynbergowski pogląd na kwestie związane ze sferą transcendencji najpełniejszy i najbardziej adekwatny wyraz znalazł w krótkim, lecz szczególnie istotnym wierszu *W rocznice*, napisanym w Wirginii w 1977 roku:

Wierzę żeś bezbronny
 wierzę żeś bezradny
 i wierzę że nie mogłeś tego chcieć
 ale nie wierzę żeś niewinny
 bo kazałeś by Ci zaufano
 i nie mogę przebaczyć Ci
 Panie -----³⁹

Poruszający, utrzymany w tonie rozgoryczenia tekst może z powodzeniem posłużyć za puentę rozważań o obrazie Boga w liryce autora *Święta kamieni*, spełniając funkcję poetyckiego podsumowania tematu: Jahwe a Zagłada w twórczości Henryka Grynberga.

³⁸ Zob. H. Grynberg, *Dobrze jest wierzyć* [w:] tegoż, *Wiersze z Ameryki...*, s. 33. Tenże, *Komentarz* [w:] tegoż, *Rysuję w pamięci...*, s. 43–50.

³⁹ Tenże, *W rocznice* [w:] tegoż, *Wiersze z Ameryki...*, s. 27.

O Jezusie i Jego wyznawcach

Chrystusie, któryś cierpiał na krzyżu jak człowiek,
 Podnieś głowę skrwawioną, uchyl zmęczonych powiek.
 Spójrz na nas, jak żyjemy pod kolbą i batogiem,
 Czyż każdy z nas nie cierpi tak – jak gdyby był Bogiem?

Maria Hochberg-Mariańska, *Bluźnierstwo*⁴⁰

Osobne miejsce w dorobku literackim Henryka Grynberga zajmuje postać Jezusa i Jego wyznawców. Warto zauważyć, że figura chrześcijańskiego Zbawiciela niezwykle często pojawia się także w tekstach innych pisarzy, podejmujących temat zagłady Żydów, liryka autora *Dowodów osobistego* nie stanowi tu zatem żadnego wyjątku. Wprowadzenie do wiersza postaci Jezusa zawsze poprzedza określona intencja twórcza – konkretny cel, który poeta zamierza osiągnąć przez swój przekaz artystyczny. Obecność motywów chrystologicznych w dziełach pisanych przez Żydów może zastanawiać. Dlaczego bowiem autorzy żydowskiego pochodzenia podejmujący w swych tekstach próbę literackiego przedstawienia Holokaustu do opisu doświadczenia Zagłady wykorzystują język symboliki chrześcijańskiej, przede wszystkim zaś wizerunek ukrzyżowanego Chrystusa? Powodem tego zjawiska może być brak dostatecznych tradycyjnych modeli reprezentacji, umożliwiających stworzenie najbardziej realistycznej i wiarygodnej wizji dramatu Szoah. Motyw Męki Pańskiej eksponuje przecież cierpienie. O konieczności wypracowania nowych sposobów wyrażania bólu ofiar oraz skali zbrodni pisze między innymi Andrea Reiter – profesor Uniwersytetu Southampton, badaczka powojennej literatury austriackiej i żydowskiej oraz literatury Holokaustu. W swej książce *Narrating the Holocaust* autorka, powołując się na opinię Davida Roskiesa, wysuwa tezę, iż we wschodnioeuropejskim piarstwie żydowskim obraz ukrzyżowania, odseparowany od pierwotnego kontekstu, stał się nowym archetypem zbrodni dokonanej na Żydach – może zatem pełnić

⁴⁰ M. Hochberg-Mariańska, *Bluźnierstwo* [w:] *Pieśń ujdzie calo...*, s. 95.

funkcję uniwersalnego (odpowiedniego także dla poezji judajskiej) środka ekspresji doświadczenia Szoah⁴¹.

W twórczości Henryka Grynberga cierpienie ofiar Zagłady często porównywane jest do męki Jezusa na krzyżu. Motyw ów najpełniejszą realizację znajduje w tekście zatytułowanym *Tak samo*, pochodzącym z tomu *Wiersze z Ameryki*:

Tak samo błękitne to niebo starożytne
 [...] wciąż niebo tak samo zatłoczone bogami
 i zbawicielami
 rozdarte bezsilnym wołaniem
 boleśnie poorane krzyżami
 nawet Jezusa tak samo ukrzyżowano
 i na naszych oczach przybity
 do sześcioramiennej gwiazdy
 sześć milionów razy umiera!⁴²

W zacytowanym fragmencie bohater liryczny ogłasza swój sąd o swoistej stałości świata, jego odporności na zmiany. O ile w neutralnym kontekście można by odczytywać tę tezę jako pochwałę otaczającej nas rzeczywistości, o tyle odniesienie myśli poetyckiej do realiów wojny i Zagłady przesądza o krytycznym, negatywnym wydźwięku Grynbergowskiej wizji świata. Autor zdaje się bowiem negować istnienie procesu etycznego rozwoju ludzkości, która dopuściła do powtórzenia i zintensyfikowania „dramatu Golgoty”, postrzeganego jako archetypowy obraz męki i prześladowania. Reinterpretacja ewangelicznej sceny ukrzyżowania niesie ze sobą wielorakie skutki. Osadzenie figury Chrystusa w realiach Holokaustu z jednej strony sprzyja gloryfikacji czy sakralizacji ofiar Zagłady, z drugiej zaś częściowo pozbawia wizję chrześcijańskiego Bóstwa pierwotnego sakralnego wymiaru. Śmierć Jezusa traci swój sens soteriologiczny, staje się uniwersalnym symbolem żydowskiego cierpienia. Mordowani Żydzi (reprezentowani w tekście przez emblematyczną, powtarzającą się w nieskończoność agonię przybijanego do sześcioramiennej gwiazdy Chrystusa) są nazywani

⁴¹ Zob. A. Reiter, *The narrative of lived reality* [w:] tejeż, *Narrating the Holocaust*, trans. P. Camiller, London–New York 2000, s. 174.

⁴² H. Grynberg, *Tak samo* [w:] tegoż, *Wiersze z Ameryki...*, s. 15.

zbawicielami, lecz w istocie ich męczeństwo nie zwiastuje i nie może zwiastować odkupienia. Wydaje się bowiem, iż celem Grynberga nie było nadanie Szoah rangi wydarzenia o charakterze zbawczej ofiary, lecz literackie przedstawienie zbrodni w odpowiedni – z punktu widzenia poety – sposób: za pośrednictwem obrazu zawierającego duży ładunek emocjonalny, stanowiącego jeden z najważniejszych symboli religijnych społeczności chrześcijan.

Z analogiczną sytuacją mamy do czynienia w tekście *Po zmartwychwstaniu* (*Wśród nieobecnych*, 1983):

Wyszyczeni i poniżeni
w męczeńskich koronach z drutu
kolczastego
z przebitymi sercami
zagazowanymi duszami
z ramp wagonów i stacji męki
niehumanitarnej i niebezpiecznej
ukrzyżowani i zmartwychwstali
najprawdziwsi choć mimo woli
naśladowcy cudzego Boga
w objęcia Twe Jeruzalem
z gór kalwarii pochodem wracamy
a krzyże patrzą zdumione
bo nie spodziewały się imitacji
na tak masową skalę⁴³

W utworze *Tak samo* oraz w zacytowanym powyżej fragmencie *Po zmartwychwstaniu* Grynberg dokonuje aktu symbolicznej identyfikacji reprezentantów narodu wybranego z cierpiącym Jezusem. O ile w pierwszym z przywołanych tekstów z nowymi „bogami i zbawicielami” jednoznacznie utożsamiane są ofiary Szoah, o tyle w drugim wierszu określenie „naśladowcy cudzego Boga” może odnosić się zarówno do zgładzonych podczas Holokaustu Żydów, jak i do ich ocalałych potomków, borykających się z traumą okupacji i naznaczonych piętnem tragicznych doświadczeń wojennych. Bardziej prawdopodobny wydaje się jednak pierwszy wariant interpretacyjny. Przyjęcie takiej optyki determinowałoby konieczność szczegółowego rozpatrzenia pozycji Grynbergowskiego podmiotu lirycznego. Należałoby bowiem założyć, iż

43 Tenże, *Po zmartwychwstaniu* [w:] tegoż, *Wśród nieobecnych...*, s. 9.

reprezentuje on społeczność pomordowanych Żydów – stosowane przez poetę formy gramatyczne (pierwsza osoba liczby mnogiej) wskazują ponadto, iż bohater nie tylko przemawia w imieniu ofiar Zagłady, lecz także sam przynależy do świata poległych „naśladowców cudzego Boga”.

Motywy nawiązujące do Ewangelii i tradycji chrześcijańskiej są obecne również w innych tekstach podejmujących temat Holokaustu nazywanego przez Grynberga imitacją ukrzyżowania na masową skalę. Stanowią istotny element kształtujący poetyckie przesłanie wierszy, takich jak choćby *Nie ukrzyżowaliby II*⁴⁴ (*Pomnik nad Potomakiem*, 1989), *Prawda*⁴⁵ czy *Punkt widzenia*⁴⁶ (*Dowód osobisty*, 2006). Dwa ostatnie utwory są szczególnie ważne nie tylko dla interpretacji obrazu Jezusa w dziełach autora *Święta kamieni* – odgrywają także kluczową rolę w procesie ustaleń badawczych mających na celu rekonstrukcję wizerunku społeczności chrześcijan w dorobku literackim Henryka Grynberga.

Nie ulega wątpliwości, że artystyczne manifestacje Grynbergowskiego poglądu na świat chrześcijański świadczą o negatywnym stosunku poety do grupy wyznawców Jezusa. Utwory portretujące tę społeczność zazwyczaj utrzymane są w krytycznym, pełnym wyrzutu tonie.

Widzicie rany
a nie widzicie czyje

te co krwawiły
a nie co krwawią

te co już dawno
a nie te co dziś

te które wam
a nie które wy
[...]
widzicie krzyż
a nie widzicie czyj⁴⁷

44 Tenże, *Nie ukrzyżowaliby II* [w:] tegoż, *Pomnik nad Potomakiem*, Londyn 1989, s. 21.

45 Tenże, *Prawda* [w:] tegoż, *Dowód osobisty...*, s. 21.

46 Tenże, *Punkt widzenia* [w:] tegoż, *Dowód osobisty...*, s. 20.

47 Tamże.

Utwór jest jawnym oskarżeniem wyznawców Chrystusa, obwinianych o zaślepienie, hipokryzję, obojętność i lekceważenie żydowskiego cierpienia, które – w przeciwieństwie do męki Pańskiej – ma miejsce „tu i teraz”. Mimo że bohater, kształtując swą wypowiedź, korzysta ze spektrum symboliki ogólnie chrześcijańskiej, warto rozważyć inny wariant interpretacji wiersza, uwzględniający ewentualne zawężenie kręgu odbiorców poetyckiego komunikatu. Szereg wyznaczników wskazuje bowiem na to, iż Grynbergowską refleksję powinniśmy odnosić raczej do polskiej społeczności katolickiej, nie zaś do szeroko rozumianej światowej wspólnoty chrześcijan. Na ten trop naprowadza interpretatora kilka czynników, niekiedy pomijanych w toku wszelkich ustaleń badawczych: język przekazu, miejsce publikacji oraz tożsamość potencjalnych czytelników dzieła. Innymi słowy – aby właściwie zdiagnozować przedmiot poetyckiej charakterystyki, warto przeanalizować rzeczywiste tło procesu twórczego i wydawniczego. Oczywiście część tekstów Grynberga powstawała na emigracji, a niektóre z nich przetłumaczono między innymi na język angielski. Dotyczy to jednak prozy autora *Żydowskiej wojny* – jego liryka, o wiele mniej znana, pozostała domeną polskich literaturoznawców i amatorów poezji.

W *Punkcie widzenia* ostra krytyka społeczności katolickiej łączy się z interesującym, godnym uwagi zjawiskiem, którego źródło stanowi potrzeba gloryfikacji narodu żydowskiego. W ujęciu Grynberga boski status krzyża i męki Pańskiej zostaje zakwestionowany – obrazy te sytuuje poeta w pozycji podrzędnej względem wizji aktualnego żydowskiego cierpienia („widzicie krzyż / a nie widzicie czyj”).

Kontrowersyjny zabieg – próba zdewaluowania głównego symbolu religii chrześcijańskiej wywołana chęcią dowartościowania współczesnych ofiar prześladowań – nie jest jednostkowym aktem w twórczości Grynberga. W podobnym tonie utrzymany został inny tekst autora *Antynostalgii* – wiersz *Prawda*:

Prawda że był
i mieszkał wśród ludzi

że poniżony udręczony zdradzony
wydany i ukrzyżowany
za cudze winy
na oczach gawiedzi konał

że jeśli może być religia z jednego
to tym bardziej z sześciu milionów
ukrzyżowanych

i że męczennikiem jest nie ten kto chce
ale kto nie chce⁴⁸

Sławomir Buryła w swych rozważaniach o toposie Chrystusa współcierpiącego w dorobku literackim autora *Żydowskiej wojny* pisze:

Utwory Grynberga wyróżnia ich chrześcijańska stylistyka i optyka w widzeniu tragedii Holocaustu. Niewątpliwie wychowanie religijne, jakie odebrał na lekcjach katechezy kilkuletni chłopiec, pozostawiło swój ślad w psychice i umysłowości dorosłego mężczyzny. [...] To także stąd, z przejętego bezwiednie w dzieciństwie zasobu pojęć kulturowych, wyrasta drążąca tę twórczość analogia między losem Żydów a męczeńską śmiercią Jezusa. Topos Chrystusa współcierpiącego z narodem żydowskim okazuje się najpoważniejszym dowodem doniosłości wpływu chrześcijańskich przekazów religijnych na wyobraźnię artystyczną pisarza⁴⁹.

Przywołane tezy badacza budzą poważne wątpliwości, zwłaszcza w kontekście poetyckich reprezentacji figury Jezusa oraz Jego wyznawców. Przede wszystkim trudno zgodzić się z sądem głoszącym, iż charakterystyczną cechą i wyróżnik twórczości Grynberga stanowi optyka chrześcijańska. Wysoka frekwencyjność motywów chrześcijańskich w Grynbergowskiej poezji oraz ich adaptacja do funkcji środka ekspresji doświadczenia Zagłady nie oznaczają jeszcze, że mamy do czynienia z chrześcijańską perspektywą przekazu. Wydaje się, że w przypadku tekstów autora *Antynostalgii* możemy mówić jedynie o pewnym zasobie religijnych wyobrażeń, odnoszących się do chrystianizmu, które (po oderwaniu od pierwotnego, ewangelicznego kontekstu) zaczynają spełniać funkcję archetypowych obrazów cierpienia ofiar Szoah. Przyjęty punkt widzenia bohatera wierszy jest jednak *stricte* żydowski – związany z demonstracją postawy solidarnej z pomordowanymi współbraćmi⁵⁰. Przekonanie to znajduje najdobitniejsze potwierdzenie w puencie

⁴⁸ Tenże, *Prawda...*, s. 21.

⁴⁹ S. Buryła, *Opisać Zagładę...*, s. 263.

⁵⁰ Przejawem wyjątkowej formy solidarności z ofiarami Zagłady jest także miano „pisarza umarłych”, którym Grynberg sam siebie określił w *Prawdzie nieartystycznej*. Zob. M. Szablowska-Zaremba, *Człowiek po Zagładzie. Problematyka egzystencjalna w twórczości Henryka Grynberga*, Lublin 2010, s. 163.

Prawdy zawierającej poetycki postulat „uświęcenia” nowych „ukrzyżowanych” – zgładzonych Żydów („jeśli może być religia z jednego / to tym bardziej z sześciu milionów”). Zaburzenie charakterystycznego dla wyznawców Chrystusa porządku *sacrum* i *profanum*, próba przewartościowania najważniejszych symboli chrystianizmu, wreszcie – sąd o nadrzędnym (względem postaci Jezusa) statusie ofiar Holokaustu zdecydowanie zaprzeczają tezie o chrześcijańskiej optyce w twórczości Henryka Grynberga⁵¹.

Zakończenie

Rekonstrukcja obrazu Boga w twórczości autora *Święta kamieni* – wielowymiarowego i niejednoznacznego, odzwierciedlającego osobiste wahania i wątpliwości boleśnie doświadczonej, niepewnej istnienia Siły Wyższej jednostki – z pewnością stanowi niełatwe zadanie badawcze. Przedstawione w niniejszym szkicu założenia i koncepcje interpretacyjne, dokumentujące mnogość perspektyw i pozornie wykluczających się wariantów poetyckiego wyobrażenia o Jahwe i chrześcijańskim Zbawicielu, nie wyczerpują jednak głównego tematu rozważań. Są jedynie przyczynkiem do dalszych badań nad twórczością Henryka Grynberga oraz nad literackimi reprezentacjami wizerunku Najwyższego w poezji Holokaustu.

51 Omawiając metafizyczny aspekt poezji Henryka Grynberga, Sławomir Jacek Żurek pisze: „W teologii judaistycznej istnieje określenie [...] [żydowskiej – A.H.] ofiary. Nazywa się ona *Kidusz ha-Szem* – męczeństwo poniesione przez Żydów dla uświęcenia Imienia Bożego. O *Kidusz ha-Szem* Grynberg mówi w swej twórczości kilkakrotnie. Z wielu powodów ofiarę żydowską stawia on wyżej niż chrześcijańską” (S.J. Żurek, *Synowie księżycy. Zapisy poetyckie Aleksandra Wata i Henryka Grynberga w świetle tradycji i teologii żydowskiej*, Lublin 2004, s. 188). Wydaje się, iż przywołane tu tezy badacza ostatecznie potwierdzają słuszność odrzucenia koncepcji chrześcijańskiej optyki w liryce autora *Prawdy nieartystycznej*.

Bibliografia

- Buryła S., *Pytania do Boga* [w:] tegoż, *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*, Toruń 2014.
- Ejli, Ejli, lama azawtani?* (pieśń pogromowa), tłum. A. Żółkiewska [w:] *Słowa pośród nocy. Poetyckie dokumenty Holokaustu*, oprac. A. Żółkiewska, tłum. M. Tuszewicki i in., Warszawa 2012.
- Gawliński S., *Powroty Grynberga* [w:] tegoż, *Pisma i postawy. Od Witkacego do postmodernizmu*, Kraków 2002.
- Ginczanka Z., *** [*Non omnis moriar...*] [w:] *Pieśń ujdzie cało... Antologia wierszy o Żydach pod okupacją niemiecką*, oprac. M.M. Borwicz, Kraków 1947.
- Grynberg H., *Antynostalgia*, Londyn 1971.
- Grynberg H., *Dowód osobisty*, Wrocław 2006.
- Grynberg H., *Grynberg: Żyję dla przeszłości*, rozm. D. Subbotko, „Wyborcza.pl”, 17 października 2010, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,10466140,Grynberg_Zyje_dla_przeslosci.html [dostęp: 22.02.2018].
- Grynberg H., *Pomnik nad Potomakiem*, Londyn 1989.
- Grynberg H., *Rysuję w pamięci*, Poznań 1995.
- Grynberg H., *Wiersze z Ameryki*, Londyn 1980.
- Grynberg H., *Wśród nieobecnych*, Londyn 1983.
- Hajduk A., *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.
- Hochberg-Mariańska M., *Bluźnierstwo* [w:] *Pieśń ujdzie cało... Antologia wierszy o Żydach pod okupacją niemiecką*, oprac. M.M. Borwicz, Kraków 1947.
- Jastrun M., *Dlaczego* [w:] M. Jastrun, *Poezje*, przedm. J. Rogoziński, Warszawa 1972.
- Jonas H., *Idea Boga po Auschwitz*, wstęp J.A. Kłoczowski, tłum. G. Sowiński, Kraków 2003.
- Kacnelson I., *Do niebios*, tłum. J. Zagórski [w:] *Antologia poezji żydowskiej*, oprac. S. Łastik, A. Słucki, Warszawa 1983.
- Midrasz* [w:] *Praktyczny słownik biblijny*, red. A. Grabner-Haider, tłum. i oprac. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 1994.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* („Biblia Poznańska”),

- w przekładzie z języków oryginalnych ze wstępami i komentarzami, oprac. ks. M. Petera, ks. M. Wolniewicz, t. 1, Poznań 2003.
- Prokop-Janiec E., *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Kraków 1992.
- Reiter A., *The narrative of lived reality* [w:] tejże, *Narrating the Holocaust*, trans. P. Camiller, London–New York 2000.
- Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak, T. Żukowski, Kraków 2005.
- Szablowska-Zaremba M., *Człowiek po Zagładzie. Problematyka egzystencjalna w twórczości Henryka Grynberga*, Lublin 2010.
- Szechter I., *Chcę zapytać*, tłum. M. Tuszewicki [w:] *Słowa pośród nocy. Poetyckie dokumenty Holokaustu*, oprac. A. Żółkiewska, tłum. M. Tuszewicki i in., Warszawa 2012.
- Szlengel W., *Co czytałem umarłym. Wiersze getta warszawskiego*, oprac. I. Maciejewska, Warszawa 1977.
- Tora [w:] *Polski słownik judaistyczny*, <http://www.jhi.pl/psj/Tora> [dostęp: 1.03.2018].
- Żurek S.J., *Synowie księżycy. Zapisy poetyckie Aleksandra Wata i Henryka Grynberga w świetle tradycji i teologii żydowskiej*, Lublin 2004.
- Żychlińska R., *Bóg zakrył swoją twarz*, tłum. Z. Jerzyna [w:] *Antologia poezji żydowskiej*, oprac. S. Łastik, A. Słucki, Warszawa 1983.

Ewa Bartos

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

„Pierwsza rana”

O doświadczeniu *sacrum* w liryce Tadeusza Kijonki

Poezja Tadeusza Kijonki wyrasta z silnego przeżywania doświadczenia własnej egzystencji. Fakty z dzieciństwa poety, który w 1944 roku, mając niespełna osiem lat, przeżył rozłąkę z rodzicami aresztowanymi przez Gestapo za niepodpisanie folkslisty, odbiły się na jego twórczości. Pozostawanie w ciągłej niepewności zarówno co do losu swojego, jak i młodszego brata stało się impulsem, który wpłynął na kształt jego poezji¹. „Lęk o utratę brata, który wówczas wrósł we mnie i podświadomie nigdy mnie nie opuszczał, a potem sprzął się z losem. I jak mi było nie wrócić do rozbitego domu, czyli na Śląsk...” – wyznawał założyciel „Śląska” w wywiadzie udzielonym Konstantemu Pieńkoszowi². Trauma będąca skutkiem wydarzeń z dzieciństwa, ówczesna obawa o los brata, któremu groziła wywózka w głąb Niemiec, powróciły wraz z późniejszą, niespodziewaną jego śmiercią. Te wydarzenia znalazły swoje odbicie w liryce autora *Witraży*:

Moja liryka jest zapewne bardzo prywatna, integralnie niezależna. To wiem. Mam poczucie przynależności do najszerzej pojętego dziedzictwa i z tego względu jestem poetą synkretycznym, w którego wierszach różne składniki tradycji tworzą zmienny trop, w zależności od potrzeby wyrazu ekspresji, lecz płaszczyzną jednoczącą jest osobowość... że tak powiem polonistycznie: jedność podmiotu lirycznego intensywnie przeżywającego problemy ludzkiej egzystencji³.

¹ Pożegnanie ze „Śląskiem”. Z Tadeuszem Kijonką założycielem i prezesem Górnośląskiego Towarzystwa Literackiego i redaktorem naczelnym miesięcznika „Śląsk” rozmawia Witold Turant, „Śląsk” 2012, nr 12, s. 40–46.

² Świadectwo poety. Rozmowa z Tadeuszem Kijonką. Rozmawiał Konstanty Pieńkosz, „Literatura” 1987, nr 2, s. 30.

³ Tamże.

Liryka Tadeusza Kijonki przesycona jest kierkegaardowską bojaźnią i drżeniem⁴. Stanisław Stabro, pisząc o twórczości poety, przypominał ustalenia Piotra Kuncewicza, który „podkreślał, że jednym z podstawowych tematów liryki Kijonki jest śmierć i proces umierania (odchodzenia)”⁵. Stabro zauważył, że „według twórcy, życie i miłość mogą istnieć tylko w takim właśnie kontekście”⁶. W poezji autora *Pod Akropolem* życie dopełnia śmierć, a śmierć dopełnia życie. Ludzka egzystencja dokonuje się ze świadomości ciągłego przybliżania się ku końcowi. Śmiertelność człowieka prowokuje poetę do stawiania sobie i czytelnikowi pytań metafizycznych – poszukiwań Boga. Marian Kisiel zanotował, że w poezji Tadeusza Kijonki „są odwołania do Boga – uczłowieczonego, uprzywatnionego, bardzo osobistego. O Bogu mówi się tak, jak się powinno: cicho, po ludzku i na miarę własnej wrażliwości”⁷.

Autor *Witraży* nie stronił od trudnej rozmowy z Bogiem. Patrząc na ludzką egzystencję, dostrzegając jej śmiertelny charakter. Bogdan Zeler napisał:

Na kartach tych wierszy często gości choroba, ból, trzepot serca, zawał. Pojawiają się pielęgniarki i sale szpitalne. Wiele tu także wierszy mówiących o pułapce ciała, w jakiej się znaleźliśmy. Pułapce bez wyjścia, bowiem końcem naszej cielesności (bycia w ciele) jest śmierć. Śmierć, która zanim zakończy nasze życie, „objawia się” nam w odejściach osób nam bliskich⁸.

Ulotność życia prowokuje poetę do snucia rozważań nad związkami człowieka z Bogiem, nad poszukiwaniem sensu ludzkiej egzystencji. Marian Kisiel, zastanawiając się nad ludzkim charakterem rozmowy z Bogiem, uznał, że *Wygnanie* jest „bodaj najpiękniejszym wierszem o Bogu w dorobku Tadeusza Kijonki”⁹. To w nim, zdaniem krytyka, ujawnia się Bóg „ucłowieczony, uprzywatniony”. Wytrawne oko zauważyło wyjątkowy utwór w dorobku poety. W *Wygnaniu* – jak

4 Zob. S.A. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, tłum. J. Iwaszkiewicz, Kraków 2008.

5 S. Stabro, *Patos i tragizm. O poezji Tadeusza Kijonki* [w:] *Światy poetyckie Tadeusza Kijonki*, red. M. Kisiel, T. Sierny, Katowice 2016, s. 234.

6 Tamże.

7 M. Kisiel, *Ziemia, pamięć, ciało* [w:] *Światy poetyckie Tadeusza Kijonki...*, s. 17.

8 B. Zeler, *Spowiedź poety* [w:] *Światy poetyckie Tadeusza Kijonki...*, s. 22.

9 M. Kisiel, *Ziemia, pamięć, ciało...*, s. 17.

w soczewce – skupiają się wszystkie rozrzucone po jego twórczości niepokoje metafizyczne. Poeta znany z wylewności, konstruowania długich utworów tu w skondensowanej formie zawarł wszystkie nurtujące go pytania eschatologiczne. Liryk może być czytany w oderwaniu od innych utworów autora, w zestawieniu jednak z całą jego twórczością stanowi pryzmat, w którym skupiają się – zapisane w innych wierszach – rozmowy z Bogiem. Czytamy:

Bóg się objawia pierwszą raną,
Gdy miecz przecina pępowinę.
Każdego z raju raz wygnana –
A zawsze za nie swoje winy.

Na ziąb cielesny, trwogę ciemną –
Bóg się odzywa pierwszym płaczem.
Nagi za bramą nadaremno
Odtąd do wszystkich drzwi kołaczysz.

Dzień co dnia praży żużlem w płucach.
Noc puchnie w ciele krwią zbutwiałą.
Bóg nas co noc we śnie porzuca,
By czarny lęk wypełnił ciało.

Bóg się nie goi: pierwsza rana,
Póki krew – nie da się zaleczyć.
A kiedy kona...
drży Bóg na kolanach,
W śmiertelnym lęku człowieczym¹⁰.
(*Wygnanie*, s. 86)

W liryce autora *Czasu zamartwego* ważną metaforą, dzięki której zapisane zostaje doświadczenie *sacrum*, jest „rana”. Przyglądając się biografii poety, można przypuszczać, że pierwszą raną było doświadczenie drugiej wojny światowej; możliwe, że na nim oparł twórca swoje rozważania o znaczeniu śmierci w życiu człowieka. Jednak w *Wygnaniu* nie jednostkowy los staje się pretekstem do snucia rozważań nad kondycją ludzką,

¹⁰ Wszystkie cytowane w szkicu wiersze Tadeusza Kijonki pochodzą ze zbioru: T. Kijonka, *Czas, miejsca i słowa*, Katowice 2013. Po tytule wiersza podaję stronę, na której liryk się znajduje.

lecz sytuacja uniwersalna, zaczerpnięta ze Starego Testamentu. Tytułowe *Wygnanie* nawiązuje do Księgi Rodzaju, w której został zapisany obraz wyrzucenia pierwszych ludzi z raju. Nierozerwalnie łączy się on z grzechem pierworodnym Adama i Ewy. Vittorino Grossi i Bernard Sesboüé piszą:

Wyrażenie „grzech pierworodny” jest pochodzenia łacińskiego: Augustyn odpowiada za jego powodzenie w historii doktryny i katechezy. [...] Z jednej strony „grzech pierworodny”, który dotyka ludzkości w jej całości (peccatum originatum) oraz „grzech początków” (apctum orginas), to znaczy grzech Adama, który opisuje Księgę Rodzaju, a któremu Paweł przypisze decydujące znaczenie w historii ludzkości (cf. Rz 5). Rozważania doktrynalne wychodziły zawsze od grzechu pierworodnego, to znaczy konkretnego stanu ludzkości w jej potrzebie zbawienia, by postawić sobie pytanie o stosunek ludzkości w jej grzechu początków, pojmowanego zarazem jako jej przyczyna i początek¹¹.

Poeta nawiązuje w *Wygnaniu* do rozumienia grzechu pierworodnego, jakie zaproponował biskup z Hippony w dziele *O karze i odpuszczeniu grzechów*. Święty Augustyn, choć jego ustalenia wywołały spory doktrynalne¹², utrwalił funkcjonujące w katolicyzmie rozumienie grzechu pierworodnego jako dziedzicznego. Wygnanie pierwszej pary z raju jest aktem, który powtarza się za każdym razem, gdy rodzi się człowiek. Poeta napisał:

Bóg się objawia pierwszą raną,
Gdy miecz przecina pępowinę.
Każdego z raju raz wygnana –
A zawsze za nie swoje winy.

(*Wygnanie*, s. 86)

¹¹ V. Grossi, B. Sesboüé, *Grzech pierworodny i grzech początków: od św. Augustyna do końca Średniowiecza* [w:] V. Grossi, L.F. Ladaria SJ, P. Lécrivain SJ, B. Sesboüé, *Historia dogmatów*, red. B. Sesboüé SJ, t. 2: *Człowiek i jego zbawienie. Antropologia chrześcijańska: stworzenie, grzech pierworodny, usprawiedliwienie i łaska, rzeczy ostateczne. Etyka chrześcijańska od „autorów” do Magisterium*, tłum. P. Rak, red. T. Dzi-dek, Kraków 2001, s. 131.

¹² Pomimo różnic w interpretacji znaczenia grzechu pierworodnego przez Ojców Kościoła ostatecznie Sobór Trydencki i później II Sobór Watykański (podkreślający historyczność postaci Adama) utrwaliły pojmowanie grzechu pierworodnego w chrześcijaństwie jako dziedzicznego. Zob. tamże.

Podobnie zwraca się Bóg w Księdze Rodzaju do Ewy: „Do niewiasty powiedział: «Obarczę cię niezmiernie wielkim trudem twej brzemienności, w bólu będziesz rodziła dzieci, ku twemu mężowi będziesz kierowała swe pragnienia, on zaś będzie panował nad tobą»” (Kr 3,16)¹³.

Cierpienie i ból, które odczuwa kobieta podczas porodu, są w lirycznym obrazowaniu Kijonki symbolicznym powtórzeniem aktu pierwszego oddalenia się człowieka od Boga. Człowiek poprzez narodziny zostaje „z rajy raz wygnany / A zawsze za nie swoje winy”. Stan oddzielenia od Boga niepokoi poetę do tego stopnia, że wyraża to on nie tylko w *Wygnaniu*. Podmiot wiersza *W urodziny* stwierdza: „W sobie niesiesz początek, nim zderzy się z końcem” (*W urodziny*, s. 37); bohater *Porządków* wyraża się w podobnym tonie: „Przecież wiem, że jak wszyscy dożywotnią karę / Otrzymałem; by wyrok uzasadnić życiem” (*Porządki*, s. 38). Opisany w *Wygnaniu* poród jest wyrokiem dokonującym się za każdym razem na nowym człowieku. Symbolika miecza „przecinającego pępownię” ponownie odsyła do Księgi Rodzaju, w której czytamy, że „[w]ygnawszy zaś człowieka, Bóg postawił przed ogrodem Eden cherubów i połyskujące ostrze miecza, aby strzec drogi do drzewa życia” (Kr 3,24). Człowiek nie ma możliwości powrotu do rajy, zostaje skazany

Na ziąb cielesny, trwozę ciemną –
 Bóg się odzywa pierwszym płaczem.
 Nagi za bramą nadaremno
 Odtąd do wszystkich drzwi kołaczysz.

(*Wygnanie*, s. 86)

Miecz, którym „przecina się pępownię”, definitywnie oddzielając narodzonego od ciała rodzącego, uruchamia skojarzenia ze śmiercią. „Śmierć bowiem, podobnie jak narodziny, jest przecięciem: chłód, milczenie trupa uświadamiają zerwanie więzi, jakie jednoczyły go ze światem żywych” – pisze Luis-Vincent Thomas¹⁴, zauważając, że

utożsamienie śmierci z narodzinami to archetyp spotykany w większości mitologii tradycyjnych: umieranie to porzucanie tego świata, aby odrodzić się gdzieś indziej lub w innej postaci. W istocie psychoanaliza dowiodła, że lęk przed

¹³ *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, <http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=3> [dostęp: 10.12.2018]. Cytaty z Biblii według tego wydania.

¹⁴ L.V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, tłum. K. Kocjan, Łódź 1991, s. 64.

śmiercią utożsamiany jest w nieświadomości z lękiem przed oddzieleniem, przeżywanym w traumatyzmie narodzin. Ponadto jednak stan śmierci, będący unicestwieniem pragnienia i całkowitym brakiem napięcia, odsyła do stanu płodowego. Wyobrażenie śmierci jawiłoby się więc jako spełnienie dziecięcego pragnienia powrotu do brzucha matki [...] ¹⁵.

Poród będący powtórzeniem grzechu pierworodnego jest doświadczeniem granicznym. Człowiek zostaje skazany na funkcjonowanie w świecie ziemskim – niedoskonałym, na odczuwanie „trwogi ciemnej”. Traumatyczne doświadczenie oddzielenia od Boga nie jest jednak jednoznaczne. Śmierć istnieje tylko dlatego, że istnieją narodziny. Manfred Lurker napisał:

Koniec wiąże się z początkiem; pytanie „Dokąd idziemy?” odsyła z powrotem do pytania „Skąd pochodzimy?”. Po odśrodkowym zejściu w materię, w kostium czasoprzestrzeni, następuje dośrodkowe wzniesienie się w absolutny ośrodek bytu. Wszelkie stworzenie wraca do swojego stwórcy. [...] Co dla jednego jest końcem, dla drugiego stanowi nowy początek – wszystko zależy od perspektywy patrzącego ¹⁶.

W *Wygnaniu* przecięcie pępowiny symbolizuje rozpoczęcie ludzkiej wędrówki po świecie. Jolanta Brach-Czaina pisze: „«Egzystencja», słowo określające nasze główne zadanie, zawiera echo narodzin jako wyłaniania. W klasycznej łacinie *ex sisto* znaczyło dosłownie «wychodzić z», «wydobywać się», «rodzić się» ¹⁷.

Przecięcie pępowiny jest zatem początkiem ludzkiej egzystencji. Bez niejednoznacznego w swoim znaczeniu oddzielenia człowieka od Boga nie byłoby możliwości na zaistnienie ludzkiej podmiotowości: „Śmierć lepiej definiuje życie niż ono siebie samo, albowiem definiuje je przez brak, utratę; albowiem uwyrażnia to, czego nie obejmuje się świadomością w powszednim życiu. Śmierć domyka nasze przeczucia, rozwiązuje wątpliwości, stwarza kontekst dla życia” ¹⁸.

¹⁵ Tamże, s. 61–62.

¹⁶ M. Lurker, *Przełamanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnowski, Warszawa 2011, s. 363.

¹⁷ J. Brach-Czaina, *Otwarcie [w:]* tejże, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2018, s. 37.

¹⁸ M. Kisiel, *Ziemia, pamięć, ciało...*, s. 15.

Odcięcie człowieka od Boga przynosi ból i świadomość własnej skończoności, ale jest także niezbywalnym elementem koniecznym do Jego poznania. Kontakt z Bogiem możliwy jest tylko poprzez cierpienie i uświadomienie sobie człowieczej śmiertelności. „Bóg się objawia pierwszą raną”, „Bóg się odzywa pierwszym płaczem” – pisze poeta. Powtórzenie tej samej konstrukcji gramatycznej w pierwszej i drugiej zwrotce utworu służy wyraźnemu zaakcentowaniu roli, którą w życiu człowieka odgrywa śmierć. Służy także uwyrażnieniu znaczenia początku w każdorazowym przyjściu na świat człowieka. Arnold Zawadzki pisze:

Początek (gr. *arche* przyczyna, zasada, łac. *principium* władza, źródło), źródło bytu i poznania, przyczyna sprawcza, po której następuje coś innego, przed nią nic nie istnieje. W Biblii – W st p. jest wyrażany hebr. *re'szith* i *tehillah* (gr. *arche*); odnosi się do p. procesu, mającego swój ostateczny koniec (Rodz 1,1; Pwt 11,12; Koh 7,8; Jr 27,1; Syr 15,14); *tehillah* oznacza pierwszy etap w serii następujących po sobie wydarzeń, które nie dążą do określonego finału (Sdz 1,1); kontekst i składnia pierwszych słów Biblii „Na p. (hebr. *beres'zith*) Bóg stworzył niebo i ziemię” (Rodz 1,1) sugerują, że nie chodzi o p. czasu i wszechświata w sensie absolutnym, ale raczej o p. stworzenia, który miał swój koniec w szabat (Rdz 2,1–2)¹⁹.

Życie ludzkie jest powtórzeniem pierwszego początku (*arche*). Przed narodzinami człowieka nie istnieje jego świadomość. Przez akt narodzin człowiek zostaje odcięty od Boga. Cierpiąc, zyskuje świadomość – staje się bytem podmiotowym, któremu, parafrazując słowa poety, może za pośrednictwem rany objawić się Bóg. To on właśnie jest w *Wygnanium* „raną”, uobecnia się w życiu człowieka przez ból. Tylko tak – żyjąc – człowiek może dotknąć Absolutu. „Rana” to jednocześnie ślad po pierwszym grzechu Adama i Ewy, jak również znak obecności Boga w życiu człowieka. Manfred Lurker wyjaśniał:

Kto nosi pieczęć Boga żywego, zwycięży śmierć (Ap 7,3). [...] Podczas rzymskiego obrządku chrztu kreśli się na czole chrzczonego znak krzyża; sam chrzest staje się pieczęcią (*sphragis*), która odciska ponownie na duszy pierwotne podobieństwo Boże. Jako symboliczne współukrzyżowanie (w aspekcie śmierci i zmartwychwstania) chrzest jest najczęściej związany z symboliką krzyża. [...]

¹⁹ A. Zawadzki, hasło: *Początek* [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 15, red. E. Gigitlewicz i in., Lublin 2011, s. 915.

Etymologicznie słowo „stworzenie” pochodzi od „tworzyć” (łacińskie *scabo*, „drapię”, „skrobię”). Stworzenie to dzieło powstałe za sprawą ręki, a stwórca to rękodzielnik. Tak zresztą mówi się w psalmach [...] ²⁰.

„Pierwsza rana” jest zarówno grzechem, jak i znakiem Jezusa, który udzielił człowiekowi łaski zbawienia przez swoją śmierć. Jeśli słowo „stworzenie” etymologicznie oznacza „skrobanie”, to zapisana na ciele rodzącego się „rana” stanowi znak obecności Boga w człowieku. Rana w chrześcijaństwie jest także symbolem miłości:

Rana miłości jest nagłym i płonącym dotykiem miłości, przez którą Bóg wynosi duszę do afektywnego i odczuwalnego posiadania Jego samego (G. Scaramelli); jest to żywe i silne odczucie obecności Boga, pobudzające do gwałtownego umiłowania Go; w tym przeżyciu „rozdziera” On duszę, podobnie jak strzała, która nagle odrywa się od rany, sprawiając dotkliwy i równocześnie rozkoszny ból. [...] Jan od Krzyża akcentuje oczyszczającą rolę rany miłości – zamierzeniem Boga jest ranić, aby leczyć, i nienawidzić, aby zadowolić; Bóg udzielając się duszy w zjednoczeniu mistycznym kieruje się miłością, zadaje jej rany, chcąc tym samym pobudzić wolę i uczucie do większego ukochania Go ²¹.

Rana jest znakiem obecności Boga w człowieku. Człowiek, „wcielając się” w ciało, zaczyna odczuwać cierpienie:

Dzień co dnia praży żużlem w płucach.
Noc puchnie w ciele krwią zbutwiałą.
Bóg nas co noc we śnie porzuca,
By czarny lęk wypełnił ciało.

(*Wygnanie*, s. 86)

„Żużel w płucach”, „zbutwiała krew” to znaki starzenia się ciała. Lęk sprawia, że człowiek oddala się od Boga. Co ciekawe, ten sam lęk przybliży człowieka do Boga. Istnieje powód, dla którego „Bóg nas co noc we śnie porzuca”. Jest nim „czarny lęk”, który ma „wypełnić ciało”:

Kierkegaard mówi, że lęk jest refleksją i jako taki różny jest od smutku, choć zarazem jest on namiętnym ruchem ku smutkowi. Dotyka go i obnaża. Lęk jest zwiastunem przejść niecodziennych, stanowiących często górne punkty bytowania. Zapowiada zjawiska totalnie ogarniające, które stwarzają poczucie, że zginąć

²⁰ M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach...*, s. 446–447, 469.

²¹ J. Misiurek, *Rana miłości* [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 16, red. E. Gigilewicz i in., Lublin 2012, s. 1203.

możemy w czymś, co nas przerasta. Kto rodzi, sam siebie przerasta. Jest przecież utożsamiany z procesem, który biegnie bez możliwości odwrotu ku nieznanemu rezultatowi. Wiadomo tylko, że drży w nim życie. Niepewne. Trudno więc nie przejawiać lęku. Kto siebie otwiera, staje przed możliwością i grozą istnienia²².

Lęk odczuwany podczas snu jest grozą powodowaną odrętwieniem. Sen nie bez powodu nazywany jest małą śmiercią. Podczas snu człowiek nie panuje nad swoim ciałem, zwalnia puls, wyrównuje się oddech, a ciało zaczyna pogrążyć się w letargu. Bóg „porzucający człowieka we śnie” czyni to, aby ukazać mu „grozę istnienia”, uświadomić obecność w nim samym „pierwszej rany”. Tej, która jest niezbywalna i nieusuwalna:

Bóg się nie goi: pierwsza rana,
Póki krew – nie da się zaleczyć.
A kiedy kona...

drży Bóg na kolanach,

W śmiertelnym lęku człowieczym.

(*Wygnanie*, s. 86)

Sformułowanie: „póki krew” odnosi się do figury życia, które trwa, aż do zatrzymania się serca – póki krew płynie w żyłach. Człowiek nie potrafi uciec przed metafizycznym lękiem. „Bóg się nie goi”, a „pierwsza rana” wciąż kształtuje los ludzki. Jerzy Szymik, analizując poezję Tadeusza Kijonki, zauważył (jakby w nawiązaniu do wcześniejszego sformułowania Mariana Kisiela): „Doświadczenie Boga jest zawsze intymne, arcyłudzkie. Tylko człowiek jest w stanie pomyśleć Boga i jest to jeden z dowodów na jego wielkość. Jest to doświadczenie ostatecznie nieprzekazywalne i niewyraźne”²³.

Owa „niewyraźność” ujawnia się w *Wygnaniu* przez odwołanie do metafory „rany miłości”, która poraża człowieka. Ostatnia zwrotka wiersza odsłania przed czytelnikiem jeszcze jedno znaczenie rany. Poeta kończy wiersz przywołaniem sceny przypominającej figuratywne przedstawienie Boga. Opisany w ostatnich strofach Bóg „drży [...] na kolanach”, znajduje się w „śmiertelnym lęku człowieczym”. Jest Bogiem i jednocześnie człowiekiem. Kijonka, używając przymyka „w” dla określenia pozycji Boga w człowieku, umieszcza go w samym środku lęku.

²² J. Brach-Czaina, *Otwarcie...*, s. 32.

²³ J. Szymik, „*Skąd ta siła – skąd ta wiara – skoro Boga na pewno nie ma*”. *O teologicznym wymiarze poezji Tadeusza Kijonki* [w:] *Światy poetyckie Tadeusza Kijonki...*, s. 138.

Lęk staje się w ten sposób uczuciem niosącym w sobie ślad *sacrum*. Upadający na kolana człowiek przywołuje na myśl postaci adorantów. Malarstwo sakralne często przedstawia ich jako ludzi klęczących i patrzących z uwielbieniem na istoty boskie. Postawa klęcząca (*genuflexio*) jest charakterystyczną pozycją modlącego się człowieka, wyraża się w niej pokuta i pobożność²⁴. Przedstawiona w wierszu – drżąca na kolanach – postać jest jednocześnie adorantem i Bogiem. Tę pozorną sprzeczność wyjaśnia Tajemnica Wcielenia:

Stwierdzenie, że Chrystus umarł „dla nas wszystkich” pojawia się często w tekstach. *Hyper, peri, anti*: te formuły znaczą nie tylko „z naszego powodu”, ale też „dla nas”, „zamiast nas”. [...] Identyfikacja nie oznacza unieważnienia lub przeniesienia grzechów na figurę Mesjasza. Przeciwnie, nakłania do całkowitego zanurzenia podmiotów ludzkich w cierpieniach Chrystusa, w *hiatusie*, który On znosi i oczywiście w nadziei zbawienia. Na mocy tej identyfikacji, dla ścisłej teologii oczywiście zbyt antropologicznej i psychologicznej, człowiek jest wyposażony w moc symboliczną, która pozwala mu przeżyć śmierć i zmartwychwstanie w ciele fizycznym, dzięki sile imaginacyjnego zjednoczenia – i jego rzeczywistych skutków – z Podmiotem absolutnym (Chrystusem)²⁵.

Człowiek drżący na kolanach jest figurą ludzką i boską. Chrystus – Bóg Wcielony – przeżywał takie same lęki i wątpliwości jak każdy z ludzi. Modlitwa Chrystusa w Ogrójcu wołającego do Boga: „Ojczy mój, jeśli możliwe, niech ominie mnie ten kielich” (Mt 26,39), włączana później w skład różańca jako pierwsza tajemnica bolesna, przypomina o ludzkiej stronie natury Syna Bożego. Ikonografia przedstawia Jezusa modlącego się, kierującego wzrok ku niebu. Jest to ta sama pozycja, którą przyjmują na obrazach wielbiących Maryję i jej Syna adoranci. Chrystus posiadał jednocześnie naturę boską i ludzką, poprzez swoją śmierć sprawił, że człowiek przyjął w siebie część Jego boskości.

Wygnanie to wiersz metafizyczny, w którym „rana” symbolizuje konieczne i niezbędne do przeżywania kontaktu z Bogiem cierpienie. Fascynowało ono poetę tak bardzo, że wielokrotnie do tego tematu powracał w swojej twórczości:

Świat jest różowy:
Patrz – kwitną morele,

²⁴ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wyb. ilustracji i kom. T. Łozińska, Warszawa 1990, s. 18–19.

²⁵ J. Kristeva, *Martwy Chrystus Holbeina* [w:] *Wymiary śmierci*, wyb. i wstęp S. Rosiek, red. D. Dmochowska, T. Swoboda, Gdańsk 2002, s. 304.

Rozkwitają brzoskwinie,
Wnet zakwitną jabłonie.

Widzisz, kwitną czereśnie,
Grusze, śliwy i wiśnie:
Świat jest biały
I czysty jak w dniu stworzenia.

Znów ten cud...
Nie, nie włożę palców dwu
W twą wieczną ranę:
Wierzę.

(*Cud*, s. 58)

Rozkwitające drzewa przywodzą na myśl rajski obraz, „czysty jak w dniu stworzenia”. Kwitnienie drzew jest pierwszym stadium powstania nowego. Niewinność natury jest jednak pozorna. Czystość pochodząca z pierwszego dnia stworzenia przywodzi na myśl szczególne drzewo, z którego Adam i Ewa zerwali owoc dobra i zła, popełniając w ten sposób pierwszy grzech. Kijonka nie umieszcza w wierszu tego obrazu, ale się do niego odwołuje. Rozkwitające życie jest cudem, ale jest nim także śmierć Jezusa Chrystusa na krzyżu. Wieczną raną, o której pisze poeta, jest ciało Boga-człowieka umierającego, aby zmyć z ludzi pierwszy grzech. Poeta w *Cudzie* wyznaje swoją wiarę w Boga. Przywołanie postaci Tomasza Apostoła, który zwątpił w zmartwychwstanie, służy podkreśleniu wiary autora liryku. Poeta nie chce włożyć „ręki w wieczną ranę”, ponieważ wierzy w Boga. Piękno przyrody zostaje tu zestawione z cudem będącym „wieczną raną” – bólem, od którego nie da się uwolnić. Formuła performatywna: „patrz”, kierowana do czytelnika, przymusza go do zauważenia piękna i tkwiącej w nim „ranę”, bez której nie byłoby życia. Poeta z bólu wyprowadza istotę ludzkiej egzystencji. Przed „raną” nie ma ucieczki, czai się ona w każdym życiu:

We mnie zwycięzca i pobity we mnie
W tym samym czasie – ten co z mar powstaje
I pada martwy, by natychmiast ożyć
W śmiertelnym krzyku po odcięciu płodu.
[...]

Nie wiercie, kiedy przysięga pod murem
Ani gdy zdradza w noc poślubną, nawet
Gdy jest tak czysty jak po rozgrzeszeniu

Kalekie dziecko – już klęka, już bluźni,
Z hostią w wargach kaja się, przeklina
Matkę...

W tej chwili przypada skruszony
Do ziemi – słyszycie, oto jego płacz:
Narodzonego
A już w agonii.

(*We mnie, w nas*, s. 70)

Już sam tytuł liryku jest znaczący: *We mnie, w nas*, a więc w każdym człowieku znajdują się od dnia narodzin dwie siły. „Zwycięzcę” reprezentuje Bóg, siły diabelskie – „ten co z mar powstaje”. Obie nadprzyrodzone istoty toczą wieczną walkę o duszę ludzką. Wraz z narodzinami człowieka – „w śmiertelnym krzyku po odcięciu płodu” – rozpoczyna się jego ziemską tułaczka będąca ciągłym zmaganiem się z grzechem. Nie ma istoty, która byłaby całkowicie niewinna; nawet dziecko grzeszy. Od momentu narodzin człowiek przybliża się do śmierci, to proces nieodwracalny, powolna „agonia”. Naznaczony „wieczną raną”, nie ma możliwości ucieczki przed swoim losem. Jest istotą tragiczną:

Teraz gdy podciął stopy ciemny nurt powodzi,
Daremne słowa: po com się narodził!

Pojąłeś: to nie scena, maską – żywa twarz,
Ta wciąż jątrząca rana. Już wiesz, że bez prób,
Na pergaminie skóry odzieranej co dnia
Składasz wciąż pierwszą kwestię roli na podarcie
Wśród mroźnego chichotu sądu, który trwa.
Jak zagrać własną winę – w niej może nadzieja:
O Ariadno –
Upleć sznur konopny!

[...]

I tak zagrany do kości przekazujesz rolę
Następcy –
Trwa nadzieja.

(*Rola*, s. 65–66)

Życie jest ciągłym zmaganiem się człowieka z „wciąż jątrzącą się raną” – z grzechem. „Sąd” nad człowiekiem jest nieubłaganą koniecznością.

Tragiczność losu polega na tym, że życie to ciągle powtarzająca się gra, przedstawienie teatralne, podczas którego człowiek może tylko wołać o ratunek. Przypomina Tezeusza pragnącego uciec z labiryntu i wzywający pomocy Ariadny. Jednak człowiekowi nie dane jest uciec przed losem. I choć krzyczy: „po com się narodził”, to wie, że życie stanowi grę, którą prowadzi się aż do „kości”. W ziemskiej egzystencji człowieka poeta dostrzega nadzieję, jest nią ponowienie aktu narodzin, pewność, że po śmierci nadejdzie „następca”.

Człowiek w poetyckim obrazowaniu Tadeusza Kijonki to istota duchowo cielesna, której ziemska egzystencja wyrasta z doświadczenia „rany”. Ciało człowieka od pierwszej chwili po narodzinach ulega powolnemu procesowi agonii:

W dniu gdy pojąłeś, że jesteś śmiertelny –
 Ponownie narodził odkrywasz ciało
 (*Toast*, s. 143)

Moment ponownego odkrycia ciała jest chwilą, w której człowiek zaczyna uzmysławiać sobie swoją kruchość i znikomość. Wobec tego traumatycznego doświadczenia jedynym rozwiązaniem jest zwrócenie się w kierunku Absolutu:

Co robi człowiek porzucony
 W ruinach kości, w strzępach skóry,
 Gdy ran już nawet pies nie zliże?

Człowiek podnosi oczy w górę
 I marzy, że się wspiął nad dzwony –
 I jeszcze wyżej.
 Jeszcze wyżej...

(*Gdy nawet pies...*, s. 97)

Porzucony przez Boga w ciele, pozostawiony sam sobie, człowiek poszukuje zbawienia w przestrzeni duchowej. Reprezentuje ją w wierszu „marzenie o wspięciu się na dzwony”. Ziemska egzystencja człowieka składa się z „ran, których już nawet pies nie zliże”. Wobec ziemskiego cierpienia ciała ludzie są bezbronni. Podmiot liryczny unosi „oczy w górę”, marzy o możliwości wnikięcia w przestrzeń boską.

Marzenie to jest także udziałem Tadeusza Kijonki – poety. Zapisuje on w swoich utworach trwogę wynikającą ze świadomości kruchości

ludzkiego życia. Podmiot tej poezji odczuwa obecność „wiecznej rany”, Boga, który uobecnia się w człowieku za pośrednictwem niezbywalnego i koniecznego do zbawienia bólu.

Bibliografia

- Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, <http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=3> [dostęp: 10.12.2018].
- Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2018.
- Encyklopedia katolicka*, t. 15, red. E. Gigilewicz i in., Lublin 2011.
- Encyklopedia katolicka*, t. 16, red. E. Gigilewicz i in., Lublin 2012.
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wyb. ilustracji i kom. T. Łozińska, Warszawa 1990.
- Grossi V., Sesboüé B., *Grzech pierworodny i grzech początków: od św. Augustyna do końca Średniowiecza* [w:] V. Grossi, L. F. Ladaria SJ, P. Lécrivain SJ, B. Sesboüé, *Historia dogmatów*, red. B. Sesboüé SJ, t. 2: *Człowiek i jego zbawienie. Antropologia chrześcijańska: stworzenie, grzech pierworodny, usprawiedliwienie i łaska, rzeczy ostateczne. Etyka chrześcijańska od „autorów” do Magistrerium*, tłum. P. Rak, red. T. Dzidek, Kraków 2001.
- Kierkegaard S.A., *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, tłum. J. Iwaszkiewicz, Kraków 2008.
- Kijonka T., *Czas, miejsca i słowa. Wybór wierszy*, Katowice 2013.
- Kristeva J., *Martwy Chrystus Holbeina* [w:] *Wymiary śmierci*, wyb. i wstęp S. Rosiek, red. D. Dmochowska, T. Swoboda, Gdańsk 2002.
- Lurker M., *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnowski, Warszawa 2011.
- Pożegnanie ze „Śląskiem”. Z Tadeuszem Kijonką założycielem i prezesem Górnośląskiego Towarzystwa Literackiego i redaktorem naczelnym miesięcznika „Śląsk”, rozmawia Witold Turant, „Śląsk” 2012, nr 12.
- Świadectwo poety. Rozmowa z Tadeuszem Kijonką. Rozmawiał Konstanty Pieńkosz*, „Literatura” 1987, nr 2.
- Światy poetyckie Tadeusza Kijonki*, red. T. Sierny, M. Kisiel, Katowice 2016.
- Thomas L. V., *Trup. Od biologii do antropologii*, tłum. K. Kocjan, Łódź 1991.

Magdalena Filipczuk

AKADEMIA IGNATIANUM

„Bezimienne stwarza. Cnota zachowuje”

Daoizm w późnej twórczości Edwarda Stachury

Tylko przebudzenie i to, co
prowadzi do przebudzenia,
ma rzeczywistą wartość.

G. I. Gurdzijew¹

Spośród złożonej problematyki twórczości Edwarda Stachury dominujące w późnej fazie jego twórczości inspiracje Dalekim Wschodem doczekały się jedynie szczątkowej analizy, głównie pod kątem fascynacji poety buddyzmem². Jako że mamy do czynienia z poetą, który oddawał się filozofowaniu, nie mając jednak ambicji profesjonalisty, trudno byłoby jednoznacznie zaklasyfikować tę twórczość jako mieszczącą się w któryms z dwóch – rozłącznie potraktowanych – obszarów intelektualnych: filozofii lub literatury. Gdybyśmy jednak uznali, że próba rozstrzygnięcia tej kwestii może korzystnie wpłynąć na rozwój badań twórczości Edwarda Stachury jako pisarza nie tylko niezwykle popularnego, ale również nowatorskiego, którego dzieło w gruncie rzeczy wciąż w wielu aspektach niezbyt dobrze zostało rozpoznane

¹ Za P.D. Uspjenski, *Fragments nieznanego nauczania*, tłum. M. Złotowska, Warszawa 2010, s. 230.

² W artykule *Między filozofią a literaturą. Wokół daoistycznych wątków w późnej twórczości Edwarda Stachury* wstępnie zarysowałam obszar badań związanych z silną obecnością daoizmu w ostatnich dziełach poety oraz podjęłam refleksję nad narzędziami badawczymi, które mogłyby znaleźć zastosowanie w interpretacji tej twórczości. Zob. M. Filipczuk, *Między filozofią a literaturą. Wokół daoistycznych wątków w późnej twórczości Edwarda Stachury. Część metodologiczna* [w:] „Widziałem Go”. *Literatura wobec doświadczenia religijnego*, red. E. Goczał, J.M. Ruszar, Kraków 2018.

przez krytyków, okaże się, że analiza owego balansowania pisarza na granicy filozofii i literatury jest warta podjęcia.

Jednym z wyznaczników przynależności do dziedziny jest język, jakim posługiwał się autor. Interesujące zatem może być rozważenie, w jaki sposób Stachura używał języka oraz jaką refleksję metajęzykową podejmował w tekstach, w jakiej funkcji używał języka. Po wstępnej lekturze *Fabula rasa (rzecz o egoizmie)*, *Fabula rasa (apendyks)* oraz *Oto* czytelnik przekonuje się, że choć można byłoby się spodziewać, iż Stachura będzie głównie wypowiadał się w sposób charakterystyczny dla poezji, to jednak żargon filozoficzny proveniencji buddyjskiej i daoistycznej jest tu dominujący. Zatem w niniejszym tekście podejmuję refleksję nad powiązaniem ze sobą elementami tej twórczości: językiem, którym posługiwał się Stachura w wyżej wymienionych dziełach, a także przynależnością gatunkową *Oto*, *Fabula rasa (rzecz o egoizmie)* i *Fabula rasa (apendyks)*. Refleksja ta – jak zobaczymy – pociąga za sobą dokładniejsze przyjrzenie się funkcji, jaką pełnią daoistyczne wątki obecne w utworach. Czy Stachura próbował „ozdobić” swoich bohaterów trawestacjami i cytatami z Laoziego; na ile samodzielnie filozofował?

Przełom w twórczości Stachury

W późnym okresie twórczości Stachury³, który nazywać będziemy okresem przebudzenia duchowego, można podzielić utwory poety na dwa rodzaje – ze względu na pragmatykę⁴ tych tekstów:

1) Utwory budujące rozpoznanie siebie i rzeczywistości

Wydaje się, że począwszy od tomu opowiadań *Się*, akt pisania miał służyć autorowi przede wszystkim jako droga do samorozpoznania (*Się*, *Z wypowiedzi rozproszonych*, *Fabula rasa*). Zmiana stanu świadomości pisarza stanowi cezurę w tym pisarstwie – zmieniła się nie tylko treść wypowiedzi, ale również jej styl, autor włączył w swoją twórczość nowy

3 Używając określenia „późny okres twórczości”, mam na myśli wszystkie utwory napisane przez Stachurę od *Się*, z wyłączeniem jego ostatniego, pośmiertnie wydanego dziennika zatytułowanego przez redakcję *Pogodzić się ze światem*.

4 Przez pragmatykę rozumiem cele, które piszący chce osiągnąć przez użycie określonych wyrazów i wyrażeń.

gatunek. Jednocześnie na tym etapie twórczości Stachury wyraźnie mamy do czynienia z próbą, dialogiem badawczym – „człowiek-nikt” dopiero „w mękach się rodzi”⁵, filozoficzna wizja Stachury nabiera kształtu, jest w trakcie stwarzania. Na etapie *Fabula rasa* można również wskazać wątki wyraźnie autoterapeutyczne, które pokazują, jak „nowy” Edward Stachura ścierał się z własną dawną personą literacką, wyrzucając jej dawny styl myślenia, działania, także pisania⁶: „Pisz sobie swoje książki, sobie i innym czytelnikom, ale przynajmniej uświadom to sobie w pełni, czym to jest, dlaczego i po co to robisz. Kiedy to sobie w pełni uświadomisz, może będziesz pisać dalej (inaczej niż dotąd), a może w ogóle pisanie zaniechasz”⁷.

2) Utwór mający wyraźnie protreptyczny charakter (*Oto*)
Zamiast zaniechać pisania, Stachura wybrał pisanie inne niż dotychczasowe. *Oto* stanowi próbę podzielenia się z odbiorcą refleksjami płynącymi z doświadczenia wglądu. Pisarz nie ukrywał, że chciał w ten sposób na czytelnika wpłynąć, skłonić go do zmiany własnego życia i otwarcia umysłu. Postać „dawnego Stachury” właściwie się nie pojawia.

Nie pragnąc uchodzić za tak zwanego specjalistę od Dalekiego Wschodu, Stachura kreował osobę mówiącą w *Oto* na adepta daleko-wschodniej mądrości, człowieka, który przeszedł duchową przemianę, i podkreślał, że nie opisuje jej z zewnątrz (z pozycji obserwatora nie ma bowiem niczego do opisania), lecz z głębi swojego własnego przeżycia, gdyż tylko „obudzeni” mogą „obudzić” innych:

Jak mógłby człowiek-nikt, człowiek-wszystko, wiedzieć, jeżeliby nie wiedział, co to być ślepym, to znaczy, jeżeliby nie był ślepym, zanim przejrzał? Jak mógłby wiedzieć, że słyszy, jeżeliby nie wiedział, że był głuchy, zanim zaczął słyszeć? Jak mógłby być taki spokojny, jeżeliby nie wiedział, że był pełen lęku, pełen grozy, zanim się stał taki spokojnym bez trwogi? [...] Jak mógłby mówić coś tak niesłychanego jak to, że jest wieczny, jeżeliby nie wiedział, co mówi?⁸

5 E. Stachura, *Fabula rasa. Z wypowiedzi rozproszonych, Poezja i proza*, t. 5, Warszawa 1982, s. 170.

6 „Odeślijmy go [nazbyt znajomego własnego trupa – M.F.] więc szybko tam, gdzie jego miejsce: do grobu [...]. Bo inaczej, Edwardzie Stachuro, rozpamiętując nasze nieszczęścia, opowiadając sobie mniej lub bardziej zajmujące historie naszych ran i blizn [...] moglibyśmy tu nic tylko zalewać się nieprawymi łzami”. Tamże, s. 156.

7 Tamże, s. 139.

8 Tamże, s. 168.

Stachura wychodził więc od doświadczenia i stwierdzał, że nic z tego, co pisze w tym okresie swojego życia, nie ma sensu, jeśli nie opiera się na własnym przeżyciu. Owo duchowe doświadczenie zmieniło jego myślenie, zmieniło jego życie oraz pisarstwo, które służyło mu odtąd do wypełnienia pewnej misji. Kiedy pisarz wplata w swoją narrację cytaty pochodzące z buddyzmu czy daoizmu, nie chodzi mu wyłącznie o to, byśmy dostrzegli zasadnicze różnice w myśleniu o człowieku i świecie – ów międzykulturowy kontrast budowany dzięki sztuce cytatu mądrości dalekowschodniej należy raczej rozpatrywać w perspektywie komunikacji pragmatycznej. Znajdująca wyraz w prozie Stachury myśl zapożyczona z Chin i Indii została – co ma niebagatelne znaczenie – poddana osobistemu doświadczeniu, ma wpłynąć na czytelnika, wstrząsnąć nim, zmienić jego życie. Dzięki lekturze czytelnik ma podjąć próbę odmienienia swojego dotychczasowego myślenia, ma inaczej spojrzeć na własne schematy myślowe, codzienne zwyczaje, na otaczającą go rzeczywistość. Jeśli Stachura sprzed *Fabula rasa* pragnie odbiorcę oczarować „mystyką życia codziennego” i używa do tego celu wysublimowanych środków poetyckich, *Fabula rasa* ukazuje już człowieka-nikt, człowieka po konwersji, którego z milczenia wytrąca jedynie pragmatyczny cel. Jest to wyraźnie nie tyle potrzeba komunikowania swego doświadczenia innym, ile skłonienie czytelnika/słuchacza do tego, by sam spróbował pójść w podobnym kierunku, samo zaś doświadczenie bywa tu opisywane najczęściej na dwóch metaforach: „obudzić się”, „wyrwać z drzemki”⁹ oraz ożywić ko-

9 „Powiedział Brat mój Obudzony” – tak zaczął Stachura utwór *Oto* (tamże, s. 199), i wyrażenie to cyklicznie wraca, podobnie jak: „Powiedział brat mój Stare Dziecko” oraz „Powiedział Brat mój Syn Człowieczy”. „Przebudzony” czy „Obudzony” to inaczej Oświecony. Dla wielu dalekowschodnich mistrzów duchowych jest to jedna z najważniejszych kategorii życia duchowego. Wielu z nich rozumie sen i przebudzenie nie na sposób metaforyczny, lecz dosłownie i metaforycznie zarazem. Por. na przykład fragmenty o śnieniu i czuwaniu [w:] P.D. Uspienski, *Fragmenty nieznanego...*, s. 230–231; oraz inne fragmenty w tym samym dziele, na przykład: „Najczęściej człowiek traci możliwość przebudzenia, będąc jeszcze dzieckiem; całe swoje życie spędza we śnie i tak samo we śnie umiera” (tamże, s. 232). Gdyby chcieć pójść za hipotezą Leona Zawadzkiego (zob. tenże, *Pułapka Stachury*, „Mandragora” 1986, nr 1), rozpoznającego stan samego autora, czyli Stachury, jako Kensio (płytkie oświecenie), to stanem charakterystycznym owego etapu jest o wiele mniejsze zapotrzebowanie na sen, ponadprzeciętna aktywność świadomości, przeżywanie

goś, przywrócić do życia¹⁰. Z uwagi na charakter owej „wiedzy” – jest ona nieprzekazywalna – nie sposób przekonać do niej nikogo ani racjonalnymi, ani irracjonalnymi środkami. „Wiedzieć znaczy być; innej wiedzy nie ma”¹¹ – pisał poeta w *Fabula rasa*. Mimo iż nie da się tu nikogo o niczym poinformować ani nikogo nigdzie poprowadzić, można zainspirować. Ów pragmatyczny cel ma niebagatelny wpływ na konstrukcję tekstu oraz na kształtowanie relacji z potencjalnym czytelnikiem. W tekście rozsiane są perswazyjne zwroty adresowane bezpośrednio do odbiorcy, najczęściej stosuje się tu formę trybu rozkazującego, na przykład: „obudź się” (s. 238), „spróbuj” (s. 242), „oby cię to przeraziło” (s. 237), „a Wy, czy budzicie się po tych słowach?” (s. 238), „wyjdź i spójrz (s. 238), „ródź się” (s. 241), „tylko ty sam możesz...” (s. 244), „zaobserwuj to” (s. 257), „poznaj siebie” (s. 263).

Jak ważne było dla Stachury zadanie, które przed sobą stawiał, świadczy wielość fragmentów o zabarwieniu wręcz katastroficznym obecnych w jego utworach:

[W]ięc co może przydarzyć się światu kilku miliardów Osobników, z których każdy, każdy, każdy, każdy zanurzony jest po końce uszu, zatopiony jest na śmierć we własnych myślach o pępku świata, czyli w własnej Osobie? Czy może taka ludzkość „złożona” z prywatnych Osób nie być jednym gigantycznym konduktem i nie pogrzać sama siebie prędzej czy później? Co, kto powstrzyma ten arcytłumny pochód postępujący gromko „widnie i inteligentnie” ku własnej zagładzie? Nikt! Nikt! Tylko człowiek-nikt może powstrzymać¹².

Stachura posługiwał się tutaj archetypem kultury zachodniej – mitem jaskini platońskiej: człowiek, który dostąpił iluminacji odmieniającej jego świadomość i percepcję, wraca po tych, którzy tkwią w niewiedzy (w jaskini), i chce pomóc im się z tej niewiedzy wydobyć. U Stachury metaforę jaskini zastępuje metafora katakumb lub cmentarza:

Co robi człowiek-nikt na cmentarzu? Co robi żywy między umarłymi? Dlaczego, dla jakiej racji schodzi do katakumby? Dla jednej oczywiście: żeby krzesać

życia z szeroko otwartymi oczami i niezwykle krótki czas odpoczynku. Znajduje to potwierdzenie w zapiskach z jego dzienników.

¹⁰ „W tym właśnie, że wierzą, że są żywi, tkwi monstualna trudność ożywienia ich. [...] Człowiek-nikt jest życiem. [...] a oto nie może tym umarłym dać życia [...]. Ci żywi są fałszywymi żywymi”. Zob. cały passus na ten temat: E. Stachura, *Fabula rasa...*, s. 171–172.

¹¹ Tamże, s. 175.

¹² Tamże, s. 170.

umarłych do życia. Ale oto ci umarli są najdziwniejszymi umarłymi, jakich tylko można sobie wyobrazić. Są to umarli, co wierzą, że są żywymi. Żywymi wbrew wszystkiemu, wbrew całemu cmentarnemu światu, co szczerze ich opasuje. I w tym właśnie, że wierzą, że są żywymi, tkwi monstrualna trudność ożywienia ich. Człowiek-nikt wie o tym nazbyt dobrze, gdyż był dokładnie taki jak oni, zanim się stał tym-czym-jest¹³.

Możemy dostrzec wykorzystanie przez pisarza mitów czy metafor zaczerpniętych zarówno z kultury zachodniej, jak i dalekowschodniej do jego własnych celów – zwykle jednak w owym procesie twórczym pierwsze z wymienionych radykalnie zmieniają swe znaczenie, a platoński mit o jaskini stanowi tego świetny przykład. Jeśli bowiem potraktujemy ów mit jako alegorię, a nie jak metaforę, co do której filozofowie współczesni słusznie zauważają, że znaczenie jest niewyczerpane¹⁴, to u Stachury mamy do czynienia z odwróceniem owej alegorii – u Platona wszak chodziło o zniewolenie sprawami doczesnymi, wskutek czego prawdziwa rzeczywistość (rzeczywistość idei) pozostawała niedostępna. Stachura nie podzielał tej intuicji. Rzeczywistość dostępna zmysłowo jest w tej filozofii równie ważna jak rzeczywistość duchowa – w istocie obie te rzeczywistości wzajemnie się w sobie zawierają, i jest to niewątpliwie jedna z najważniejszych cech chińskiej czy też, precyzyjniej, daoistycznej filozofii.

Po co oświecony wraca do świata martwych i uszpionych? Budda po doznaniu przebudzenia, schodząc z góry, robi to wyłącznie dla innych. Jak czytamy u Philipa Kapleau, autora, którego Stachura studiował i którego książki miał w swoim księgozbiórce¹⁵:

Po sześciu latach wewnętrznych, duchowych zmagani i poszukiwań Siakjamuni, stając się Buddą czyli Przebudzonym osiągnął najwyższy szczyt Umysłu i wejrzał w najgłębsze znaczenie narodzin i śmierci. Początkowo rozkoszował się tym wzniosłym stanem. Potem rozważył, czy ludzie, nadal nurzający się w błocie gniewu, chciwości i ułudy są w stanie pojąć doniosłą prawdę, jaką urzeczywistnił. Wreszcie zszedł z tej najwyższej z gór w świat cierpienia i zaczął nauczać o przyczynie i drodze przezwyciężenia tego cierpienia. [...] Wchodzi się na górę dla siebie, schodzi się z niej dla innych¹⁶.

¹³ Tamże, s. 171.

¹⁴ Zob. na przykład: D. Davidson, *What metaphor means*, „Critical Inquiry. Special issue on metaphor” 1978, vol. 5, № 1.

¹⁵ Zob. M. Buchowski, *Stachura. Biografia i legenda*, Opole 1992, s. 159.

¹⁶ P. Kapleau, *Zen: świat na Zachodzie*, Warszawa 1985, s. 11.

Podczas spotkania z publicznością w 1978 roku Stachura wygłosił autokomentarz, który daje nam pewien obraz tego, jak sam poeta miotał się między wciąż zachodnim a dalekowschodnim rozumieniem choćby środków retorycznych:

Tak się przytrafiło, że mogę powiedzieć, że po raz pierwszy w życiu zrozumiałem pewne rzeczy. I to zrozumiałem nie tylko werbalnie, gołosłownie, jak to na ogół rozumiemy, ale przeżyłem te rzeczy. Będę mówił o rzeczach, które są oczywistościami. Ale to są oczywistości dla mówiącego. Do [...] słuchającego należy odkrycie w sobie, czy to, co mówiący mówi, jest oczywistą prawdą [...]. Jak się odkrywa rzeczywistość? Po prostu słuchając. Bo to są oczywistości, które każdy ma w środku. I mówiący jest, po prostu, tylko takim czymś jak dzwonek, który dzwoni i budzi to, co w każdym jest¹⁷.

Odpowiadając zaś na zarzuty jednego ze słuchaczy, poeta mówił: „Jeżeli chciałbym przekonać, byłby to gwałt! Byłaby to przemoc! Ja tylko mówię to, co rozumiem!”¹⁸. Czy można wypowiedzieć to, co się pojęło pod wpływem przełomu duchowego? Powyższy cytat wskazywałby, że Stachura do końca nie rozpoznał niewykonalności zadania: powiedzenia tego, co się rozumiało. W tej chęci wypowiedzenia siebie był poniekąd wciąż dosyć zachodni, posługiwał się znaną sobie koncepcją rozumienia i przekazywania, z założeniem, że jest coś do zakomunikowania, jakaś skonceptualizowana wiedza. Tymczasem daoizm czy buddyzm mówią, że nie ma czego przekazywać, ponieważ konwersja nie sprawia, że zyskujemy jakąś obiektywną, możliwą do zakomunikowania wiedzę o rzeczywistości. Co gorsza, słowa niczego nie opiszą. „Powróćmy do książki [...], wszak cały czas w niej jesteśmy [...], nie w życiu, lecz w książce, w słowach, w martwocie, w katakumbie. Dla kogo? Dla was oczywiście. [...] się spróbuje jeszcze raz, by podskoczyli w swoich fotelach”¹⁹.

¹⁷ Zapis nagrania magnetofonowego wypowiedzi Edwarda Stachury ze stycznia 1978 roku. Za: M. Buchowski, *Stachura...*, s. 164. O tym, czym jest oczywistość i o swoim przekazie jako oczywistym, Stachura pisał również [w:] E. Stachura, *Fabula rasa...*, s. 148–153.

¹⁸ Za M. Buchowski, *Stachura...*, s. 181. Dla porównania: „Rosi: Po prostu dzielę się z nimi [uczniemi – M.F.] tym, co poważnie robię dla siebie”. P. Kapleau, *Nie ma żadnych nauczycieli zen* [w:] tegoż, *Zen: świt na Zachodzie...*, s. 49.

¹⁹ E. Stachura, *Fabula rasa...*, s. 83.

A zatem mimo iż nie można nikogo nigdzie poprowadzić – moja droga nie jest cudzą drogą – i co do tego Stachura nie miał żadnych wątpliwości, można próbować ludzi ożywić, potrząsnąć nimi i zachęcić, by ruszyli z miejsca:

Dlatego człowiek-nikt wraca do monstualnego [...] świata ludzi-Ja. Żeby wam powiedzieć wszystko to, co rozumiał i co wciąż na nowo, na świeżo rozumie; żeby spróbować wam otworzyć oczy i odetkać uszy, i poprowadzić [...] pod sam ogród nieśmiertelnie żywego życia, którego istnienia ani nie domyślacie się [...]. I dlatego nie może was tam wprowadzić [...]. Bo [...] gdyby tak było [...], że moglibyście za człowiekiem-nikt wejść do ogrodu [...], musielibyście być mu za to wdzięczni. [...] Każdy może wejść do ogrodu życia, ale każdy sam²⁰.

Mimo iż miał poczucie misji i był świadom *quasi*-dydaktycznego wydźwięku swojego przekazu²¹, Stachura odżegnywał się od roli nauczyciela, wykorzystując znane w buddyzmie zen metafory używane przez nauczycieli opisujących rolę odgrywaną przez siebie w procesie budzenia ucznia. „Przebudzony” nie jest nauczycielem w zachodnim sensie – nie naucza, ale może innych zainspirować, uświadomić, ożywić²²; jednocześnie sam jest uczniem w najgłębszym tego słowa znaczeniu: „[Mędrzec] nieustannie się detronizuje z tronu, na który go sadzają. Jeżeli tego nie robi, nie jest prawdziwym mędrce. Mędrzec mówi do «ucznia»: bądź sam dla siebie mistrzem i zarazem uczniem; słuchaj i w sobie odkrywaj; kiedy się słucha – mistrz jest uczniem i dlatego jest mistrzem; kiedy się w sobie odkrywa – uczeń jest mistrzem i dlatego jest mistrzem”²³, a w innym miejscu mówi: „To rozumienie to nie jest kaganiec oświaty. Człowiek rozumiejący nie może go przekazać człowiekowi nierozumiejącemu. To jest rzecz nieprzekazywalna”²⁴.

²⁰ Tamże, s. 174. Ogród to tylko jedna z metafor. Metafory analogiczne wykorzystywane przez mistrzów duchowych to na przykład schody lub rzeka. Mistrz zaledwie wskazuje na brzeg lub prowadzi schodami w górę, prawdziwa droga zaczyna się jednak w chwili skoku/końca schodów: „Pomiędzy „życiem” i „drogą” biegną „schody”. Jedynie idąc po „schodach”, człowiek może wejść na „drogę”. W dodatku musi wspinać się po tych schodach przy pomocy przewodnika [...]. Droga zaczyna się tam, gdzie kończą się schody”. P.D. Uspienski, *Fragmety...*, s. 316.

²¹ „Niejeden wydawca tę książkę odrzuci [...]: «przesadnie dydaktyczne», «zbyt aforystyczne!». E. Stachura, *Fabula rasa...*, s. 167.

²² Por. P. Kapleau, *Jak znaleźć nauczyciela* [w:] tegoż, *Zen: świt na Zachodzie...*

²³ E. Stachura, *Fabula rasa...*, s. 145.

²⁴ Tamże, s. 24.

Język

O narracji Edwarda Stachury w *Fabula rasa* Henryk Bereza formułuje stanowczy, niczym, w moim przekonaniu, nieuprawniony sąd, iż jest to „narracja poetycka, z dyskursem nie mająca nic wspólnego”²⁵. Zastanówmy się zatem, jakie narzędzia mamy do dyspozycji, gdybyśmy zamierzali zbadać dyskursywność *versus* literackość (poetyckość) tekstów takich jak *Fabula rasa* czy *Oto*. Rzecz o tyle nie jest bez znaczenia, że wstępne choćby rozstrzygnięcie tej kwestii wpływa na nasz odbiór dzieł. Rozpoznanie Berezy pociąga za sobą bardzo wiele nieporozumień interpretacyjnych, które zostały podjęte w późniejszych omówieniach. Przytoczmy zaledwie kilka z nich: „człowiek-Ja” i „człowiek-nikt” to dla Berezy zaledwie poetyckie imiona; człowiek-nikt jest „tylko i wyłącznie zewnętrzną perspektywą poznawczą wobec «człowieka-Ja»” (Bereza zaś myśleć poza sobą „nie może i nie chce”)²⁶, zaś stan, jaki przywoływał Stachura, to „przeżycia depersonalizacyjne”, kontynuacja czegoś, co pojawiała się w tej twórczości od dawna, a cechą wspólną takich przeżyć jest „iluzja niezawodnych rozwiązań nierozwiązywalnego”²⁷. I dalej: „Z wszystkiego, co z prawdy «człowieka-nikt» o nim samym dociera w przekazie słownym «człowieka-Ja», liczą się głównie efektowne paradoksy, piękności poetyckie, wszelaka słowna ekwilibrystyka, sztuczki literackie”²⁸.

Najważniejszym, być może, kryterium określenia, czy dane dzieło stanowi literaturę, czy filozofię, jest język. Język poetycki dążący do multiplikacji znaczeń, niejednoznaczności z jednej strony oraz język ogólny, obiektywizujący²⁹ z drugiej niejednokrotnie nakładają się u Stachury na siebie, współwystępując w jego dziele. Nowa forma przekazu nie

²⁵ H. Bereza [w:] E. Stachura, *Fabula rasa...*, s. 462.

²⁶ Tamże, s. 463.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże, s. 464. Trudno w tym miejscu oprzeć się wrażeniu, że takiego właśnie odbioru – jako nieporozumienia – obawiał się sam autor. Pisał o tym w kilku miejscach, na przykład: „Człowiek-nikt zaś mówi słowami przeciwko słowom, co musi brzmieć paradoksalnie dla kogoś, kto poza słowa nie wychodzi”. Tamże, s. 116.

²⁹ Odwołuję się tu do kategorii zaproponowanych między innymi przez Hansa Blumenberga, o czym dalej w tekście. Zob. H. Blumenberg, *Komunikacja językowa a poetyka immanentna* [w:] tegoż, *Rzeczywistości, w których żyjemy: rozprawy i jedno przemówienie*, tłum. W. Lipnik, Warszawa 1997.

sprawiła bowiem, że poeta całkowicie uciekł od warsztatu pisarskiego jako techniki, w której zakresie miał szerokie kompetencje i w której najlepiej się wyćwiczył. Aby osiągnąć zamierzony cel, jakim była komunikacyjna skuteczność, Stachura używał rozmaitych znanych sobie narzędzi, zarówno literackich, jak i filozoficznych. Choć jednak język w jakiejś mierze pozostaje poetycki – zawiera neologizmy, manieryzmy językowe, metafory – forma wypowiedzi, językowy świat Stachury kurczy się, jest coraz bardziej ogołocony: w dużej mierze staje się językiem wskazującym na to, czego nazwać ani opisać się nie da: na to, co „beziemne”, „pozasłowne”, „nienazwane”³⁰. Wszystkie te określenia pojawiają się zarówno w *Oto*, jak i w *Fabula rasa*. Stanowią odwołanie wprost do cytatu z Laoziego: „Bez nazwy – oto jest początek nieba i ziemi” oraz „Dao, które może być nazwane nie jest wiecznym dao” (fragment pierwszy). I ponieważ to właśnie Bezziemne (*dao*) stwarza w obrębie tej koncepcji, Stachura trawstował Laoziego, pisząc w *Oto*: „Bezziemne stwarza, cnota zachowuje”³¹.

By posłużyć się kategoriami języka obiektywizującego i języka poetyzującego, wprowadzonymi przez Hansa Blumenberga, który wychodził z założenia o immanentnej rozbieżności między językiem obiektywizującym i językiem poetyzującym w rozprawie *Komunikacja językowa a poetyka immanentna*³² – u późnego Stachury można zauważyć dominację języka filozoficznego, jego cechę, według Blumenberga, również stanowi wieloznaczność, ale jest to wieloznaczność kontrolowana. Język staje się w kontekście przywołanego rozróżnienia instrumentem wyводу, „ze złagodzonego efektem inklinacji języka poetyckiego do wieloznaczności”; mamy tutaj do czynienia z językiem opisującym stan faktyczny raczej aniżeli rysującym potencjał możliwości czy nieograniczonej swobody ducha; z wyraźnym odniesieniem się do jakiejś rzeczywistości sprzed tekstu³³. Podobnie rzecz ma się u Stachury na omawianym etapie jego twórczości: występuje w niej najpierw rzeczywistość przebudzenia, dopiero później pojawiają się próby jej artykulacji.

³⁰ Wszystkie cytaty z Laoziego za: Laozi, *Księga dao i de z komentarzami Wang Bi*, tłum. A.I. Wójcik, Kraków 2006.

³¹ E. Stachura, *Fabula rasa...*, s. 275.

³² Zob. tamże, s. 145.

³³ Tamże, s. 143.

Autor korzysta z bogatego repertuaru pojęć w obrębie zastanego paradygmatu – głównie daoistycznego i buddyjskiego, w *Oto* również chrześcijańskiego. Język Stachury dąży do precyzji, przy tym nie „unikania rozczarowania paradoksami tego, co niewyraźalne”. Komunikat jest tu jednak raczej skończony niż nieskończony³⁴. Stachura usiłował być jednoznaczny, odwoływał się też do kategorii „oczywistości”, kolejnej opisywanej przez filozofa jako przynależącej do języka filozoficznego. Jak się przekonamy, dosyć oczywiste są też kierunki, w których popycha czytelnika narrator *Fabula rasa* czy *Oto*. Według Blumenberga wieloznaczność jako kluczowa dominanta języka poetyckiego sprawia, że sens jest jedynie potencjalny, dlatego nie wytycza się tu określonych kierunków, którymi się będzie podążać, chodzi jedynie o to, by „budzić określoną wrażliwość”³⁵. Tak więc wyraźne nakazy, zakazy, wyjaśnianie i kierowanie czytelnika w wyznaczonym kierunku przez Stachurę wyraźnie kłóci się z poetyckością w rozumieniu niemieckiego autora.

Różnica między językiem obiektywizującym a poetyzującym wypukła się jeszcze wyraźniej, gdy zwrócimy uwagę na język Stachury sprzed przełomu, który dokumentuje *Fabula rasa*. W *Calej jaskrawości* czy *Siekierozadzie* mamy do czynienia z opisami krótkotrwałych stanów iluminacji czy epifanii. Stachura wyraźnie przeprowadzał eksperyment językowy oparty na paradoksie polegającym na próbie opisania stanu, który – co on sam podkreślał – jest nieopisywalny. Autor stosował takie zabiegi stylistyczne, byśmy mieli do czynienia z totalną symulacją „dziejącej się” rzeczywistości – co przywodzi na myśl techniki stosowane przez chińskich pisarzy daoistycznych: jest to opis stanu umysłu, mający dać złudzenie pełnej spontaniczności podczas aktu twórczego – tak jakby była to swobodna refleksja opisująca doświadczany stan ducha:

[O] niczym nie myślał, bo nie miał w głowie żadnych myśli, absolutnie bezmyślny był, [...] chyba już się w ogóle nie widział, klęczał we mgle z uniesioną we mgle głową i patrzył na mgłę, nic nie wiedząc, nie wiedząc nawet tego, że jest skazany na zagładę, na pożarcie przez mgłę, na rozmycie, na rozplynięcie, na rozwianie się we mgle we mgle³⁶.

³⁴ Zob. tamże.

³⁵ Tamże, s. 144.

³⁶ E. Stachura, *Powieści, poezja i proza*, t. 3, Warszawa 1982, s. 376–377.

Tego typu przykłady można by mnożyć, zostały one też gruntownie omówione w literaturze przedmiotu. Opowiadanie *Się*, a dalej *Fabula rasa* kończy ów okres literackich opisów epifanii. Odtąd mamy do czynienia z balansowaniem pomiędzy literaturą moralistyczną a moralizatorską – tak czy inaczej – dydaktyczną³⁷. Jeśli przyjąć, że dzieło literackie zasadniczo ma strukturę otwartą, bazuje na wieloznaczności, dialogiczności i metaforze, że wykorzystując stan czystej sugestii, zachowuje swój niedookreślony charakter, zostawiając wiele miejsca na interpretację, wówczas (odnosząc te kryteria do *Fabula rasa* i *Oto*) przekonamy się, że autor pozostawia niewiele miejsca owej swobodzie odbiorcy – z jego własnym światem duchowym. Stosując kategorie Bachtinowskie, możemy tu mówić raczej o monologu i zamkniętej formie tekstu aniżeli o dialogiczności³⁸ czy otwartej strukturze; w obu przypadkach mamy u Stachury do czynienia raczej z ideą w formie monologizowanego (*Oto, Z wypowiedzi rozproszonych*) bądź rozpisanego na dialog (*Fabula rasa*) wywodu. Wynika to z przeświadczenia narratora, że już zdołał osiągnąć (samo)wiedzę czy też głębokie rozumienie. Zgodnie z tą narracją człowiek-nikt i tylko bardzo nieliczni jemu podobni wiedzą³⁹; takiej wiedzy nie posiada czytelnik, nie stanowi więc

37 Będzie to literatura dydaktyczna rozumiana jako „ogół utworów literackich mających za zadanie przekazywać czytelnikom użyteczne prawdy i wiadomości, zalecenia i przestrogi moralne, wskazówki postępowania, ideały i wzory do naśladowania, modele życia godziwego, pouczenia ideologiczne [...]”. Dydaktyczna literatura nie ma określonych wyróżników morfologicznych, należą do niej utwory reprezentujące różne rodzaje i gatunki literackie. O wspólnocie decyduje wyłącznie dominacja funkcji wychowawczej, usuwająca na plan dalszy względy specyficznie literackie (estetyczne). [...] Płynnie przechodzi w rejony publicystyki, propagandy, agitacji czy homiletyki”. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa 1988, s. 104. Dominantę literatury moralizatorskiej stanowią pouczenia, zakazy, nakazy, podczas gdy dominantą moralistycznej są diagnozy i uogólnienia na temat natury ludzkiej, postaw, dążeń, obyczajów – jest to raczej jednak refleksja natury teoretycznej, a nie pouczenie czy skłonienie odbiorcy do zmiany zachowania/postawy życiowej. Por. hasła „moralistyczne utwory” oraz „moralizatorskie utwory”. Tamże, s. 296, 297.

38 Mówiąc o dialogiczności, odwołuję się do Bachtinowskiej koncepcji dialogiczności dzieł literackich. Por. M. Bachtin, *Dialog u Dostojewskiego* [w:] tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 1986.

39 Por. fragment *Fabula rasa*: „ludzi-nikt, czyli ludzi-wszystko, których ilu jest we współczesności. Za dużo palców u jednej ręki, by ich policzyć. Dwóch ich jest,

partnera dla *alter ego* autora, nie ma tutaj otwarcia Stachury na dialog ani zaciekawienia Drugim w tej relacji. Widać to bardzo dobrze w wielu fragmentach dialogowych. We wszystkich dialogicznie rozpisanych utworach Stachury powstałych po przemianie duchowej natrafiamy na skonstruowanego wedle podobnych zasad fikcyjnego rozmówcę – oceniającego, nierozumiejącego, kierującego się swoim ego, żyjącego w fałszu, lęku i tak dalej, przy czym – jak podkreślał poeta – kimś takim był również on sam przed etapem owej wewnętrznej przemiany⁴⁰. Tak więc nawet wtedy, gdy mamy do czynienia z dialogiem, jest to w istocie monologizowany dialog dydaktyczny, nie zaś wzajemne oddziaływanie na siebie różnych głosów. Również w tym sensie oba utwory nawiązują do dialogów pomiędzy zapytującymi uczniami a mistrzami duchowymi/nauczycielami, jakie znajdziemy w tekstach nauczycieli buddyjskich czy daoistycznych. Jednak nawet zestawiając tekst Stachury z innymi pozornie pisanymi w tym samym duchu, dostrzeżemy istotną różnicę między obydwoma grupami tekstów: u Kapleau czy choćby Byron Katie dialog toczy się między dwojgiem żywych ludzi, a nauczyciel jest często zaskoczony pytaniami czy reakcją żywego człowieka – ucznia. Tymczasem w swoistym solilokwium, z jakim mamy do czynienia w *Fabula rasa*, spotykamy się z dwiema postaciami tego samego człowieka – obaj rozmówcy są kolejnymi odsłonami, postaciami samego autora – jeden pełni funkcję przekonującą, perswazyjną, zaś konstrukcja drugiego wielokrotnie nawiązuje do biografii Stachury:

jeden na Zachodzie, drugi na Wschodzie, trzeci w mękach się rodzi”. E. Stachura, *Fabula rasa...*, s. 170.

40 Mirosław Wójcik analizuje postawę bohaterów Edwarda Stachury wobec innych ludzi – w takich rozdziałach, jak *Teoretyczna doskonałość czy Samotność jest prawością*, twierdzi, że z reguły mamy do czynienia z „egotyczną perspektywą poznawczą” oraz z „absolutyzacją swojej odrębności, wyjątkowości, wartości”, a także z „inscenizowaniem, antycypowaniem wrogości otoczenia” i wreszcie z brakiem „płaszczyzny porozumienia z innymi” (M. Wójcik, *Człowiek–nikt. Prozatorska twórczość Edwarda Stachury w kontekście buddyzmu zen*, Kielce 1998, s. 64), dystansem, uczuciem niechęci, a nawet jawnej wrogości wobec innych. Wyjątkiem od reguły jest zaprezentowanie jednostek obdarzonych autonomią, do których bohaterowie Stachury czują sympatię – to Witek czy Kątny. Te wyjątki jednak tylko potwierdzają zdecydowaną niechęć żywioną do innych osób (por. tamże, s. 50). Badacz zauważa, że w tej twórczości istnieją też faworyzowane kategorie Innych, lecz do nich należą głównie dzieci, starcy i psychopaci (tamże, s. 64).

dowiadujemy się więc, że mowa tutaj nie tylko o jakimś pisarzu („Pisz sobie swoje książki, sobie i innym czytelnikom”⁴¹), ale o konkretnym autorze, Edwardzie Stachurze („Wszystkie twoje książki, a *Siekierza-da albo zima leśnych ludzi* par excellence...”⁴²; „Bo inaczej, Edwardzie Stachuro...”⁴³). Wydaje się, że w miarę upływu czasu żyjący wokół autora ludzie, rozmówcy, świadkowie rysują się w tej twórczości w coraz bardziej wyblakłych barwach, przewartościowywał on również więzy krwi. Jak pisał we fragmencie *Słówko do rodziny*: „Syn człowieczy, córka człowiecza – oto pokrewieństwo”⁴⁴. „Stałem się odludkiem w samym środku wielkiej wspólnoty ludzkiej”⁴⁵ – mówił o sobie wiele lat później.

Dopiero w *Pogodzić się ze światem* mamy do czynienia z przejmującym portretem matki, z obserwacją ludzi prostych oraz poszukiwaniem „zagubionych kluczy rozumienia”: „Patrzę na zwyczajnych ludzi... Patrzę i podziwiam ich”⁴⁶. Zwrócenie uwagi na ludzi prostych i ich rytualne czynności, na istotne uczucia (miłość do matki) – oto w czym poeta próbował znaleźć sens, na powrót odnaleźć siebie po doświadczeniu choroby psychicznej. To, że próba pogodzenia się ze światem zaczęła się z chwilą powrotu Stachury do domu rodzinnego, powrotu do starej matki, ma wymiar głęboko symboliczny. Poeta czuł, że jest coś sobie i innym winien jako człowiek i jako artysta. Podjął więc ostatnią próbę, ostatnią walkę o sens, podźwignięcie się z choroby. Życie oraz twórczość autora zatoczyły tym samym pełny krąg: sierota z wyboru, wieczny samotnik, po próbie samobójczej wrócił do matki, w strony rodzinne, gdzie spędził ostatnie dwa miesiące życia. Ów symboliczny powrót wiadać również w stylistycznej warstwie tekstu – portret matki w ostatnich zapiskach Stachury nawiązuje do opisu Potęgowej z *Calej Jaskrawości*. Sam autor wspominał o swego rodzaju zaniedbaniu, którego wedle samego siebie się dopuścił. Na pierwszej stronie dziennika wyrzucał sobie, że w żadnej swojej książce nie napisał o matce: „Sierota z wyboru, nie mogła tego ręka moja prawa napisać. Teraz lewa może i pisze”⁴⁷.

41 E. Stachura, *Fabula rasa...*, s. 139.

42 Tamże, s. 147.

43 Tamże, s. 156.

44 Tamże, s. 212.

45 Tamże, s. 420.

46 Tamże.

47 Tamże.

Jednak w okresie, w którym powstały takie utwory, jak *Fabula rasa* i *Oto*, autor stworzył bohatera, który więzy pokrewieństwa postrzega jako pewien konstrukt społeczny, a przywiązanie do nich uznaje za wyraz egoizmu. Zamiast ze swoimi krewnymi poeta obcował z mędrkami, wręcz zachłystując się ich lekturą. Widać to w tej prozie niemal na każdym kroku: Stachura nic już niemal nie mógł powiedzieć bez filozofowania: wszak „wystarczy tylko słuchać i chodzić z tym, co usłyszało się, jak z chusteczką w kieszeni lub ze szczoteczką i pastą do zębów w podręcznym bagażu”⁴⁸. Swoich mistrzów Stachura nazywał „ludźmi-nikt” i wymieniał ich jednym tchem: „ludzie-miłość, ludzie-jasność, ludzie-słońca chodzą po ziemi i mówią”⁴⁹. Mistrz to „człowiek-który-jest-stanem-twórczym”, „człowiek-tu”, „człowiek-teraz”, „człowiek-ptak”, „człowiek-radość”⁵⁰. W utworach z tego okresu pojawiają się też niemal dosłowne cytaty z chińskich daoistów traktujące o „wzorcowym” niejako człowieku jako o *zheng ren* (prawdziwym człowieku), *shen ren* (uduchowionym człowieku), *tian ren* (niebiańskim człowieku), *sheng ren* (człowieku świętym)⁵¹.

Jeśli więc właśnie owym długotrwałym, intensywnym obcowaniem z duchowymi mistrzami buddyzmu i daoizmu można wyjaśnić taką obfitość trawestacji cytatów z klasycznych dzieł daoizmu oraz popularnych książek propagujących buddyzm, na jakie natrafiamy u Stachury⁵², warto nieco uważniej przyjrzeć się temu, które postaci z szeroko pojętej

⁴⁸ Tamże, s. 175.

⁴⁹ Tamże, s. 72.

⁵⁰ Zob. tamże, s. 16.

⁵¹ Zob. B. Szymańska, „Czyste ja” i droga „wu-wei” w klasycznym chińskim taoizmie [w:] tejsze, *Co to znaczy być sobą. Filozoficzne aspekty pojęcia samorealizacji*, Kraków 1997, s. 144.

⁵² Takie pojęcia, jak „droga”, „bycie w drodze” czy „wycieczka”, „wędrowka”, „bezdomny” czy „włóczęga”, nawiązują do pojawiających się u chińskich filozofów określeń: „beztroska wycieczka” czy też „wędrowka”, „włóczęga, który nie ma dokąd wrócić”. „Beztroska wycieczka” to polskie tłumaczenie tytułu pierwszego rozdziału dzieła *Prawdziwej księgi południowego kwiatu*, którego autorem jest jeden z dwóch najważniejszych filozofów daoizmu – Zhuangzi (polskie wydanie: Czuang-tsy, *Nan-Hua-Czên-King. Prawdziwa Księga Południowego Kwiatu*, tłum. W. Jabłoński, J. Chmielewski, O. Wojtasiewicz, Warszawa 1953 oraz *Zhuangzi Prawdziwa Księga Południowego Kwiatu*, tłum. M. Jacoby, Warszawa 2009).

tradycji religijno-mądrościowej zostały przez poetę przywołane w charakterze jego najważniejszych przewodników duchowych.

Chrystus, Budda i Laozi

Ani w *Fabula rasa*, ani w *Oto* nie ma fabuły, nie ma tutaj żadnego tradycyjnego „dziania się”, typowego dla literatury, rozwoju akcji czy dojrzewania bohatera – czas „stoi w miejscu”, rozpatrujemy idee, rozmawiamy z „przebudzonymi”. W *Oto* mamy do czynienia z narracją splatającą trzy odmienne języki trzech wielkich systemów religijnych. Próbując odpowiedzieć na pytanie, czym powinno być życie religijne i jakie powinno przybierać formy, poeta inspiruje się trzema wielkimi postaciami, reprezentantami chrześcijaństwa, buddyzmu i daoizmu: Jezusem, którego nazywa „Synem Człowieczym”; Buddą, którego nazywa „Bratem Obudzonym”; Laozi – określanym mianem „Starego Dziecka”⁵³.

O tych właśnie postaciach, towarzyszących *alter ego* pisarza z lat 70., czyli „człowiekowi-nikt”, sam Stachura pisze w swym przedśmiertnym dzienniku: „Budda, Lao-tse i Jezus, czyli ci, których człowiek-nikt nazywał swoimi braćmi w bezimiennym Ojcu i imiennej olśniewająco czarnej mlecznej matce”⁵⁴.

53 Chiński mędrzec był tak nazywany za sprawą legendy, według której urodził się z siwymi włosami, co miało znamionować jego mądrość. W daoizmie znajdujemy wiele metafor związanych z dzieckiem; percepcja daoisty jest więc poniekąd percepcją dziecka – nie ma on przesądów, uprzedzeń; jego zachowanie również przypomina dziecięcą spontaniczność reakcji na świat i tak dalej. Stachura również odwołuje się do tej metaforyki w opisie człowieka-nikt: „człowiek-Ja nie słucha, nie słucha świeżo, czysto, niewinnie, dziewiczo, tak jak słucha człowiek-nikt lub maluteńkie dziecko, półtoraroczne, dwuroczne, nie więcej niestety” (E. Stachura, *Fabula rasa...*, s. 142). Także dalej w tekście znajdujemy u Stachury opis jakby żywcem wyjęty z daoistycznych koncepcji pracy na zmysłach, takich jak na przykład słuchanie (jedną z podstawowych umiejętności mędrca jest słuchanie). Na pytanie *alter ego* Stachury, stawiającego siebie w roli ucznia i zadającego typowe pytanie dręczące zarówno uczniów zen, jak i uczniów daoistów: „Nie mogę nie myśleć. Nie potrafię. [...] Jak nie myśleć?” pada odpowiedź: „Słuchając właśnie. Słuchanie pomoże ci słuchać. Słuchanie pomoże ci nie myśleć. Jeśli będziesz słuchać uważnie i rozluźniony, nie będziesz myśleć. Będziesz słuchać” (tamże, s. 143).

54 Tamże, s. 420.

Nie inaczej rzecz ma się w przypadku *Oto*, przy czym Stachura nie tyle podejmuje w tym tekście poetycki dialog ze swoimi duchowymi mistrzami, ile raczej wpisuje się tutaj w obecną na Zachodzie tradycję komentowania klasycznych ksiąg największych cywilizacji, w tym indyjskiej i chińskiej. Tego rodzaju praca jest zwykle rozumiana jako ćwiczenie duchowe⁵⁵ – by użyć wyrażenia ukutego przez Ignacego Loyolę, które obszernie opisuje Pierre Hadot w swej znanej książce⁵⁶. I tak w *Oto* pojawiają się liczne cytaty z wypowiedzi Chrystusa (Stachura korzysta z Ewangelii i Apokryfów)⁵⁷, Buddy (jest to przekaz Buddy zapośredniczony głównie przez buddyzm zen) i Laozi traktowanego tutaj jako twórcę daoizmu. Ten religijny eklektyzm może dziwić czytelnika zachodniego, nie będzie jednak wprawiał w zakłopotanie odbiorcy wychowanego na przykład w kulturze chińskiej. Mistrzowie duchowi działają w świecie, uczą i piszą, wykorzystując niejednokrotnie

55 Fakt, że Stachura wybrał Laoziego na swojego mistrza duchowego, obok Jezusa i Buddy, był w latach 70. czymś mocno niecodziennym. Laozi w Polsce zaistniał jako *Tao-Tè-King, czyli Księga Drogi i Cnoty* w tłumaczeniu Tadeusza Żbikowskiego dopiero w 1987 roku („Literatura na Świecie” 1987, nr 1), podczas gdy *Oto* Stachury ukazało się w 1980 roku („Twórczość” 1980, nr 1). Poeta korzystał najprawdopodobniej z francuskiego, a być może z jednego z angielskich przekładów tekstu, ewentualnie również z fragmentów dostępnych w języku polskim (nie wydaje się jednak, by zaczerpnął słownictwo od Jana Lemańskiego, który w 1921 roku wydał poetycki zbiór sonetów będących parafrazą Laoziego: J. Lemański, *Tao*, Warszawa 1921). Na Zachodzie recepcja Laoziego jest niezwykle bogata: istnieje ponad siedemdziesiąt przekładów *Daodejing* na angielski oraz ponad siedemset całościowych komentarzy do tego tekstu. Znajdziemy wśród nich wiele utworów napisanych przez pisarzy zawodowo zajmujących się literaturą. Zwykle ów komentarz idzie w parze z trawstacją/przekładem księgi. Zob. na przykład: dostępne w Polsce Lao Tsy, U.K. Le Guin, *Tao Tè King czyli Księga Drogi. Napisana na nowo Ursula K. Le Guin*, tłum. B. Jarząbska-Ziewiec, Warszawa 2010; B. Katie, *Radość każdego dnia. Jak osiągnąć wewnętrzną harmonię*, tłum. A. Boniszewska, Warszawa 2011 (każdy rozdział książki stanowi komentarz do cytatu z *Daodejing*); Osho, *Tao. Trzy skarby. Komentarze do Tao Tè Ching Lao Tzu*, tłum. K. Jamrozik, Katowice 2011.

56 P. Hadot, *Filozofia jako ćwiczenie duchowe*, tłum. P. Domański, Warszawa 1992.

57 Refleksja mądrościowa czerpiąca zarówno z daoizmu, jak i chrześcijaństwa (na przykład: T. Merton, *Droga Chuang-Tzu*, tłum. M. Godyń, Kraków 2005) lub swobodnie korzystająca zarówno z buddyzmu, jak i daoizmu (na przykład: A. Watts, *The Book – On the taboo against knowing who you are*, [b. m.] 1989 czy autorzy tacy jak Eckhart Tolle, Anthony de Mello s.j) jest bardzo rozpowszechniona na Zachodzie.

terminologię zarówno daoistyczną, jak i buddyjską lub konfucjańską. Przynależność do konkretnego systemu religijnego zwykle nie zaprzęta ich uwagi⁵⁸. Mądrość, tak jak pojmowali ją Chińczycy, ma bowiem jednoczyć wszystkie religie.

Stachura także podjął próbę pisania, opierając się na takim, dosyć uniwersalnym założeniu – narrator *Fabula rasa* czy *Oto* podejmuje refleksję religijną i filozoficzną wykraczającą poza konkretny system religijny. Być może z tego względu zamiast mówić o religijności obecnej w tej twórczości, zasadniej byłoby posługiwać się w tym kontekście wspomnianym już terminem „duchowość”, w szerszym sensie tego słowa⁵⁹, również jako – o czym pisze Jan Andrzej Kłoczowski – podstawę dialogu między religiami. Duchowość mianowicie wskazywałaby na

⁵⁸ Jest to działanie w ramach niedogmatycznej religijności. Ani daoizm, ani konfucjanizm, ani buddyzm nie są religiami dogmatycznymi, nie ma w nich żadnego dogmatu zabraniającego uczestniczenia w różnych praktykach religijnych. Każda z tych religii ma swoje źródło nie w akcie wiary, lecz w decyzji egzystencjalnej – a jest nią wstąpienie na drogę wiodącą do samoprzemiany. Por. uwagi na temat konfucjanizmu w: A.I. Wójcik, *Filozoficzne podstarwy sztuki kręgu konfucjańskiego. Źródła klasyczne okresu przedhanowskiego*, Kraków 2010, s. 118.

⁵⁹ Z braku lepszego słowa określam poszukiwania Stachury mianem „duchowych”, a domenę jego rozważań jako przynależną do „duchowości”. Mam jednak świadomość, że określenie to jest mylące, jako że na Zachodzie termin „duchowość” jest rozumiany, jak słusznie zauważa Renata Grzegorzczkova, albo jako bardzo wysublimowany stan psychiczny człowieka, albo jako stan człowieka niezależny od jego stanów psychicznych – polegający na uczestnictwie w wymiarze transcendentnym, sakralnym. „Duchowość” może też być rozumiana co najmniej trojako: psychologicznie, religijnie, filozoficznie (zob. R. Grzegorzczkova, *Co o fenomenie duchowości mówi język?* [w:] *Fenomen duchowości*, red. A. Grzegorzczk, J. Sójka, R. Koschany, Poznań 2006, s. 21–28). Jan Andrzej Kłoczowski wymienia trzy kręgi znaczeniowe terminu: antropologiczny, religijny oraz ascetyczno-mistyczny (zob. J.A. Kłoczowski, *Czym jest duchowość – kontekst religijny i kulturowy* [w:] *Fenomen duchowości...*, s. 13–19). Niezależnie od tego, jak ją zdefiniujemy, ujęcie duchowości zwykle bazuje na dualizmie ciała i duszy ze wskazaniem na ducha/duszę przeciwstawiane ciała. Ponieważ jednak Stachura wychodzi w swoich rozważaniach od zupełnie odmiennych założeń – zaczerpniętych z filozofii daoistycznej i buddyjskiej – w odniesieniu do jego twórczości powyższa dychotomia nie znajduje zastosowania. Pamiętajmy jednak, że słowo „duch” wywodzi się od czasownika związanego z aktywnością cielesną – oddychać, tchnąć, odetchnąć. „Duch jako oddech trwał w polszczyźnie bardzo długo” – zauważa Grzegorzczkova i wskazuje, iż podobne zjawisko lingwistyczne miało miejsce w starożytnej grece, języku łacińskim, hebrajskim i wielu in-

„istnienie wspólnej przestrzeni, w której dokonuje się spotkanie i dialog”; w owej przestrzeni uznaje się, chroni i wspiera dobra duchowe i moralne. Kryje się za tym, według Kłoczowskiego, przyjęcie tezy, że istnieje inny wymiar bycia człowieka, że nie mieści się on cały w przestrzeni społecznej czy fizycznej. W tym ujęciu religia jest „szczególnie uprzywilejowanym sposobem doświadczenia duchowości, ale nie jest przejawem jedynym”⁶⁰.

Tekst Stachury jako literacka dokumentacja kolejnych etapów samorealizacji

Jeśli poważnie potraktować powyższe uwagi o filozoficzności raczej aniżeli literackości późnych dzieł Stachury, być może należałoby wobec pisarza zastosować filozoficzne narzędzia badawcze, po które badacze jego dzieła nie sięgają zbyt często. Unikniemy w ten sposób pewnego nieporozumienia, które zresztą wielokrotnie utrudniało drogę twórczą samemu pisarzowi⁶¹, mianowicie plasowania człowieka-nikt obok takich literackich bohaterów jak zafascynowany Laozim Hańtio ze *Zbyt głośnej samotności* Bohumila Hrabala – krótko mówiąc, oczekiwania, że mamy do czynienia z literacką fikcją. Jeśli jednak zestawić człowieka-nikt z Uspienskim, Mertonem, Wattsem czy Byron Katie, stanie się raczej jasne, że poczynawszy od 1977 roku (ukazał się wtedy zbiór opowiadań *Się*), pisarz wszedł na całkiem nową drogę – na stromą i wąską ścieżkę świadomej samorealizacji. I nie wykorzystał w tym celu żadnego z dostępnych, rozpowszechnionych przez

nych (R. Grzegorzczkova, *Co o fenomenie...*, s. 24). Na technikach pracy z oddechem opiera się zarówno praktyka daoizmu, jak i buddyzmu.

⁶⁰ Zob. J.A. Kłoczowski, *Czym jest duchowość...*, s. 19.

⁶¹ Zob. teksty, które dokumentują, ile razy późne utwory Stachury były odrzucane przez wydawnictwa, by później – już wydrukowane – cieszyć się ogromną popularnością wśród czytelników. H. Bereza w 1984 roku wspominał: „Dziś prawdziwa orgia kultu towarzyszy pisarstwu Edwarda Stachury, któż wie jednak i pamięta, że *Fabula rasa* została odrzucona przez wiele wydawnictw polskich” (H. Bereza, *Życiopisanie*, „Twórczość” 1984, nr 2, s. 14); Marta Kucharska: „Jeszcze w lipcu 1979 nadchodziły na Rębkowską [w Warszawie, miejsce zamieszkania Stachury] zwroty z wydawnictw” (M. Kucharska, *Ty co zboże powalasz żrące*, „Tygodnik Kulturalny” 1982, nr 21, s. 21).

New Age niekonwencjonalnych sposobów osiągnięcia/przedłużania „zmienionych stanów świadomości” za pomocą rozmaitych środków halucynogennych, transów i rozmaitych technik eksperymentowania z ciałem⁶². Tego rodzaju ścieżka byłaby kontynuacją, próbą przedłużania stanów – jak wyraził to on sam – „nicniewidzenia”, stanów iluminacyjnych, których opisy znajdujemy w jego poprzednich książkach, choćby w *Siekierzadzie*. Bohater, Janek Pradera, ztraca się, traci swą tożsamość w konfrontacji z żywiołem: „Stałem przy oknie patrząc na białą kurzawę, co za szybą, i w pewnej chwili poczułem, jak przestaję istnieć, jak niknę z obrazu świata [...], niknę tu, w ramach tego świata [...] przez chwilę uchwyciłem to, że jestem wielkości jednego z płatków śniegu, co za oknem, [...] i już mnie nie było, nigdzie”⁶³. Lub by podać inny w stylistyce, bardziej dyskursywny opis: „Leżałem i pół-śpiąc poczułem, że jeżeli idzie o byłem – to będę zawsze”⁶⁴.

Od schyłku lat 70. Stachura, posiłkując się znanymi sobie metodami realizacji twórczej oraz medytacji nad tekstami, próbował przeżyć – etap po etapie – drogę ugruntowaną i szczegółowo opisaną w wielu różnych duchowych tradycjach dalekowschodnich. Jest to – zamiast próby intensyfikacji/wydłużania doświadczeń szczytowych – praca nad sobą i nad swoim „ja” czy też „ego”, praca mająca na celu życie świadome („przebudzone”). Jeśli prześledzić uważnie ostatnie utwory Stachury, wyłaniają się z nich dosyć wiernie odtworzone etapy tej drogi. Upraszczając, można by je wyrazić następująco:

1. Dokładne rozpoznanie własnej tożsamości i jej iluzorycznego charakteru – Stachura nazywał ten proces „dziewiczą kąpielą samopoznania”⁶⁵ lub „obróceniem się do samego siebie”⁶⁶ i zrozumieniem, że nikt inny nie może mu w tym pomóc⁶⁷. Przy czym owo samopoznanie to nie tyle – jak zauważał autor – poznanie przez akumulację, gromadzenie wiedzy o swoim dotychczasowym ja, poprzez afirmację, ile raczej „ewakuacja” i „negacja”, a nawet

⁶² Zob. B. Szymańska, *Samorealizacja według autorów New Age'u* [w:] *Co to znaczy być sobą...*, s. 207–217.

⁶³ E. Stachura, *Powieści...*, s. 371.

⁶⁴ Notatka w dzienniku z 13 czerwca 1976 roku. E. Stachura, *Fabula rasa...*, s. 388.

⁶⁵ Tamże, s. 174.

⁶⁶ Tamże, s. 22.

⁶⁷ Zob. tamże, s. 21–22.

„autonegacja”⁶⁸. Najpierw odnotowujemy, jak najdokładniej rejestrujemy w umyśle to, co się dzieje w danej chwili, i tego rodzaju notatka ze stanu umysłu dostarcza nam materiału – wiedzy o sobie, dzięki której odpowiadamy sobie na pytanie, co się zdarza, kiedy i dlaczego się zdarza, po to by wysledzić i pozbyć się tego, co automatyczne, mechaniczne, sztuczne. Dlatego i w daoizmie, i u Stachury to ciało jest uważne, trzeba mu na to tylko pozwolić⁶⁹.

II. Dekonstrukcja indywidualnego „ja” wywołująca kryzys dotychczasowej tożsamości („człowieka-Ja”):

- I. Uświadomienie sobie, że nasze emocje i myśli nie są nami samymi, nie musimy się z nimi utożsamiać, a jedynie możemy pozwolić im przepływać. Praca polega tu na identyfikacji każdej konkretnej emocji, która się pojawia, i na mentalnym oddzieleniu się od niej; koncentrowanie się na tym, czym nie jestem, na przykład: „Nie jestem własnym lękiem/cierpieniem”; uświadomienie sobie negatywnych aspektów ciągłego, nieprzerwanego procesu myślowego: „Myślą, czyli wysiłkiem mentalnym, nie odkryjesz nigdy żadnej oczywistości. Myśląc, możesz jedynie zamyslić się na śmierć [...]. Wszelka myśl jest nieuchronnie zanurzaniem się w studnię przeszłości, czyli w studnię fałszywej śmierci [...]. Myśl jest zawsze tonięciem. [...] Nie da się jednocześnie myśleć i patrzeć [...]. Także nie da się jednocześnie myśleć i słuchać [...]. Nie da się trwać w przeszłości: w czasie, i być poza czasem: w tu-i-teraz”⁷⁰; „słuchać znaczy być uszami. Tylko i aż uszami. To znaczy być naczyniem”⁷¹. Należy zatem tak słuchać, by całym sobą stać się daną czynnością – w tym wypadku słuchaniem. Należy tak (naturalnie), jak się słucha tylko własnego oddechu, i nawet bardziej aniżeli (zachodnie) słuchanie jest to „wpuszczanie do siebie”⁷² (Stachura nawiązywał tu – i w wielu innych miejscach⁷³ – do medytacyjnej techniki pracy z oddechem).

⁶⁸ Por. tamże, s. 50.

⁶⁹ Zob. tamże, s. 211.

⁷⁰ Tamże, s. 151.

⁷¹ Tamże, s. 258.

⁷² Tamże, s. 136.

⁷³ Por. uwagi na temat funkcji oddechu w prozie Stachury: M. Januskiewicz, *Od egzystencjalizmu do mistyki: o prozie Edwarda Stachury*, „Pamiętnik Literacki” 1994, nr 4, s. 110.

- Dekonstrukcja indywidualnego „ja” to również odejście od schematu działania na podstawie własnych upodobań, które G. I. Gurdżijew nazywał „utożsamianiem się z samym sobą”⁷⁴, życiem w subiektywnym świecie „kocham, nie kocham, lubię, nie lubię, chcę, nie chcę, czyli w świecie składającym się z tego, co człowiekowi się wydaje, że lubi albo nie [...]. Nie widzi rzeczywistego świata”⁷⁵. Podobnie pisał o tym Stachura: „Wolałbyś – nie wolałbyś, życzyłbyś sobie – nie życzyłbyś sobie, chciałbyś – nie chciałbyś, lubisz – nie lubisz [...] ciągle to samo. Cóż za monotonia! [...] To cały twój świat”⁷⁶.
2. Oczyszczenie świadomości z dotychczasowej wiedzy, próba opróżnienia umysłu, „odsunięcie się od iluzji”, również od iluzji „ja”: „To jest tak, jakbyś dźwigał straszliwy ciężar i zobaczył naraz całą bezużyteczność, całą absurdalność, całą oczywistą nieoczywistość dźwigania tego ciężaru – i całkiem naturalnie – zrzucił go i ulatywał w powietrze, lekki, lekutki jak skowronek”⁷⁷. Dekonstrukcja odbywa się tutaj na różnych poziomach: począwszy od zakwestionowania konstruktów społecznych (małżeństwo), koncepcji trwale determinujących ludzkie myślenie, na przykład koncepcji przeszłości, przyszłości i teraźniejszości⁷⁸; przez tak zwaną biografię („ludzie-Ja wymyślają się sami”⁷⁹; „człowiek-nikt [...] poznał do gruntu, do korzeni swoje fałszywe życie”⁸⁰; „Przez poznanie siebie człowiek staje się czysty. Przez zobaczenie brudu”)⁸¹. W innym miejscu Stachura mówił o tym, że kiedy człowiek nierozumiejący zobaczy „mrok, mrok psychologiczny”, to już wystarczy: obejmie go rzeczywistość tego, co jest⁸².

Stachura pisał o ćwiczeniu się w koncentracji, uważności, obserwacji, która jest tu rozumiana jako określony „stan” – stan

74 Zob. P.D. Uspienski, *Fragmenty...*, s. 242.

75 Tamże, s. 230.

76 E. Stachura, *Fabula rasa...*, s. 45.

77 Tamże, s. 151.

78 Zob. tamże, s. 64.

79 Tamże, s. 175.

80 Tamże, s. 173.

81 Tamże, s. 215.

82 Tamże, s. 25.

zdepersonalizowanej obserwacji, a nie jako aktywność podejmowana przez kogoś w relacji do czegoś⁸³:

Pochylić się nad sobą, pochylić się w sobie i uważnie wsłuchać się w siebie, uciszyć rozum umysłu z hałasu myśli, ostudzić serce umysłu z fałszywego zapалу uczuć, wydobyć się, wypaść z zakrzepłej, zatęchłej, zapadłej, przypadłej koleiny schematu i biegiem na przestrzał przez bezpieczne pola, przez bezdroża, wertepy, manowce; dać się objąć, dać się ogarnąć przez życiodajną atmosferę obserwacji – to jest trudne. Tylko to jest trudne. Wszystko inne jest proste⁸⁴.

A gdzie indziej pisał o „kierunku, do którego, tak czy owak, nieuchronnie zmierzasz. Ale możesz zmierzać uważnie”⁸⁵.

Obserwacja „siebie wszędzie”⁸⁶ („poprzez czystą, nagą niewartościującą obserwację poznasz, czym są twoje pragnienia i sprzeczności”⁸⁷) prowadzi najpierw do rozdzielenia tego, co wymyślone, sztuczne, skonstruowane, nawykowe, od tego, co pierwotne, rzeczywiste. „Dopóki człowiek uważa się za jedną osobę, nie może ruszyć z miejsca” – czytamy gdzie indziej. „Jego praca nad sobą rozpoczyna się w chwili, gdy zaczyna czuć w sobie dwóch ludzi. Jeden z nich jest bierny i w najlepszym wypadku może tylko odnotować lub zaobserwować, co się z nim dzieje”⁸⁸.

Zadanie zaś polega na wyzbywaniu się dotychczasowych nawyków, jako że „nawyk jest nieuwagą. Jest inercją, bezwładem, niemocą. Jest ornamentem wystroju psychicznego. Jest psychologiczną niewolą. [...] Dla przyniatającej większości ludzi ich całe życie jest jeno nawykiem”⁸⁹. Stachura wytrwale tropił więc wszelkie nawyki związane z pożądaniem i bezrefleksyjnym posługiwaniem się językiem: nawyk chcenia, nawyk posiadania, nawyk wypowiedzania się na temat i tak dalej⁹⁰. W kultywowaniu rezygnacji z tego wszystkiego, co osobowościowe, a więc wtórne wobec esencji, bohater Stachury

⁸³ Zob. tamże, s. 93.

⁸⁴ Tamże, s. 51.

⁸⁵ Tamże, s. 231.

⁸⁶ E. Stachura, *Fabula rasa...*, s. 51.

⁸⁷ Tamże, s. 50.

⁸⁸ P.D. Uspienski, *Fragmenty...*, s. 236.

⁸⁹ E. Stachura, *Fabula rasa...*, s. 64.

⁹⁰ Zob. tamże, s. 42, 44.

jest niezmiernie konsekwentny i radykalny, a sam autor podaje konkretne techniki i wskazówki zaczerpnięte od mistrzów Dalekiego Wschodu, mające prowadzić do oczyszczenia się z owych nawyków. Co ważne, nie jest to możliwe na drodze stłumienia: („nie chodzi o to, byś powstrzymywał się od chcenia”; „nie potakuj, nie zaprzeczaj, nie mów zbyt szybko na głos lub w myśli: zgadzam się z tym, a jeśli już to mówisz, zauważ, że mówisz jeszcze raz: «zgadzam się z sobą»”; „po czym pochyl się – dogłębnie, ale swobodnie, luźno – nad tym, czego chcesz, i zapytaj siebie: dlaczego tego chcesz?”)⁹¹. Stachura podaje czytelnikowi kolejną wskazówkę: „To szukanie nie jest szukaniem, żeby za wszelką cenę znaleźć odpowiedź na pytanie, bo wtedy nie jesteś swobodny, nie jesteś rozluźniony [...]. To szukanie to po prostu bycie uważnym”)⁹².

- III. Wykroczenie poza ja indywidualne, w tym poza dotychczasowy stan posiadania, własne indywidualne cele, rozwój zawodowy oraz przywiązanie w relacjach z ludźmi: „człowiek-nikt nie jest kimś. [...] Ja jest zmuszone być kimś. [...] Kimś wyróżniającym się, odbijającym, odcinającym się od tła; kimś osobnym, oddzielnym”⁹³. To „Ja” jako wyłącznie konstrukt stanowi źródło każdego przeżywanego lęku. Ten moment osiągnięcia prawdy o „ja”, który buddyści nazywają *satori*, to wielki duchowy kryzys, rewolucja. Typowymi przejawami walki są koszmary senne i halucynacje, rozpad osobowości. Etapem finalnym owego procesu wyzwiania się z oków „ja” mogą być halucynacje, bezsensowność i panika z powodu „utracenia kluczy rozumienia”. Z tego kryzysu Stachura nie wyszedł. W *Pogodzić się ze światem* już właściwie nie wspominał o odkryciach człowieka-nikt: „Człowiek-nikt zniknął. Zniknął mój wielki Pocieszyciel. Zniknął ten, który był bez trwogi i który wiedział wszystko”⁹⁴.
- I. Wyjście z identyfikacji z własnym ciałem: „Ciało to jest zawsze aż i tylko ciało”⁹⁵: „Dwa lata temu, na początku 77 straciłem bezboleśnie Wszystko. Wkrótce potem otrzymałem nowe Wszystko. Byłem na

91 Tamże, s. 44.

92 Tamże.

93 Tamże, s. 15.

94 Tamże, s. 440.

95 Tamże, s. 161.

- wielkiej górze. Trwało to ponad dwa lata. Wtedy się napisało *Fabula rasa* (rzecz o egoizmie) oraz drugi tekst pod tytułem *Oto*. Mówię: się napisało, a nie: napisałem, bo to tak, jakbym nie ja to napisał, ale ktoś inny. Ten ktoś inny nazwał siebie człowiekiem-nikt. Ja nim byłem i zarazem nim nie byłem. Nie mogę tego inaczej powiedzieć”⁹⁶.
- iv. Dotarcie do własnego „ja”; do własnej, nieodrębnej od reszty rzeczywistości, natury, co w obrębie tej filozofii wiąże się z tym, że człowiek przestaje doznawać siebie, a staje się czystym lustrem⁹⁷; jest to również akceptacja wszystkiego, co jest i co się wydarza. Nie ulega wątpliwości, że Stachurę inspirowali ci, którzy ów etap osiągnęli, trudno byłoby jednak znaleźć fragmenty jego dzieł, które by wyraźnie wskazywały, że było to jego doświadczenie.

Konkluzje

Widzimy zatem, że Stachura odsłaniał przed nami etapy dosyć tradycyjnej metody ćwiczenia umysłu (jak powiedzieliby daości, a za nimi Stachura: otwierania serca i umysłu)⁹⁸, którą w dodatku potrafił precyzyjnie opisać, wykorzystując do tego celu żargon filozoficzny. Zachodniemu intelektowi kształtowanemu przez tysiąclecia poprzez rozmaite „sztuczki, machinacje i rachowanie”, dla którego obserwacja jest zbyt „łatwa i prosta” i dlatego niezwykle trudna, przeciwstawiał „Umysł obserwowany uważnie przez samego siebie, przez stan – samoobserwującego-się-umysłu”; ów umysł „może połączyć swój gadatliwy język i uciszyć się, może siebie poznać i wtedy, i tylko wtedy może zaistnieć i pokazać ci się [...] to nieposzlakowane, to niezakłócone, to niezatarte [...], to nic – ponadto. Wielki żywy obraz”⁹⁹.

Nie ma tu miejsca ani na przywołanie obszerniejszych fragmentów tekstu Stachury, ani na skomentowanie filozofii, która się za nimi kryje. Dla naszych celów trzeba stwierdzić, że żadne z określeń pojawiających się w tym kontekście nie jest ani szczególnie poetyckie, ani

⁹⁶ Tamże, s. 406.

⁹⁷ Zob. B. Szymańska, *Co to znaczy być sobą...*, s. 206.

⁹⁸ E. Stachura, *Fabula rasa...*, s. 51.

⁹⁹ Tamże.

też w gruncie rzeczy nie pochodzi od samego Stachury. Wręcz przeciwnie, nawet jeśli pozostaniemy wyłącznie na językowym poziomie, zauważymy, że Stachura czerpał z języka Laoziego i z komentarzy do jego tekstów, odwołując się do najbardziej znanych oraz tych mniej znanych pochodzących z tej tradycji cytatów Laoziego, na przykład: „bez nazwy – oto jest początek nieba i ziemi” (fragment 1)¹⁰⁰; „wieczne jest dao i bez nazwy” (fragment 32)¹⁰¹; „Wielki obraz nie ma formy” (fragment 41)¹⁰²; „ja nie znam jej imienia. / Oznaczając ją znakiem, nazwę ją Dao. / Przymuszony do tego, by nadać jej imię – nazwę ją Wielką” (fragment 25); „dao kieruje się regułami natury” (fragment 25)¹⁰³. W tym duchu Stachura mówił o „doskonałej jedności, z której wywodzą się wszystkie doskonałe jedności natury: noc i dzień, śmierć i życie, spoczynek i ruch”¹⁰⁴.

Dalszy obszar badań

Wydaje się, że skoro pisarz świadomie i konsekwentnie posługiwał się żargonem filozoficznym o spójnym języku, to warto podjąć trud analizy jego dzieła pod tym kątem. Zadanie to niebagatelne. Kategorie wprowadzone w związku z twórczością Stachury – na przykład mistyka, doświadczenie mistyczne – będą się ściśle wiązały ze stylem wypowiedzi, narracją, w obrębie której umiejscowimy dyskurs Stachury. Wiele bowiem zależy od tego, w jaki sposób będziemy chcieli traktować z jednej strony chiński daoizm, z drugiej sam mistycyzm (i jak ten ostatni zdefiniujemy). Na tym etapie zarysowuję jedynie pytania, które się nasuwają: czy chcemy wziąć pod uwagę daoizm jako religię, czy tylko jako filozofię, a może jako praktykę, czyli sposób postępowania/działania w świecie? Czy chcemy daoizm traktować jako jeden z mistycyzmów, czy wręcz przeciwnie?¹⁰⁵ Co oznacza tu zatarcie

¹⁰⁰ Laozi, *Księga dao i de...*, s. 26.

¹⁰¹ Tamże, s. 76.

¹⁰² Tamże, s. 91.

¹⁰³ Tamże, s. 64.

¹⁰⁴ E. Stachura, *Fabula rasa...*, s. 50.

¹⁰⁵ Wśród współczesnych badaczy w kwestiach tych nie ma jednomyślności. Jeśli chodzi o argumenty zwolenników rozpatrywania daoizmu, zwłaszcza Laoziego,

granic podmiot–przedmiot, zakwestionowanie subiektywnego „ja”, czy znajdujemy u poety próbę wskazania na „niewyraźalne”? Jak poeta interpretuje źródła myśli chińskiej? Czy kreuje narratora na mistyka?¹⁰⁶ Wreszcie, czy już choćby po powyższej analizie można zaryzykować hipotezę, że kryzys, jaki nastąpił w jego życiu osobistym w ostatnim roku jego życia, był bezpośrednim wynikiem kryzysu tożsamości?¹⁰⁷ Ze względu na ramy niniejszej pracy nie sposób merytorycznie odnieść się do niezwykle ciekawych komentarzy Stachury do wielu daoistycznych koncepcji: pustego naczynia¹⁰⁸, skuteczności niedziałania (*wu wei*)¹⁰⁹, cnoty nauczania bez słów¹¹⁰, „końcowego nie-wiedzieć”¹¹¹, koncepcji bytu

w kategoriach mistycyzmu, zob. na przykład: B. Schwartz, *Drogi taoizmu, zwłaszcza zaś Laozi i nienazywalne Dao* [w:] tegoż, *Starożytna myśl chińska*, tłum. M. Komorowska, Kraków 2009; H. Roth, *Original Tao. Inward training (nei-yeh) and the foundation of Taoist Mysticism*, New York 1999; jeśli chodzi o przeciwników mistycznej interpretacji daoizmu zob. na przykład: F. Jullien, *Wielki obraz nie ma formy albo jak wskazać to, co niewyraźalne* [w:] tegoż, *Drogą okrężną i wprost do celu. Strategie sensu w Chinach i w Grecji*, tłum. M. Falski, Kraków 2006; tenże, *Transcendencja jest naturalna* [w:] tegoż, *Pochwała nieokreśloności. Zapiski o myśli i estetyce Chin*, tłum. B. Szymańska, A. Śpiewak, Kraków 2006; R. Mazur, *Czy Daodejing Laozi daje podstawy do interpretacji mistycznej*, http://www.academia.edu/26248204/Czy_Daodejing_Laozi_daje_podstawy_do_interpretacji_mistycznej [dostęp: 17.01.2018]. Znaczna część argumentacji przeciwników tezy o mistycyzmie daoizmu opiera się na analizie języka chińskich traktatów. Badacze twierdzą, że rozpatrywanie daoizmu przez pryzmat kryteriów mistycyzmu zachodniego metodologicznie nie jest poprawne. Teksty filozofów chińskich są bowiem „owocem tradycji pisarstwa odmiennej od zachodniego typu argumentacji i konstrukcji wypowiedzi” (*Estetyka chińska. Antologia*, red. A. Zemanek, Kraków 2006, s. xviii), i formy wypowiedzi – z jednej strony zachodniego mistycyzmu – z drugiej daoizmu – mimo zbieżności w sposobie wyrażania tylko formalnie są do siebie podobne, w gruncie rzeczy zaś odmienne są tu narzędzia, odmienne założenia, odmienne sposoby działania, wreszcie stoi za nimi zupełnie odmienne podejście do języka, do przekazywania (zob. R. Mazur, *Czy Daodejing...*).

¹⁰⁶ Sam pisarz odżegnywał się od miana „mistyka”. Zob. E. Stachura, *Fabula rasa...*, s. 63.

¹⁰⁷ Wielu mistrzów duchowych w Chinach i Indiach obserwuje takie załamania. Jest to zjawisko opisane w literaturze przedmiotu.

¹⁰⁸ Tamże, s. 258.

¹⁰⁹ Tamże, s. 245.

¹¹⁰ Tamże.

¹¹¹ Tamże, s. 261.

i niebytu, poznawania przez „bycie w”, uczestnictwo zamiast poznawania przez rozdzielanie na poznającego i poznawane („Prawdę można poznawać. Jak? W biegu, w ruchu. To znaczy być tym biegiem, być tym ruchem”)¹¹², paradoksalnego wydźwięku słów prawdy¹¹³, „ducha doliny co nie umiera”¹¹⁴ i wielu innych. Mamy w Polsce coraz więcej przykładów źródeł mądrości Dalekiego Wschodu, dociera do nas coraz więcej przekazów mędrców chińskiej kultury. Edward Stachura jawi się w tym kontekście jako postać zupełnie wyjątkowa, a jego twórczość z pewnością zasługuje na dalsze analizy w tak zarysowanej perspektywie badawczej.

Bibliografia

- Bachtin M., *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 1986.
- Bereza H., *Życiopisanie*, „Twórczość” 1984, nr 2.
- Blumenberg H., *Komunikacja językowa a poetyka immanentna* [w:] *tegoż, Rzeczywistości, w których żyjemy: rozprawy i jedno przemówienie*, tłum. W. Lipnik, Warszawa 1997.
- Buchowski M., *Stachura. Biografia i legenda*, Opole 1992.
- Czuang-tsy, *Nan-Hua-Czên-King. Prawdziwa Księga Południowego Kwiatu*, tłum. W. Jabłoński, J. Chmielewski, O. Wojtasiewicz, Warszawa 1953.
- Davidson D., *What metaphor means*, „Critical Inquiry. Special issue on metaphor” 1978, vol. 5, № 1.
- Estetyka chińska. Antologia*, red. A. Zemanek, Kraków 2006.
- Filipczuk M., *Między filozofią a literaturą. Wokół daoistycznych wątków w późnej twórczości Edwarda Stachury. Część metodologiczna* [w:] *„Widziałem Go”. Literatura wobec doświadczenia religijnego*, red. E. Goczał, J.M. Ruszar, Kraków 2018.
- Grzegorzczukowa R., *Co o fenomenie duchowości mówi język?* [w:] *Fenomen duchowości*, red. A. Grzegorzczuk, J. Sójka, R. Koschany, Poznań 2006.
- Hadot P., *Filozofia jako ćwiczenie duchowe*, tłum. P. Domański, Warszawa 1992.

¹¹² Tamże, s. 35.

¹¹³ Tamże, s. 281.

¹¹⁴ Tamże, s. 280.

- Januszkiewicz M., *Od egzystencjalizmu do mistyki: o prozie Edwarda Stachury*, „Pamiętnik Literacki” 1994, nr 4.
- Jullien F., *Drogą okrężną i wprost do celu. Strategie sensu w Chinach i w Grecji*, tłum. M. Falski, Kraków 2006.
- Jullien F., *Pochwała nieokreśloności. Zapiski o myśli i estetyce Chin*, tłum. B. Szymańska, A. Śpiewak, Kraków 2006.
- Kapleau P., *Zen: świt na Zachodzie*, Warszawa 1985.
- Katie B., *Radość każdego dnia. Jak osiągnąć wewnętrzną harmonię*, tłum. A. Boniszewska, Warszawa 2007.
- Kłoczowski J.A., *Czym jest duchowość – kontekst religijny i kulturowy* [w:] *Fenomen duchowości*, red. A. Grzegorzczak, J. Sójka, R. Koschany, Poznań 2006.
- Kucharska M., *Ty co zboże powalasz żrale*, „Tygodnik Kulturalny” 1982, nr 21.
- Lao Tsy, Le Guin U.K., *Tao Te King czyli Księga Drogi. Napisała na nowo Ursula K. Le Guin*, tłum. B. Jarząbska-Ziewiec, Warszawa 2010.
- Laozi, *Księga dao i de z komentarzami Wang Bi*, tłum. A.I. Wójcik, Kraków 2006.
- Lemański J., *Tao*, Warszawa 1921.
- Mazur R., *Czy Daodejing Laozi daje podstawy do interpretacji mistycznej*, Academia, http://www.academia.edu/26248204/Czy_Daodejing_Laozi_daje_podstawy_do_interpretacji_mistycznej [dostęp: 17.01.2018].
- Merton T., *Droga Chuang-Tzu*, tłum. M. Godyń, Kraków 2005.
- Osho, *Tao. Trzy skarby. Komentarze do Tao Te Ching Lao Tzu*, tłum. K. Jamrozik, Katowice 2011.
- Pogonowski W., *Fascynacja Stachurą*, „Poezja” 1981, nr 8.
- Roth H., *Original Tao. Inward training (nei-yeh) and the foundation of Taoist Mysticism*, New York 1999.
- Schwartz B., *Drogi taoizmu; Laozi i nienazywalne Deo* [w:] tegoż, *Starożytna myśl chińska*, tłum. M. Komorowska, Kraków 2009.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa 1988.
- Stachura E., *Powieści, poezja i proza*, t. 3, Warszawa 1982.
- Stachura E., *Fabula rasa. Z wypowiedzi rozproszonych. Poezja i proza*, t. 5, Warszawa 1982.
- Szymańska B., *Co to znaczy być sobą. Filozoficzne aspekty pojęcia samo-realizacji*, Kraków 1997.
- Tao-Te-King, czyli Księga Drogi i Cnoty*, tłum. T. Żbikowski, „Literatura na Świecie” 1987, nr 1.

- Uspienski P. D., *Fragmenty nieznanego nauczania*, tłum. M. Złotowska, Warszawa 2010.
- Watts A., *The Book – on the taboo against knowing who you are*, [b.m.] 1989.
- Wójcik A.I., *Filozoficzne podstawy sztuki kręgu konfucjańskiego. Źródła klasyczne okresu przedhanowskiego*, Kraków 2010.
- Wójcik M., *Człowiek–nikt. Prozatorska twórczość Edwarda Stachury w kontekście buddyzmu zen*, Kielce 1998.
- Zawadzki L., *Pułapka Stachury*, „Mandragora” 1986, nr 1.
- Zhuangzi Prawdziwa Księga Południowego Kwiatu*, tłum. M. Jacoby, Warszawa 2009.

Mirosław Dzień

AKADEMIA TECHNICZNO-HUMANISTYCZNA W BIELSKU-BIAŁEJ

Krynicki mistyczny

Podróż w stronę buddyzmu Zen, św. Jana od Krzyża
i Mistra Eckharta

Temat mojego szkicu związany jest z tym, co od wieków stanowiło dla poezji jedno z największych wyzwani: opisać niewyraźne, zbliżyć się – na ile jest to możliwe – do nerwu rzeczywistości; znaleźć ów poszukiwany przez mędrców i awanturników „kamień filozoficzny”, który pozwoli udzielić odpowiedzi na najważniejsze egzystencjalne pytania i rozsupła wszystkie zagadki nurtujące ludzkiego ducha. W twórczości Ryszarda Krynickiego odnaleźć możemy utwory, które bezpośrednio lub pośrednio nawiązują do mistyki – i to zarówno tej z kręgu tradycji chrześcijańskiej, jak również żydowskiej, a nawet buddyjskiej. Wydaje mi się, że ta poszerzona kontekstowo interpretacja może rzucić nowe światło na twórczość autora *Aktu urodzenia*, odkrywając w nim także swoistego rodzaju *quasi*-religijnego synkretystę, który w intrygujący sposób korzysta z elementów różnych tradycji religijnych i mistycznych do penetracji rejonów niewyraźnego¹.

¹ Oczywiście zdaję sobie sprawę z niebezpieczeństwa takiego rodzaju podejścia, w którym nastąpić może nieuprawnione przemieszanie pojęć, języków i koncepcji – w wyniku którego coś, co miało się stać jaśniejsze i klarowniejsze, stanie się niejasne, enigmatyczne i chaotyczne. Tym niemniej specyfika interpretacji tekstu poetyckiego zawsze wiąże się z ryzykiem wejścia na drogę nieznaną – i wytyczenia dziewiczego sposobu poszukiwania ukrytego w nim sensu. Takie właśnie ryzyko z całą świadomością w niniejszym szkicu podejmuję. Dodam jeszcze, iż poszukiwanie związków poezji Ryszarda Krynickiego z mistycyzmem św. Jana od Krzyża, Mistra Eckharta, żydowską kabałą czy też buddyzmem zen wpisuje się w zaproponowaną przeze mnie transegzystencjalną metodę czytania tekstów literackich, będącą – jak mniemam – twórczym rozwinięciem hermeneutyki Hansa-Georga Gadamera

W tym znaczeniu owa „podróż”, mistyczna wędrówka, zbliża się do czegoś, co za Karlem Albertem możemy nazwać filozoficzną mistyką². Bohaterem tej mistycznej peregrynacji pragnę uczynić zapisaną w wierszach Ryszarda Krynickiego tęsknotę za niewyrażalnym; za podstawą bytu, który jeszcze nie zdążył ujawnić się w swoich zaprzeczeniach. Jeden z najważniejszych dwudziestowiecznych komentatorów buddyźmu zen – Daisetz T. Suzuki – powiada:

Zen jest zdania, że w zbyt dużym stopniu jesteśmy niewolnikami słów i logiki. Dopóty, dopóki tkwimy w tych okowach, jesteśmy nieszczęśliwi i przeżywamy niewypowiedziane cierpienia. Ale jeśli chcemy ujrzeć coś, co naprawdę warto poznać, a więc coś, co przywiedzie nas do duchowego szczęścia, musimy podjąć próbę wyzwolenia się raz na zawsze ze wszystkich uwarunkowań. Musimy sprawdzić, czy nie uda nam się spojrzeć na nowo na świat, oglądając go jako całość, a życie pojmując od wewnątrz³.

W stronę nieskończonej podróży

W *Akcie urodzenia* (1969), u zarania poetyckiej przygody Ryszarda Krynickiego odnajdujemy intrygujący utwór o incipicie: „i zimą, kiedy stadnina zasp...”, w którym czytamy:

podróż trwała jak z wysokiego mostu spadanie: nieskończona choć ograniczona snem i rozkładem zdań,

zdań nie do napisania

(ww, s. 8)⁴

i Paula Ricœura. Por. M. Dzień, *Człowiek w perspektywie eschatologicznej w poezji Czesława Miłosza i Tadeusza Różewicza. Studium analityczno-interpretacyjne*, t. 1–2, Bielsko-Biała 2010, s.28–43.

² „Przez «filozoficzną mistykę» rozumiemy [...] taki kierunek myślowy, który wykraczając poza racjonalne oraz dialektyczne myślenie lub raczej cofając się za nie, powołuje się na doświadczenie jedności «ja» i zasady świata, tkwiące u podstaw wszystkich innych poszczególnych doświadczeń. Myślenie to obecne jest we wszystkich fazach zachodniej filozofii, jak również w filozoficznych systemach Indii i Chin”. K. Albert, *Wprowadzenie do filozoficznej mistyki*, tłum. J. Marzęcki, Kęty 2002, s. 5.

³ D.T. Suzuki, *Wprowadzenie do buddyźmu zen*, tłum. M. i A. Grabowscy, Poznań 2004, s. 71.

⁴ Wiersze poety cytuję za: R. Krynicki, *Wiersze wybrane*, Kraków 2009 (ww).

Życie jawi się tu jako podróż, niekończąca się podróż świadomego przeżywania własnej egzystencji. Taka podróż ma tylko dwa ograniczenia. Jedno z nich – sen – niezależne jest od podmiotu, włada nim, kiedy świadomość poddana zostaje stanowi hibernacji, uniezależniając się od aktów woli. „Nie-skończona” podróż wkrada się w sen; zanurza się w sferę oniryczną. W ten sposób – jeśli można tak powiedzieć – linearność czasu, po arystotelesowsku związana z ruchem, przechodzi dość zasadniczą modyfikację związaną z wewnętrzną przestrzenią, ze światem przeżyć podmiotu, trudnym do jednoznacznej werbalizacji. Drugim ograniczeniem jest semantyka „rozkładu zdań”; jest pismo, a raczej treść pisma, jego sens, którego nie sposób „napisać”, wyrazić, wypuklić. Oczywiście, w tym miejscu moglibyśmy zapytać, jakich treści nie sposób wyrazić? Innymi słowy, co – będąc treścią indywidualnego przeżycia – może nie zostać dopuszczone do wysłownienia; co nie może zaistnieć w taki sposób, jak chciałby tego Ludwig Wittgenstein. Podróż zatem, egzystencjalna podróż, staje się próbą przełamania ograniczeń mających swe źródło w sferze nieświadomej, wyjętej spod kontroli umysłu, jak również tej, która wyraz swój znajduje w języku, w jego formalnym układzie. Ale czy tylko? Wydaje się, że utwór ten czytać możemy jako informację o sekrecie świata, którego nie sposób rozpisać w języku. Ten ostatni nie tylko jest dla poety barierą, ale również – a może nade wszystko – jawi się jako niewystarczalny, atroficzny w swojej funkcji wyrażania sensu. Kiedy zatem wewnętrzny bohater wiersza wybiera się w „podróż” będącą „spadaniem”, to jest w tym zapowiedź ruchu w stronę niewyraźnego; jest w tym gest zgody na posługiwanie się językiem, który nie ma w sobie tyle mocy, by mógł ogarnąć rzeczywistość.

Przyjrzyjmy się z kolei innemu wierszowi autora:

zorce, świty, tajemne znaki,
 podróż jak czytanie obcojęzycznej książki
 o znanych miejscach,
 na nieliczbowanej stronie świata zbudzony w bezsennym śnie
 czytam tę podróż od końca w nieznanym języku

(ww, s. 9)

Ten krótki utwór mógłby właściwie posłużyć za motto do całej poetyckiej twórczości autora *Kamienia, szronu*. Krynicki zdaje sobie sprawę z faktu, iż „tajemne znaki” nie tylko towarzyszą podróży, ale i ta ostatnia sama w sobie jest w końcu „obcojęzyczną książką”, a więc posiada nieoswojoną, nieprzyswojoną treść. Podróż zawsze jest wyprawą w sferę niewiadomego, innego, obcego, choć przecież wydawać by się mogło, iż znajomego, już zadomowionego (zadomowionego w „znanych miejscach”). Dlatego podróż odbywa się na granicy jawy i snu, pomiędzy świadomym i nieświadomym, jak gdyby tylko w takiej półotwartej i półzamkniętej przestrzeni percepcji możliwe było czytanie świata w jego własnym, a więc ostatecznie „nieznany” nam „języku”.

„Tajemne znaki” Krynickiego są zatem „znakami” ze świata, który staramy się czytać „od końca”, by pojąć coś z jego nieodgadnionego pisma. Nieodgadniony język rzeczywistości wprowadza nas w swoistego rodzaju trans, dzięki któremu „zawiesić” możemy naszą niepoohamowaną skłonność do definitywnych rozstrzygnięć.

To, czego nie sposób osiągnąć przy pełnej świadomości, może okazać się możliwe we śnie. Marzeniem każdego filozofa, ale również artysty, a zwłaszcza poety, jest „dotknięcie istoty rzeczy”. O tym traktuje utwór *Dotknąć* (ww, s. 366). Organoleptyczny kontakt z ontyczną prawdą o przedmiocie – z tym, czym ten ostatni sam-w-sobie jest – wydaje się wyznaczać kres poznawczej tęsknoty, jest metafizycznym spełnieniem powołania każdego myśliciela. Ale, co ciekawe, Krynicki owo metafizyczne doświadczenie zgłębienia tajemnicy rzeczy przenosi w sferę oniryczną. To medium snu, odmiennego stanu świadomości podmiotu pozwala na „dotykanie istoty rzeczy”. Jest to „dotykanie” obciążone brakiem odpowiedniej metody – dotyka się „po omacku”, ale za to – jak się wydaje – niezwykle intensywnie, bo „od środka”, „wewnątrz kamienia”. Poeta pisze:

„Dotknąć istoty rzeczy”.
 Śniłem już kiedyś,
 że dotykam istoty rzeczy.
 Po omacku, od środka,

wewnątrz kamienia.

(ww, s. 366)

Jeśli poszukiwać filozoficznych konotacji, to z pewnością należy sięgnąć do presokratyków, a zwłaszcza do jońskich filozofów przyrody. To właśnie spośród milezyjczyków: Talesa, Anaksymandra czy Anaksymenesa odnaleźć możemy nieodpartą chęć odnalezienia istoty świata, nerwu rzeczywistości – owego sławetnego *arche*. „Dotykanie istoty rzeczy” jest najstarszym gestem umysłu filozoficznego poddanego procesowi, w którym mit został zracjonalizowany, poddany krytycznemu osądowi. Zatem „dotykanie istoty rzeczy” stanowi funkcję rozumu i doświadczenia, a także pewnego rodzaju „domysłu”, w którym marzenie senne staje się terytorium do zaistnienia istotowego kontaktu z przedmiotem. Krynicki zatem nie tylko otwiera przed nami przestrzeń, w której mogą zostać postawione najważniejsze pytania o metafizycznej konotacji, ale – co ważniejsze – nie uchyla się od postawienia tych pytań. W ten sposób jego poezja zyskuje od razu rys maksymalistyczny, choć w osłabionej, bo opartej na onirycznej przestrzeni snu sferze. „Dotykanie istoty rzeczy” po o mac ku, jak się wydaje, nie jest czymś gorszym, bo przecież doskonale wiemy, że każde ludzkie poznanie zawsze jest aspektowe, i nigdy – poza czystą kontemplacją – nie wyczerpuje się w jednym akcie poznawczym. W ten sposób ów akt nie musi być z góry skazany na porażkę braku wyczerpujących narzędzi; jest raczej tak, że efekt poznawczy staje się proporcjonalny do, nazwijmy to, statusu metodologicznego, jaki w sobie niesie, a zatem wyznaczonego przez dotykanie „po omacku”. Mało tego: dzięki takiemu właśnie odmiennemu sposobowi penetracji rzeczywistości efekt finalny okazuje się zaskakujący, gdyż docieramy do sedna, do nerwu przedmiotu – nie tylko docieramy do „wnętrza kamienia”, ale „od środka” poznajemy świat. Wydaje się, że taka postawa poznawcza wyczerpuje znamiona filozoficznego maksymalizmu tak charakterystycznego dla starożytnych Greków. Poszukiwanie istoty rzeczy, *arche* rzeczywistości, stanie się jednym z najważniejszych zadań, jakie postawi przed sobą poezja Ryszarda Krynickiego. Jak zaś zostało to już wcześniej zasygnalizowane, penetracja świata „od wewnątrz” jest bliska filozofii zen. Daisetz T. Suzuki, próbując przybliżyć zjawisko otwarcia umysłu zwane *satori*, zauważa, że nie ma ono nic wspólnego z autosugestią. Japoński buddysta objaśnia:

Satori nie polega na wytworzeniu pewnego z góry zamierzonego stanu przez intensywne myślenie o nim. Jest ono zdobyciem nowego punktu widzenia

świata [wyróżnienie – M.D.]. Począwszy od momentu wyłonienia się świadomości, uczono nas reagować na wewnętrzne i zewnętrzne warunki w pewien analityczny i pojęciowy sposób. Zen polega na tym, że raz na zawsze burzy się ów fundament, a następnie odbudowuje dawny szkielet na całkowicie nowej podstawie⁵.

Podróż w swoim najintensywniejszym sposobie przejawiania się, jako wielka metafora wszelkiej skłonności do intelektualnego i artystycznego⁶ wysiłku, powinna, zdaniem Krynickiego, pełnić funkcję przebudzenia, nagłego powrotu świadomości, w której będziemy mogli poznać najtajniejsze zakamarki rzeczywistości. Czytamy o tym w dobitny sposób w innym z wierszy *Aktu urodzenia*:

obudziłem się nagle,
zeby błądzić?

iść

(ww, s. 10)

I chociaż podróż jest nieustannym błędzeniem, to i tak warunkiem jej podjęcia okazuje się przytomność, przebudzenie – zwłaszcza zaś takie, które dokonało się w sposób gwałtowny. Termin „przebudzenie” ma bogate konotacje z filozofią Dalekiego Wschodu. Stan „przebudzenia” jest doświadczeniem nagłym i niespodziewanym. W buddyzmie zen stan oświecenia to otwarcie umysłu – *satori*, o którym wyżej była mowa. A zatem nagły stan „obudzenia” interpretować możemy jako wejście w nową jakość egzystencji, w której to, co stare, utraciło swoją moc na rzecz innego, w stronę którego podąży podmiot liryczny⁷. Jak

5 D.T. Suzuki, *Wprowadzenie do buddyzmu zen...*, s. 115.

6 O ile każdy wysiłek artystyczny niesie w sobie intelektualny pierwiastek, o tyle nie każdą intelektualną czynność moglibyśmy nazwać artystyczną.

7 D.T. Suzuki zauważa: „Satori to nieoczekiwany rozbłysk w świadomości nowej prawdy, o której się nawet nie śniło. Jest to rodzaj duchowego kataklizmu, który występuje nagle po okresie długiego nawarstwiania się materiału do rozmyślań i przykładów. Ale zgromadzony stos osiąga granice równowagi i cała budowla wali się w gruzy, a wtedy, spójrzcie, otwiera się przed wami na oścież nowe niebo. [...] Satori nadchodzi, kiedy człowiek najmniej się go spodziewa, gdy czuje, że dał już z siebie wszystko. W sensie religijnym są to nowe narodziny, w sensie intelektualnym – zdobycie nowego punktu widzenia [wyróżnienie – M.D.]. Świat wygląda teraz, jakby przystrojony był w nową szatę, która zdaje się okrywać całą brzydotę dualizmu, przez buddyzm zwanego ułudą” (tamże, s. 115). W tym miejscu

przypomina Suzuki, w zen „musi nastąpić ogólny przewrót umysłowy, który niszczy stare zapasy rozumowania i kładzie podwaliny pod nowe życie. Musi przebudzić się nowy zmysł, który dokona przeglądu staroci z punktu widzenia, o jakim się jeszcze nie śniło”⁸.

Podróż poszukiwaniem „swojego wcielenia”

Podróż bohatera wierszy Ryszarda Krynickiego, którego często utożsamiamy z autorem, jest poszukiwaniem „swojego wcielenia”, jak ma to miejsce w utworze *Jakbyś nadal szukało*. Podróż staje się tutaj tęsknotą za pełnią, za usensownieniem życia. Oto niepohamowany ruch „serca”, które „wrywa się” ku pełni:

Dokąd się tak wrywasz, moje serce,

jakbyś nadal szukało
swojego wcielenia?

(ww, s. 121)

Krynickiego podróż ku pełni bardzo często jest repetycją, powtórzeniem, a raczej przywoływaniem minionego, choć zarazem „niedostrzegalnie trwa” i „nieuchwytnie się zmienia” (*Jak sen*, ww, s. 122). Przywołanie przez poetę jednego z najważniejszych określeń chrześcijaństwa – „wcielenia” – wydaje się nieprzypadkowe. Szukać bowiem „wcielenia” to dążyć do jakiejś innej formy; dążyć do nowego, esencjalnie innego bytowego stanu. Krynicki tęskni za – jeśli można tak powiedzieć – przeżyciem stanu przejścia, owego *transitus*, dzięki któremu stan jego umysłu (określany w tym miejscu – chyba nie bez przyczyny poprzez odwołanie się do biblijnych konotacji – jako „moje serce”) osiągnie inny, wyższy, stopień wtajemniczenia w rzeczywistość. Mamy tu zatem do czynienia z bardzo intensywnym „ruchem”, z niepohamowaną

pojawia się Ryszarda Krynickiego „dotykanie świata wewnątrz kamienia”, a zatem zupełnie inne, nowe spojrzenie na rzeczywistość. Jest to ważka wskazówka odnosząca się do zenistycznej perspektywy oglądu świata.

⁸ Tamże, s. 117.

koniecznością, wewnętrznym przymusem (serce się „wrywa”), w którym podmiot intensywnie „poszukuje” głębszego wymiaru samego siebie.

„*Ocal mnie, uchron, wierna podróży, / od kłamstwa mego i naszej epoki [...]*”, pisze poeta w utworze *Ocal mnie, prowadź* (ww, s. 175). Podróż ma pełnić funkcję ocalenia, a to dlatego, że związana jest z nią cecha wierności, a ta ostatnia przynależy przecież do aksjologii. I co ciekawe, to nie człowiek, lecz podróż wyznacza sferę wartości, zwłaszcza wtedy, gdy – jak poucza nas poetycki idiom Krynickiego – jest to przede wszystkim podróż duchowa, wewnętrzna, a nie geograficzna. Jakby na potwierdzenie wyżej sformułowanej tezy przytoczyć możemy inny utwór poety z tego samego tomu, opatrzony wiele mówiącym tytułem – *Wewnątrz*: „Spójrz, prawdziwym blaskiem / witraż świeci dopiero // wewnątrz kościoła” (ww, s. 177). A zatem dopiero wówczas, gdy z podróży uczynimy przestrzeń własnej samorealizacji, zdolni będziemy do innego, bliższego prawdy, spojrzenia na samych siebie; a zatem dopiero w przestrzeni naszego doświadczenia wewnętrznego (w owym „wnętrzu kamienia”) będziemy zdolni do właściwego czytania świata i samych siebie. To bardzo charakterystyczny ruch w poezji Krynickiego: penetracja rzeczywistości z miejsca wewnętrznego; penetracja z przestrzeni doświadczenia, w którym to, co do przeczytania, przechodzi przez pryzmat czytającego i jego samoświadomości jako podmiotu; to, co do nazwania, nazywane jest we wnętrzu samego procesu nadawania nazw... Oczywiście takie uwewnętrznienie nie dokonuje się na płaszczyźnie psychologicznej, lecz, jak się wydaje, ma bardziej osobowy i osobniczy charakter. Jest raczej wejrzeniem w transcendencję; jest procesem, w którym to, co najbardziej wewnętrzne, staje się oknem na Niewyraźalne i przekracza w swej bytowości ograniczenia psychosomatyczne.

Wydaje się, że w owej podróży podmiotu lirycznego poszukującego własnej tożsamości z pomocą przychodzi postać japońskiego poety Kobayashiego Issy (1763–1826), buddysty zen, ostatniego wybitnego twórcy haiku, który pozostawił po sobie około dwudziestu tysięcy utworów⁹. O tym, jak ważny dla Krynickiego jest Issa, świadczyć może fakt, iż

9 K. Issa, jak wielu innych mistrzów haiku, nie stworzył swojej szkoły ani nie wykształcił żadnego słynnego ucznia. Był piewą przyrody i drobnych stworzeń. Napisał między innymi pięćdziesiąt cztery haiku o ślimaku; dwieście o żabach;

w aż pięciu wierszach z tomu *Wiersze wybrane* autor *Organizmu zbiorowego* nawiązuje wprost do japońskiego poety. Są to: *Issa* (s. 151), *Jak mogłem* (s. 236), *Kogo pocieszy?* (s. 270), *Nadal nie wiem* (s. 351), *Może tak* (s. 352). Generalnie poeta zastanawia się nad literacką płodnością Issy, jak gdyby chciał zapytać o sens twórczości, ale nade wszystko ciekawo go związek twórczości ze zwyczajnym życiem opisującym istniejący wokół nas świat przyrody. Czy twórczość jest sposobem dotarcia do nerwu rzeczywistości? Czy poprzez poezję – nawet tak lakoniczną jak haiku – możemy zrozumieć rzeczywistość i samych siebie? Krynicki w *Kogo pocieszy* pisze:

Kogo pocieszy
zdanie z metalu?
Wolę czytać na listku
wiersz ślimaka, Issy,
który już raz, po stuleciach,
przyniósł mi pilną wieść

z wolnego świata.

(ww, s. 270)

Spróbujmy przez moment zatrzymać się nad powyższym utworem. Czytelnika uderzyć może tutaj kilka momentów. Po pierwsze, źródłem pocieszenia dla podmiotu lirycznego nie jest „zdanie z metalu” – a więc jakaś logicznie poprawna formuła, powszechnie uznany aksjomat – lecz „wieść” zapisana „na listku”, pełna nietrwałości informacja, której przekazicielem jest nie kto inny jak „ślimak”. Po drugie, informacja, która staje się zarazem objawieniem, epifanią, tym, co ma moc wyrwania nas z utartych sposobów poznawania i komunikowania się z rzeczywistością, okazuje się czymś, co dociera do nas „z wolnego świata”. Dwuznaczność tego określenia wskazywać może na kontekst polityczny albo metafizyczny. W tym ostatnim znaczeniu „wolny świat” to nic innego jak ten, który pojawia się jako efekt oświecenia, efekt stanu *satori*. „Wolny świat” przekracza bowiem wszelkie zróżnicowania. Po trzecie wreszcie, manifestuje się niezmiernie rzadko („po stuleciach”).

trzysta o robaczku świętojańskim; sto pięćdziesiąt o komarach; dziewięćdziesiąt o muchach i sto o pchłach.

Niechciany *exodus* do ziemi obiecanej

Podmiot liryczny poezji Ryszarda Krynickiego przeżywa w samym sobie piętno naznaczenia podróżą na wzór *exodusu* Narodu Wybranego z Egiptu do Ziemi Obiecanej. Podróż to przymusowa, niechciana przez lirycznego bohatera. To podróż w istocie swojej obca podmiotowi, owiana tajemnicą i naznaczona samotnością:

królestwo moje nie jest z tej parafii
 królestwo me kalectwo z innej jest ucieczki
 z kalectwa ucieczki jestem syn przymusowej podróży
 na bezdrożu podróży rozbić mi namioty

(ww, s. 12)

Wydaje się, że możemy tutaj odczytać także osobiste, wojenne reminiscencje samego Krynickiego jako dziecka powracającego z obcej ziemi po hekatombie drugiej wojny światowej do ojczyzny. Dlatego życie-podróż jawi mu się – podobnie jak Izraelitom błakającym się przez czterdzieści lat po pustyni – jako bezdroże, gdzie raz po raz „rozbija swoje namioty”.

W wierszu *Kopenhaga* (ww, s. 323) pojawia się motyw świata-miasta jako rzeczywistości „nieodgadnionej”. Podmiot liryczny w podróży – „w drodze z Londynu do Warszawy” – na moment, „jedną nogą” znajduje się w Kopenhadze. Oto sytuacja braku zadomowienia, obcości wobec świata, który teraz swoją kulminację znajduje w „niewidzialności” miasta; w jego tajemnicy, która nie może zostać ujawniona:

O tak, byłem nawet w Kopenhadze.
 Co prawda, tylko jedną nogą.
 W drodze z Londynu do Warszawy?
 Czekaając na swój samolot
 stałem przed ogromną szybą
 w hali odlotów
 i wpatrywałem się w niewidzialne miasto,
 bardziej nieodgadnione
 niż jeszcze do niedawna

ciemna strona księżyca.

(ww, s. 323)

A w innym z tekstów, opatrzonym tytułem *Fragmenty z roku 1989* (ze zbioru *Kamień, szron*) i mającym charakter urywków myśli, zapisanych strzępów wiersza (?), nagłych olśnień/spostrzeżeń, poeta notuje:

.....

twoje niczyje już ciało
płynące znikąd do nikąd

.....

świta okaleczony świat

(ww, s. 300)

W utworze tym jak w soczewce skupiają się istotne wątki związane z podróżą, wewnętrzną pielgrzymką ducha, tym razem opatrzoną gorzką dygresją – „znikąd do nikąd”, w której „ciało” wydaje się „niczyje”, pozbawione podmiotowości, boleśnie samotne. Strumień życia w lirycznej przestrzeni Krynickiego jawi się jako rzeczywistość nieoznaczona, nieposiadająca żadnych stałych punktów odniesienia. Ruch między „znikąd do nikąd” jest ruchem, w którym nie znajdujemy żadnego oparcia poza głębokim przekonaniem o „okaleczeniu” świata; o pozbawieniu go aksjologicznego ładu. Słusznie więc mogliśmy poetycką twórczość Ryszarda Krynickiego określić jako jeszcze jedną, być może ostatnią i najbardziej dramatyczną dla pokolenia Nowej Fali, a więc twórców, których manifesty literackie pojawiły się około roku 1968, próbę kreślenia aksjologicznych i eschatologicznych linii w płynnej rzeczywistości, w której jedynym paradygmatem pozostaje wolność – by przywołać w tym miejscu określenie Zygmunta Baumana. Autor *Kultury w płynnej nowoczesności* zauważał:

Można powiedzieć, że kultura [...] jest w płynnie nowoczesnych czasach szyta na miarę jednostkowej wolności wyboru i jednostkowej za wybory odpowiedzialności. Dziś jest jej funkcją dbałość o to, by wybór był i pozostał życiową koniecznością i nieuniknionym obowiązkiem, zaś odpowiedzialność za dokonane wybory i ich konsekwencje pozostała tam, gdzie ją umieściła płynnie nowoczesna kondycja ludzka: na barkach jednostki, teraz powołanej na urząd suwerennego ponoć zawiadowcy „życiowej polityki”, a zarazem jedynego wykonawcy¹⁰.

¹⁰ Z. Bauman, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa 2011, s. 27.

Podróż w stronę „białego światła”

Jednym z najważniejszych, jeśli wręcz nie najważniejszym, utworów Ryszarda Krynickiego poświęconych motywowi podróży jest wiersz *Udaj się w podróż*^{II} (ww, s. 106). Cechą charakterystyczną owej „podróży” jest jej statyczność – „nieruchomość”. Wiemy już, że poecie nie chodzi o przemieszczanie się w przestrzeni geograficznej, lecz o ruch wewnętrzny, poruszenie duchowe. To właśnie taka podróż, taka zmiana w samym sobie, może prowadzić do „utrwalenia” podmiotu, do jego utwierdzenia się w byciu. Krynicki chce nam powiedzieć, że nie ma innego sposobu na bycie bardziej (a przecież tym jest właśnie owo „utrwalenie”), jak ryzyko wejścia w „nieprzenikalną ciemność”, która okazuje się „najczystszy białym światłem”, będącym synonimem bytu absolutnego – jawi się jako „nie mające początku ni końca”. I tylko to światło „jedynie trwa”. W tym miejscu warto odwołać się do perły mistyki, jaką jest poemat św. Jana od Krzyża *Noc ciemna*. Hiszpański karmelita pisze:

W noc jedną pełną ciemności,
Udręczeniem miłości rozpalona.
O wzniosła szczęśliwości!
Wysłałam niespostrzeżona,
Gdy chata moja była uciszona.

Bezpieczna pośród ciemności,
Przez tajemnicze schody osłoniona,
O wzniosła szczęśliwości!
W mroki ciemności, w ukrycie wtulona,
Gdy moja chata była uciszona.

W noc pełną szczęścia błogiego,
Pośród ciemności, gdzie mnie nikt nie dojrzał,
Jam nie widziała niczego,
Nie miałam wódza ni światła innego
Ponad ten ogień, co w sercu mym gorzał.

^{II} Od razu nasuwają się w tym miejscu dwa ważkie dla kultury europejskiej utwory: Konstantinosa Kawafisa *Miasto* i Zbigniewa Herberta *Modlitwa pana Cogito – podróżnika*. Zob. K. Kawafis, *Wiersze zebrane*, tłum. i oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1992, s. 30; Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008, s. 454.

On mnie prowadził jasnością
 Bezpieczniej, niżli światło południowe
 [...]

O nocy, coś prowadziła,
 Nocy ty miłsza nad jutrznię różaną!
 O nocy, coś zjednoczyła
 Miłego z Ukochaną,
 Ukochaną w Miłego przemienioną!¹²

Cechą charakterystyczną niemal wszystkich objawień jest motyw światła. Jest ono emblematem tego, co niematerialne, a w Biblii często przedstawia duchowość Boga¹³. Czytamy tam na przykład: „o Panie, jesteś moim światłem” (2 Sm 22,29) albo „Pan światłem i zbawieniem moim” (Ps 27,1). Mistrz z Nazaretu powie o sobie: „Ja jestem światłością świata. Kto idzie za Mną, nie będzie chodził w ciemności, lecz będzie miał światło życia” (J 8,12). A zatem światło, rozumiane w najbardziej mistyczny sposób, leżące u podstaw wszelkiego bytu, a nie tylko jak lampa oświetlające drogę, posiada strukturę osobową; jest to Żyjące Światło; Światło utkane z Boga, a więc Tego, który został zrodzony z wnętrzości Przedwiecznego, do którego zwraca się „Abba” – „Tatusiu”. Nowy Testament nie mówi, że Bóg mieszka w niedostępnym świetle, jak było to w czasach Starego Przymierza – objawia nam szokującą prawdę o świetlistej, czującej i czulej naturze Boga, który przejrzał się dla nas w obliczu Jezusa z Nazaretu.

Podróż wewnętrzna nie jest niczym innym niż ruchem w stronę tego, co na zawsze utrwalone; tego, w czym nie mieści się porażka zgonu, utraty, zaniknięcia. Taka podróż – powiedzmy to otwarcie – podróż w stronę Boga, niesie w sobie zapomnienie o wszystkim, co nas zraniło i co było dla nas cenne. Tylko w tym wewnętrznym ruchu możliwe jest przezwycięzenie nieodwołalnej opozycji między jawą a snem:

¹² Por. św. Jan od Krzyża, *Dzieła*, tłum. B. Smyrak OCD, Kraków 1986, s. 51–52. Doświadczenie mistyczne zawsze niesie ze sobą ów rys paradoksalny: wchodzenie w ciemność po to, by doświadczyć światła. Mało tego, wydaje się, że doświadczenie „ciemnej nocy zmysłów”, jak powiadają mistycy, jest warunkiem *sine qua non* osiągnięcia pełni.

¹³ Zob. J. Bolewski, *Nic jak Bóg. Postacie iluminacji Wschodu i Zachodu*, Warszawa 2007.

przewyciężając sen – urzekające niedomówienie śmierci,
 rezygnując z kolejnej ucieczki – małej metafory nieskończoności
 czającej się w każdej z ludzkich spraw

(ww, s. 106)

Skoro jest śmierć – i jawi się ona w „niedomówieniu”, którym jest marzenie senne istniejące na granicy uświadamianego, to warto – a nawet należy – zrezygnować z „ucieczki” jako formy niezgody na życie w przestrzeni empirycznej. Dlatego też Krynicki nie zawaha się wezwać do podróży mimo śmierci czy wręcz właśnie ze względu na nią, skoro to w niej i poprzez nią możemy „zmartwychwstać”, cokolwiek słowo to miałyby dla poety znaczyć. Dodajmy w tym miejscu rzecz oczywistą, ale w kontekście balansowania na granicy snu i „niedomówienia”, jakim jest śmierć, fundamentalną: oto podróż wydarza się na jawie; oto jawność podróży zakłada jej śmiertelność (tak jak śmiertelny jest jej podmiot – człowiek!) i zarazem śmiertelności tej przekraczanie, transcendowanie w kierunku – z m a r t w y c h w s t a w a n i a. To ostatnie zaś posiada potężny ładunek duchowy, stanowiąc w kulturze duchowej Europy najważniejsze wydarzenie. Święty Paweł bez ogródek powiedział: „A jeżeli Chrystus nie zmartwychwstał, daremna jest nasza wiara” (1 Kor 15,17a). Tak więc wokół zmartwychwstania obraca się doczesna historia i każdy, kto chce w niej odcisnąć swoje piętno, musi w jakimś stopniu odnieść się do tego zagadnienia.

udaj się w podróż – śmiertelną – w której zmartwychwstajesz,
 udaj się w podróż do nieznanego kraju, którego stolicą mogłoby być nieznanne,

a każda mieszkanka nosić bluźnierczo piękne imię Maria¹⁴

(ww, s. 106)

¹⁴ Fraza o „bluźnierczo pięknym imieniu Maria” odnosi się, jak się wydaje, do Miriam z Nazaretu – *Theotokos*, Matki Bożej, która ma szczególny udział w planie Zbawienia. Pamiętajmy, że o Marii Nowy Testament powiada, że jest *keharitomene* („pełna łaski” – warto zaznaczyć, iż tylko jeden raz w Biblii użyte jest to wyrażenie, które oznacza, że Bóg od czasów wieczności radował się jej widokiem; rozkoszował się jej obecnością...), jak nazwał ją Anioł Gabriel – por. Łk 1,28. W ten sposób Ryszard Krynicki w oczywisty sposób odwołuje się do toposu biblijnego. W tym kontekście „bluźnierstwo” mogłoby polegać na przypisywaniu każdej innej kobiecie atrybutów wyjątkowej świętości, którą obdarzona była tylko Matka Wcielonego Syna Boga. O różnych aspektach postaci Matki Bożej w świetle dokumentów soborowych

W ten sposób, jak się wydaje, sama podróż staje się figurą nieśmiertelności, toposem trwania pomimo śmierci. A zatem podróż pełni w światłoodczuciu Krynickiego swoistą funkcję rzeczywistości *quasi-eschatologicznej*; jest czymś, w czym następuje proces odnowy, nieustannego „budzenia się” człowieka; jakiejś formy jego „zmartwychwstania”. Podróż w stronę „nieznanego”, mimo wpisanej w nią immanentnie śmiertelności (a może właśnie dzięki niej!), zyskuje nową jakość, która niezależnie od swej nieokreśloności pozwala mieć nadzieję na jakąś formę przetrwania.

Podróż do milczenia

W jednym ze swych najbardziej intrygujących utworów Ryszard Krynicky pisze – jak się wydaje: bez cienia ironii – otwartym tekstem:

Nie wiem, czy mam prawo
mówić, milczeć, dotykać
rany. Modłę się. Bez
słów. On

Wie.

(ww, s. 232)

Mowa jest tutaj o tajemnicy milczenia, bezsłownej obecności wobec Boga, który „Wie”. Słowa, powiada Krynicky, które dla poety są najważniejszym instrumentem penetracji rzeczywistości, okazują się niekonieczne, zbędne. Postawa milczenia wyznacza pole do heroicznego aktu, okazuje się cnotą moralną. Izydora Dąbska tak oto pisze o milczeniu: „Milczenie jest cnotą, gdy nie jest obowiązkiem, gdy jednocześnie służy jakiemuś dobru moralnemu, a jest cnotą heroiczną, gdy równocześnie naraża milczącego na cierpienia, których nie milcząc mógłby uniknąć”¹⁵. Od jakich zatem cierpień nie sposób poecie uciec?

wnikliwie piszą: S.C. Napiórkowski, J. Usiadek, *Matka i Nauczycielka. Mariologia Soboru Watykańskiego II*, Niepokalanów 1992. Zob. także G. Amorth, *Ewangelia Maryi. Kobieta, która pokonała zło*, tłum. W. Zasiura, Częstochowa 2013.

¹⁵ Por. I. Dąbska, *O funkcjach semiotycznych milczenia* [w:] tejże, *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*, Warszawa 1975.

Od cierpień ducha, które wychodzą poza materię, poza doświadczany fizycznie świat. Milczenie wydaje się równoznaczne ze staniem w obecności Bożej; jest stanem wystawienia się na Oko Przedwiecznego; jest nagością naszej przygodności wobec bogactwa Pełni. Stąd pojawia się wątpliwość, jak najbardziej zasadna: „czy mam prawo”, czy mogę zamilknąć, by bardziej doświadczyć; by więcej być. I jeśli decyduję się na taki krok wiary, to z pewnością jest to krok heroiczny. Ważniejszy wydaje się jednak fakt wszechwiedzy Boga, który nie potrzebuje naszych słów. Ostatecznie wystarczy Mu obecność, milcząca obecność. Wiedza Boga pozostaje poza mową; poza najbardziej nawet sekretnym i intymnym dyskursem. Poeta doskonale o tym wie. I odnosimy nieodparte wrażenie, że milczenie nie niesie ze sobą negatywnych konotacji. Jest raczej formą zawierzenia; jakimś aktem zaufania wobec Przedwiecznego.

Krynicky zachowuje się jak milczący anachoreta, kiedy w wierszu *Przez to* (ww, s. 381) pisze:

Milczałem wiele lat.
Nic się przez to nie stało –

ani dobrego,
ani złego.

(ww, s. 381)

Ryszard Przybylski w *Pustelnikach i demonach* tak oto tłumaczy podejrzliwość wczesnochrześcijańskich pustelników wobec mowy:

Mowa jest bowiem szczególnym, bo znaczącym, wszelako dźwiękiem. Każdy dźwięk jako emanacja materii mógł mnichowi przeszkadzać w skupieniu ducha. Był to znak świata, od którego uciekł. Był to znak materii, której się bał. Nawet zwykły głos natury mógł przerwać wędrówkę myśli poza własną cielesność¹⁶.

¹⁶ Zob. R. Przybylski, *Pustelnicy i demony*, Kraków 1994, s. 86. Dalej autor zauważa: „Wargi, język, zęby, podniebienie. Cały aparat mowy jest niemiłosiernie materialny. Z pomocą tych samych narządów codziennie pożeramy kawałek świata, aby istnieć. Zabezpieczenie naszego życia odbywa się dzięki ustom i mowa jest stypą po bezustannym pogrzebie świata, unicestwianym w ustach. Nierozwalny związek egzystencji ludzkiej i mowy zaczyna się w ustach. [...] Jest myśl bez mowy, ale nie ma mowy bez ciała. Nawet kiedy milkniesz, mowa jest nadal w ciebie, ponieważ – z kolei – nie ma myśli bez ciała”. Tamże, s. 88.

Milczenie, jak się wydaje, pozostaje poza aksjologią. Skoro w jego wyniku nic „ani dobrego / ani złego” się nie wydarza, to posiada ono bardziej charakter ontologiczny – wchodzi w samą strukturę bytu; jest jakby wyrazem innego porządku, w którym podmiot partycypuje. Ontologiczna przestrzeń milczenia wydaje się miejscem wydarzania się „bycia”, a nie miejscem, w którym manifestuje się dobro i zło. A jeśli tak, to milczenie staje się stanem, w którym możliwa jest epifania Bytu. „Wiele lat” milczenia odczytywać możemy jako okres oczekiwania; jako stan oczyszczania umysłu, tak bliski buddyjskim czynnościom – milczenie zatem niesie w sobie jakiś wewnętrzny, trudno uchwytany dynamizm, dzięki któremu będziemy w stanie w nowy, inny sposób doświadczać rzeczywistości.

Stąd też Krynicki ma świadomość aporetyczności świata jako wyrazu tajemnicy. Każda anomalia, chociaż „boli”, bo przekracza uzasadnienia poszukującego rozumu, wydaje się jednak konieczna, niezbędna w strukturze świata. Dlatego też podróż Krynickiego sprawia wrażenie dotykania, nieustannej konfrontacji z rzeczywistością w jej różnorodnej skali odchylenia od normy. Poeta poniekąd stoi po stronie jakiegoś wzorcowego świata, takiego, który nie „boli” i nie „zachwyca”; takiego, w którym nie ma żadnych aksjologicznych naddatków.

Nicość pustki i pustka nicości

W intrygującym utworze *To, czego najbardziej się lękaś* podmiot liryczny mówi o strachu, którego przedmiotu nie sposób określić: „[...] strach, którego nie poznasz swym najbardziej / wyostrzonym zmysłem, snem, powtarzalnym, lecz nie do / powtórzenia [...]” (ww, s. 53). Najłatwiej ów strach można byłoby określić jako obawę wobec egzystencji albo lęk trwania, który przekracza przeszłość i przyszłość; który spełnia się w niedocieczonym teraz, w chwili, która onieśmiela i przeraża, istniejąc na granicy snu i przebudzenia. Krynicki niejako mówi o lęku bycia¹⁷, o metafizycznym pierwiastku, w którym współegzystować mogą

¹⁷ Jako przeciwstawnym wobec postawy „męstwa bycia”, proponowanej choćby przez Paula Tillicha. Pamiętajmy jednak, że nie mówimy o lęku moralnym związanym z odpowiedzialnością za czyny ani o lęku egzystencjalnym odwołującym się do

zaprzeczenia. Taka podstawa, *arche* bytu, bliska jest nicości – „pełni nicości”, a zarazem staje się także „nicością spełnienia”¹⁸. Ów *hiatus*, bolesny rozziw między bytem a nicością, stanowi rudymenatny wektor wyznaczający kierunek myślenia o rzeczywistości:

[...] żywcem pogrzebany w sobie, w niewiadomym spojrzeniu. Co jest – nieistniejące. Pełnia nicości? Nicość spełnienia? [...]

(ww, s. 53)

Ale – co nie mniej intrygujące – takie stanowisko poety bliskie jest także doktrynie mistycznej św. Jana od Krzyża. Kiedy ten ostatni mówił o mistycznej „nocy”, to, jak komentował Thomas Merton, „niezależnie [...] od tego, czy zdążamy do czystej świadomości zen, czy pogrążamy się w ciemnej nocy św. Jana od Krzyża, musi nastąpić «śmierć» egotyzmu czy samoświadomości konstytuowanej przez ego¹⁹, które rachuje i pożąda”²⁰. Konsekwencją tego stanu rzeczy jest duch kontemplacji, błyskotliwie opisany przez hiszpańskiego mistyka w rozdziale ósmym *Nocy ciemnej*. Wiemy, że oczyszczenia potrzebuje zarówno rozum, wola, jak i pamięć. Konsekwencją tego stanu rzeczy dla duszy (buddyści powiedzieliby: świadomości) jest „pogrążenie jej w próżni i w ciemności” oraz „oświecenie duchowym światłem boskim”²¹.

życiowych trudności – lecz o lęku ontologicznym, bytowym, immanentnie obecnym w strukturze samego bycia.

¹⁸ Nieco inaczej sprawę tę postrzega Alina Świeściak, która wskazuje na to, że „oksymoronizm poezji Krynickiego [...] jako znak metafizycznego zaangażowania, tropienia sprzeczności bytu, jest równocześnie sygnałem niemożności mówienia o bycie w kategoriach pozytywności i tożsamości, niekoniecznie mających związek z ontologią negatywną”. A. Świeściak, *Wymiary pustki. Ryszard Krynicki* [w:] tejże, *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010, s. 118. Zob. także: taż, *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*, Kraków 2004, s. 132–134.

¹⁹ Być może w tym miejscu moglibyśmy usytuować „niewiadome spojrzenie”, które w podobny sposób pojawi się także w buddyzmie zen.

²⁰ Zob. T. Merton, *Mistycy i mistrzowie zen*, tłum. T. Bieroń, Poznań 2003, s. 260.

²¹ Św. Jan od Krzyża, *Noc ciemna* [w:] tegoż, *Dzieła...*, s. 464. I dodaje: „To duchowe światło jest proste, czyste i całościowe, nie rozdrobnione, ani nie związane z jakimś poszczególnym pojęciem naturalnym lub boskim [...]. Stąd też z wielką łatwością i w szerszym zasięgu poznaje dusza i przenika wszelkie rzeczy niebieskie,

Poszukując w filozofii zen klucza do tego utworu, możemy zauważyć, iż postuluje on intuicję sensu, który budzi, jak powiada Merton, „bezpośrednią świadomość metafizyczną [owo «niewiadome spojrzenie» – M.D.], istniejącą poza empirycznym, refleksyjnym, poznającym, pragnącym i mówiącym «ja», samowiedza ta musi się uobecnić sobie samej bez pośrednictwa wiedzy pojęciowej, refleksyjnej czy wyobrazeniowej”²².

Trzeba zdać sobie sprawę z faktu, iż zen niczego nie tłumaczy. Zen po prostu widzi. Przedmiotem „widzenia” nie jest żaden aktualny ani absolutny przedmiot, lecz tylko absolutne widzenie²³. Zen pragnie dotykać rzeczywistości *in spe*, bez pośredników, w sposób – jeśli można tak powiedzieć – „czysty”. Czy wobec tego zen umieścić należy poza rozumem? Odpowiedź na wyżej postawione pytanie nie należy do łatwych. Wszyscy mistrzowie zen są zgodni co do tego, iż doświadczenie oświecenia jest niedostępne dla myślenia dyskursywnego²⁴. Niemniej – jak zauważa Agnieszka Kozyra – „należy jednak pamiętać, że zen jest formą ludzkiej ekspresji, która, jeśli ma być komunikowalna,

czy ziemskie. [...] To właśnie znamionuje ducha tak oczyszczonego i wyzwolonego ze wszystkich szczegółowych pojmowań i odczuć, że nie smakuje w żadnych poszczególnych pojęciach i doznaniach. Pozostając w próżni, w ciemności i w mrokach, tym łatwiej obejmuje wszystko [...]” (tamże). W tym miejscu zastanówmy się jeszcze nad fragmentami rozdziału dziewiątego *Nocy ciemnej*. Święty Jan zauważa: „Dla osiągnięcia więc tego wzniesłego stanu trzeba koniecznie, by ta *ciemna noc* kontemplacji unicestwiła i zmiążdżyła duszę w jej nędzy, wprowadzając ją w ciemności, oschłości, uciski i w próżnię. Światło bowiem, jakie dusza ma otrzymać, jest to najwznioślejsze światło boskie przechodzące wszelką światłość naturalną. Nikt go też nie może pojąć naturalnym rozumem. Aby umysł mógł się zjednoczyć z tym światłem i uczynić się boskim w stanie doskonałości, musi najpierw oczyścić się i wyniszczyć co do swego światła naturalnego, wprowadzając aktualnie w ciemności za pośrednictwem ciemnej kontemplacji. Ciemność ta musi trwać tak długo, dopóki nie usunie i nie wyniszczy nabytego przez długi czas przyzwyczajenia do pojęć i rozumowań naturalnych: wtedy dopiero może na ich miejsce wprowadzić boską jasność i światłość. Ponieważ zaś ta siła rozumowania, jakiej dusza dotąd używała, jest naturalną, stąd też ciemności, jakie tu odczuwa, są głębokie, straszne i bardzo bolesne. Odczuwa się je w samej istocie ducha i dlatego są jakby substancjalnymi ciemnościami” (tamże, s. 466).

²² Por. T. Merton, *Zen i ptaki żądzy*, tłum. A. Szostkiewicz, Kraków 1995, s. 59.

²³ Tamże, s. 64.

²⁴ Zob. A. Kozyra, *Filozofia zen*, Warszawa 2004, s. 43.

musi przejawiać się pod postacią pojęć, będących domeną rozumu”²⁵. Dlatego „Co jest – nieistniejące”, jakby w tym ontycznym rozziwieniu równocześnie „było i nie było” zarazem w splecieniu niemożliwym do oddzielenia, którego konsekwencją może być zarówno „pełnia nicości”, jak i „nicość spełnienia”. Oto ontyczne ramy, w których porusza się myśl poety, zyskując dzięki epifanii zupełnie nowy rys, o którym pisze Charles Taylor w *Źródłach podmiotowości*. Kanadyjski filozof zauważa, iż epifania to:

[...] wyobrażenie dzieła sztuki jako *locus* manifestacji, która sygnalizuje nam obecność czegoś, co jest w inny sposób niedostępne, a co posiada najwyższe moralne i duchowe znaczenie. Co więcej, manifestacja tego rodzaju określa i uzupełnia owo „coś” w samym akcie odsłaniania²⁶.

Kiedy podmiot wiersza powiada o „pogrzebaniu żywcem w sobie”, to zdaje się wyrażać stan skrajnego ogołocenia, owej kenozy, w której rezygnujemy z samych siebie w stopniu największym z możliwych, po to, by stać się pustką gotową do przyjęcia światła Bożego. W ten sposób myśl buddyjska spotyka się z chrześcijaństwem. Thomas Merton pisał:

Ta dynamika ogołacania i przekraczania samego siebie jest dokładną definicją przekształcenia świadomości chrześcijańskiej w Chrystusie. Jest to przekształcenie cenotyczne, opróżnienie świadomości z wszelkich treści po to, by stać się pustką, w której objawi się światło Boże. Boża chwała, promienna nieskończoność rzeczywistości Bożego Bytu i Bożej Miłości²⁷.

Ważny dla naszego tematu okazuje się utwór *Narwet na chwilę* (ww, s. 194) z tomu *Niewiele więcej* opublikowanego w 1981 roku. Poeta powiada:

²⁵ Tamże, s. 43–44.

²⁶ Por. C. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc i in., Warszawa 2001, s. 772. Oczywiście możemy w tym miejscu zadać pytania: a co odsłania się w nicości? Co jest treścią, która wyłania się z niczego? I czy w ogóle jakakolwiek treść może z nicości się wyłonić, skoro, jak wiemy od czasów Parmenidesa, byt jest, a niebytu nie ma? Na tak postawione pytania odpowiedź może przybrać formę buddyjskiego *koanu*. Jaki jest dźwięk jednej klaszczącej dłoni? Nie chodzi o uchylenie się od odpowiedzi, ale o uzmysłowienie, że w buddyjskim sposobie postrzegania świata zaprzeczenia i paradoksy immanentnie są weń wpisane.

²⁷ T. Merton, *Zen i ptaki żądzy...*, s. 85–86.

To tylko pustka otworzyła drzwi
i spojrzała przeciągle po nas,
którzy nawet na chwilę

nie przerwaliśmy swego narzekania.

(ww, s. 194)

Aktywność „pustki” nie wzbudza zainteresowania; nie przerywa pracy innych; nie wytrąca ich z tego, czym są pochłonięci – „narzekania”. Pustka, choć jest intruzem, nie wzbudza popłochu „nawet na chwilę”. Można rzecz całą potraktować w inny sposób: obecność pustki okazuje się rzeczywistością istniejącą w sposób równoległy do zgiełku „narzekania”.

Intuicje buddyjskie, zwłaszcza zaś zenistyczne, pojawiają się w poezji Krynickiego jakby mimochodem. Krążą wokół zagadki bytu; ogniskują się na temacie „życia, nie / do wyrażenia”, jak w utworze dedykowanym Zbigniewowi Herbertowi (*Przekreślony początek* – ww, s. 281), a więc takiego życia, które przywołuje słynną zasadę buddyzmu zen, a także Mistra Eckharta: i zero = nieskończoność, i nieskończoność = zero. Thomas Merton, komentując myśl Mistra Eckharta, zauważał:

[...] Bóg jest zarazem owym miejscem, w którym On działa, i samym działaniem. Miejscem tym jest zero, czyli „Próżnia jako byt”, pracą natomiast, jaką wykonuje się w owym zerowym miejscu, jest wieczność, czyli „Próżnia, jako Stawanie się”. Kiedy podwójne równanie – zero = nieskończoność i nieskończoność = zero – staje się rzeczywistością, otrzymujemy *eigentlichste Armat*, czyli esencję ubóstwa. Byt jest stawaniem się, stawanie się jest bytem. Gdy jedno oddzielić od drugiego, nasze ubóstwo będzie zdeformowane i słabe. Doskonałe ubóstwo można odzyskać tylko pod warunkiem, że doskonała próżnia będzie doskonałą pełnią²⁸.

W przywoływanym wyżej *Przekreślonym początku* poeta pisze o kartce papieru płonącej w popielniczce, jak gdyby nosiła w sobie esencję bytu; jak gdyby skupiała wszystkie najważniejsze kwestie metafizyki: „[...] już mała nieskończoność? nic? / nieco światła i cienia” (ww, s. 281). Również tutaj powołać możemy się na nauki buddyjskie. W świetle tych ostatnich – jak zauważa Daisetz T. Suzuki – „jedną «granicą» przestrzeni jest zero, a drugą – nieskończoność. Oba przekraczają nasze pojęcie, są zatem jednym. Zero jest nieskończonością, a nieskończoność jest

²⁸ Tamże, s. 118.

zerem. Odnosi się to również do czasu. Wieczność jest tym samym, co absolutne «teraz» i vice versa²⁹.

W *Gwieździe: Hymnie* (ww, s. 57) czytamy:

Gniazdo pustki, opustoszałe gniazdo przelotnych jaskółek,
dzwonie światła, ulany z ulewy, z ulewy płomieni ocalała pustynio, pełnio
otchłani, która: jest, która Jest, nieobecność istotą jest twego

istnienia?

(ww, s. 57)

Poeta pisze o istnieniu „pełni otchłani”, to znaczy czegoś, co – choć wymyka się empirycznemu poznaniu – istnieje, i to istnieje w „pełni”, sobie właściwą formą bycia. Intrygujące jest podkreślenie tego faktu przez użycie wielkiej litery. Wydaje się, że poeta niejako chciał przypomnieć nam o innym wymiarze rzeczywistości jako równoprawnym względem tego, który podpada pod zmysły. Czy zatem „nieobecność”, niebędąca przecież brakiem istnienia, stanowi właśnie ów punkt krytyczny, w którym jak w soczewce skupia się ludzka egzystencja? I o jaką „nieobecność” w gruncie rzeczy poecie chodzi? Czy o taką, której wyznacznikiem jest świadome życie podmiotu, czy raczej o „nieobecność” otwartą na rzeczywistość eschatologiczną, „nieobecność” transcendencji w empirii? Jeśli tak, to „gniazdo pustki” jest gniazdem „opustoszałym”; jest gniazdem, z którego „przelotna jaskółka” – a może nią być każde ludzkie istnienie – odrzuciła w inną rzeczywistość, niepodległą względem świata empirycznego. Zarazem jednak – jak często widać u Krynickiego – możliwe jest też inne odczytanie tego fragmentu: „pustka” ma gniazdo, to znaczy ma swoje *domostwo*, które korespondować może z heideggerowskim *byciem*, jako sposobem przejawiania się *Dasein*³⁰. Treściowe uposażenie „pustki” odsyła do jej *domostwa*; odsyła do „gniazda” – jako przestrzeni, w której może ona w sposób pozytywny

²⁹ D.T. Suzuki, *Przestrzeń zen*, tłum. A. Wojtasik, Kraków 2004, s. 87.

³⁰ Jak zauważa Janusz Mizera: „*Dasein* jako specyficzny, ludzki sposób bycia jest dla Heideggera byciem-w-świecie (*In-der-Welt-sein*). Jego projekty są rzucone w świat, między byty. To rzucenie (*Geworfenheit*) jest konieczną działalnością człowieka. Jako będącego w świecie, umożliwiającą wejście w świat”. J. Mizera, *Ontologia fundamentalna Martina Heideggera* [w:] *Filozofia współczesna*, t. 1, red. Z. Kuderowicz, Warszawa 1983, s. 217.

egzystować. Poeta, problematyzując ontyczny wymiar „pustki”, wskazuje na nieustanny ruch pomiędzy domostwem pustki a jej treściowym zaprzeczeniem – o p u s t o s z e n i e m, którego wyrazem jest nieobecność „przelotnych jaskółek”.

Również w tym utworze odnaleźć możemy echa buddyjskich nauk. Aby cofnąć się do czystego, niczym nieobciążonego doświadczenia, należy odrzucić wszelkie konstrukcje. Zen bowiem pragnie doświadczać samego życia; chce odnaleźć odpowiedź na najbardziej frapujące pytanie: co to znaczy, że istnieje; że żyje? Kim w ostateczności jest to „ja”, które istnieje; które żyje? I w końcu: jaka jest różnica między prawdziwym a iluzorycznym w mojej wiedzy o sobie samym; jaka jest prawdziwa natura mojej egzystencji?³¹

W słynnym, pomieszczonym w tomie *Wiersze, głosy* z 1987 roku, enigmatycznym wierszu bez tytułu, zawierającym tylko dwa słowa: „nic, Bóg” (ww, s. 285), równie ważnym, integralnym składnikiem wydaje się motto: „(z *Mistrza Eckharta / czy Księgi Zohar?*)”. A zatem Ryszard Krynicki wskazuje na dwie tradycje mistyczne: chrześcijańską mistykę Eckharta oraz fundamentalne dzieło trzynastowiecznej żydowskiej kabały – *Księgę Zohar* – „Księgę Blasku”. Gershom Scholem, zastanawiając się nad kabalistyczną koncepcją boskich potencji, czyli *sefirot*, dzięki którym Bóg się ujawnia, dochodzi do wniosku, iż możliwa przerwa między przejściami od jednej do drugiej potencji, przyjęta przez żydowskich mistyków

[...] nicość prapoczątku, mogłaby [...] tkwić jedynie w samej istocie Boga. [...] Chaos, wyeliminowany w teologii „stwarzania z niczego”, pojawia się na powrót w nowej metamorfozie. Owa nicość istniała w samym Bogu zawsze [wyróżnienie – M.D.], nie poza nim i nie przez niego wzbudzona. Jest nią, koegzystująca z nieskończoną pełnią bóstwa, otchłań w Bogu, pokonana w akcie stworzenia [...] ³².

A skoro tak, to rzeczywiście możemy postawić znak równości między nicością a Bogiem³³. W ten sposób zarówno „Bóg jest nicością”, skoro

³¹ T. Merton, *Zen i ptaki żądzę...*, s. 46.

³² G. Scholem, *Kabała i jej symbolika*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1996, s. 114.

³³ Warto dodać, że w kosmogonicznym micie *Zoharu* nicość zostaje zastąpiona przez aurę światła. Warto zacytować fragment *Księgi Blasku*: „Na początku, gdy

ta ostatnia stanowi integralny komponent jego natury, jak i „nicosc jest Bogiem”. Ontologicznie zatem nie możemy wyjść poza pełnię Bytu, którym jest Bóg, i poza jego zaprzeczenie, jakim jest nicosc. W ten sposób podważona zostaje zasada tożsamości, która powiada, że byt jest samym sobą.

Warto wspomnieć, iż Mistrz Eckhart w *Kazaniu 13* powiedział:

Największą rzeczą, której człowiek może się wyrzec, jest wyrzeczenie się Boga dla Boga. Otóż święty Paweł wyrzeka się Boga dla Boga; wyrzeka się on wszystkiego, co mógł wziąć od Boga, i wyrzeka się wszystkiego, co Bóg mógł mu dać, i wszystkiego, co mógł od Boga otrzymać. Wyrzekając się tego, wyrzeka się Boga dla Boga, a wtedy pozostaje mu Bóg taki, jaki istniejąc jest sam w sobie, a nie na sposób, w jaki jest przyjmowany czy osiągnany, lecz w bytowości, którą Bóg jest sam w sobie. Nigdy nie dał on Bogu niczego ani nie otrzymał niczego od Boga; jest jednym i czystą jednością. Tu człowiek jest prawdziwym człowiekiem; a tego człowieka nie może spotkać żadne cierpienie, tak jak nie może ono spotkać boskiego bycia³⁴.

Został nam jeszcze do omówienia jeden intrygujący tekst będący – być może – zapisem snu. Na oniryczny charakter tego tekstu wskazywać może także zapis poety pod utworem: „30 czerwca / 1 lipca 1992” (ww, s. 377). Ciekawe, że poeta zapisał wiersz kursywą, jak gdyby podnosząc go na inny, metasemantyczny poziom. Z trudnością też przychodzi nam znaleźć właściwy klucz interpretacyjny, dzięki któremu będziemy mogli głębiej wejrzeć w jego sens³⁵. Mamy tutaj jedną tezę oraz jedno

wola króla zaczęła działać, wyryła ona znaki w niebiańskiej aurze. Z najbardziej ukrytej sfery w tajemnicy nieskończoności wyłonił się ciemny płomień niczym mgła, która tworzy się w bezpostaciowości, wpuszczony w krąg [owej aury], nie biały i nie czarny, nie czerwony i nie zielony, i w ogóle bezbarwny. Dopiero po przybraniu wymiarów przestrzennych ów płomień wydał błyszczące kolory. W samym wnętrzu płomienia powstało mianowicie źródło, z którego kolory rozlewały się na wszystko w dole, ukryte w tajemnych sekretach nieskończoności. Źródło przebiegało otaczający je eter, ale go nie przebiło, i było zupełnie niepoznawalne, dopóki wskutek impetu jego przebicia nie rozbłysnął ukryty najwyższy punkt. Poza tym punktem nie da się niczego rozpoznać, i dlatego zwie się on *reszît* i jest pierwszym słowem stwórczym z dziesięciu, przez które stworzony został Wszechświat”. Tamże, s. 115.

34 Por. Mistrz Eckhart, *Kazania i traktaty*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1988, s. 186.

35 Alina Świeściak zauważa: „Brak jest tu albo pozorem (pierwszy tekst), albo grą zaprzeczeń (tekst drugi). To, co pozbawione zmysłów – (naprawdę) Jest. Niepojęte to

przypuszczenie. Teza głosi: „*nic / ości / nie ma*”. Natomiast przypuszczenie postuluje, iż „*coś(ć) // ma / (być)*”. Tak więc rozpięci jesteśmy pomiędzy metafizycznym przekonaniem i eschatologiczną nadzieją. Być może mamy tutaj do czynienia także z intrygującą grą, w której słowo „nicość” zostaje podzielone w dwa inne słowa („*nic*” i „*ości*”), jak gdyby chciano nam zasugerować, że nie można podzielić „nicości”; że jest ona integralną całością w ontycznym tego słowa znaczeniu – a jeśli tak, to „*nie ma*” żadnego możliwego produktu jej podziału.

W kole kresu i początku

W wierszu *Ile światów* (ww, s. 372), pochodzącym z tomu *Kamień, szron* (1994), Ryszard Krynicki nadaje podróży wymiar kosmologiczny, pisząc o heraklitejskim kole powstawania i ginięcia wszystkiego, co materialne. W ten sposób temat podróży – tej wewnętrznej, związanej z egzystencją człowieka – włącza w historię podróży kosmicznej, biegnącej w kierunku nieujawnionego początku, owego momentu zarania bytu. Zarówno świat makro („zagubionych planet”), jak i świat mikro („ziarnka piasku” i „kamyka”) uczestniczą w tej niezwyklej przemianie, w nieustannym następstwie rodzenia się i obumierania:

Ile jeszcze światów, ile antyświatów,
światów pozornych i światów odbitych,
światów wybuchłych i światów wchłoniętych,

ile jeszcze zaświatów

zabłyśnie, żeby zgasnąć,
zgaśnie, żeby zabłyśnąć

w ziarnku piasku,
w źrenicy kamyka
na zagubionej planecie

(ww, s. 372)

nie brak, ale (Blake’owska) nieskończoność. Nicość rozbita na «*nic*» i «*ości*» nie jest przesadnie przerażająca, poza tym z resztki po niej wzięła się «*éma*», a więc jednak «*coś*». Zob. A. Świeściak, *Wymiary pustki. Ryszard Krynicki...*, Kraków 2010, s. 146.

A w utworze *Co miało początek* czytamy:

Co miało początek, będzie miało swój kres.
Tylko to, co było
przed Wielkim Wybuchem
nie mieści się w żadnych

ludzkich ani nieludzkich
wymiarach.

(ww, s. 368)

Oto pytanie o rzeczywistość archetypiczną, o świat sprzed „początku”, o przedbyt. I właśnie taki świat, który „nie mieści się w żadnych [...] wymiarach”, postuluje Krynicki. W archetypicznym świecie „sprzed” świata, jaki znamy, poeta znajduje miejsce dla Boga, który nie ma „początku ni końca” (*Który jesteś*, ww, s. 370)³⁶. Zarazem owa rzeczywistość archetypiczna wskazuje na eschatologię; wskazuje na świat, który nie może być poddany powszechnemu prawu powstawania i giniecia, po raz pierwszy dogłębnie opisanemu przez Arystotelesa. Innymi słowy: dla Krynickiego przemiany w skali makrokosmosu wprost prowadzą do zagadnień eschatologicznych, nawet jeśli odpowiedzi na te ostatnie pozostać muszą ledwie naszkicowane.

W stronę Buddy, w stronę Chrystusa

W tomie *Nasze życie rośnie* (1978) poeta pomieścił krótki utwór opatrzonego tytułem *Buddo, Chrystusie*:

Buddo, Chrystusie,

nadaremnie się ukrywasz
w tyłu wcieleniach.

(ww, s. 166)

³⁶ W podobny sposób postępują współcześni astrofizycy. Michał Heller pisze: „Człowiek ma skłonność do tłumaczeń ostatecznych. Nie zadowolają go odpowiedzi częściowe. Szukając odpowiedzi na pytanie: «skąd się to wzięło?», chciałby dotrzeć do takiej odpowiedzi, która by wykluczała jakiegokolwiek dalsze pytania. Naukowcy nierzadko – celem wyjaśnienia, jak się rozpoczęła ewolucja świata – odwołują się do *Przyczyny Ostatecznej*”. M. Heller, *Początek świata*, Kraków 1976, s. 124.

To, co mistyczne; to, co oświecone, przychodzące z innego wymiaru, nie może zostać nierozpoznane. Ukrywanie się Innego w wielu „wcielaniach” okazuje się „nadaremne”, niepotrzebne, zbędne, gdyż samo z siebie dąży do ujawnienia się – dąży do objawienia. Bo przecież, jak powiada Jezus w Ewangelii, „nie stawia się światła pod korcem, ale na świeczniku, by widzieli je wchodzący” (Łk 11,33). Tchnie z tego utworu wewnętrzne przekonanie, graniczące niemal z pewnością, że święte musi zostać w końcu rozpoznane; musi znaleźć wyraz, który prowadziłby do niezaprzecznego oglądu, a w konsekwencji do przyjęcia oczywistości, jaką z sobą przynosi. Z chrześcijańskiego punktu widzenia tylko Jezus Chrystus jest Zbawicielem, i ostatecznie właśnie w Jego Paschalnej Ofierze spełniła się obietnica wyzwolenia człowieka z pęt śmierci i otwarta została droga do wiecznego, niekończącego się życia w transcendentnej przestrzeni, w której unicestwione zostały czas oraz konieczność zmiany, charakterystyczne dla empirycznej rzeczywistości. Obecność Buddy może intrygować, a nawet uruchamiać w nas skojarzenia z ruchem New Age, dążącym do religijnego synkretyzmu. Dlatego też trzeba jasno zaznaczyć, iż propozycja poety w swojej istocie wydaje się transreligijna³⁷, wychylona w stronę zgłębiania różnych tradycji religijnych czy filozoficznych, i na ich kanwie budująca swoje własne, artystyczne czy światopoglądowe, przesłanie.

A zatem Krynickiego podróż w stronę niewypowiadalnego uzyskuje jeszcze jeden niezwykle istotny rys: jest podążaniem w kierunku denuncjacji „Buddy, Chrystusa”; jest ruchem mającym na celu objawienie, całkowite odkrycie tych rzeczywistości, jakie niosą ze sobą zarówno Budda, jak i Chrystus³⁸. Paradoksalność „ukrywania się” jest paradoksalnością samoobjawienia. Można powiedzieć, że wszędzie tam, gdzie zakryte jest przed nami Inne, już mamy do czynienia z jego ujawnianiem się; już dokonuje się subtelny proces poznawania rzeczywistości transcendentnej. W ten sposób, powiada nasz autor, nawet w świecie poddanym procesowi systematycznej desakralizacji,

37 W podobny sposób starałem się interpretować kwestie eschatologiczne w poezji Z. Herberta. Por. M. Dzień, *Bogowie Herberta*, „Teksty Drugie” 2000, nr 3, s. 157–167.

38 W świetle dokonanych wyżej ustaleń twórczą postawę Krynickiego trudno uznać za chrześcijańską, jak również nie można jednoznacznie określić jej jako buddyjskiej. Pomocna może być tutaj wypowiedź autora podczas spotkania z czytelnikami 2 kwietnia 2011 roku w Książnicy Beskidzkiej w Bielsku-Białej. Poeta, stwierdzając u siebie „brak łaski wiary”, powiedział, że zajmują go kwestie natury religijnej.

doświadczamy – o paradoksie! – nadmiaru tego, co duchowe. Skoro niemożliwe staje się ukrycie Buddy i Chrystusa, to również nie sposób odciąć się od życia duchowego, które pulsuje w każdym z nas. Z tego punktu widzenia – pomimo enigmatyczności, więcej nawet, pewnej ascezy literackiego obrazowania – poezję autora *Magnetycznego punktu* nazwać możemy poezją duchowego „nadmiaru”, z konieczności, jak lawa wulkaniczna, dążącego do erupcji na zewnątrz.

Koncepcja Boga, z którą mamy do czynienia w wierszu *Który jesteś* (ww, s. 370), jako „Wszystchświata” i „punktu” w swojej istocie jest czymś, co mieści w sobie zarazem „makro-” i „mikrozasadę”. Owo *arche* o dwóch współistniejących i nieoddzielnych od siebie wyglądach: nieogarnionego i nieogarnialnego „wszechświata” oraz równie tajemniczego i nie mniej nieprzeniknionego „punktu”, w którym zagęszcza się wszelki możliwy byt, wydaje się podyktowana specyficzną wizją świata Ryszarda Krynickiego. W ten sposób poeta kreśli przed nami kolisty, szczelnie zamknięty w sobie obraz Boga, jakby panteistycznego, a zarazem immanentnego; jakby przekraczającego czysto fizyczny wymiar, a wciąż jeszcze geometrycznego. Bóg Krynickiego okazuje się bytem totalnym w swoim zasięgu i znikliwym we własnej głębi „punktu”. Autor zauważa:

Który nie masz początku ni końca,
który jesteś początkiem i końcem.

Źródłem i ujściem.

Wszystchświatem,
punktem.

Punktem

Wielkiego Wybuchu.

(ww, s. 370)

Podróż niesie w sobie również wymiar etyczny. Każdy człowiek – zdaje się mówić Krynicki – podąża drogą do Jeruzalem. To naturalna ścieżka istnienia człowieka, która swój kres upatruje w szczęściu „Jeruzolimy” – Miasta Świętego; Miasta Ofiary i Obietnicy; Miasta, gdzie śmierć i życie objawiły się z całą właściwą im bezwzględnością. Poeta

zdaje sobie sprawę z etycznych oraz duchowych („przekleństwo”) konsekwencji „niezrodzenia owoców” (ww, s. 283). Tak pisze o własnym lęku z ułomności własnej kondycji moralnej, w czym przypomina postawę zatroskanego o własne zbawienie chrześcijanina:

boję się, Rabbi,

boję się, Panie,

że mnie przeklnie głodny

strudzony
nieskończoną drogą
do Jeruzalem

(ww, s. 283)

Podobny etyczno-eschatologiczny wydźwięk ma ostatni utwór, którym krótko zajmiemy się w niniejszym szkicu – *Którego nie ma* z tomu *Niewiele więcej* z 1981 roku. Poeta przestrzega:

Bój się Boga,
którego nie ma

w twym sercu.

(ww, s. 178)

Ten intrygujący wiersz może nastroczać wielu interpretacyjnych trudności³⁹. Nie tylko odpowiedź na pytanie, kim jest Bóg, będący w moim sercu, wydaje się karkołomna, lecz również sama artystyczna konstrukcja tego utworu. Można odnieść wrażenie, że kluczową rzeczą, na którą warto tutaj zwrócić uwagę, jest absencja, nieobecność Boga. To właśnie z perspektywy „nieobecnego” Boga pojawia się lęk. Ten ostatni zatem nie tyle mówi o ontologicznym braku istnienia Boga, ile o egzystencjalnej Jego nieobecności. Ryszard Krynicki właśnie w tym miejscu zdaje się przełamywać nasze utarte poznawcze nastawienie. Istotny jest nie tyle fakt obiektywnego istnienia

³⁹ Prezentowana poniżej próba analizy nie rości sobie prawa do bycia wyczerpującą. To raczej skromna glosa, kilka uwag na temat tego utworu.

Boga⁴⁰, ile – jeśli można tak to nazwać – Jego uwewnętrzniona obecność w przestrzeni „serca”; w pascalowskim terytorium wiary. Nie bez przyczyny mowa tutaj o „sercu”. To nie „rozum”, intelekt jest przestrzenią obecności Boga, ale właśnie przestrzeń nierozumowa, można powiedzieć: ponadintelektualna, transcendująca sferę *ratio*. Dla Krynickiego nieobecność Boga, wzbudzająca w człowieku lęk, jest czymś, co odejmuje mu pewność bycia. Dlatego też ów lęk okazuje się lękiem dotykającym istoty człowieka; jest lękiem, w którym doświadcza on dziewiczej, nieomal rudymen tarnej samotności wobec otaczającej go rzeczywistości⁴¹.

Bibliografia

- Albert K., *Wprowadzenie do filozoficznej mistyki*, tłum. J. Marzęcki, Kęty 2002.
- Amorth G., *Ewangelia Maryi. Kobieta, która pokonała zło*, tłum. W. Zasiura, Częstochowa 2013.
- Bauman Z., *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa 2011.
- Bolewski J., *Nic jak Bóg. Postacie iluminacji Wschodu i Zachodu*, Warszawa 2007.
- Dąmbska I., *O funkcjach semiotycznych milczenia* [w:] tejsze, *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*, Warszawa 1975.
- Dzień M., *Bogowie Herberta*, „Teksty Drugie” 2000, nr 3.

⁴⁰ Jak bowiem dobitnie pokazują dzieje europejskiej myśli filozoficznej, nie sposób sformułować zadowalającego dowodu na istnienie Boga, jak również nie można z całą pewnością na drodze spekulacji zaprzeczyć Jego istnieniu.

⁴¹ Oczywiście w tym miejscu przywołać możemy z jednej strony bliską chrześcijaństwu koncepcję komunii człowieka z Bogiem, w której następuje proces przebóstwienia człowieka poprzez fakt spożywania Ciała i Krwi Chrystusa, z drugiej zaś buddyjskie przekonanie o niepojęciowym doznawaniu rzeczywistości samej w sobie. Zauważmy jednak, że poety taki wybór zdaje się nie dotyczyć. Akceptując bowiem obecność Boga we „własnym sercu”, nie przestaje odczuwać grozy pustki... Krynicki, pozostając poza zarówno chrześcijaństwem, jak i buddyzmem, sytuuje samego siebie w miejscu, jak na poetę przystało, osobnym miejscu, w którym, podobnie jak u Mistra Eckharta, „zero = nieskończoność”.

- Dzięk M., *Człowiek w perspektywie eschatologicznej w poezji Czesława Miłosza i Tadeusza Różewicza. Studium analityczno-interpretacyjne*, t. 1–2, Bielsko-Biała 2010.
- Heller M., *Początek świata*, Kraków 1976.
- Herbert Z., *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008.
- Jan od Krzyża św., *Dzieła*, tłum. B. Smyrak OCD, Kraków 1986.
- Kawafis K., *Wiersze zebrane*, tłum. i oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1992.
- Kozyra A., *Filozofia zen*, Warszawa 2004.
- Krynicki R., *Wiersze wybrane*, Kraków 2009.
- Merton T., *Mistycy i mistrzowie zen*, tłum. T. Bieroń, Poznań 2003.
- Merton T., *Zen i ptaki żądzy*, tłum. A. Szostkiewicz, Kraków 1995.
- Mizera J., *Ontologia fundamentalna Martina Heideggera* [w:] *Filozofia współczesna*, t. 1, red. Z. Kuderowicz, Warszawa 1983.
- Mistrz Eckhart, *Kazania i traktaty*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1988.
- Napiórkowski S. C., Usiądek J., *Matka i Nauczycielka. Mariologia Soboru Watykańskiego II*, Niepokalanów 1992.
- Przybylski R., *Pustelnicy i demony*, Kraków 1994.
- Scholem G., *Kabata i jej symbolika*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1996.
- Suzuki D.T., *Przestrzeń zen*, tłum. A. Wojtasik, Kraków 2004.
- Suzuki D.T., *Wprowadzenie do buddyźmu zen*, tłum. M. i A. Grabowscy, Poznań 2004.
- Świeściak A., *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*, Kraków 2004.
- Świeściak A., *Wymiary pustki. Ryszard Krynicki* [w:] tejże, *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010.
- Taylor C., *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc i in., Warszawa 2001.

Zofia Zarębianka

UNIERSYTET JAGIELLOŃSKI

W stronę metafizyki

Ewolucje poezji pokolenia Nowej Fali
(Stanisław Barańczak, Adam Zagajewski, Stanisław Stabro,
Leszek Aleksander Moczulski, Julian Kornhauser)

Zagadnienia metafizyczne nie leżały z pewnością, mówiąc eufemistycznie, w centrum zainteresowań poetów tworzących na przełomie lat 60. i 70. zręby programowe formacji nazwanej później Nową Falą. Ich żywiołem nie był ani *homo religiosus*, ani nawet *homo metaphisicus*. Bohater powstającej wówczas w Polsce poezji to zdecydowanie *homo politicus* oraz *homo socialis*. Człowiek funkcjonujący w grupie, w społeczności i niejako pozbawiony zarówno indywidualnych cech własnych, jak i osobistych dylematów światopoglądowych natury filozoficznej.

Owszem, pytania etyczne mieściły się jak najbardziej w polu zainteresowań tego bohatera, o czym świadczy choćby tytuł zbioru szkiców Stanisława Barańczaka: *Etyka i poetyka*. Wynikały jednak owe pytania z uwikłania w rzeczywistość znienawidzonego systemu, rodziły się na styku etyki i polityki, i najczęściej były zredukowane do najprostszych, ale zarazem także najistotniejszych rozstrzygnięć moralnych. Twórcy ci, pochłonięci sprzeciwem wobec rzeczywistości ustrojowej ówczesnej Polski bez reszty realizowali się więc przez poetycką analizę problemów społeczno-politycznych. Opór wobec systemu manifestował się też poprzez podejrzliwość wobec języka i podejmowane w jego obrębie działania demaskatorskie ujawniające manipulacyjno-propagandowe mechanizmy oficjalnej polityki i kultury.

Wszystko to w pewien sposób ograniczało horyzont tej poezji do kwestii jak najbardziej doczesnych, do sfery bieżących pytań z zakresu socjologii czy psychologii życia społecznego i politycznego. Z opisanego – w szkicowy, a więc nieuchronnie skażony uproszczeniami

i nazbyt może uogólnionego stanu rzeczy – nie wynika żaden pod adresem tej poezji zarzut. Po prostu taka była odpowiedź literatury na zniewolenie ustrojowe, tak też ówcześni twórcy pojmowali swoją rolę wobec społeczeństwa, coraz bardziej pogrążającego się w rozkoszach naszej małej stabilizacji.

Czy coś się zmienia w tej poezji w zakresie poruszanej tematyki oraz prezentowanego przez lirycznych bohaterów światopoglądu wraz z – przymusowymi – wyjazdami z kraju czołowych reprezentantów formacji – Stanisława Barańczaka i Adama Zagajewskiego oraz przemianami mentalno-społecznymi w samej Polsce? Czy ewentualne rozszerzenie kręgu poetyckich penetracji o sfery dotychczas pomijane przez tę twórczość wiązać by należało z faktem opuszczenia ojczyzny przez niektórych przedstawicieli tego pokolenia, czy też raczej owe przemiany mają związek z ogólnym kierunkiem rozwoju polskiej poezji ewoluującej po doświadczeniu nowofalowym w stronę prywatności? Osobiście skłaniałabym się ku drugiej tezie. Nie ulega wątpliwości dokonująca się pod koniec lat 70. i na początku 80. zasadnicza zmiana wiodącej tonacji w twórczości generacji 1968 roku, przesunięcie w stronę kwestii egzystencjalnych oraz indywidualizacja poetyckich wyborów. Wydaje się, że blisko już stąd do pytań metafizycznych. Czy rzeczywiście? Pozytywną odpowiedź na to pytanie sugerowałaby ewolucja poezji pozostałych uczestników tego pokolenia, jak choćby Stanisława Stabry, Leszka Aleksandra Moczulskiego i Juliana Kornhausera. Nie o to mi zatem chodzi, by dać pełny opis „metafizycznych przypadków” poezji postnowofalowej¹, ale by na wybranych przykładach ważnych i w jakiś sposób reprezentatywnych tekstów spróbować uchwycić odmienną tonację późniejszej twórczości, odmienną współtworzoną także przez dopuszczenie problematyki dotąd nieobecnej, a także zobaczyć, czy w zakresie poszukiwań metafizycznego wymiaru rysuje się jakiś wspólny mianownik w twórczościach zawsze od siebie różnych, spokrewnionych jednak z sobą ideowo w czasie nowofalowego *Sturm und Drang*.

¹ Przez termin ten rozumiem poezję twórców Nowej Fali powstającą już po okresie istnienia formacji, a więc po 1976 roku.

Stanisław Barańczak: *Mroźna próżnia milczy*

Jednym z najbardziej kunsztownych, a zarazem i jednym z najbardziej znamienitych dla charakteru owej zmiany przykładów pozostaje wiersz Stanisława Barańczaka *Widokówka z tego świata*. Co prawda, tytuł (co ważne – zarówno wiersza, jak i całego tomu!) zdaje się wskazywać w dalszym ciągu na ziemską stronę rzeczywistości jako zasadniczą domenę poetyckich zainteresowań... Wprowadza przecież jednak podział na hipotetyczne dwie sfery – tu (na ziemi) i tam (w zaświatach, po drugiej stronie), co samo w sobie jest już czynnikiem znaczącym. Utrzymany w konwencji pocztówki z pozdrowieniami z wakacji tytułowy wiersz tomu Barańczaka zaskakuje podwójnością przeciwstawnych sensów, odsłaniając dwie warstwy – sytuacyjne i znaczeniowe. Każda z nich przynależy przy tym do odmiennych porządków co do ich natury – by tak rzec – ontologicznej. Kreowana w utworze sytuacja liryczna zdaje się wskazywać na zdarzenia potoczne, codzienne, związane z bieżącą egzystencją lirycznego bohatera, zdarzenia rozgrywające się przy tym w konkretnym miejscu kuli ziemskiej. Pewne, delikatnie zaznaczone, lecz wyraźne aluzje kulturowe i topograficzne pozwalają umiejscowić liryczną akcję w Ameryce. Sensy natomiast nabudowujące się ponad bezpośrednią zdarzeniowością przywoływaną przez liryczną narrację wiersza wskazują na problematykę metafizyczną oraz – związaną z nią ściśle – sferę znaczeń egzystencjalnych.

Zderzenie sensów potocznych z sensami metafizyczno-egzystencjalnymi dokonuje się w wierszu na płaszczyźnie językowej, ściślej – przez sam język i konfrontację jego różnych rejestrów – konwersacyjnego oraz konwencjonalnego, a przede wszystkim przez wykorzystanie i niemal natychmiastowe przełamywanie utartych frazeologizmów. Zabieg ten staje się nie tylko źródłem zaskoczenia estetycznego i językowego, lecz stanowi zasadniczy element budowania podwójności znaczeń, pełniąc zarazem rolę swego rodzaju pomostu: najpierw pomiędzy różnymi kodami komunikacyjnymi (potoczny/filozoficzny), a w konsekwencji pomiędzy wspomnianymi wcześniej dwiema płaszczyznami sygnałów semantycznych – odnoszących się do bieżącej, nieskomplikowanej codzienności piszącego list bohatera lirycznego oraz konstytuujących się w procesie celowego odkształcania utartych zwrotów dotyczących sensów egzystencjalnych, filozoficznych czy teologicznych. Mamy

tu zatem do czynienia z misterną grą językową, prowadzącą do uzasadniającej jej podjęcie gry fundamentalnych sensów i owocującą, jak zobaczymy w toku dalszej analizy, postawieniem zasadniczych pytań o charakterze historiozoficznym, epistemologicznym oraz religijnym.

Z pozoru może się wydawać, iż adresat, do którego po wielokroć zwraca się liryczny bohater, wyrażając żal z powodu jego nieobecności, to ktoś zaprzyjaźniony, przebywający w innym niż nadawca kartki miejscu. Skonwencjonalizowany zwrot: „szkoda, że Cię tu nie ma”, często przecież pojawia się w korespondencji, szczególnie tej wysyłanej z wakacji czy dłuższych wyjazdów. Dalsze części wiersza przynoszą jeszcze kolejne tego rodzaju grzecznościowe zwroty, stosowane w listach: „co u Ciebie słychać”, „jak Tobie mija czas”, wreszcie: „Mów, jak Ty się czujesz”², wskazując na chęć nawiązania kontaktu z adresatem.

Również informacje, a przynajmniej ich znaczna część, przekazywane w tej pocztówce nie odbiegają od konwencji zwyczajnych pozdrowień. Składają się na nie krótkie wiadomości o miejscu przebywania nadawcy „zamieszkałem w punkcie, z którego mam za darmo rozległe widoki” oraz – nieodzowne w takich okolicznościach – wiadomości o pogodzie: „klimat znośny, powietrze lepsze pewnie niż gdzie indziej”, a także wzmianki o atrakcjach i pewnej egzotyce: „są urozmaicenia: klucz żurawi, cienie palm i wieżowców...”, których wymienienie świadczyć ma o odmienności nowej przestrzeni bohatera od jego dotychczasowego otoczenia. Zarazem przecież jednak przynoszą też niewypowiedzianą wprost sugestią pewnego znudzenia, rozpraszanego niekiedy dzięki niewielkim urozmaiceniom...

W ramach tej pocztówkowej konwencji podmiot mówiący, a jednocześnie nadawca listu, umieszcza też jednak dyskurs gwałtownie rozsadzający przyjęty przez siebie schemat błahych i zdawkowych pozdrowień z podróży. Oto poetyka kartki pocztowej konsekwentnie w każdej strofie pęka przez wprowadzanie niespójnych z nią różnorodnych wtrętów sygnalizujących, że nie o zwyczajną widokówkę do znajomego w istocie chodzi...

Najpierw zastanawia już sam tytuł utworu odpowiadający tu – można przyjąć – umieszczonej na kartce informacji o tym, co przedstawia

² S. Barańczak, *Widokówka z tego świata* [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, Kraków 2006, s. 361. Cytowane poniżej fragmenty wiersza pochodzą z tego samego wydania.

przesyłany widok. Tym razem, zamiast stosowanego na odwrotach widokówek napisu z nazwą przedstawianego miejsca pojawia się dziwne dość określenie: „ten świat”, przywołujące na myśl natychmiastowe skojarzenie z „tamtym światem”, co otwiera (podobnie jak w całym wierszu) podwójną perspektywę interpretacyjną. Jedna możliwość mieszcząca się w poetyce i programach wczesnej twórczości Barańczaka pozwalałaby na tłumaczenie tego i tamtego świata w kategoriach uwarunkowań polityczno-społecznych. „Ten świat”, z którego pochodzi wysłana kartka, kazałby się identyfikować, mówiąc najprościej, ze światem zachodniego dobrobytu, wtedy „tamten świat” byłby zarówno tym, który bohater wiersza znał z autopsji, światem, mówiąc metaforycznie jego własnymi słowami, „z betonu, zmęczenia i śniegu”, który pozostawił (znalazłszy się w „tym świecie”), jak i tym, w którym miałby przebywać domniemany adresat korespondencji. Wyjaśnienie takie mogłoby okazać się wystarczające w porządku pierwszej – zdarzeniowo-potocznej – płaszczyzny tekstu. Zauważmy, wyprzedzając nieco dalszy ciąg rozważań, iż w obydwu wersjach semantycznych: społeczno-politycznych oraz – analizowanych za chwilę – eschatologicznych, „tamten świat” waloryzowany jest ujemnie. Podobnie dzieje się z „tym światem” uzyskującym dodatnie nacechowanie emocjonalne zarówno, gdy rozumiemy przezeń określony system organizacji społecznej, jak i wtedy gdy nabiera znaczeń ogólniejszych i jako „ziemia”, coś znanego i oswojonego, choć wysoce niedoskonałego, przeciwstawia się „tamtemu światu” odsyłającemu do drugiego ze wskazanych możliwych znaczeń.

„Tamten świat” przecież częściej rozumiany bywa jako tajemnicza i groźna, a przynajmniej całkiem inna i niewiadoma rzeczywistość pozaziemska. „Ten świat” przeciwstawiałby się więc jakoś owemu niewymienionemu wprost, ale przecież *implicite* założonemu przez samo zestawienie „tamtemu światu”. Dopowiedzieć można – najprawdopodobniej światu, w którym przebywa adresat widokówki. Tego rodzaju sformułowanie każe podejrzewać je o nieobojętne dla istotnych sensów wiersza powiązania z osobą adresata.

Już w pierwszej strofie pojawiają się sygnały świadczące o jego nie do końca jasnym statusie. Wynikające z konwencji korespondencyjnej pytanie: „co u Ciebie słyhać”, zostaje mianowicie dopełnione kolejnym: „co można widzieć, / gdy się jest Tobą”, pytaniem niemieszczącym się już zdecydowanie w poetyce pozdrowień i wprowadzającym

wątpliwość dotyczącą zarówno natury adresata owego poetyckiego listu i zarazem odbiorcy wypowiedzi, jak i charakteru jego poznania. Gdy w strofie drugiej powtórzony zostaje podobny do wcześniejszego zabieg uniejednoznacznienia adresata – poprzez wprowadzenie pytania tym razem o czas: „czy czas coś znaczy, / gdy się jest Tobą” – tym bardziej więc zaczynamy nabierać przekonania, iż właściwym odbiorcą listu Barańczaka z tego świata bynajmniej nie jest inny człowiek, lecz... Bóg, a „tamten świat”, w którym poeta go umieszcza, stanowi hipotetyczną rzeczywistość postulowaną przez nadawcę jako remedium na absurdalność i nieodwołalność czającej się śmierci.

Nie od rzeczy będzie też w tym miejscu wspomnieć, iż dziwny, niepasujący do struktury zwykłej kartki fragment wypowiedzi bohatera znajduje się też we wcześniejszej części pierwszej zwrotki, gdy w relacji o miejscu pobytu pojawia się nagle dopowiedzenie jakby z zupełnie innego poziomu komunikacji: „zawsze ponad głową / ta sama mroźna próżnia / milczy swą nałogową odpowiedź”, dopowiedzenie uruchamiające charakterystyczny dla drugiej połowy xx wieku topos pustego nieba. Bohater tekstu jawi się zatem nie tylko jako podróżnik podziwiający widoki świata, ale też, a może przede wszystkim, jako człowiek zatrwożony swoją sytuacją egzystencjalną i poszukujący odpowiedzi na podstawowe pytania: o istnienie Boga i Jego naturę, o sens własnego istnienia i własnej śmierci: „Zagłębiam się w ciele, / w którym zaszyfrowane są tajne wyroki / śmierci lub dożywocia”. Przypomina tym samym Pascalowską „myślącą trzcinę”, postawioną samotnie wobec ogromu wszechświata. Przypomina też bohatera Kantowskich rozmyślań snutych pod rozgwieżdżonym niebem... Również dalsze refleksje, w których w wielkim skrócie pojawia się wysoce pesymistyczna diagnoza historiozoficzna i kulturowa współczesności, nie dają się łatwo wpisać w ramy beztrioskiej pocztówki. W tym kontekście zupełnie innego wydźwięku nabiera też początkowy i kilkakrotnie ponawiany zwrot: „Szkoda, że Cię tu nie ma”, tracąc swój skonwencjonalizowany charakter grzecznościowej formuły na rzecz dramatycznego stwierdzenia nieobecności w tym świecie tego, który w systemach o charakterze deistycznym uważany jest za Sprawcę wszystkiego, co jest. Kierowane pod jego adresem pytania lirycznego ja: „co można widzieć, / gdy się jest Tobą” oraz kolejne: „czy czas coś znaczy, / gdy się jest Tobą”, odsłaniają złożone zaplecze filozoficzne dylematów nadawcy, który ostatecznie

okazuje się wędrowcem przez ziemię i myślicielem, filozofem zgłębiającym zagadkę bytu.

Pierwsze z postawionych przezeń pytań zdaje się zawierać dwa tropy. Najpierw odnosi się ono do natury i sposobu istnienia Boga, potem do charakteru i metod Jego poznania. Byłoby to zatem pytanie w równym stopniu ontologiczne, jak epistemologiczne. Równocześnie, zauważamy – w niedostrzegalny niemal sposób – zakwestionowany zostaje przez lirycznego bohatera jeden z najważniejszych atrybutów Boga – Jego wszechwiedza, skoro pada pytanie, o to, co może On widzieć. Być może, w podtekście (wynikającym z całego obrazu Boga budowanego w utworze) znajduje się i taka supozycja, że Stwórca niewiele może dostrzec, gdyż jest przecież... nieobecny: „Szkoda, że Cię tu nie ma”.

Pytanie kolejne otwiera perspektywę eschatologiczną i sprowadza się do wątpliwości związanych z niejasnymi wyobrażeniami wieczności i pozaczasowego sposobu jej trwania, trudnego do pojęcia dla bohatera zanurzonego w czasie i poddanego jego rytmom. Znowu zderza się ta refleksja podmiotu z jego konstatacją dotyczącą nieobecności Boga w tym świecie, a więc tym samym w ziemskim czasie. „Mroźna próżnia milczy”, co staje się dodatkowym bodźcem do podjętej przez lirycznego bohatera próby swego rodzaju gorzkiego rozrachunku z epoką oraz z sobą samym. Uderza w wierszu świadomość historii i uczestniczenia w niej przez podmiot, który wie, że czas jego współczesności nieuchronnie i nieustannie, niejako z każdą sekundą staje się tym, co minione i poddawane osądom potomnych. Dokonana przez bohatera syntetyczna ocena epoki, w której przyszło mu żyć, daleka jest od optymizmu, skoro określona zostaje jako „nowotwór”, „próchno”, „łgarstwo”, „niezniszczalny plastik”. Tak wygląda, w jego odczuciu, dziedzictwo XX wieku. Ponowiona zatem raz jeszcze, w ostatniej strofie, konstatacja o nieobecności Boga wzmacnia odczucie pustki i bezsensu zarysowane już na początku widokówki stwierdzeniem o milczącej próżni nad głową zawierającym, być może, jakąś aluzję do Kantowskiego „nieba gwiazdzistego”.

W ostatniej strofie, czy może powiedzieć lepiej – w ostatniej sekwencji wiersza, następuje powrót do problematyki jednostkowych lęków uzasadnionych zarówno wcześniejszym spojrzeniem na realia epoki, jak i lękiem przed konfrontacją z własnym ciałem w chwili umierania; innymi słowy, w chwili odchodzenia w niewiadomy „tamten świat”...

Równocześnie bohaterowi, mimo ogarniającej go grozy, nie jest obca postawa stoicka pozwalająca mu przyjmować wobec siebie samego i najżywotniej obchodzącego go własnego losu pozycję uważnego obserwatora: toczące się życie przyrównane do powieści rzeki oraz kryminału obfitującego w krwawe sceny ukáže mu swój sens dopiero w chwili ostatecznego zamknięcia oczu. Nie przeszkadza mu to jednakże tymczasem na zaangażowane uczestnictwo w życiu:

a jednak ta lektura
wciąga mnie, niedorzeczny
kryminał krwi i grozy, powieść rzeka, która
swój mętny finał poznać mi pozwoli
dopiero, gdy i tak nie będę w stanie unieść
zamkniętych ciepłą dłonią zimnych powiek.

Na tym tle przejmująco przedstawia się zakończenie owego listu otwierające, podobnie jak wcześniejsze jego fragmenty, dwojakie możliwości odczytania. Do adresata kartki, która w międzyczasie zmieniła swój charakter, nabierając raczej cech duchowego testamentu niż pocztówkowych pozdrowień, skierowane zostaje ostatnie pytanie: „mów jak ty się czujesz”, dopełnione po przerzutni uzupełnieniem: „jak boli / Ciebie Twój człowiek”. W zależności od przeprowadzonej delimitacji zdania wieńczącego wiersz daje się ono podzielić, a w konsekwencji także rozumieć w różny sposób. Oto jeśli postawilibyśmy nieistniejącą kropkę po zaimku „Ciebie”, człon następny, rozpoczęty wielką literą należałoby traktować jako podpis nadawcy, co dobrze wpisuje się w przyjętą konwencję epistolarną. Równoprawnie można by też jednak, jak się wydaje, rozumieć cały ostatni trójwers jako jedno wypowiedzenie. Wtedy człon: „twój człowiek” nie wyodrębniłby się w podpis, lecz stanowiłby dalszy ciąg sekwencji, wnosząc dodatkowe sensy: domniemanym bólem Boga byłby nie tylko ból człowieka, ale sam człowiek jako taki... Bóg w paradoksalny sposób ponosiłby zatem konsekwencje swej nieobecności na „tym świecie”, a przesłana Mu widokówka z tego świata byłaby tyleż wyrazem rozpaczy pozostawionego samemu sobie bohatera, ile i beznadziejną próbą przełamania dzielącego dwa światy i dwie sfery dystansu, próbą nawiązania kontaktu, mimo rządzącego nadawcą przeświadczenia, iż adresat, choć byłby pożądanym, w istocie jest całkiem nieobecny, co nie znaczy jednak nieistniejący.

Kunsztowny w swym językowym kształcie wiersz Barańczaka odsłania w toku analizy nie tylko zauważoną na wstępie podwójność sensów, ale też daleko posuniętą otwartość semantyczną pozwalającą na rozmaite interpretacje w obrębie każdej z zasadniczych płaszczyzn dlań konstytutywnych. Warto przy tym dodać, że wpisane w tekst różnoimienne sensory z reguły nie wykluczają, lecz dopełniają się wzajemnie, tworząc opalizującą zderzanymi z sobą rejestrami znaczeń, trójwymiarową czy panoramiczną fotografię z tego świata.

Adam Zagajewski:
Mistyka dla początkujących

Kolejny, charakterystyczny dla zmiany postaw lirycznego ja utwór wpisujący się w pole zainteresowań metafizycznych to tekst Adama Zagajewskiego pod znamienym tytułem *Mistyka dla początkujących*. Analizowany wiersz umieszczony został w tomie o tytule nieobojętym dla wymowy utworu, tomie *Pragnienie*. Jeśli dodać, iż w niemieckim wydaniu zbior ten zatytułowano właśnie jako *Mistyka dla początkujących*, i jeśli zauważyć ponadto, że w całej książce nie ma wiersza nazwanego *Pragnienie*, to – być może – otrzymujemy jakąś ważną wskazówkę interpretacyjną.

Można bowiem słusznie zapytywać, co stanowi przedmiot pragnienia, które liryczne ja nowego tomu poety deklaruje jako swoje podstawowe, zapisywane wiersz po wierszu doświadczenie wewnętrzne. Trudno też nie dostrzec, iż tom ten przynosi nuty nieobecne raczej dotychczas w twórczości współautora *Świata nie przedstawionego*. Tony owe, mało precyzyjnie i dość niedokładnie, nazwijmy je metafizycznymi, jako swą główną cechę wskazują tęsknotę, urastającą tu do rangi zasadniczych jakości konstytuujących światoodczucie bohatera.

Chcę więc powiedzieć, że po pierwsze, wybrany przeze mnie do analizy wiersz *Mistyka dla początkujących* jawi się jako jeden z głównych tekstów całego zbioru, na co wskazuje jego inicjalna pozycja jako pierwszego utworu w tomiku. Po drugie, jest jednym z tych utworów, w których najmocniej, w sposób niejako skondensowany, dochodzi do głosu metafizyczny ton Zagajewskiego. Najpełniej daje się on słyszeć we wskazanym zbiorze, choć już wcześniej niekiedy dawał o sobie znać

w pojedynczych wierszach³. Po trzecie wreszcie, co poniekąd wynika z tego, co powiedziano powyżej, należy ów tekst sytuować w szerszym kontekście – tytułu całego zbioru, znamiennego dla charakterystyki wewnętrznego świata bohatera, fundamentalnego dlań pragnienia, a w konsekwencji w kontekście kilku jeszcze innych wierszy tomu, wzmacniających i potwierdzających ów metafizyczny trop i wskazujących kierunek tęsknoty doświadczanej przez liryczne ja jako tęsknoty skierowanej ku nienazwanej z imienia rzeczywistości absolutnej. Wiersze te to *Traktat o pustce*, *Widzieć* oraz, utrzymany w bezpośrednio modlitewnym trybie i zawierający taką oto prośbę, *Płomień*: „Daj nam zdziwienie / i płomień, wysoki, jasny”⁴ – prośbę niepozostającą bez związku z rozpoznaniem poczynionymi przez bohatera w *Mistyce dla początkujących*.

Jakie zatem są to rozpoznania? Zanim spróbujemy je nazwać i opisać, podejmiemy próbę prześledzenia sytuacji lirycznej danej w wierszu. Ona to bowiem, nakreślona z troską o szczegół wyrazista scenka realistyczna, wyzwala ciąg refleksji bohatera. Refleksji, dodajmy od razu, osadzonych w innym czasie i w innych przestrzeniach niż te, które dały im początek.

Oto, można domniemywać, bohater liryczny znalazł się na kawiarnianym tarasie w ciepły (letni?) dzień. Książka zobaczona u Niemca siedzącego opodal wzbudza ciekawość naszego bohatera, podpatruje on zatem, z pewnym zresztą wysiłkiem („udało mi się zobaczyć”)⁵, jej tytuł, którego brzmienie staje się dla niego narzędziem czy instrumentem swoistego objawienia – „od razu zrozumiałem”.

Nie przeczy to zarazem istnieniu w wierszu cienia pewnej ironii. Pobrzmiewa nią już sam tytuł ujrzanej przez bohatera książki, a także skonstatowany przezeń ważny fakt kulturowy polegający na wzmożonym i dającym się obserwować w całej Europie i Ameryce zainteresowaniu współczesnych problemami z zakresu duchowości, traktowanymi dotąd jako kwestie zarezerwowane dla wybranych. Podręcznik „mistyki dla początkujących” wpisywałby się w serie popularnych wydawnictw

3 15 Por. między innymi wiersz *On działa* z tomu *Dziki czereśnie. Wybór wierszy*, Kraków 1992, s. 67.

4 A. Zagajewski, *Płomień* [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, Kraków 2010, s. 196.

5 Tenże, *Mistyka dla początkujących* [w:] tegoż, *Wiersze wybrane...*, s. 175. Cytowane poniżej fragmenty wiersza pochodzą z tego samego wydania.

poradnikowych, w rodzaju samouczków gotowania, majsterkowania, pielęgnowania kwiatów czy uzdrawiania oferowanych w księgarniach na całym świecie. Mistyka wszakże to nie majsterkowanie, a natura jej przedmiotu nie bardzo przystaje do konwencji popularnych samouczków czy ulubionych przez popkulturę podręczników do wszystkiego... W podobnym ironicznym tonie daje się odczytać stwierdzenie bohatera innego, przywoływanego przez nas wiersza, mianowicie *Traktatu o Pustce*⁶. Także i tu bohater natrafia w księgarni na pozycję tak właśnie zatytułowaną, co pozwala mu na następujące podszyte ironią wyznanie: „Poczułem się uszczęśliwiony, ponieważ tego dnia byłem doskonale / pusty”⁷. O ile więc nie ulega wątpliwości sceptyczny dystans bohatera wobec skażonych powierzchownością mód na podejrzaną duchowość, często duchowość obcą tradycji śródziemnomorskiej, za której reprezentanta uważa siebie bohater, duchowość, której sygnałem wywoławczym staje się w wierszu buddyjska najpewniej Pustka, o tyle nie sposób nie spostrzec, że w obu utworach kryje się coś więcej i nie można ograniczać ich sensu do warstwy ironicznej, poddającej krytycznemu opisowi ważny kulturowo i socjologicznie trend. Ironia, czy też, mówiąc dokładniej, a zarazem ostrożniej, dystans znaczoney sceptycyzmem, odnosi się do jednego aspektu zjawiska – umasowienia i swego rodzaju snobizmu. W obydwu przywołanych utworach, analizowanej przez nas *Mistyce dla początkujących* i cytowanym powyżej *Traktacie o Pustce*, zaznacza się ów ironiczny dystans mówiącego bohatera wobec obserwowanego przezeń kulturowo-duchowego fenomenu.

W „dobrym tonie” miałyby być – zgodnie z wymogami tego pseudo-duchowego trendu budzącego w naszym bohaterze pewne rozbawienie – trzymanie przy sobie, na widocznym miejscu, w kawiarni, podręcznika mistyki. To – można wnosić – w mniemaniu owego Niemca, którego obserwuje liryczny bohater *Mistyki*, jest źródłem specyficznej nobilitacji, znakiem przynależności do duchowej elity... Takie zachowania stają się bezsprzecznie przedmiotem subtelnej kpiny, podobnie jak wykpione zostają wyobrażenia Europejczyka, którego uosobieniem wydaje się bohater *Traktatu*, że oto właśnie dostąpił Nirwany, podczas gdy w rzeczywistości doświadczany przez niego stan pustki nie ma nic

⁶ Por. tenże, *Traktat o Pustce* [w:] *Pragnienie*, Kraków 1999, s. 62.

⁷ Tamże.

wspólnego z prawdziwym doświadczeniem wewnętrznym i sprowadza się co najwyżej do konstatacji własnej jałowości.

Jeżeli jednak krytyce poddana zostaje tania moda na popularną mistykę w pigułce, dostarczającą natychmiastowych olśnień i nadzwyczajnych wrażeń, to tym bardziej na tak zakreślonym tle kulturowym widać odmiennosć doświadczenia bohatera rządzonego siłą tęsknoty i pragnieniem poznania. Tym też wyraźniej uwidocznią się inne niż potoczne rozumienie mistyki zaproponowane w utworze. Przede wszystkim więc mistykę pojmuje się tu jako drogę poznania. W ten sposób Zagajewski odwraca się od naskórkowego rozumienia doświadczenia mistycznego jako bliżej niesprecyzowanego przeżycia nadzmysłowego, zapewniającego podmiotowi doznającemu pewną (zależną od stopnia zaawansowania w praktyce transcendentnej) dawkę przyjemnych emocji oraz odczucie zrelaksowania. Tylko takie bowiem wrażenia osiągnąć może adept mistyki dla początkujących z kawiarnianego tarasu posiłkujący się podręcznikowym zarysem.

Droga prawdziwego poznania mistycznego, o której opowiada się w wierszu *Mistyka dla początkujących*, zakłada konieczność pewnych wstępnych warunków, które musi spełnić bohater. Jednym z nich jest... zdziwienie. Stąd, być może, pojawiająca się w innym ważnym dla omawianej tu problematyki utworze *Pragnienia* prośba: „daj nam zdziwienie”⁸. Bez zdziwienia wszystko wydaje się oczywiste, a świat otaczający przestaje być postrzegany jako tajemnica. Zdolność do zdziwienia i podziwu (ten z kolei wymieniany jest w interesującej nas *Mistyce dla początkujących*) warunkuje możliwość poznania. Bez nich bowiem zanika świeżosć spojrzenia, a raczej – świeżosć widzenia, niezbędna w każdym procesie poznawania, niezależnie od jego przedmiotu.

Dalszym warunkiem, a zarazem i pierwszym efektem podjętej przez bohatera drogi, wydaje się bezpośredniość i konkretność osiąganego wtajemniczenia w rzeczywistość. Chodzi zatem nie o nabywaną teoretycznie pojęciową wiedzę o świecie, ale o jego zmysłowe doznanie, „zobaczenie własnymi oczyma”. Pomnażaniu tego bezpośredniego, natocznego i doświadczalnego doznawania mają służyć podróże. I tak na przykład w wierszu *Widzieć*:

⁸ Tenże, *Płomień...*, s. 196.

piszę z podróży – bo chciałem widzieć
a nie tylko wiedzieć – widzieć wyraźnie⁹

W tym zapisanym przez bohatera pragnieniu dokładnego widzenia kryje się potrzeba zrozumienia symbolizowanego, być może, przez płomień z utworu, dla którego stał się on słowem tytułowym. Płomień oznaczać może także ogień oczyszczenia, w tym wypadku ogień oczyszczający patrzenie bohatera na świat, tak by był on zdolny do pierwszego zdziwienia, do widzenia i poznawania nieskażonego uprzednimi wrażeniami, nieuprzedzonego. Wreszcie też ów „płomień wysoki, jasny” wskazywać może na pełnię poznania w Duchu, którego symbolem pozostaje on w ikonografii chrześcijańskiej.

Poznanie bohatera, zrozumienie przezeń rzeczywistości dokonuje się przeto w bezpośrednim z nią kontakcie. Żadne podręczniki ani studiowanie teoretycznych zasad nie zastąpią zdobywanego osobiście doświadczenia. Opis świata jest zawsze tylko namiastką i nigdy nie jest równoważny z doznaniem. Można nawet wysunąć przypuszczenie, że w wierszu *Mistyka dla początkujących* dochodzi do swoistej konfrontacji mistyki podręcznikowej, uznanej przez bohatera za „podejrzaną”, z mistyką prawdziwą, pojmowaną jednak nie w kategoriach nadzmysłowych wrażeń i zjawisk nadzwyczajnych, lecz jako droga mozolnego odkrywania Prawdy, droga wiodąca poprzez własne istnienie, przeżywane w sposób świadomy i uważny (o takim właśnie świadomym i uważnym postrzeganiu rzeczywistości świadczy choćby opis zmierzchu).

Stąd tak istotna rola przypada w *Mistyce dla początkujących* obserwacji. Stąd też przywoływanie przez bohatera różnoimiennych rekwizytów zjawiskowej strony świata, zapamiętanych przezeń podczas podejmowanych wędrówek i podróży. Te rozmaite szczegóły, współistniejące w wierszu na równych prawach, szczegóły wybrane z różnych obszarów, zarówno odnoszące się do przyrody (jaskółki, czaple, słowiki, drzewa oliwne, pola ryżowe), jak i z poziomu kultury, sztuki, architektury (głowa księżniczki z Luwru, średniowieczne domostwa, witraże), wszystkie więc te szczegóły stają się znakami bogactwa i niezmierności świata, jego nieskończoności i niewyczerpalności oraz dążenia bohatera do ogarnięcia Pełni. Wybór rekwizytów z obydwu płaszczyzn – natury oraz kultury – również wydaje się znaczący. Oto bohater zdaje się

⁹ Tenże, *Widzieć [w:] tegoż, Pragnienie...*, s. 47.

poszukiwać równowagi, zdaje się mówić, że ani ograniczenie się jedynie do natury, ani redukcja zainteresowań rzeczywistością do sfery wytworów człowieka nie mogą objawić przeczuwanej i poszukiwanej przez niego Całości. Bohater jawi się więc jako niezaspokojony tropiciel sensu absolutnego, odsłaniającego się jako Jedno czy Wszystko, sensu poszukiwanego podczas rozlicznych podróży i wciąż umykającego, niedającego się pochwycić, objąć, nazwać.

Epicka panorama, ewokowana w wierszu przez rozmyślanie bohatera, konstytuuje się dzięki wymienianiu przezeń kolejnych zjawisk, które podziwiał i zapamiętał, które budowały jego wrażliwość, wreszcie które rozpoznawał jako ważne w dziejącym się na jego oczach *mysterium mundi*. Epicki charakter wiersza stanowi też istotny element jego struktury medytacyjnej. *Mistyka dla początkujących* każe się bowiem traktować jako medytacja – i to w podwójnym sensie. Po pierwsze, stanowi medytacyjny dyskurs służący namysłowi nad światem, dyskurs utrzymany w spokojnym rytmie oddechu i stawiający przed oczyma podmiotu następujące po sobie obrazy – odsłony rzeczywistości. W tym kontekście utwór pokazuje pewien proces duchowy, którego natura, jak się wydaje, ma przede wszystkim epistemologiczny charakter.

Po drugie zaś – a może nawet przede wszystkim – wiersz przynosi zapis medytacyjnego wtajemniczenia, zapis finalnego olśnienia zanotowanego przez bohatera w słowach: „od razu zrozumiałem”. Ujrzana na kolanach Niemca nieduża książeczka o intrygującym tytule staje się bowiem dla podmiotu swego rodzaju instrumentem błyskawicznego olśnienia. Cały wiersz uznać więc można za dokonywany niejako *ex post* zapis tego momentalnego doświadczenia. Przedmiotem owego natychmiastowego poznania staje się dla bohatera utworu prawda natury eschatologicznej. W momentalnym błysku olśnienia doznanego na kawiarnianym tarasie nagle pojmuje on, iż wszystko, co tu, na ziemi, poznaje, wszystko, co otacza go w doczesnym życiu, stanowi zaledwie wstęp do rozległej Rzeczywistości znajdującej się poza granicą czasu i niedostępnej poznaniu w trakcie najbogatszej nawet w doznania egzystencji zanurzonej w czasie. Całe bogactwo i piękno świata ujawniają jedynie część Całości, stanowiąc zarazem jej transparentny znak. Aby kiedyś, po drugiej stronie, objawiła się bohaterowi Pełnia, aby kiedyś mógł zobaczyć i poznać Wszystko, musi on teraz, będąc jeszcze po widzialnej stronie, zdać swoisty egzamin, którym stają się dla niego cała

jego egzystencja i cały świat, a w końcu – przejście poza sferę widzialności, w wieczność. Ucząc się krok po kroku rzeczywistości, zdobywając cierpliwość, łagodność, czułość i współczucie, ćwicząc się w uważnej obserwacji, bohater zbliża się coraz bardziej do Prawdy, która odsłoni się mu „potem”, poza horyzontem doczesności, po egzaminie, który „odłożony został na później”¹⁰.

W tym sensie przez całe doczesne życie wszyscy, chcąc nie chcąc, zdani jesteśmy na „mystykę dla początkujących”, zdaje się mówić utwór. Życie ziemskie bowiem jawi się w wierszu jako swoiste „preludium”, „wstęp”, „prolegomena” do trwania w wiecznym teraz objawiającej siebie całkowitej prawdy. „Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno; wtedy zaś zobaczymy twarzą w twarz” (por. 1 Kor. 13,1–13). Tak, dość – przynajmniej – nieoczekiwanie końcowe wnioski bohatera wykazują zadziwiająco zbieżność z Pawłowym *Hymnem o miłości* (por. 1 Kor. 13,12). Mistyka zaś w taki sposób pojęta staje się dziedziną dostępną dla nas wszystkich – początkujących ziemskim życiem adeptów wieczności. W tym też sensie samo życie okazuje się owym wstępnym kursem i podręcznikiem mistyki, jedyną księgą objawiającą drogę poznania i zarazem samo przez się stanowiące ową drogę.

Czy dwa utwory – choćby tak reprezentatywne, jak analizowane w niniejszym szkicu – mogą posłużyć do wyprowadzenia jakichś ogólniejszych wniosków w kwestii kształtu „metafizycznego” w emigracyjnej fazie twórczości obydwu poetów? Zapewne byłoby to nieco ryzykowne. Trudno jednak powstrzymać się przed spostrzeżeniem, iż oba teksty, Barańczakowa *Widokówka z tego świata* oraz Zagajewskiego *Mistyka dla początkujących*, stanowią poniekąd utwory centralne w tomach, z których pochodzą. Wydaje się też, iż same tytuły owych tomów mogły stanowić istotną wskazówkę co do kierunku ewolucji problematyki podejmowanej przez dwóch czołowych przedstawicieli pokolenia 1968 roku. Barańczakowy tytuł wiersza i tomu *Widokówka z tego świata* zdaje się sugerować powstanie pewnej szczeliny dla sfery pytań z dziedziny nadprzyrodzonego, szczeliny konstytuującej się przez wprowadzenie dychotomicznego podziału na świat „ten” oraz „tamten”. Podział ten mógłby odpowiadać innemu – na *sacrum* i *profanum*. Wbrew jednak oczekiwaniom wprowadzonej delimitacji przestrzeni na „tu” i „tam” nie

¹⁰ Tenże, *Mistyka dla początkujących...*, s. 175.

odpowiada bynajmniej tradycyjna waloryzacja sfery świętej i świeckiej. Nie tyle zostaje ona przesunięta – świat „tu” nie pretenduje do miana *sacrum* – ile uchylona czy zawieszona. Potwierdza tę intuicję o zmianie także tom *Chirurgiczna precyzja*¹¹ z najważniejszym pod tym względem wierszem *Dialog duszy i ciała*¹², stylizowanym na średniowieczne dialogi racji. Racje owe nigdzie nie zostają jednak u Barańczaka ostatecznie rozstrzygnięte. Bohater jawi się jako agnostyk, z niedowierzaniem podejrzewający, iż wbrew racjonalnej logice, być może, należy dopuścić myśl o istnieniu rzeczywistości przekraczającej ziemski wymiar. Jest to bez wątpienia znaczna różnica w stosunku do etapu wcześniejszego, kiedy to ta sfera pytań w ogóle nie manifestowała się w tej poezji pozostającej, mimo nieznacznego wychylenia „poza widzialność”, widokówką z tego ziemskiego, doczesnego świata.

Zgoła inaczej rzecz przedstawia się u Adama Zagajewskiego. Tytuł tomu *Pragnienie* najlepiej tę różnicę obrazuje. Zasadnie interpretować go można jako wyraz wychylenia ku przeczuwanej tajemnicy, niedającej się uchwycić, lecz zwiastującej pełnię. Mówiąc obrazowo, różnicę między obydwoma tomami widziałabym w odmiennym ukierunkowaniu wektorów metafizyczności. Wektor w ostatnim tomie Zagajewskiego zdaje się przyjmować ustawienie wertykalne – od tego świata ku nieznanemu, lecz pożądanemu. Mimo iż przedmiot tęsknoty umyka („znowu umknęło mi to, co najważniejsze”)¹³, wysiłek bohatera zmierza do przedarcia się w niedostępny dla zwyczajnego postrzegania obszar rzeczywistości innej. U Barańczaka wektor pozostaje w pozycji horyzontalnej mimo pojawienia się w polu świadomości bohatera ważnych pytań natury metafizyczno-egzystencjalnej. Jak się wydaje, stosunek do sfery metafizycznego można traktować jako jeden z czynników określających odmienność, a może nawet rozejście się dróg poetyckich poszukiwań obydwu twórców, co potwierdza analiza jednego jeszcze utworu Zagajewskiego.

¹¹ Ostatni wydany za życia Stanisława Barańczaka tom poetycki. Por. S. Barańczak, *Chirurgiczna precyzja*, Kraków 1998.

¹² Tenże, *Dialog duszy i ciała* [w:] tegoż, *Wiersze zebrane...*, s. 451.

¹³ A. Zagajewski, *Opus pośmiertne* [w:] tegoż, *Wiersze wybrane...*, s. 194.

Adam Zagajewski:
Walizka, czyli mistyka dla zaawansowanych

Rano Kraków był pochmurny, dymiły wzgórza.
 W Monacium padał deszcz, Alpy niewidoczne
 i ciężkie leżały w dolinach jak kamienie.

Dopiero w Atenach zobaczyłem słońce, które
 sprawiło, że powietrze, całe powietrze,
 cała ogromna flotylla powietrza,
 zamieniło się w drżące złoto.

Jak mówią pisarze religijni: nagle
 stałem się innym człowiekiem.

Jestem tylko turystą w widzialnym świecie,
 jednym z tysiąca cieni, które
 snują się w ogromnych halach lotnisk –

a za mną jak wierny pies jedzie na małych kółkach
 moja zielona walizka.

Jestem tylko nieuważnym turystą,
 ale kocham światło¹⁴.

Czy tematem przytoczonego wyżej wiersza Adama Zagajewskiego rzeczywiście jest, jak mógłby sugerować jego tytuł, walizka? Zielona, na małych kółkach, jadąca z turkotem oznajmiającym zbliżanie się właściciela, mała albo ogromna, walizka przemieszczająca się po gładkich powierzchniach hal dworcowych albo po lśniących posadzkach wielkich, przeszklonych lotnisk? Właściwie dlaczego nie? Przecież w poezji nowoczesnej i tym bardziej ponowoczesnej przedmiotem poetyckiej refleksji może być wszystko, nawet tak mało poetycka i tak bardzo prozaiczna rzecz jak walizka... Więc jeśli walizka, to wiersz Adama Zagajewskiego byłby zarazem opowieścią o podróży, a sytuacja liryczna, w wyrazistym skrócie zarysowana w tekście, eksponowałaby przede wszystkim element ruchu, zmianę miejsca, z Krakowa, przez

¹⁴ Tenże, *Walizka* [w:] tegoż, *Asymetria*, Kraków 2014, s. 15. Cytowane poniżej fragmenty wiersza pochodzą z tego samego wydania.

Monachium, do Aten... Trochę to, przynajmniej, dziwna trasa, jak gdyby okrężna, ale znów – dlaczego nie? Dlaczego turysta, nieco może ekscentryczny, nie miałby ze swoją walizką jechać do Grecji przez Niemcy? Oczywiście, można w taki sposób czytać powyższy utwór i zatrzymać się na jego warstwie dosłownej, uznając, iż wyczerpuje ona możliwe i zamierzone przez autora sensory wiersza. W takiej lekturze należałoby podkreślić realizm przedstawień, konkretność, topograficzną dokładność, fenomenalność obrazowego skrótu i syntetycznego ujęcia perspektywy, umiejętnie ewokującego u czytelnika wyobrażenie przywoływanej przestrzeni. W takim trybie odczytania kontekst sytuacyjny wiersza byłby zdeterminowany przez status bohatera lirycznego, opisanego jako podróżny czy turysta. Bohater utworu – jak się wydaje – już po przybyciu na miejsce, do Aten, snuje refleksje o odbytej niedawno podróży, której nieodłącznym atrybutem jest walizka. Walizka zaś, dopowiedzmy rzecz najzupełniej oczywistą, stanowi bagaż, bagaż natomiast oznacza jakiś ciężar, jakąś niewygodę. Tu, co prawda, zminimalizowane przez fakt, iż walizka jest nowoczesna i ma kółka, zawsze jednak bywa przecież przez podróżnego odczuwana jako swego rodzaju obciążenie. Podkreślam ten szczegół – zresztą podkreśla go sam liryczny głos relacjonujący przebieg podróży – gdyż odgrywa on istotną rolę w tekście, otwierając różne możliwości znaczeniowe konstytuujące się na kilku poziomach wiersza. Pozostaniemy jednak jeszcze w płaszczyźnie sensów dosłownych i wrócimy do bohatera w chwili, gdy snuje swoje rozważania. Na plan pierwszy w tym jego namyśle wysuwa się kontrast między pochmurnym i wilgotnym („dymiły wzgórze”) Krakowem i deszczowym Monachium a słonecznymi, pogodnymi i jasnymi Atenami, zanurzonymi w blasku ciepłego światła. Dla podróżnego poruszającego się samolotem różnica klimatyczna bywa szczególnie mocno uderzająca, i tak dzieje się w przypadku lirycznego ja, które w ciągu kilku godzin doświadcza na sobie odmienności pogody, oświetlenia i krajobrazu.

Nie bardzo jednak chcę poprzestać na takiej lekturze, rodzi bowiem niedosyt, a nawet pewne zniecierpliwienie: po cóż było pisać, można zapytać, tak w gruncie rzeczy banalny i oczywisty, choć niewątpliwie zalecający się malarskimi walorami wiersz... To wręcz niemożliwe, by nie kryło się w nim, poza owymi zmysłowymi obrazami i trafnymi obserwacjami meteorologicznymi oraz reporterską zgoła sprawozdawczością, nic więcej, by pod jego powierzchnią nie została wszyta

podszewka istotniejszych sensów, uzasadniających jego powstanie... Zrekonstruowana w zaprezentowany wyżej sposób na poziomie dosłowności liryczna sytuacja implikuje, jeśli dokładniej wczytać się w tekst, również całkiem odmienne tropy interpretacyjne.

Podjęcie, że zarysowany wyżej kierunek odczytania utworu nie wyczerpuje jego znaczeń, uzasadnia się także znajomością pozostałej twórczości Adama Zagajewskiego, którego wszak trudno posądzać o pisanie ot, takich sobie niewiele ważących i niewiele znaczących reporterskich wierszyków... Kolejnego argumentu spoza samego tekstu dostarcza też tytuł tomu, w którym wiersz został pomieszczony.

Asymetria... Nie ma w najnowszym tomie Zagajewskiego tekstu pod takim tytułem. Fakt ten intensyfikuje całościową wymowę tytułu, odnoszonego zatem do wszystkich zawartych w książce wierszy. A skoro tak, warto zwrócić uwagę na znaczącą asymetrię powstającą w analizowanym utworze wskutek zderzenia pewnej banalności literalnie odczytanej sytuacji lirycznej z jakimś domniemanym drugim, głębiej ukrytym znaczeniowym dnem, pozwalającym na dotarcie do tych prawdziwych, zasłoniętych dla niepoznaki przez ową banalność sensów utworu. Sygnały, że może chodzić o coś więcej, znajdują się przecież również w samym tekście. Jednym z wyraźniejszych jest poczyniona przez bohatera wzmianka: „jak mówią pisarze religijni: nagle / stałem się innym człowiekiem”, nasuwająca od razu myśl o możliwych sensach religijnych skrywanych pod zewnętrzną fakturą wiersza. Przy okazji wszakże nie można pominąć lekkiej ironii, która pobrzmiewa w sformułowaniu o języku pisarzy religijnych, ironii uruchamiającej pewien dystans lirycznego ja do własnej osoby, do swoich przeżyć, a także, może przede wszystkim, do prób ich zwerbalizowania. Zauważona ironiczność podsuwa jeszcze jedno przypuszczenie co do charakteru owych głębszych, ukrytych znaczeń rzeczzonego wiersza. Mogą się one mianowicie sytuować nie tylko na domniemanej płaszczyźnie religijnej, ale także na poziomie refleksji kulturowej, filozoficznej, a dokładniej – epistemologicznej oraz egzystencjalnej. Następny sygnał, który pochodzi z samego wiersza, to samookreślenie się bohatera jako „turysty w widzialnym świecie”, przypominające nieco teologiczne rozumienie kondycji ludzkiej jako pielgrzymki przez ziemię czy przez życie ku niewidzialnej ojczyźnie umiejscowionej w niebie. Bohater w świetle powyższego rozpoznania okazałby się nie tyle turystą zwiedzającym

południe Europy, ile raczej szczególnego rodzaju wędrowcem, jakimś Marcelowskim *homo viator*, gnany po drogach świata i poszukującym prawdziwego poznania symbolizowanego w wierszu przez światło.

Światło też pozostaje podstawowym czynnikiem powstawania symbolicznych znaczeń utworu, zarówno tych odnoszonych do poziomu religijnego, jak i rozpatrywanych w perspektywie refleksji kulturowej. Znaczenia te umieściliśmy poprzednio w horyzoncie możliwych sensów religijnych. Zasadne będzie także rozpatrywanie ich we wspomnianej wyżej perspektywie kulturowej, której wymownym znakiem byłyby w utworze Ateny. Nie są to jednak, jak sądzę, perspektywy ujmowane rozłącznie. Przeciwnie, wolno je uznać za komplementarne i wzajemnie współzależne; tak przynajmniej jawi się, w moim odbiorze, doświadczenie lirycznego ja sytuujące się w obydwu obszarach. Obranie jako celu podróży Aten nie jest przypadkowe i nie wynika jedynie z turystycznej mody na wyjazdy do pięknej, ciepłej i słonecznej Grecji... Oczywiście, jeśli potraktować naszego wędrowca jako turystę poszukującego wakacyjnych atrakcji, to wystarczyłoby i takie trywialne wyjaśnienie. Nie zapominajmy jednak, iż Ateny to nie tylko, a może i nie przede wszystkim, konkretne miasto na mapie współczesnej Europy, ale miasto i miejsce niejako archetypiczne, w którym rozpoczyna się mit założycielski kultury śródziemnomorskiej. Ateny przeto to symboliczna kolebka, źródło, początek... A skoro tak, to turystyczna eskapada lirycznego ja niepostrzeżenie zmienia swój charakter, stając się bardziej niż realną wyprawą odbywaną w rzeczywistej przestrzeni, wędrówką wewnętrzną, intelektualną i duchową do źródeł myśli i źródeł europejskiej kultury. W taki też sposób przestrzeń fizyczna, tak przekonywająco ewokowana w słowach bohatera lirycznego nabiera cech przestrzeni symbolicznej, a realne Ateny przekształcają się w emblematyczny znak wskazujący z jednej strony na budowaną przez ów założycielski mit sieć kulturowych znaczeń, tworzących podwaliny wspólnoty i stanowiących fundament wzajemnej komunikacji, z drugiej na niezbywalność refleksji filozoficznej w samopoznaniu, w drodze do siebie samego, w dążeniu do rozpoznania własnej, indywidualnej tożsamości, ufundowanej, co ważne, na elemencie *ratio*. Wagę wymiaru racjonalnego w projekcie rozwoju wewnętrznego lirycznego ja dostrzec się daje w podkreśleniu znaczenia światła. Niesie ono w wierszu wiele znaczeń; jedno z nich skupiałoby się na aspekcie gnoseologicznym, eksponującym konieczność poznania rozumowego,

konieczność penetracji intelektualnej w procesie samostanowienia i dochodzenia do prawdy, której jest wyobrażeniem.

Jak podaje Władysław Kopaliński¹⁵, światło jest między innymi symbolem wiedzy, intelektu, mądrości, mocy twórczej, a także wieczności, ducha, szczęścia, życia, kontemplacji, objawienia, Boga, świętości, pozytywnej przemiany. Otrzymanie światła oznacza dostąpienie wtajemniczenia, iluminację, oświecenie. Podobne sensory przypisywano słońcu, kojarzonemu w kulturze z nowym początkiem, niebem, Chrystusem, nieskończonością, oświeceniem, boskością, ale też z mądrością, intelektem, poznaniem, sprawiedliwością, mądrością¹⁶. Do tego ciągu znaczeń *Leksykon symboli Herdera*¹⁷ dopisuje jeszcze jedno, wywiedzione z pism Platona i wskazujące na słońce jako reprezentację dobra. Zarówno światło, jak i słońce stanowią istotne, jeśli nie najistotniejsze rekwizyty w świecie przedstawionym omawianego wiersza Zagajewskiego. Obydwa też, tak światło jak i słońce, uruchamiają podwójne ciągi symboliczne: odnoszone albo do wymiaru rozumowego związanego z poznaniem intelektualnym albo do wymiaru religijnego i znaczeń ewokujących sensory odnoszone do życia duchowego. W ten sposób znajduje dodatkowe potwierdzenie prawomocność każdego z wyodrębnionych tropów interpretacyjnych: wędrowiec z północy jawi się jako poszukiwacz prawdy, który chce pokonać cienie iluzji i dotrzeć do istoty rzeczy. Jawi się też jako pielgrzym pokonujący własne niedoskonałości i zmierzający ku duchowemu wyzwoleniu. Wilgoć, deszcz, mgła panujące w jego dawnym życiu, przed przybyciem na południe, mogłyby zatem oznaczać z jednej strony przeszłość, to, co było przed momentem ujrzania światła, a z drugiej strony właśnie grzeszność, jakąś skazę, wewnętrzną ciemność, przezwyższoną w chwili zetknięcia ze światłem, a więc w chwili jakiegś duchowej iluminacji umożliwiającej odcięcie się od wcześniejszego życia. Pewną granicę w wymiarze fizycznym stanowiłyby tu Alpy, wskazujące w wymiarze duchowym na element zła, z którym wolno je kojarzyć na zasadzie asocjacji z kamieniami, ciężarem (ciężkie Alpy, mówi przecież

¹⁵ Por. hasło: *Światło* [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 415–416.

¹⁶ Por. hasło: *Słońce* [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, s. 387–388;

¹⁷ Por. *Leksykon symboli (Leksykon symboli Herdera)*, tłum. J. Prokopiuk, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, Warszawa 1992, s. 146–147.

o nich liryczny głos) oraz położeniem w dolinie, na dole, a więc należące do rzeczywistości zdesakralizowanej, przeciwstawionej znajdującemu się w górze życiodajnemu słońcu. Nieuważny turysta, który kocha światło, definiuje więc siebie jako adepta wtajemniczeń dokonujących się w nim pod wpływem kontaktu z rzeczywistością inną niż ta, z którą obcował w Krakowie i Monachium. Symbolicznie mamy tu do czynienia z przejściem ze sfery mroku do sfery światła, z północy na południe, z wewnętrzną transgresją oznaczającą przekroczenie nieoświeconego barbarzyństwa i wstąpienie w krąg iluminacji: intelektualnej, ale i duchowej. Olsnienie bohatera lirycznego zdaje się mieć dwojaką naturę. To najpierw olsnienie Atenami – rozumianymi jako domena kultury. Odnalezienie się w Atenach oznacza więc spojrzenie na rzeczywistość ukształtowane przez dorobek myśli, przez dziedzictwo sztuki, przez tradycję kultury, filozofii, literatury, którym początek dała Hellada, pojęta *pars pro toto* jako fundament aksjologiczny, mentalny i estetyczny wyznaczający oś orientacji w świecie. Można na takim rozumieniu iluminacji bohatera się zatrzymać. Wydaje się wszakże, iż dopełnieniem tego rodzaju, naturalnego poniekąd, poznania staje się w wierszu poznanie innego rodzaju. Droga z Grecji prowadzi bohatera dalej, do niewymienionej wprost w tekście Jerozolimy oświetlonej przez słońce duchowego wglądu.

A co z walizką, czy nie zgubiła się gdzieś po drodze? Trzeba jej poszukać, by domknąć w jakąś logiczną całość ten interpretacyjny wywód.

Motywowany więc pragnieniem przebywania w świetle – cokolwiek by ono nie znaczyło – bohater nasz przemierza dalej świat, ciągnąc za sobą nieodłączną walizkę. W próbie wyjaśnienia jej znaczeń znów pójść można by w dwie strony. Jedna ścieżka poprowadzi w kierunku refleksji egzystencjalnej. Walizka ciągnięta przez bohatera byłaby synonimem bagażu życia, ciężaru egzystencji, być może też całego jego doświadczenia życiowego zdobytego podczas podróży, a więc doświadczenia uprzedniego wobec olsnienia doznanego w Atenach. Ścieżka druga, przecinająca się gdzieś po drodze z poprzednią, wiodłaby natomiast w stronę nadziei... Wszak walizka bohatera była w zielonym kolorze. Jeśli barwie sakwojażu bohatera przypisać jakieś znaczenie symboliczne, podobnie jak wcześniej pozostałym elementom lirycznej scenerii, wówczas owa zielona walizka symbolizować by mogła bogactwo kulturowe i duchowe stanowiące zawartość jego ekwipunku. To ono właśnie

tworzy zatem wewnętrzne wyposażenie lirycznego ja i umożliwia mu każdorazowo rozpoznawanie sensu oraz pozwala mu z nadzieją posuwać się do przodu, ku nowym horyzontom, ku światłu.

Może to ryzykowna interpretacja, może nawet trochę zbyt daleko idąca, czyż jednak podróż z Krakowa do Aten przez Monachium nie jest także karkołomna?

Stanisław Stabro: Daremność, gorycz i śmierć

Odmienność od konwencji wczesnej Nowej Fali wyraża się u Stabry nieobecnością gry z nowomową i zarazem brakiem skłonności do „mówienia wprost”, które to dwie stylistyki stanowiły podstawowe sposoby kształtowania języka przez twórców grupy Teraz oraz poznańskich Prób. W miejsce gry z językiem peerelowskiej propagandy słychać za to u Stabry wyraźny i świadomie podejmowany wielopiętrowy dialog z tradycją romantyczną. Nie jest to wszakże w tej twórczości bynajmniej nawiązanie ani jednoznaczne, ani – tym bardziej – zdecydowanie pozytywne.

Romantyzm pojawia się u Stabry jako jeden z punktów odniesienia dla podejmowanej przez niego gorzkiej refleksji o narodzie i ojczyźnie. Uznany przez poetę za istotną ideową spuściznę, podlega jednocześnie i wywyższeniu, i zakwestionowaniu, jest obiektem aprobaty i podziwu, lecz także odrzucenia jako niewygodny balast, którego ciężenie prowadzić może jedynie do powtórzenia klęski, podobnej tej, która była udziałem romantycznego pokolenia wieszczów. Rewolucyjne i narodowowyzwoleńcze tradycje romantyzmu podlegają zatem z jednej strony uczuciowej, ale i ideowej akceptacji, z drugiej ukazane zostają jako dziedzictwo daremne, idiom tyleż wzniosły, słuszny, pociągający i piękny, ile nieskuteczny historycznie i w tym sensie skompromitowany czy wręcz ośmieszony. Jednocześnie więc pobrzmiwa u Stabry wyraźna nuta nostalgii za minionym czasem bohaterskich zrywów: „Gdzie ta lanca i trąbka co grała – Na koń ! // Gdzie te balowe suknie Wołynia Podola?”¹⁸, by w dalszej części cytowanego wiersza zastąpić ową nostalgię gorzką świadomością daremności – zarówno tamtych zrywów,

¹⁸ S. Stabro, *** [*Gdzie ta lanca...*] [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, Łódź 1989, s. 86.

jak i wszystkich następnych naznaczających polski los dramatyzmem i tragicznością: „Gdzie ta trąbka co grała w podmokłej olszynie // Requiem dla akselbantów i requiem dla świata?”¹⁹. Słowo „requiem” ma tutaj znaczenie zasadnicze. Mogłoby być uznane za jedno ze słów kluczowych tej poezji, którą – jako całość – można by było odczytywać jako swego rodzaju requiem. Żałobny lament poświęcony ludzkości, kulturze i światu rozpisany na zróżnicowane tony – od elegijnego żegnania po gniewne protest songi²⁰.

Zaangażowanie poezji Stabry, pulsująca w niej pasja wydawały się też czerpać nie tyle z oporu wobec realiów zgrzebnej rzeczywistości politycznej realnego socjalizmu, ile sięgać głębiej ku historiozoficznym mechanizmom rządzącym ludzką historią jako taką, czego przejawem są wspomniane nawiązania do romantyzmu potraktowanego jako prywatny i pokoleniowy mit założycielski, ale także jako peryfrazą Historii. Tego rodzaju podejście – zarówno do języka, jak i – przede wszystkim – do materii społecznej, w zasadniczy sposób różniło wczesne wiersze Stabry od bezpośredniej deklaratywności pozostałych uczestników grupy Teraz czy szerzej – twórców związanych z generacyjnym buntem 1968 roku. Wewnętrzna ewolucja pisarstwa Stanisława Stabry prowadzi, jak się wydaje, od szlachetnej oraz młodzieńczej w wyrazie poetyki buntu pokrewnego postawie anarchistycznej czy anarchizującej i wykazującego spore zbieżności z duchem protestu wpisanym w twórczość amerykańskich bitników, protestu podjętego w odmiennej poetyce wiele lat później przez poetów bruLionu, po wyciszoną refleksję egzystencjalną, odnajdywaną w tomach z dojrzałego okresu twórczości aż po ostatnio wydaną książkę poetycką o niepokojącym tytule *oko thery*²¹.

Thera to wulkaniczna wyspa grecka, z której, najprawdopodobniej, pochodzi znaleziony w roku 1999 na terenie Niemiec tajemniczy dysk sprzed kilku tysięcy lat przedstawiający babilońskie wyobrażenie nieba i zadziwiający precyzją astronomicznych ustaleń. Dysk ów, jak sądzą archeolodzy, najpierw, w czasach rozkwitu cywilizacji babilońskiej, spełniał funkcje użytkowe, służąc jako, nazwijmy to, przyrząd astronomiczny.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Por. na przykład wiersz *Tren na śmierć Wiliama Schroedera studenta uniwersytetu w Kent zastrzelonego przez gwardię narodową* [w:] S. Stabro, *Wiersze wybrane...*, s. 28.

²¹ Por. tenże, *oko thery*, Kraków 2008.

Potem jednak przydatność naukowa zastąpiona została przez użycie kulturowe i przedmiot zaczął mieć jakiś – nie do końca jasny dla nas dzisiaj – związek z religią.

Tytuł tomiku otwiera, jak sądzę, na podwójne znaczenia. Z jednej strony, skoro nazwa geograficzna wyspy związana jest z obecnością na niej wulkanu, oko Thery daje się odczytywać jako „oko wulkanu”, co stanowić może metaforyczną diagnozę szeroko pojmowanej współczesności, wystawionej na rozliczne niebezpieczeństwa i zagrożonej jakimś – bliżej nieokreślonym – wybuchem mogącym doprowadzić do gigantycznej katastrofy, a w konsekwencji do zagłady świata i ludzi. Tak ujęta wykładnia tytułu wpisuje się, co warto podkreślić, w krąg znaczeń konstytutywnych także dla wcześniejszej twórczości Stanisława Stabry, stanowi ich konsekwentną, choć utrzymaną w nowej, bardziej oszczędnej i powściągliwej poetyce kontynuację. Tytułowe oko Thery byłoby w tym układzie synonimiczne do wyrażenia frazeologicznego „w oku cyklonu” wyrażającego poziom niebezpieczeństwa i ekstremalność egzystencjalnej sytuacji. Bohater tomu, *homo viator*, to podróżny świata, uważny obserwator i komentator przemian naznaczających przełom epok. Niepokój o stan globu, przeświadczenie, iż człowiek coraz bardziej zbliża się do granicy, poza którą zanika i ginie cywilizacja, wydaje się w poezji Stabry pokrewny kulturowym diagnozom Czesława Miłosza, z którym łączy go także operowanie kategorią ocalenia. O ile jednak u Miłosza nadzieja na ocalenie nigdy nie zostaje pogrzebana, a wizja katastrofy sytuuje się raczej w strategii przestrogi niż opisu faktograficznego, o tyle w wierszach Stabry podjęcie przez kategorię ocalenia polemicznego dialogu ze starym poetą prowadzi ostatecznie do zupełnie innych konkluzji: ciemniejszych i głęboko pesymistycznych – tak w odniesieniu do jednostki, jak i w perspektywie historiozoficznej. Przynajmniej dwa wiersze z tomu *Dzień twójego narodzenia*²² utrzymane są w Miłoszowej stylistyce i zawierają aluzje, nie tylko na poziomie samej frazy poetyckiej, ale też poprzez czytelne nawiązania, niemal parafrazy, do utworów Miłosza z tomu *Ocalenie*. Demonstrują one jednak całkowicie inne niż u autora *Traktatu poetyckiego* podejście do historii oraz do możliwości oddziaływania przez słowo na bieg dziejów. Wobec nieuchronności historycznej klęski, wobec nieuchronności katastrofy słowo u Stabry

²² Por. tenże, *Dzień twójego narodzenia*, Warszawa 1974.

jawi się jako bezsilne, a błaganie poety, by zostać wysłuchanym, traci właściwie rację bytu i jakikolwiek pozytywny sens²³. Jedyne ocalenie, jeśli można to ocaleniem nazwać, poeta dostrzega w proteście wyrażonym w bluźnierstwie: „Niechaj bluźnierstwo będzie wam ocaleniem”²⁴. Bo cóż innego, pyta bohater Stabry, można przeciwstawić bezsilności? I cóż innego pozostaje wobec apokalipsy?

Modelowym przykładem zagłady czyni Stabro w swoich wierszach Holokaust, którego pogłosy i cienie uobecniają w jego utworach katastroficzną myśl o unicestwieniu człowieka i kultury. Wątek Holokaustu zaznacza się mocno także we wcześniejszych tomach Stabry i uznać go należy za jeden z istotnych elementów wpływających na kształt światoodczucia lirycznego ja oraz głębokich sensów wpisanych w wiersze. W tomie *oko therey* pamięć Zagłady naznacza wędrówkę bohatera, stając się nie tylko swoistym *memento*, ale i znakiem upadku człowieka.

Tym samym tak interpretowany tytuł ostatniego wydanego dotąd tomu Stabry uruchamia i intensyfikuje sensory katastroficzne, obecne już wcześniej, właściwie od samego początku, w jego twórczości i odsyłające do konstytutywnej dlań refleksji historiozoficznej, podporządkowanej gorzkiej wiedzy o mechanizmach zła stanowiących instrument napędowy dziejów ludzkości. Bohater Stabry nie poddaje fenomenowi zła intelektualnym wiwisekcjom, nie zadaje – jak bohater Miłosza – filozoficznych pytań zgłębiających pochodzenie i naturę zła. Stabro więc nie pyta, jak klerk, *unde malum*, lecz kreuje, zwłaszcza w wierszach wcześniejszych, bohatera czynu inspirowanego romantycznymi wzorcami, bohatera preferującego w miejsce jałowych dywagacji intelektualnych protest, niezgodę, sprzeciw i walkę podejmowaną mimo świadomości nieuchronnej klęski – kulturowej, historycznej, duchowej i egzystencjalnej, której figurą czyni poeta Holokaust. Tu także mają zastosowanie odwołania do romantyzmu, przefiltrowane w niektórych wierszach przez lekturę poezji pokolenia Kolumbów, zwłaszcza zaś

²³ Polemiczny dialog z Miłoszem zasługiwałby na osobne omówienie. Wierszy podejmujących Miłoszową frazę i zarazem budujących opozycyjną wobec poezji Miłosza wizję świata i wizję misji poety wskazać można u Stabry więcej. Jako przykład można przywołać tekst *Zamiast prologu* nawiązujący świadomie do pierwszych słów *Traktatu poetyckiego* i zaprzeczający jednocześnie zawartemu w nim programowi poetyckiemu.

²⁴ Por. S. Stabro, *Ocalenie* [w:] *Wiersze wybrane...*, s. 26.

Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i Tadeusza Gajcego. Przykład tego rodzaju nawiązań znaleźć można między innymi w wierszu *Potomnemu*²⁵, podejmującym – już przez sam tytuł – twórczy, ale i polemiczny dialog zarówno z utworem wojennego poety, jak i z zakorzenionym w polskiej świadomości romantycznym modelem myślenia o ojczyźnie. Ten właśnie historiozoficzny idealizm zdaje się zbliżać postawę bohatera Stabry do wyborów dokonywanych przez poetów walczącej Warszawy, a w szczególności przez Baczyńskiego, któremu Stabro, nawiasem mówiąc, poświęcił swego czasu ważną książkę monograficzną²⁶. Skojarzenie w jednej twórczości powinowactwa ideowego amerykańskich bitników, polskich poetów wyklętych, tradycji romantycznej oraz wyborów życiowych pokolenia wojennego może wydawać się zaskakujące. Mam wszakże wrażenie, iż właśnie w tym dziwnym konglomeracie, wskazującym na duchowe i ideowe źródła poezji Stabry, tkwi jej odmienność, siła wyrazu i artystyczna nośność. Jeśliby szukać elementów wspólnych w tych, tak zdawałoby się rozbieżnych, nurtach tradycji literackiej, to stanowiłaby o nich charakterystyczna postawa niezgody na bierność, jałowość i miałość dyktowane w imię życiowego konformizmu.

Wskazany więc wyżej krąg duchowego pokrewieństwa, znaczony w głównej mierze nazwiskami zbuntowanych artystów *bit generation* spod znaku Franka O'Hary i Allena Ginsberga oraz straconego pokolenia wojennego prowadzi więc raczej w stronę poetów wyklętych, każąc dorzucić do już wymienionych nazwisko Charles'a Baudelaire'a, a z polskich autorów Andrzeja Bursy, Edwarda Stachury, Ryszarda Milczewskiego-Bruna i podobnych poetyckich nonkonformistów oraz szaleńców idei niemieszczących się w żadnym systemie, kontestujących ustalone ramy porządku społecznego i podważających w anarchistycznym geście utarte schematy instytucjonalne oparte na władzy i podległości. System, instytucja i władza znajdują się w twórczości Stabry na cenzurowanym, zostają poddane w stan podejrzania po to, by obnażywszy ich prawdziwe oblicze, zakwestionować ich prawomocność i przydatność.

Jeżeli więc opisywać poezję Stabry przez katastrofizm, to trzeba by od razu zaznaczyć jego odmienność od propozycji wypracowanych

²⁵ Por. tenże, *Potomnemu* [w:] tegoż, *Wiersze wybrane...*, s. 162.

²⁶ Por. tenże, *Chwila bez imienia. O poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, Chotomów 1992.

przez Drugą Awangardę czy nawet przez poetów pokolenia wojennego. Katastrofizm Stabry wydaje się bardziej rozpaczliwy, niepozostawiający cienia złudzeń co do ludzkiej natury i kierunku rozwoju historii. To katastrofizm ciemny, całkowicie pozbawiony nadziei, wliczając w to także jej postać eschatologiczną, wykreśloną właściwie z horyzontu epistemologicznego bohatera tej twórczości. Nietzscheańskie hasło śmierci Boga znajduje u Stabry wieloraką egzemplifikację. Poświadczony zostaje zarówno przez wypowiedzi lirycznego ja, operujące odwróconą – a więc i zaprzeczoną – motywiką chrześcijańską, jak w wierszu *Z gwiazdką*²⁷, w którym w miejsce spodziewanych słów kolędy *Bóg się rodzi* przybierają one postać: „gdy Bóg umiera w sercach naszych”, i inne, podobne do tej, deklaracje. Ich istotę sprowadzić się daje do przeświadczenia o braku jakiegokolwiek metafizycznej sankcji, która nadawałaby dziejom ludzkim nadrzędny sens historiozobawczy. Ilustracją prawdziwości tezy o śmierci Boga wydają się także same dzieje ludzkości, a w szczególny sposób okrucieństwo drugiej wojny światowej i bezprecedensowa zagłada narodu żydowskiego, kwestionująca w zasadniczy sposób obietnicę Bożego wybrania.

Tym bardziej zaskakujący staje się w świetle powyższych konstatacji drugi ze wspomnianych możliwy trop interpretacyjny związany z tytułem tomiku *oko thery*. Ta druga możliwość odsłania mianowicie zakamufLOWANE i nieoczywiste sensy metafizyczne ukryte w tkance wierszy, ale też ujawniane przez ów starożytny dysk babiloński, wpisany pośrednio w tytuł książki. Sprawa nie wydaje się zresztą prosta. Otóż charakter całej czy też, mówiąc ostrożniej, większej części twórczości poetyckiej Stanisława Stabry wskazuje na gest kontestacji jako jeden z zasadniczych wymiarów jego postawy i światopoglądu artystycznego. Kontestacja ta nie pomija kwestii religii, wobec której bohater wierszy krakowskiego twórcy zajmuje stanowisko niechętnie, widząc w niej jeszcze jeden – obok państwa – składnik aparatu ucisku, tym razem ucisku duchowego. A przecież, mimo iż tego rodzaju stwierdzenia są w odniesieniu do poezji Stabry jak najbardziej prawdziwe, to jednak w najnowszym tomie, będącym przedmiotem mojej uwagi, coś się w tym względzie zmienia.

²⁷ Por. tenże, *Z gwiazdką* [w:] tegoż, *Wiersze wybrane...*, s. 40.

Programowa niechęć cichnie, ustępując miejsca... no właśnie – czemu? Powiedzieć w tym kontekście o tęsknocie byłoby najprościej, nie wydaje się wszakże, by słowo to w adekwatny sposób oddawało duchowy stan bohatera wierszy Stabry z ostatniego tomu. Wydaje się mianowicie, iż rozpacz szuka tu jakiegoś punktu odniesienia, jest zbyt ciemna, zbyt bezwzględna, zbyt ciężka, by bohater mógł ją udźwignąć. Więc mimo deklaracji:

Bóg z przydrożnej kapliczki
umarł dla nich już dawno
nowy się nie narodził
jest tylko wspomnieniem²⁸

wyrażającej zbiorową świadomość pokolenia, ale będącą w równym stopniu osobistym wyznaniem lirycznego ja, mimo więc owej deklaracji, w której świetle bohater Stabry od strony przeświadczeń dotyczących spraw ostatecznych może być postrzegany jako agnostyk, bliski ateistycznej wersji egzystencjalizmu oraz rozpoznaniom duchowym poczynionym w twórczości Tadeusza Różewicza, gdzie mimo woli i niejako wbrew sobie, wydaje się wychylać poza ów ateistyczny, czy przynajmniej agnostyczny, paradygmat.

„Pod Złotą Bramą zamurowaną / czekam na Mesjasza / z dzieciństwa”²⁹ – powie w jednym z utworów bohater, ujawniając tym bezpośrednim sformułowaniem bezmiar rozpacz i bezmiar pragnienia. W tym też miejscu właśnie uwidacznia się ów ukryty związek ze wspomnianym wcześniej babilońskim dyskiem, mającym stanowić nośnik sensów metafizycznych. Rzecz jednak w tym, że sensory owe pozostają dla nas nierozszyfrowane, kod dysku jest nieczytelny i zdezaktualizowany, wskazuje na rzeczywistość niedostępną i nierozpoznaną, a raczej – zapomnianą i zupełnie niezrozumiałą. Podobnie, tak to przynajmniej odczytuję, dzieje się w poezji Stabry. Kulturowy kod chrześcijaństwa i judaizmu zostaje przywołany, ale okazuje się kodem wyczerpanym, a bohater nie ma żadnego klucza, przy pomocy którego mógłby otworzyć zapomniane sensory i przywrócić im znaczenie:

²⁸ Tenże, *Góralskie dzieci* [w:] tegoż, *oko they...*, s. 7.

²⁹ Tenże, *Gethsemani* [w:] tegoż, *oko they...*, s. 13.

Z widziadeł dzieciństwa
tak mało zostało
pod damasceńską Bramą
poranione ciało³⁰.

Doroślemu, dojrzałemu bohaterowi sfera wiary wydaje się: „widziadłem”, fatamorganą, złudzeniem, dziecinadą... I choć sentyment oraz kulturowy nawyk powodują, iż raz po raz przywołuje religijne rekwizyty, uruchamia repertuar religijnych odniesień zapamiętanych z katechezy odbywanej w salce nad organami, to przecież gdy sfera metafizyczna przestaje mieć styczność ze sferą egzystencjalną, zostaje sprowadzona do rzeczywistości z turystycznego bedekera, niesionego pod pachą przez lirycznego podróżnika przez Ziemię Świętą.

W taki sposób rzeczywistość religijna – choć obecna i przywoływana przez liryczne „ja” – jawi się jako sfera utraconego mitu, którego nie sposób reaktywować. Tak jak babiloński dysk pełniący niegdyś religijną rolę, dziś już nie do odszyfrowania, tak samo w wierszach Stabry doświadczenie lirycznego ja ukazane jest jako doświadczenie zamierania żywego znaczenia religijnych znaków. W kulturze współczesnej nie ma Boga, a bohaterowi pozostają jedynie wspomnienia i rozpacz, której nie są w stanie zagłuszyć naskórkowe wrażenia wynoszone z kolejnych podróży, podczas których utwierdza się w przekonaniu o pogłębiającym się kryzysie. Przestrzeń pozostaje więc niezabliźniona³¹, a gorzką świadomość uleczyć mogą jedynie „Letejskie wody”³². Ostatnie słowo należy przeto do śmierci: „Pachnie bez i otwiera się śmierć”³³.

Leszek Aleksander Moczulski: Sztuka prostoty jako ewangeliczne lekarstwo na rozpacz

W tytule niniejszego fragmentu ukradkiem i po cichu ukrywa się pewna sprzeczność... Czy bowiem sztuka niejako z samej swej istoty nie kłóci się, przynajmniej w potocznym odczuciu, z prostotą albo wręcz czy nie

³⁰ Tenże, *Z widziadeł dzieciństwa* [w:] tegoż, *oko they...*, s. 14.

³¹ Por. tenże, *** [*Życie goi się...*] [w:] tegoż, *oko they...*, s. 63.

³² Por. tenże, *Po drugiej stronie wzgórza* [w:] tegoż, *oko they...*, s. 68.

³³ Por. tenże, *** [*Pachnie bez...*] [w:] tegoż, *oko they...*, s. 61.

niweluje prostoty? A czy prostota jako taka potrzebuje do istnienia, a raczej – do wyrażenia się – sztuki? Czy nie obejdzie się bez żadnych dodatków, przekonując do siebie siłą ascetycznej kwintesencji, skupionej na tym, co istotne? Czy sztuka zaś z definicji nie zakłada w sposób konieczny pewnej sztuczności, choćby tylko w znaczeniu „obróbki” surowego materiału, który po takich działaniach ulega zamierzonemu przez twórcę przekształceniu, przeobrażeniu? Prostota natomiast wydaje się przecież czymś integralnie naturalnym, spontanicznym, pozbawionym wyspekulowanej „przemysłowości”...

A jednak, mimo powyższych wątpliwości, właśnie sztuka prostoty, w moim przekonaniu, obok figury dziecka jest najbardziej adekwatnym określeniem dla opisu poetyckiej materii wierszy Leszka Aleksandra Moczulskiego. I to nie dlatego, by prostota jego poezji miała być jakoś „podejrzana”, udawana czy sztuczna, nieprawdziwa. Wręcz przeciwnie. Moczulski to poeta, który jak mało kto z żyjących polskich twórców posiadał umiejętność ewokowania artystycznymi środkami najczystszej, autentycznej – chciałoby się powiedzieć – ewangelicznej w swym wyrazie – prostoty. Prostoty jak lniane płótno, szlachetnej, zgrzebnej i nawet trochę czasem chropawej. Pytanie o to, w jaki sposób poeta uzyskuje tego rodzaju efekt, nie wydaje się w tym momencie najważniejsze. Odpowiedź na nie wyniknie sama przez się, w oczywisty sposób, jeśli tylko zdoła się uchwycić fundament światoodczucia lirycznego „ja” wypowiadającego się w tej twórczości.

Poezja Leszka Aleksandra Moczulskiego, powiedzmy od razu, należy do tych niezwykłych zjawisk w literaturze, o których tak naprawdę najtrudniej pisać. Niby wszystko wydaje się tu powiedziane wprost, niby sens wierszy jawi się jako oczywisty i zrozumiały, niby wszystko wyrażone zostaje bezpośrednio, bez zbędnej metaforyzacji, bez nadmiernych komplikacji, bez gąszczu symboli, w rzeczywistości zaś próba ujęcia w krytycznym dyskursie istoty jego wierszy napotyka przedziwny opór i niekoniecznie musi się udać. Zupełnie tak, jakby się te wiersze broniły przed uczonym okiem krytyka, jakby chciały pozostać bez komentarza, w żywym oddziaływaniu na odbiorcę i jakby wręcz nie życzyły sobie spekulatywnego dyskursu, który nie bardzo do nich pasuje. Te, z pozoru proste, najczęściej rymowane dokładnie, strofy w kameleonowym tańcu zwinnie wymykają się zatem literaturoznawczym wiwisekcjom i krytycznym wywodom. Wiersze Moczulskiego są

zupełnie jak śmiejące się dzieci, uciekające w pośpiechu przed powagą dorosłych i niedające się złapać w pułapkę żadnych jednoznacznych formuł i analitycznej ekwilibrystyki.

Nie bez powodu przywołuję tutaj porównanie z dziećmi. Dziecko bowiem zdaje się niewątpliwie słowem kluczem jego wyobraźni, by posłużyć się zapomnianym nieco, a poręcznym i przydatnym terminem Jerzego Kwiatkowskiego. Obecność motywiki dziecięcej determinuje nie tylko styl wypowiedzi Leszka Aleksandra Moczulskiego, ale też, co wydaje się ważniejsze, określa specyficzny typ wrażliwości zaznaczający się w jego utworach. Rola pełniona w tej poezji przez postać dziecka oraz przez motywikę dziecięcą kieruje myśl w stronę twórczości Rainera Marii Rilkego, choć od razu zaznaczyć trzeba, że Moczulski operuje całkowicie odmiennym idiomem poetyckim, posiada też całkowicie różny od autora *Elegii duinejskich* typ wyobraźni. Podobnie jednak jak austriacki poeta przyznaje dziecku status determinujący charakter głębokich sensów jego wierszy, co w szczególny sposób odnosi się do deszyfracji ich teologicznego i duchowego wymiaru. Jeżeli więc wskazuję na jakieś powinowactwo z Rilke, to właśnie ten aspekt – funkcji pełnionej przez motyw dziecka w ewokowaniu sensów teologicznych – mam na uwadze. W sensie zbieżności w płaszczyźnie poetyki, sposobu kreowania obrazu oraz pewnego duchowego powinowactwa zasadnie można by także wskazać na analogie łączące twórczość Moczulskiego z poezją Jana Twardowskiego, poety dysponującego zbliżoną koncepcją ewangeliczności zasadzającej się na dziecięctwie serca, poety posiadającego też podobny rodzaj wrażliwości na ludzi oraz na przyrodę odgrywającą ważną rolę również i w wierszach autora *Ody do pierwszych pąków zieleni*³⁴.

Nie bez znaczenia dla kształtu i sposobu posługiwania się symbolem dziecka pozostaje też fakt, iż adresatem tekstów krakowskiego twórcy często są po prostu dzieci, jak dzieje się choćby w *Psalmach dla dzieci dużych i małych*. Właśnie – dużych i małych, oznacza to więc, iż chodzi nie tylko o dziecko w sensie fizycznym, metrykalnym, ale o to symboliczne dziecko ukryte w każdym, o dziecko odkrywane w człowieku dorosłym. Takie też dziecko, do pewnego stopnia idealne czy – powiedzieć

34 Zob. L.A. Moczulski, *Piosenka na koniec świata. Oda do pierwszych pąków zieleni* [w:] *Kartki na wodzie*, Sopot 2013, s. 18.

lepiej – symboliczne, ma być projektowanym przez autora czytelnikiem jego poezji, przeznaczonej zarówno dla rozumianych dosłownie, w sensie rozwojowym i biologicznym, dzieci, jak i dla tych, którzy młodość dawno mają już za sobą. Sugerowana przez Moczulskiego podwójność czytelniczego adresu daje się wszakże uzasadnić głębiej i jawi się jako jeden z podstawowych mechanizmów znaczeniowótórczych działających w jego wierszach. Dziecko – bohater utworu i dziecko czytelnik wydają się tu mianowicie w głównej mierze figurą niewinności. Bynajmniej jednak nie pierwotnej, nienaruszonej niewinności, lecz niewinności przywróconej, odzyskanej, zdobytej na nowo, takiej, która już kiedyś przeszła drogę przez zwątpienie i rozpacz i z niej zawróciła w stronę nadziei i światła:

Bądź uwielbiony Boże
za kilka prostych rzeczy
że można żyć jak dziecko
że ptak rozpaczy przeczy.

Bądź uwielbiony Boże
za kilka prostych rzeczy
że duszy ran śmiertelność
świat ptak i cisza leczy.

Skaza naszym udziałem
i jedna tylko świętość –
żeś się nami nie zmęczył
że ludzi wciąż Ci nie dość³⁵

O tym, że świat w poezji Moczulskiego nie jest rajem sprzed grzechu pierworodnego, a ludzkie życie nie jawi się jako sielanka, świadczy choćby tytuł przytoczonego wiersza: *Wstając o ciemnym poranku*. Bohater wznoszący do Boga modlitwę uwielbienia czerpie siłę z samej tylko obecności Boga i z Jego nieustającej wierności wobec człowieka. Źródło radości bohatera oraz źródło jego przekonania o możliwości przekroczenia „śmiertelnych ran duszy”³⁶ bije zatem z duchowej skały i jest

³⁵ Tenże, *Wstając o ciemnym poranku* [w:] tegoż, *Kartki na wodzie*, Biblioteka „Toposu”, nr 91, Sopot 2013, s. 26.

³⁶ Tamże.

konsekwencją wiary, „żeś się nami nie zmęczył”³⁷, oraz bezwzględnego zaufania do Boga, zawsze w tej poezji obecnego w świecie przedstawionym, kierującego wszystkim i mającego pieczę nad całą rzeczywistością. Nie ma tu więc miejsca na bez troskę czy naiwność. Mowa jest wszak o „ciemnym poranku”, wspomina się też o skazie będącej „naszym udziałem”, a w wierszu *Tam i tu*³⁸ wskazuje się wręcz na niedobór, niedowład i niedostatki człowieczeństwa, którego „tu”, czyli na ziemi, jest zbyt mało. Dziecięca ufność staje się w takim razie lekarstwem na gorycz, jest postawą wypracowaną przez liryczne ja niejako wbrew pokusie zniechęcenia, defetyzmu czy pesymizmu czyhających na niego, lecz odsuwanych przez wewnętrzną pracę i samodyscyplinę:

Nic, nic narzekań, nic, nic zaklęcia
nicości szeptu, nicości przędza
Jeżeli żale to wpół rozwiane
Komuś oddane lub zakopane³⁹.

W innych tekstach składających się na interesujący formalnie i treściowo cykl *Piosenek na koniec świata*⁴⁰ obraz jeszcze bardziej ciemnieje, wzbogacając się o zestaw negatywnych zjawisk występujących współcześnie. „Zew zła wyje głodny”⁴¹ – stwierdzi liryczne ja, by następnie przeniikliwie diagnozować przyczyny owych zagrożeń. W tej diagnozie nie pomija alienacji jednostek prowadzącej do egzystencjalnej samotności, doświadczanej jako jedna z najdotkliwszych aktualnych bolączek ludzi, pozbawionych korzeni i życiodajnych więzi z innymi. Co ciekawe, istotę zła społecznego, dziejącego się w przestrzeni globalnej i skutkującego głodem, niepokojami społecznymi, wojnami, wyzyskiem, niesprawiedliwością, sprowadza Moczulski do poziomu serca pojedynczego człowieka, ovladniętego żądzą panowania i pozbawionego współczucia. Zwraca uwagę podobieństwo tak zarysowanej krytyki cywilizacji Zachodu

37 Tamże.

38 Tamże, s. 23.

39 Tenże, *Rozpogodzenia mile widziane* [w:] tegoż, *Kartki na wodzie...*, s. 47.

40 Zwraca uwagę nawiązanie tytułu do wiersza Miłosza *Piosenka o końcu świata*, z którym utwór Moczulskiego wchodzi w taki sposób w specyficzny dialog.

41 L.A. Moczulski, *Piosenka na koniec świata. O zagrożeniach* [w:] tegoż, *Kartki na wodzie...*, s. 20.

do – czynionych wiele lat wcześniej i utrzymanych w innej stylistyce – refleksji Miłosza poświęconych degradacji człowieka i kultury.

Wyniosłość, zarozumiałość, pycha, brak wrażliwości na krzywdę, duchowa ospałość to tylko część katalogu pejoratywnych cech wymienionych przez lirycznego bohatera i wskazywanych przez niego jako niepokojące atrybuty postnowoczesności. Dopisuje do nich poeta w wierszu *Piosenka na koniec świata. My poganie chrześcijaństwo*⁴² spostrzeżenie o postępującej atrofii duchowego zaangażowania i jednoczesnym narastającym zakłamaniu polegającym na rozdźwięku pomiędzy deklarowaną wiarą a sposobem życia:

My poganie chrześcijaństwo
 klamiemy Boże nasz Panie
 miast przebaczeń ocenianie
 miast radości narzekanie⁴³.

Istotnym elementem zawartej w wierszach Moczulskiego wizji człowieka jest też kwestia odpowiedzialności, o którą apeluje poeta poniższymi pytaniami:

Co się dzieje, co się stanie?
 Do nas, do nas to pytanie⁴⁴.

Przypomina się Miłoszowe:

Lawina bieg od tego zmienia po jakich toczy się kamieniach.
 Możesz, więc wpływ na bieg lawiny⁴⁵.

I tu, i tu można przywołać chrześcijański personalizm jako najbardziej adekwatny kontekst filozoficzny zarysowującego się w obydwu utworach stanowiska antropologicznego. Zarzut letniości i bierności znajduje swoją przeciwwagę w kreowanej w wierszu równolegle koncepcji pozytywnej, dającej nadzieję na przewyciężenie cywilizacyjnej, kulturowej i duchowej zapaści.

⁴² Tenże, *Piosenka na koniec świata. My poganie chrześcijaństwo* [w:] tegoż, *Kartki na wodzie...*, s. 22.

⁴³ Tamże, s. 22.

⁴⁴ Tamże, s. 22.

⁴⁵ C. Miłosz, *Traktat moralny* [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 302.

W interesującym mnie tutaj w szczególny sposób utworze *Wstając o ciemnym poranku* liryczny głos, mimo wszystko i niejako wbrew wszystkiemu, wyraża przecież zachwyt dla życia, zachwyt dla samego istnienia – w całej jego różnorodności i naprzemienności doznań, raz radosnych, innym razem wiążących się z cierpieniem czy nawet rozpaczą. Bezwarunkowość dziękczynienia i ton zachwytu mogłyby wywoływać wrażenie, że zaprezentowany stosunek do świata cechuje się pewnym infantylizmem wyrażającym się niedojrzałością i naiwnością. Mogłoby się wydawać, gdyby ograniczyć lekturę do tego jednego, wyrwanego z kontekstu całego tomiku wiersza, że bohater Moczulskiego grzeszy łatwowiernością i brak mu świadomości dramatyzmu ludzkiej kondycji...

Bądź uwielbiony Boże
za kilka prostych rzeczy...⁴⁶

Czy takie afirmatywne sformułowanie może wyjść z ust człowieka zdającego sobie sprawę z okrucieństw, zagrożeń i wręcz szaleństwa naszych czasów? Czy ktoś, kto widzi co dzień w telewizorze narastający terror, brutalne egzekucje, głodujące dzieci, bombardowane miasta, uciekających przed wojną i zniszczeniem ludzi, płonące lasy, obracające się w ruinę domy, może tak, jak gdyby tego wszystkiego nie było, oddawać się dziękczynieniu za łaskę bycia? Czy może wznosić hymn uwielbienia, nie będąc posądzonym o bez troskę, brak odpowiedzialności czy – mówiąc wprost – głupotę? A jednak, bohater Moczulskiego, jakby wbrew oczywistej grozie świata, kieruje ku Bogu dziękczynienie, nie rezygnując z uwielbienia, mimo wyraźnej świadomości istnienia nieusuwalnej skazy, tożsamej, najprawdopodobniej, z grzechem pierworodnym. Przytoczone wyżej przykłady uchylają jednak, jak sądzę, możliwy przy redukcjonistycznym wariacie lektury zarzut naiwnego pięknoduchostwa...

Wyznacznikiem stosunku lirycznego bohatera do świata zdaje się zatem wspomniana wcześniej postawa dziecka. Nie tyle też chodzi tu, podkreślmy raz jeszcze, o sam wiek, ile bardziej o wpisany w wiersze Moczulskiego projekt odniesień do rzeczywistości, których wiodącą cechą pozostają ufność, wdzięczność i pokora jako elementy stanowiące swego rodzaju duchowe drogowskazy – zarówno w sensie odczuwania

⁴⁶ L.A. Moczulski, *Wstając o ciemnym poranku...*, s. 26.

i rodzaju wrażliwości, jak i – co ważniejsze – w sposobie reakcji na otoczenie i wypracowany model postępowania. Dziecko jest więc u Moczulskiego emblematem tego, co według autora najbardziej w życiu wartościowe: prostoty i zawierzenia, skromności i poprzestawania na małym, ufności. Wybór postawy dziecięcej stanowi tu akt odwagi, jest wyrazem przeciwstawienia się wartościom lansowanym przez świat. Przyjęta świadomie postawa dziecka może być zatem uznana za swego rodzaju protest przeciwko cywilizacyjnym zagrożeniom opisanym w cyklu *Piosenek na koniec świata*. Wydaje się też jedynym remedium na stres i lęk, ukazana zostaje zatem jako jedyna droga ratunku dla człowieka.

Trochę to wszystko przypomina *Pieśni niewinności* Williama Blake'a. Trochę pobrzmiewa tonem znanym ze *Świata. Poemów naiwnych* Miłosza i współbrzmi z tą wizją człowieka, którą zawarł poeta w utworze *Miłość*:

Bo jesteś tylko jedną z rzeczy wielu.
A kto tak patrzy, choć sam o tym nie wie,
Ze zmartwień różnych swoje serce leczy,
Ptak mu i drzewo mówią: Przyjacielu⁴⁷.

Pochwała rzeczywistości zawarta w wierszach Leszka Aleksandra Moczulskiego przywodzi też na myśl utwory zapomnianego dziś, a niegdyś bardzo popularnego poety, Leopolda Staffa. Filozofia życiowa autora *Kartek na wodzie* odsyła też do dalszej tradycji, każąc myśleć o twórczości Jana z Czarnolasu. Linię od Kochanowskiego wyznacza z jednej strony sama poetyka wielu tekstów Moczulskiego, z drugiej obecność pogodnej zgody na ludzki los. Jeżeli można by tu mówić w związku z tradycją renesansową o stoicyzmie, to byłby to jednak stoicyzm przetworzony przez z gruntu chrześcijański pogląd na świat prezentowany przez bohatera i właściwy dla niego sposób przeżywania świata, naznaczony mocno przez ufność wobec Bożych wyroków. Tego rodzaju postawę manifestuje między innymi wiersz *Ta ręka niewidoczna*⁴⁸, stanowiący wyraz bezwarunkowego i pełnego ufności poddania się odwiecznemu porządkowi:

47 C. Miłosz, *Miłość* [w:] tegoż, *Wiersze*, t. I, Kraków 2001, s. 202.

48 L.A. Moczulski, *Ta ręka niewidoczna* [w:] tegoż, *Kartki na wodzie...*, s. 27.

Ta ręka niewidoczna
 która kwiat rozchyła
 i maluje skrzydła ptaka i motyla.
 Ta ręka niewidoczna
 co gładzi przez deszcze
 przynosi i daje
 światło i powietrze⁴⁹.

Gdzieś z oddali słyhać tu odległy pogłos *Pieśni xxv* Kochanowskiego: „Czego chcesz od nas Panie za Twe hojne dary”, inspirowanej psalmami i równie słynnej, także o proveniencji psalmicznej modlitwy *Kto się w opiekę odda Panu swemu*. Biblijnego zapleczka wierszy Moczulskiego nie trzeba tu specjalnie udowadniać. Skojarzenie z ewangeliczną glosą o słońcu, które ogrzewa zarówno dobrych, jak i złych (por. Mt 5,38–48), przenika się w rzeczonym utworze z przypowieścią Chrystusa o pięknych bez swego starania liliach polnych, o wróblach objętych Bożą troską i o policzonym na głowie człowieka każdym włosie (por. Mt 6,24–34). Odniesienia ewangeliczne w wierszach Moczulskiego nie zawsze wszakże mają charakter aluzji do konkretnych fragmentów Pisma. Można tu raczej mówić o przesyceniu całego świata przedstawionego wartościami dającymi się rozpoznać jako aksjologia zakorzeniona w Ewangeliach czy – szerzej – w nauce Chrystusa. W szczególnie sposób wyróżnione wydają się, oprócz Dekalogu, ewangeliczne błogosławieństwa, kształtujące od wewnątrz stosunek lirycznego „ja” do otoczenia oraz przesłanie tej poezji, generalnie zbieżne z nauczaniem Chrystusa zapisanym w Nowym Testamencie. Fakt ten nadaje twórczości poety mocny rys chrystocentryczny. Należy to podkreślić, gdyż w poezji współczesnej, także w poezji religijnej, nieczęsto się to zdarza. Ów chrystocentryzm realizuje się w rzeczonym twórczości przede wszystkim poprzez wyeksponowanie dziecięcości oraz prostoty, w których upatruje się spełnienia Jezusowych przestróg i zaleceń dotyczących drogi do królestwa niebieskiego: „Jeżeli się nie staniecie jako dzieci...” (por. Mt 18,1–5).

Dodać też można, iż zawarta w wierszach Moczulskiego prostota manifestuje się z jednej strony poprzez dziecięcość i kojarzone z nią jakości duchowe, z drugiej zaś w sensie formalnym przybiera postać celowej niezgrabności, mającej – być może – imitować nieporadność dziecka w obliczu

49 Tamże.

spraw je przerastających oraz skrywać za zasłoną dziecinnej, czasem jakby nieudolnej, rymowanki głębię myśli i przenikliwość wewnętrznego oglądu.

Julian Kornhauser: Jaka metafizyka?

Poezja wszystkich twórców wywodzących się z generacji 1968 roku, niezależnie od różnicowań między poszczególnymi autorami rozpatrywanymi na poziomie estetyki, miała pozostawać w służbie prawdy i ten dezyderat stanowił zarazem główne uzasadnienie aktu twórczego, aktu umocowanego w moralnych imponderabiliach i przez te etyczne pryncypia usprawiedliwionego i uprawomocnionego: „powiedz prawdę do tego służyższ”⁵⁰ – zakomenderuje młody Zagajewski. U Kornhausera przekonanie o ścisłym związku poezji z prawdą przyjmie postać podobnie bezkompromisowego wezwania, poprzedzonego sarkastyczną i gorzką w swej wymowie obserwacją dotyczącą koniunkturalizmu środowisk literackich:

Poci milczą zazwyczaj wtedy,
gdy naród oczekuje od nich
prawdy. Poeto, nie daj się zwieść pozorom⁵¹.

Głoszona i odkrywana przy pomocy słowa poetyckiego prawda odnosiła się przede wszystkim do realiów życia w systemie komunistycznym i miała za cel zburzyć konformistyczny spokój sumienia uspionych w samozadowoleniu elit, ale i zwykłych obywateli, spokój osiągnięty za cenę przyknięcia oczu na gwałt dokonywany na prawdzie, na języku i na społeczeństwie:

Daliśmy się złapać na lep poezji, mówiliśmy
jakie to szczęście móc zabijać
wyobraźnię i dzień, dzień i sztukę.
Sztuka zarzuciła nam kaptur na głowy
głowa uderzała o ścianę prawdy,
osypywał się tynk⁵².

⁵⁰ Por. A. Zagajewski, *Prawda* (z tomu *Komunikat*, Kraków 1972) [w:] tegoż, *Wiersze wybrane...*, s. 21.

⁵¹ Por. J. Kornhauser, *Wyprzedzaj poeto* (z tomu *Zjadacze kartofli*, Kraków 1978) [w:] tegoż, *148 wierszy*, Kraków 1982, s. 100.

⁵² Por. J. Kornhauser, *Cylinder* [w:] tegoż, *148 wierszy...*, s. 54.

Poezja więc miała za zadanie demaskować fałsz ideologii, obnażyć rozdziew między głoszonymi hasłami a społeczno-polityczną praktyką, miała być sprawnym instrumentem dekonstruowania kłamstwa systemu oraz zakłamania funkcjonujących w jego granicach artystów⁵³.

Obnażenia fałszu dokonuje się w tych wierszach między innymi poprzez ośmieszenie oficjalnego języka politycznego establishmentu w drodze przejawskrawionego naśladowania wiecowych wystąpień aktywistów partyjnych:

Najpierw mówmy tym samym językiem
co domagający się zmiany
zmiany języka i kaloryferów
cieplej drugiej zmiany i zmiany kołnierzyków, mówmy
tym samym językiem uczciwości i demagogii [...] ⁵⁴.

Uzyskany dzięki parodystycznemu naśladownictwu efekt pastiszu sam w sobie jest tu już wystarczającym nośnikiem oceny tego istotnego aspektu ówczesnej rzeczywistości, który dotyczył mechanizmów funkcjonowania języka używanego przez władzę i oficjalne media w celu swoistego zaklinania świata.

Wyrazem wspólnoty programowej całej formacji młodych twórców jest też – warta w tym miejscu przypomnienia z uwagi na ferment, jaki wtedy wywołała, książka manifest *Świat nie przedstawiony* autorstwa dwóch poetyckich buntowników z Krakowa: Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego. Motorem gestu twórczego w tamtym okresie wydaje się więc u Kornhausera przede wszystkim gniew podsycany wewnętrzną niezgodą bohatera lirycznego na świat poddany zakłamaniu ideologii, manipulacji społecznej oraz zafałszowaniu języka w oficjalnej przestrzeni podporządkowanego prymatowi propagandy i wymogom politycznych manipulacji:

⁵³ Na ten temat piszą wszyscy badacze Nowej Fali, aspekt ten eksponowali również sami poeci pokolenia 1968 w wypowiedziach dyskursywnych i programowych. Por. S. Barańczak, *Nieufni i zadufani*, Wrocław 1971; tenże, *Ironia i harmonia*, Warszawa 1973; J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.

⁵⁴ J. Kornhauser, *Przemówienie [w:] tegoż, 148 wierszy...*, s. 43.

Poezja

nie jest mi w ogóle potrzebna, łapie mnie
za gardło pięścią papieru⁵⁵.

Przywołane słowa wydają się nie tyle radykalnym zakwestionowaniem poezji jako takiej, ile negacją tej jej postaci, której podstawę stanowi najbardziej stereotypowe wyobrażenie poetyckości, którego zasadniczym elementem pozostają emocjonalizm, tani liryzm i emfaticzna ekspresja podmiotu. W odróżnieniu od tego rodzaju, fundowanego na zinfantylizowanej i zbanalizowanej wersji romantycznego modelu poezji, bohater wiersza Kornhausera wydaje się bliższy wzorcom poetyki rewolucyjnej. Bohater liryczny prezentuje się bowiem jako ktoś aktywny, za pomocą poetyckiego słowa dokonujący – czy pragnący dokonać – przebudowy świadomości. W ten sposób postawiony też zostaje znak równości między poezją a czynem oraz między wierszem a rzeczą. Poezja nazwana „brudnym ręcznikiem hotelowym”⁵⁶ staje się czymś odpatetyzowanym, ma być wypełniona przez zwykłe elementy rzeczywistości, gdyż tylko wtedy może mieć na nią jakikolwiek wpływ. „Miasto jak ogień bije w niebo żelazną pięścią”⁵⁷ – można dopowiedzieć, by tak się stało, by było to możliwe, musi zostać „podpalone” słowem poetyckim, wyrastającym z wnętrza gniewu i ten gniew pomnażającym. Liryczny głos nie tyle zatem wyraża tutaj indywidualnie siebie i swoje własne dylematy egzystencjalne, ile wpisuje się w świadomie wypracowaną i popartą programowymi deklaracjami strategię zbiorowej walki z absurdami doktryny i degradacją języka, walki podejmowanej przez całą formację pokoleniową.

Tego rodzaju założenie ponownie, tym razem w płaszczyźnie bardziej teoretycznej, odsłania wspomniany już wyżej rys tyrtejski w postawie omawianych poetów. Jako taki odsyła on z jednej strony do tradycji romantycznej, z drugiej ujawnia ideową bliskość z hasłami głoszonymi przez anarchizujące programy młodzieży amerykańskiej, skupionej w ruchu bitników, trochę tylko wcześniejszym od pierwszych wystąpień nowofalowców i ważnym dla nich, także dla Juliana Kornhausera, jako pozytywny punkt odniesienia.

55 Tenże, *Poezja* [w:] tegoż, *148 wierszy...*, s. 34.

56 Por. tamże.

57 Por. J. Kornhauser, *Miasto* [w:] tegoż, *148 wierszy...*, s. 36.

Rozumienie poezji jako walki nie tylko zakłada swego rodzaju instrumentalizację polegającą na sprowadzeniu jej do roli narzędzia i w konsekwencji, być może nie do końca zamierzonego, odebrania artystycznej autonomii na rzecz społecznej skuteczności, ale też zdradza wzmiankowaną wcześniej romantyczną genealogię, ujawniając przy okazji podszyte idealistyczną utopią przekonanie o sile oddziaływania poetyckiego słowa, o ukrytej w nim sprawczej mocy, o jego, słowa, potencji zdolnej do przekształcania rzeczywistości zastanej w rzeczywistość zaprojektowaną. Odsłonięcie romantycznej proveniencji poglądów estetyczno-społecznych formułowanych w młodzieńczej poezji i młodzieńczych manifestach Juliana Kornhausera może być pewnym zaskoczeniem, gdyż równocześnie wszyscy poeci Nowej Fali dyskursywnie wyrażali daleko posunięty sceptycyzm i krytycyzm wobec romantyzmu postrzeganego przez nich, przynajmniej w pewnym zakresie, jako synonim pięknoduchostwa wyrażającego się w rzekomym oderwaniu od rzeczywistości, stanowiącego, w myśl wywodów zawartych w *Świecie nie przedstawionym*, największe możliwe zagrożenie dla literatury⁵⁸. Wystąpienie przeciw romantyzmowi miało być też zarazem protestem przeciw symbolowi przeciwstawianemu mięsistemu konkretowi. Tym bardziej więc zaskakująca jest owa nieuświadomiona i niezamierzona, najpewniej też niechciana, zbieżność z romantyzmem na poziomie samej postawy artystycznej, a więc na płaszczyźnie czegoś, co można by nazwać fundamentem filozofii poetyckiej... W tym względzie ciekawe jest też wyraźne powinowactwo pomiędzy wczesną twórczością Kornhausera i jego kolegi z grupy Teraz, Stanisława Stabry.

Niezależnie od wspomnianych, dalekich w sensie estetycznym, konotacji z romantyzmem głoszona przez uczestników nowofalowej formacji koncepcja poezji zaangażowanej przypomina także teorie wypracowane w dwudziestoleciu międzywojennym przez twórców skupionych w grupie Żagary, między innymi przez młodego Miłosza,

⁵⁸ Por.: „Obiektywizm i dyscyplina są bezwzględny przeciwnością romantycznej bezpośredniości – mogą ją kształtować, zabezpieczać przed skrajnym egotyzmem, przed zerwaniem kontaktu z zewnętrżnością. Klasycyzm ze swoim duchowym zrównoważeniem, ze swoim racjonalizmem, staje się jednym z biegunów ruchu, jaki literatura musi odbyć, aby sprostać złożoności świata, aby w swym romantycznym gniewie nie poddała się irracjonalizmowi i innym romantycznym chorobom”. J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony...*, s. 151.

przekonanego o konieczności wprzęgnięcia poezji w dzieło budowania lepszego świata⁵⁹. Wzmiankowane konotacje wydają się o tyle interesujące, że dobitnie uzmysławiają rozżew między deklarowanymi w programach sympatiami czy – częściej – antypatiami estetyczno-ideowymi a literacką *praxis* ujawniającą niezamierzone zależności i podobieństwa, których oczywistość wręcz zdumiewa.

Nie o takich jednak aspektach rzeczony twórczości miałby traktować niniejszy tekst. Tamte, eksponujące wymiary społecznego buntu, pokoleniowy, polityczny i daleki od prywatności charakter lirycznego „my”, retorykę niezgody, źródła kontestacji, zostały już szczegółowo opisane, zarówno w odniesieniu do całej formacji i poszczególnych jej członków, jak i w stosunku do wierszy Juliana Kornhausera⁶⁰. Bardziej zatem od wymienionych interesuje mnie kierunek przemiany, a przede wszystkim punkt dojścia. O ile bowiem samo zastąpienie zbiorowego głosu pokoleniowego dającego się słyszeć we wczesnych utworach poety głosem indywidualnego „ja” występującego we własnym imieniu nie wydaje się szczególnie zaskakujące i stanowi ten element ewolucji liryki Juliana Kornhausera, który dzieli on z pozostałymi uczestnikami nowofalowych przygód⁶¹, o tyle widoczne w jego twórczości postępujące zwątpienie w moc słowa poetyckiego, zwątpienie połączone z narastającym dystansem „ja” wobec siebie i swoich poetyckich działań jest czynnikiem w zdecydowany sposób odróżniającym jego dykcję poetycką od chóru pokolenia.

Wygaśnięciu impetu programotwórczego oraz ściszeniu głosu, przejściu od wypowiedzi będących wyrazem przekonań politycznych

59 Por. na przykład takie wypowiedzi członków ugrupowania: „Naokoło huczy olbrzymi świat [...], są pochody, bezrobocie, głód, okrwawione asfalty w Berlinie [...], a tymczasem poeta siedzi przy biurku i pisze wierszyk o ukochanej” (C. Miłosz, *Bulion z gwoździ*, „Żagary” 1931, nr 5) albo: „Dzieło sztuki jest środkiem kolektywnego kształtowania psychiki indywidualnej, potężnym narzędziem przekształceń religijnych, politycznych, socjalnych, gospodarczych” (S. Jędrzychowski, *Nawiązanie do Petrażyckiego*, „Piony” 1932, nr 1).

60 Por. A. Gleń, *Marzenie, które czyni poetą. Autentyczność i empatia w dziele literackim Juliana Kornhausera*, Kraków 2013; tenże, *Wiernie, choć własnym językiem. Rzecz o krytyce literackiej Juliana Kornhausera*, Poznań 2015.

61 Można to zaobserwować w poezji Stanisława Barańczaka, Adama Zagajewskiego i Ryszarda Krynickiego, by poprzestać na wymienieniu najważniejszych – z perspektywy czasu – reprezentantów pokolenia 1968.

dużej części generacji ku poetyce wyznania i dykcji prywatności towarzyszy w poezji Kornhausera bardziej zasadnicza przemiana. Po pierwsze, dokonuje się ona na poziomie dającej się zrekonstruować na podstawie wierszy filozofii twórczej, dotyczy zatem świadomości metapoetyckiej ujawnianej w tekście. Na poziomie świadomości rzeczona zmiana manifestuje się jako stopniowo narastające zwątpienie w możliwości oddziaływania słowa, co odnotowuje na przykład następujące, o dość daleko posuniętych konsekwencjach i rozgałęzione znaczeniowo, sformułowanie:

Nie umiem wyłowić z tej nieprzeliczonej chmary słów
ani jednego życia, w którego blasku
ogrzałbym swoje serce⁶².

Wyraża ono z pewnością więcej niż tylko znamionującą kryzys w postrzeganiu poezji utratę wiary w jej sprawcze możliwości. Lekceważącemu określeniu poezji jako „chmary słów”, zatem czegoś w istocie nieważnego i niepotrzebnego, a natrętnie się narzucającego – takie odczytanie wynika z semantycznej analizy wyrazu „chmara” – towarzyszy zdecydowana zmiana oczekiwań lirycznego „ja” kierowanych pod adresem poezji, a może szerzej – literatury w ogóle. Jeżeli mianowicie bohater przytoczonego wyżej fragmentu tekstu ujawnia swoje głębokie rozczarowanie brakiem – pośród wielu przeczytanych przezeń utworów – takiego, w którym znalazłby życie, takie życie w dodatku, które ogrzałoby jego serce, to wskazuje to, po pierwsze, na jego przekonanie o faktycznie dokonującej się śmierci poezji: „nie znalazłem ani jednego życia”. Po drugie, w powyższą frazę wpisany jest zarazem postulat, by poezja – wiersz – była blisko życia, by stanowiła jego emblemat, by zawsze poruszała jakieś fundamentalne egzystencjalnie struny, gdyż tylko to uzasadnia i usprawiedliwia jej istnienie, tylko to chroni ją przed martwością i sztucznością. Po trzecie wreszcie, wyraża się poprzez ową frazę krytycyzm lirycznego „ja” wobec nie tylko literatury czy poezji współczesnej (wskazuje na niego już owo deprecjonujące określenie „chmara”), ale i krytycyzm w stosunku do pewnych zjawisk w kulturze polegających na nadprodukcji tekstów literackich, tekstów w istocie

⁶² J. Kornhauser, *Literatura światowa* [w:] tegoż, *Origami*, Kraków 2007, s. 51.

zbytecznych i nieistotnych, pisanych tylko po to, by zaspokoić ambicje i ego autora...

Poeta [...] chce być zauważony,
 pisze coraz gwałtowniej i więcej.
 Im dłużej walczy
 tym mniej jest dla innych,
 a coraz bardziej dla siebie⁶³.

Opisany mechanizm „wsobnego zwrotu” stanowi w świetle opinii wyrażonych przez bohatera lirycznego ostatniego wydanego tomu Kornhausera realne zagrożenie duchowe. Czyha ono na poetę niespełnionego, ale i na poetę nazbyt przeświadczonego o własnym wybraństwie. Tak dawałby się odczytywać niepozbawiony ironii wiersz *Żniwa*, z charakterystycznym, pełnym goryczy zakończeniem: „Moje błahe słowa przeciwko jego słowom. / Moja niepewność i jego żniwa”⁶⁴.

Ujawnia się w rzeczonym fragmencie zarówno konfrontacja młodości z wiekiem dojrzałym, ale i przeciwstawienie sobie dwu różnych filozofii słowa. Przede wszystkim zaś – odmiennych postaw, odmiennego spojrzenia na sposób bycia poety w świecie i rozumienie swojej roli jako artysty. Przejmująca konkluzja utworu ukazuje lirycznego bohatera jako kogoś o silnym poczuciu obcości, wręcz wyalienowania ze środowiska wstępujących, młodych artystów operujących bez wahania wielkimi uniwersalizującymi figurami i przekonanych o sile słowa poetyckiego. Odpowiedzią „ja” lirycznego są lęk i niepewność. Lęk przed ogólnymi kwantyfikatorami można widzieć jako nowofalowe dziedzictwo i wyniesione z poprzednich etapów twórczej aktywności szczególne uwrażliwienie poety na możliwy fałsz, skrywany za wzniosłym operowaniem uniwersaliami. W ten sposób wiersz powyższy odślaniałby także element kontynuacji w poglądach „ja” lirycznego Kornhausera na poezję. Zawiera się w nim też negatywna ocena najnowszej literatury, podobnie bezkompromisowa jak ta wyrażona we wcześniej omówionym wierszu *Literatura światowa*. W obydwu tekstach prawdziwym obiektem krytyki wydaje się wszakże nie tyle sama literatura, ile nastawienie artysty, a więc przede wszystkim pycha poety zakwestionowana

⁶³ Tenże, *Ciosy* [w:] tegoż, *Origami...*, s. 69.

⁶⁴ Tenże, *Żniwa* [w:] tegoż, *Origami...*, s. 37.

przez Kornhausera jako postawa etycznie niewłaściwa, zgubna tak dla twórczości, jak i dla samego artysty.

Sceptycyzm, połączony z subtelną ironią w jeszcze większym może nawet stopniu, dotyczy działalności krytyki literackiej, której wysiłki zderzone zostały w groteskowym w swej wymowie zestawieniu z obojętnością kota pisarza spokojnie i obojętnie liżącego sobie łapki⁶⁵. W innym wierszu⁶⁶ krytyk przedstawiony zostaje jako czarny kot, który pręży się i pokazuje wspaniałą sylwetkę. Negatywna wymowa obydwu powyższych obrazów zawiera się nie tylko w surowej ocenie profesji krytyka, ale i druzgocącym przekonaniu o podporządkowaniu jego działań egotycznemu samozaspokojeniu, nie zaś dążeniu do ukazania prawdy dzieła.

Ostatecznie zatem obecny od początku w poglądach Kornhausera na sztukę etyzm zmienia swój charakter. O ile wcześniej jego przedmiot lokował się w zasadzie poza osobą twórcy i był rozumiany jako etyczna sankcja misji pisarskiej odnoszonej do rzeczywistości zewnętrznej (co jakoś dotyczyło także działań krytyki), o tyle ewolucja przekonań przesuwająca ów etyzm w stronę odpowiedzialności za kształt człowieczeństwa tego, kto pisze. Aspekt ten warto podkreślić nie tylko z tego powodu, że dobitnie pokazuje kierunek ewolucji mającej miejsce w poezji Juliana Kornhausera, ale również dlatego, iż zagadnienie duchowych zagrożeń płynących dla artysty z faktu uprawianej profesji niezwykle rzadko jest we współczesnej literaturze przedmiotem refleksji. Poza Karolem Wojtyłą i Czesławem Miłoszem nikt bodaj nie podejmował tego rodzaju problematyki⁶⁷.

Jednocześnie konsekwencją przeobrażeń w dziedzinie filozofii słowa i zmian w pojmowaniu siebie jako pisarza staje się nowa, nieobecna wcześniej w tej twórczości jakość związana ze statusem lirycznego „ja”. Polega ona na zauważalnie postępującym dystansie bohatera do samego siebie i na radykalnym zakwestionowaniu przezeń własnej

⁶⁵ Por. tenże, *Krytyka literacka o poezji* [w:] tegoż, *Origami...*, s. 33.

⁶⁶ Por. tenże, *Dwa koty na drodze* [w:] tegoż, *Origami...*, s. 45.

⁶⁷ Por. K. Wojtyła, *Brat naszego Boga* [w:] tegoż, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 109–183; tenże, *Ewangelia a sztuka. Refleksje dla artystów*, Kraków 2011; Jan Paweł II, *List do artystów*, Rzym 4.04.1999; C. Miłosz, *Dziewięćdziesięcioletni poeta podpisuje swoje książki* [w:] tegoż, *Wiersze ostatnie*, Kraków 2006, s. 18–19; tenże, *Obłoki* [w:] tegoż, *Trzy zimy*, Wilno 1936, s. 40.

omnipotencji mającej wynikać z faktu bycia pisarzem. Ironia, wymierzona we wcześniejszych wierszach w mechanizmy rządzące propagandą i dekonspirująca językowe triki, za pomocą których sterowano opinią społeczną i manipulowano świadomością, teraz skierowuje się zarówno na sam akt twórczy, jak i na osobę „ja” lirycznego, otwarcie podającego w wątpliwość swoje artystyczne prerogatywy i powątpiewającego w sens słowa poetyckiego. Niepewność poety wyznana przezeń w utworze *Żniwa*⁶⁸ wykracza, jak wolno przypuszczać, poza kwestie czysto artystyczne, stając się figurą jego nastawienia wobec świata. Tę nową postawę charakteryzuje wyciszenie, wycofanie się z salonu na rzecz prostego bycia, które w ten sposób zostaje wyraźnie dowartościowane. Więc nie wielkie problemy świata i nie fundamentalne dylematy artysty, ale spokojny spacer i uważna obserwacja przyrody: brzoź, saren, nagiego pola, goniących się psów⁶⁹. Wskazana zmiana pociąga za sobą jeszcze jedno istotne przekształcenie rozgrywające się w obszarze metafizyki. Etapy przemiany w tym zakresie można by w skrócie opisać następująco: od metafizyki odwróconej czy zanegowanej, której dobitny przykład przynosi wiersz *Jasna Góra*⁷⁰, przez metafizykę przedmiotu, której zręby dostrzec można w utworze *Domysły*⁷¹, do metafizyki nieskończonego wyrażanej wszakże zawsze w kategoriach apofatycznych, a więc nie wprost i jedynie przez sformułowania odsłaniające delikatną sugestię i niejasną intuicję przeczuwanej, lecz ciemnej dla ludzkiego pojmowania i niedającej się pojęciowo uchwycić tajemnicy. Jej znakiem zdaje się sam byt, nad którym liryczne „ja” ostatniego tomu medytuje, praktykując uważność i skupiając się na jego nieskończonym bogactwie przejawów i form. Tytuł ostatniego z wydanych dotychczas tomów poety *Origami* w symboliczny sposób odsłania kierunek wewnętrznej wędrówki bohatera, konstytuując jednocześnie horyzont metafizyczny, upostaciowany w tej prastarej japońskiej praktyce medytacyjnej. Perspektywa teleologiczna i aktywistyczna znamionująca postawę bohatera lirycznego z poprzednich etapów twórczości w najnowszym tomie

⁶⁸ Por. przyp. 21.

⁶⁹ Por. J. Kornhauser, *Spotkanie* [w:] tegoż, *Origami...*, s. 29 oraz tenże, *Azyl* [w:] tegoż, *Origami...*, s. 25.

⁷⁰ Tenże, *Jasna Góra* [w:] tegoż, *148 wierszy...*, s. 40.

⁷¹ Tenże, *Domysły* [w:] tegoż, *148 wierszy...*, s. 125.

ustępuje miejsca bezinteresownemu trwaniu. „Nic się nie kończy, / nie kończy się niebo, / nie kończy się ziemia, / nie kończą się drogi, lasy i morza. / Dlatego idź przed siebie, / licz powoli kroki”⁷².

Częściowo zatem kierunek ewolucji twórczości Juliana Kornhausera pozostaje zbieżny z analogicznymi przemianami w poezji innych reprezentantów Nowej Fali, co dotyczy przede wszystkim przekształceń w statusie i charakterze ja lirycznego. *Homo politicus* i *homo socialis*, aktywny w czasie nowofalowego *Sturm Und Drang*, cichnie, oddając głos, podobnie jak u pozostałych uczestników nowofalowej przygody poetyckiej, bohaterowi jednostkowemu, bardziej skupionemu na własnym życiu i na problemach egzystencjalnych znaczonych sytuacjami granicznymi czy po prostu zwyczajnej prywatności rodzinnej niż na wielkich figurach dyskursu z doktryną. Ten punkt zbieżności wydaje się o tyle istotny, iż stanowi pewien, można by rzec *à rebours*, argument na rzecz pokoleniowej wspólnoty w obrębie całej formacji oraz na rzecz ścisłej przynależności Kornhausera do generacji 1968 roku⁷³.

* * *

Dokonany przegląd twórczości kilku przedstawicieli pokolenia 1968 roku ukazuje pewne charakterystyczne tendencje występujące w utworach każdego z omawianych poetów. Wyraźne mianowicie jest postępujące – wraz z upływem czasu – umetafizycznienie ich twórczości występujące w różnych formach, w różny sposób i niejednakowym stopniu w poezji wszystkich reprezentantów pokolenia, zastąpienie głosu zbiorowego i problematyki zbiorowej przez indywidualnie przeżywane i rozstrzygane na własny rachunek dylematy egzystencjalne oraz zwrot ku poszukiwaniom odpowiedzi na pytania ostateczne. Najwyraźniejszy jest ów zwrot w twórczości Adama Zagajewskiego oraz Leszka Aleksandra Moczulskiego, choć każdy z nich znajduje odpowiedzi w innych

⁷² Tenże, *Nic się nie kończy* [w:] tegoż, *Tyle rzeczy niezwykłych. Wiersze dla Agatki*, Kraków 1981, s.45.

⁷³ W przeciwieństwie na przykład do Ewy Lipskiej czy Jerzego Kronholda, których odmienność zainteresowań i poetyckiego stylu od początku wykluczała jako współuczestników nowofalowego buntu.

obszarach duchowych tradycji. Najmniej spektakularna zmiana światopoglądowa dokonuje się w poezji Stabry pozostającego, generalnie rzecz biorąc, na pozycjach sceptycznych i agnostycznych. Niemniej zauważalna tęsknota lirycznego bohatera za rzeczywistością przekraczającą doczesność pozwala stwierdzić, iż także twórczość autora *oka therey* podlega wskazanej wyżej przemianie. U Juliana Kornhausera natomiast ewolucja ta dokonuje się poprzez zwrot ku zagadnieniom etycznym, ujmowanym z perspektywy indywidualnej odpowiedzialności artysty za kształt dzieła i za wartości, którym pozostaje wierny. Dla dopełnienia obrazu ewolucji twórczości generacji 1968 roku należałoby dodać, iż podobny kierunek przemian dotyczy również twórczości Ryszarda Krynickiego, u którego horyzont metafizyczny przybiera postać ciszy. Nie od rzeczy będzie tu wspomnieć o dających się zauważyć silnych – u Zagajewskiego oraz przywołanego wyżej Krynickiego – inspiracjach duchowością Dalekiego Wschodu. Tego rodzaju impulsy nie pojawiają się natomiast ani u Barańczaka, ani u Stabry, ani też u Moczulskiego, pozostającego bez wątpienia poetą najbardziej jawnie chrześcijańskim spośród wszystkich twórców startujących pod znakiem Nowej Fali.

Bibliografia

- Barańczak S., *Chirurgiczna precyzja*, Kraków 1998.
 Barańczak S., *Dzikie czereśnie. Wybór wierszy*, Kraków 1992.
 Barańczak S., *Ironia i harmonia*, Warszawa 1973.
 Barańczak S., *Nieufni i zadufani*, Wrocław 1971.
 Barańczak S., *Wiersze zebrane*, Kraków 2006.
 Gleń A., *Marzenie, które czyni poetą. Autentyczność i empatia w dziele literackim Juliana Kornhausera*, Kraków 2013.
 Gleń A., *Wiernie, choć własnym językiem. Rzecz o krytyce literackiej Juliana Kornhausera*, Poznań 2015.
 Jan Paweł II, *List do artystów*, Rzym 4.04.1999.
 Jędrzychowski S., *Nawiązanie do Petrażyckiego*, „Piony” 1932, nr 1.
 Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
 Kornhauser J., *148 wierszy*, Kraków 1982.
 Kornhauser J., *Nic się nie kończy [w:] tegoż, Tyle rzeczy niezwykłych. Wiersze dla Agatki*, Kraków 1981.

- Kornhauser J., *Origami*, Kraków 2007.
- Kornhauser J., Zagajewski A., *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.
- Leksykon symboli*, tłum. J. Prokopiuk, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, Warszawa 1992.
- Miłosz C., *Bulion z gwoździ*, „Żagary” 1931, nr 5.
- Miłosz C., *Dziewięćdziesięcioletni poeta podpisuje swoje książki* [w:] tegoż, *Wiersze ostatnie*, Kraków 2006.
- Miłosz C., *Miłość* [w:] tegoż, *Wiersze*, t. I, Kraków 2001.
- Miłosz C., *Obłoki* [w:] tegoż, *Trzy zimy*, Wilno 1936.
- Miłosz C., *Traktat moralny* [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.
- Moczulski L.A., *Kartki na wodzie*, Biblioteka „Toposu”, nr 91, Sopot 2013.
- Stabro S., *Chwila bez imienia. O poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, Chotomów 1992.
- Stabro S., *Dzień twójego narodzenia*, Warszawa 1974.
- Stabro S., *oko thery*, Kraków 2008.
- Stabro S., *Wiersze wybrane*, Łódź 1989.
- Wojtyła K., *Brat naszego Boga* [w:] tegoż, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979.
- Wojtyła K., *Ewangelia a sztuka. Rekolekcje dla artystów*, Kraków 2011.
- Zagajewski A., *Asymetria*, Kraków 2014.
- Zagajewski A., *Pragnienie*, Kraków 1999.
- Zagajewski A., *Wiersze wybrane*, Kraków 2010.

Streszczenia i słowa kluczowe

Stanisław Dziedzic – Pokłady Bożego ładu
w młodszej poezji Karola Wojtyły

Autor artykułu koncentruje się na wypowiedziach Karola Wojtyły – Jana Pawła II – dotyczących sztuki, której istotą jest piękno mające swoje źródło w Bogu. Wątki te pojawiły się już w młodszych utworach poetyckich wchodzących w skład *Psałterza – Księgi Słowiańskiej* (1939) oraz w poemacie *Pieśń o Bogu ukrytym* (1943), pierwszym utworze o charakterze mistycznym. Poezja była formą prezentowania teologicznych traktatów, ale i budowania systemów wartości, kształtowania kanonów Bożego ładu. Poetycki język, kanony piękna i właściwa poezji metaforyka – wzorem młodszych doświadczeń – znalazły zastosowanie i teologiczną głębię w ostatnim utworze literackim Karola Wojtyły – w poemacie *Tryptyk rzymski*.

Słowa kluczowe: Karol Wojtyła, psalterz, uniwersalizm, artysta, sztuka, piękno, Boży ład

Mateusz Antoniuk – Obrazy Boga
w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego

W centrum uwagi umiejscowione jest pytanie o sposób zobrazowania (pomyślenia i wyobrażenia) Boga w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Poszukiwanie odpowiedzi przyjmuje formę sześciu konstatacji opartych na selektywnych komentarzach do kilkunastu wierszy autora *Pokolenia*. W konkluzji autor stwierdza, iż poezja Baczyńskiego nie implikuje jednego, spójnego obrazu Boga, jest raczej dynamicznym ruchem wyobraźni usiłującej budować skomplikowane, nieoczywiste, niejednoznaczne przedstawienia – pomyślenia Boga. Domknięciem artykułu jest krótka interpretacja całościowa rzadziej komentowanego utworu *Narodziny Boga*.

Słowa kluczowe: poezja Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, obrazowanie poetyckie, obrazy Boga

Adam R. Prokop – „Idąc po szczeblach blasku i gładach cienia”.
Aniołowie Herberta w perspektywie angelologii katolickiej

Autor analizuje przedstawienia aniołów w poezji Zbigniewa Herberta z perspektywy aksjomatów angelologii katolickiej, które wynikają z Biblii oraz Tradycji, czyli ich prawdziwość, istnienie odmienne od bytów ludzkich i boskich, a zarazem funkcja pośredniczenia między tymi dwoma. Omówienie konkretnych utworów poety ma na celu wypuklenie tych trzech kwestii, jednocześnie podkreśla związek między klasyczną angelologią, neoplatonizmem, aksjologią Henryka Elzenberga oraz erudycją Herberta. Interpretacja postaci aniołów w analogii do wartości umożliwia uniesprzecznienie wykładni z poetyckimi wizjami.

Słowa kluczowe: angelologia, Zbigniew Herbert, aksjologia Henryka Elzenberga, neoplatonizm Proklosa

Anna Stec-Jasik – „Oblicze Twoje”. O wierszu *Brewiarz. Drobiazgi* Zbigniewa Herberta

Artykuł jest interpretacją późnego wiersza *Brewiarz. Drobiazgi*, który łączy ważne dla Herberta tematy wielokrotnie podejmowane w jego twórczości (jak pamięć o tych, którzy odeszli, konkret codzienności, szczególnie rola przedmiotów) z kierowanym do Boga modlitewnym dziękczynieniem za tytułowe drobiazgi. Herbert, kojarzony często z pełną sceptycyzmu postawą nieufności wobec „rajskiej komisji werbunkowej” (*Przeczcucia eschatologiczne Pana Cogito*), w tej części brewiarzowego cyklu przyjmuje chrześcijańską perspektywę, w której właśnie w drobiazgach, prozie codzienności i ich połączeniu z „rzeczami ważnymi” dostrzega się obecność Boga. Takie ujęcie tematu rzuca nowe światło nie tylko na religijny aspekt twórczości autora *Epilogu burzy*, ale również i na pojawiające się w utworze „drobiazgi”, które w obliczu Nieodgadnionego ukazują swój sens.

Słowa kluczowe: Zbigniew Herbert, poezja, Bóg, drobiazgi

Agnieszka Łazicka – Młodego Herberta kłopot z religią.
Wobec wyzwania myśli Henryka Elzenberga

W utworach Zbigniewa Herberta spotykamy się ze złożoną refleksją wymykającą się prostym klasyfikacjom, skłaniającą do snucia i sprawdzania sprzecznych hipotez. Autorka artykułu rozważa, na czym opiera się związek tej poezji z problematyką religijną, oraz zastanawia się nad wpływem myśli Henryka Elzenberga na refleksję Herberta dotyczącą religii. Relacja ta może być istotna dla zrozumienia niechęci poety wobec klasycznej metafizyki i wobec poszukiwania na jej gruncie uzasadnienia wiary. W świetle filozofii Elzenberga twórczość autora *Pana Cogito* jawi się jako przestrzeń rozmyślań zmierzających do sformułowania na nowo pytań o religijność.

Słowa kluczowe: religia, religijność, metafizyka, filozofia, Zbigniew Herbert, Henryk Elzenberg

Jakub Kozaczewski – Wiktora Woroszylskiego obrona Abrahama

Autor dokonuje analizy i interpretacji wiersza Wiktora Woroszylskiego *Praojciec Abraham* w kontekście historii patriarchy opisanej w Księdze Rodzaju, a zwłaszcza kluczowego wydarzenia, jakim jest ofiarowanie jego syna Izaaka na górze Moria. Dochodzi do wniosku, że poeta całkowicie redukuje wymiar nadprzyrodzony motywacji jego działania i traktuje postać Abrahama wyłącznie w kategoriach humanistycznych – jako wybitną jednostkę, która prowadzi ludzkość na wyższy szczebel etycznego rozwoju. Wskazuje także na motywację sytuacyjną utworu – obrony Abrahama jako reprezentanta społeczności żydowskiej przed coraz powszechniejszymi w roku 1967 w Polsce wystąpieniami o charakterze antysemitycznym.

Słowa kluczowe: poezja Wiktora Woroszylskiego, ofiarowanie Izaaka w literaturze, problematyka żydowska w literaturze

Wojciech Kudyba – Teologiczna interpretacja znaków kultury w poezji Janusza S. Pasierba

Autor artykułu koncentruje się na interpretacji poezji księdza Janusza Stanisława Pasierba jako odczytywania otaczającej nas rzeczywistości przez symbole. Podmiot wierszy jest otwarty na kulturę, na jej znaki – a zarazem głęboko religijny. U źródeł wielu utworów Pasierba tkwi przekonanie, że z każdego niemal elementu świata musi wynikać lekcja życia. Autor szkicu podejmuje interpretację kilku biblijnych wierszy poety, w których podobna „egzystencjalna” lektura manifestuje się w sposób najbardziej wyrazisty.

Słowa kluczowe: Janusz Stanisław Pasierb, wiersze religijne, hermeneutyka biblijna, *eros*, *agape*

Małgorzata Peroń – Obrazy ludzkiego losu w wierszach o sztuce księdza Janusza S. Pasierba z tomu *Blask cienia. Wiersze wybrane*

W wydany w 2016 roku tomie wierszy księdza Janusza S. Pasierba *Blask cienia* znalazło się jedenaście utworów o sztuce, które nie były dotąd publikowane. Związane są one z zagadnieniami korespondencji sztuk i w przeważającej części stanowią liryczne miniatury ukazujące architekturę, malarstwo, rzeźbę i mozaikę. Ekfrazy księdza Pasierba są wynikiem osobistego kontaktu ze sztuką – bohater wierszy to podróżnik, który pielgrzymuje do miejsc sakralnych i odwiedza europejskie muzea. Spotkanie ze sztuką inicjuje tu refleksje o charakterze pozaestetycznym, poeta aktualizuje przesłanie sztuki dawnej i powierza jej rolę przewodnika w drodze do świata duchowego.

Słowa kluczowe: Janusz Stanisław Pasierb, ekfaza, korespondencja sztuk, poezja polska, sztuka

Łukasz Kołoczek – Teologia zapomnianej wsi –
komentarz do *Psalmów* Tadeusza Nowaka

Autor kreśli podstawowe stanowisko ontologiczne Tadeusza Nowaka, z którego wypływa jego poezja. W tym celu rekonstruuje sens kluczowych słów tej poezji, takich jak sen, jutrznia, psalm. Zarysowanie tego stanowiska ontologicznego pozwala zastanowić się nad teologią, którą z jednej strony *Psalm*y Nowaka ustanawiają i z której zarazem wypływają. Nie jest ona jednak żadnym teizmem (ateizmem czy panteizmem), lecz wraz z ontologią tworzy źródłowo pomyślaną onto-teo-logię.

Słowa kluczowe: Tadeusz Nowak, Martin Heidegger, komentarz filozoficzny, onto-teo-logia

Justyna Budzik – *Homo hesitans, homo confidens?*
Bogdana Czaykowskiego drogi do Boga

Szkic jest wprowadzeniem do problematyki filozofii wiary w lirycznej twórczości Bogdana Czaykowskiego. Główną oś wywodu stanowią rozważania poświęcone doświadczeniu wiary oraz doświadczeniu mistycznemu polskiego poety emigracyjnego. Analiza zagadnienia powiązana została z dwoma zasadniczymi pytaniami – *an sit Deus* (czy Bóg jest) i *quid sit Deus* (jaki Bóg jest), które poeta stawiał sobie na każdym etapie swych filozoficzno-teologicznych poszukiwań. W tym ujęciu istotny jest również problem pochodzenia zła (*unde malum?*) powracający w wielu jego lirykach. Rozważania osadzone zostały w kontekście filozoficznych przemyśleń Gottfrieda Wilhelma Leibniza, Immanuela Kanta i Jeana Naberta oraz pojęć zła antycelowego i zła nieusprawiedliwionego.

Słowa kluczowe: Bogdan Czaykowski, *unde malum?*, zło antycelowe, zło nieusprawiedliwione, liryka konfesyjna, mistycyzm, teizm

Jędrzej Soliński – Bohater we mgle. *Odyseja* Homera
i *Traktat o łuskaniu fasoli* Wiesława Myśliwskiego

Autor porównuje z jednej strony sceny powrotu bohatera we mgle w powieści Wiesława Myśliwskiego i *Odysei* Homera, z drugiej metody analizy tych dzieł. Omówienie uwzględnia szczególnie tradycję referencyjności – każdy epizod dowolnej pieśni oralnej funkcjonuje w odniesieniu do całej tradycji i dopiero w jej szerokim kontekście nabiera właściwego znaczenia – oraz tryb czytania utworów Myśliwskiego zaproponowany przez Piotra Biłosa, a związany z dostrzeganiem obecnych w nich strukturalnych analogii. Analiza ta prowadzi do wskazania nowych znaczeń w powieści – niepewności ontologicznej bohatera, która może być postrzegana jako jedno z najistotniejszych zagadnień podejmowanych przez polskiego prozaika w całej jego twórczości.

Słowa kluczowe: Wiesław Myśliwski, *Traktat o łuskaniu fasoli*, Homer, *Odyseja*, metafizyka

Anna Hajduk – „Nie mogę przebaczyć Ci, Panie”.
Obraz Boga w poezji Henryka Grynberga

Artykuł stanowi próbę rekonstrukcji wizerunku Boga w utworach poetyckich Henryka Grynberga. Autorka wskazuje główne warianty literackich reprezentacji obrazu Najwyższego – trzy różne sposoby twórczej realizacji tematu „Bóg a doświadczenie Zagłady”: wizję Boga-kata, Boga bezbronnego, pozbawionego wszechmocy (i w tym wymiarze współwinnego zbrodni Szoah) oraz Boga „uniewinnionego”, z którym przedstawiciele narodu wybranego odczuwają szczególną więź. Osobna część opracowania poświęcona została obrazowi chrześcijańskiego Zbawiciela ukazanemu w tej twórczości oraz Grynbergowskim reinterpretacjom motywów chrystologicznych.

Słowa kluczowe: Henryk Grynberg, poezja, Bóg, Jezus, Holokaust

Ewa Bartos – „Pierwsza rana”. O doświadczeniu *sacrum*
w liryce Tadeusza Kijonki

Podmiot poezji Tadeusza Kijonki jest istotą duchowo cielesną, której ziemską egzystencja wyrasta z doświadczenia „rany”. Ciało człowieka od pierwszej chwili po narodzinach ulega powolnemu procesowi agonii. Szkic jest próbą analizy i interpretacji tego motywu w twórczości poety.

Słowa kluczowe: Tadeusz Kijonka, śmierć, Bóg, „wieczna rana”, pytania metafizyczne

Magdalena Filipczuk – „Bezimienne stwarza. Cnota zachowuje”.
Daoizm w późnej twórczości Edwarda Stachury

Autorka artykułu analizuje późną twórczość prozatorską Edwarda Stachury pod kątem wyrażanego w niej przełomu duchowego. Wysuwa tezę, że zarówno w stylu, treści, jak i celach komunikacyjnych, które stawiał sobie autor, widoczna jest w jego pisarstwie wyraźna cezura. *Oto* i *Fabula rasa*, utwory napisane po jego „przebudzeniu”, umieszczone zostają w kontekście dzieł mądrościowej filozofii dalekowschodniej, a zwłaszcza tekstów należących do tradycji daoizmu, co umożliwi ich nowe, bardziej wnikliwe odczytanie. Autorka rozważa także kwestię języka tej prozy (język poetyzujący a filozoficzny).

Słowa kluczowe: Edward Stachura, polska proza współczesna, daoizm, rozwój duchowy

Mirosław Dzień – Krynicki mistyczny. Podróż w stronę
buddyzmu Zen, św. Jana od Krzyża i Mistra Eckharta

Szkic jest interpretacją wybranych liryków Ryszarda Krynickiego w kontekście szeroko rozumianej mistyki filozoficznej. Autor umieszcza analizowane teksty w perspektywie mistyki św. Jana od Krzyża, Mistra Eckharta, buddyzmu Zen oraz kabalistycznej *Księgi Zohar*. Eksponuje także motyw niewyraźnego jako kresu poznawczych peregrynacji,

do którego zmierza poetycki język próbujący zbliżyć się do Tajemnicy rzeczywistości. Maksymalne skondensowanie tego języka, oszczędność, a zarazem pojemność znaczeniowa słów analizowanych utworów zdają się podkreślać związek poezji Krynickiego z doświadczeniami natury mistycznej.

Słowa kluczowe: Ryszard Krynicki, mistyka filozoficzna, niewyraźne, kabała, buddyizm zen, Mistrz Eckhart

Zofia Zarębianka – W stronę metafizyki. Ewolucje poezji pokolenia Nowej Fali (Stanisław Barańczak, Adam Zagajewski, Stanisław Stabro, Leszek Aleksander Moczulski, Julian Kornhauser)

Artykuł podejmuje refleksję nad kierunkiem ewolucji twórczości wybranych poetów związanych z Nową Falą. Namysł obejmuje poezję Stanisława Barańczaka, Adama Zagajewskiego, Juliana Kornhausera, Stanisława Stabry, Leszka Aleksandra Moczulskiego i koncentruje się na mechanizmach przemiany w zakresie filozofii twórczej i poetyckiego światopoglądu, w szczególności zaś sposób na kwestii zmieniającego się w czasie stosunku do zagadnień metafizycznych i pytań eschatologicznych. W tym zakresie stwierdzono pewną prawidłowość polegającą na rosnącym z czasem metafizycznieniu rzeczonych twórczości, wyrażającym się tak w zmianie odniesień lirycznego bohatera do sfery *sacrum*, jak i przekształceniami w zakresie wyznawanej aksjologii.

Słowa kluczowe: poezja, *homo socialis*, *homo religiosus*, medytacja, metafizyka

Biogramy

Mateusz Antoniuk (Uniwersytet Jagielloński) – doktor habilitowany, adiunkt na Wydziale Polonistyki w Katedrze Historii Literatury Polskiej XX wieku. Autor książek: *Kultura małomówna Stanisława Lacka. W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia* (2006), *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta* (2009), *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza: próby czytania* (2015) oraz ponad pięćdziesięciu artykułów. Ostatnio opublikował książkę *Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym* (2017, współautorstwo i redakcja).

Ewa Bartos (Uniwersytet Śląski) – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Literatury XX i XXI wieku Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego. Opublikowała cztery książki: *Skirotałwki. O powieści erotycznej Zbigniewa Nienackiego* (2013), *Motory. Szkice o/przy Zegadłowiczu* (2013), *E/P. Szkice o literaturze „elitarnej” i „popularnej”* (2014), *Figury braku. O prozie Stanisława Dygata* (2016). Współredaktorka tomów zbiorowych.

Justyna Budzik (Uniwersytet Jagielloński) – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Amerykanistyki i Studiów Polonijnych. Autorka książki *Zadomowieni i wyobcowani – o sytuacji pisarzy polskich w Kanadzie* (2013). Szkice krytycznoliterackie i eseje publikowała między innymi w „Kontekstach Kultury”, „Tyglu Kultury”, „Stronach” i „Frazie”.

Stanisław Dziedzic (Uniwersytet Jagielloński) – doktor nauk humanistycznych, historyk literatury, publicysta, nauczyciel akademicki. Dyrektor Biblioteki Kraków. Autor wielu książek, między innymi: *Ojczyzna myśli mojej. Studia i szkice literackie*, *Alma Mater Jagellonica*, *Święty szlak Almae Matris*, *Kraków to jest wielka rzecz*, *Portrety Niepospolitych*, *Romantyk Boży*, *Archipelag pięknych ludzi*. Opracował i podał do druku niepublikowane wcześniej młodzieńcze wiersze Karola Wojtyły (*Sonety. Magnificat, Psalterz – Księga Słowiańska*).

Mirosław Dzień (Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej) – doktor habilitowany, profesor ATH, poeta, eseista, krytyk literacki. Autor książek *Człowiek w perspektywie eschatologicznej w poezji Czesława Miłosza i Tadeusza Różewicza. Studium analityczno-interpretacyjne* (t. 1–2, 2010), *Motywy eschatologiczne w poezji Zbigniewa Herberta. Studium analityczno-interpretacyjne* (t. 1–2, 2014), *Liryka i aksjologia. Rozmowy o poezji i sztuce polskiej przełomu XX i XXI wieku* (wraz z Markiem Bernackim, 2018) oraz licznych artykułów naukowych.

Magdalena Filipczuk (Akademia Ignatianum w Krakowie) – absolwentka Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz Akademii Artes Liberales, doktorantka filozofii, redaktorka i tłumaczka książek. Najnowsze publikacje: „*Metafora jako marzenie języka*”. *Koncepcja metafory Donalda Davidsona*, „Idea. Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych” 2016, nr 1, *Przed progiem pytania. Inspiracje postawą religijną presokratyków w poezji Zbigniewa Herberta*, „Konteksty Kultury” 2016, nr 2, „*Confronting the world with your whole skin...*”. *Zbigniew Herbert's journey towards the origins of philosophy*, „Perspektywy Kultury” 2016, nr 14 (1), „*Epistemological reading*”. *Stanley Cavell's method of reading literature*, „Journal of Polish Aesthetics: Hermeneutics and Art” 2016, № 4.

Anna Hajduk (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie) – absolwentka filologii polskiej, doktorantka literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą topiki biblijnej w polskiej i polsko-żydowskiej poezji o Zagładzie. Najnowsze publikacje: *Wiersz „Substancja” Zbigniewa Herberta w świetle szkicu „Człowiek i jego rzeczywistość” Romana Ingardena* [w:] *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej* (2016), „*Hossanna uniesiona na samo dno*” – ironia w „*Odczytaniu popiołów*” Jerzego Ficowskiego, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*” 2016, z. XVI, *Ofiarowanie Izaaka – reinterpretacje biblijnej opowieści o Abrahamie w polskiej poezji współczesnej* [w:] *Literatura współczesna i najnowsza w edukacji polonistycznej. T. 2: Interpretacje – Wartości – Konteksty* (2017), *O martwej naturze rzeczy. Bronisława Maja studium przedmiotu* [w:] *Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów XX wieku* (2017).

Łukasz Kołoczek (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie) – doktor filozofii, autor dwóch monografii poświęconych Heideggerowi: *Być, czyli mieć. Próba transpozycji projektu „Przyczynków do filozofii” Martina Heideggera* (2016) oraz *Bóg Heideggera. Onto-teo-logiczny wymiar „Przyczynków do filozofii”* (2013).

Jakub Kozaczewski (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie) – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Literatury Polskiej XX wieku w Instytucie Filologii Polskiej. Opublikował między innymi: *Polska tradycja literacka w poetyce Nowej Fali. O poezji Stanisława Barańczaka, Juliana Kornhausera, Ryszarda Krynickiego i Adama Zagajewskiego* (2004), *Bóg daleki i bliski. Szkice o współczesnych wierszach i powieściach* (2018).

Wojciech Kudyba (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie) – profesor nadzwyczajny w Katedrze Literatury XX wieku. Autor książki *„Aby mówę chrześcijańską odtworzyć na nowo... Norwida mówienie o Bogu* (2000) oraz kilku monografii o poezji współczesnej: *Rana, która przyzywa Boga. O twórczości poetyckiej Janusza St. Pasierba* (2007), *Wiersze wobec Innego* (2012), *Generacja źle obecna* (2014), *Próba bólu. O wierszach Joanny Pollakówny* (2016).

Agnieszka Łazicka (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu) – absolwentka filologii polskiej i filozofii, doktorantka w Zakładzie Historii Literatury Młodej Polski i Dwudziestolecia Międzywojennego Instytutu Literatury Polskiej, studentka filologii romańskiej. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą problemowi wiedzy oraz cielesnemu podłożu świadomości w twórczości Zbigniewa Herberta. Najnowsze publikacje: *Wokół uznania realności świata. Poezja Zbigniewa Herberta a fenomenologia Romana Ingardena* [w:] *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej* (2016), *Afekt, percepcja i granice ciała. O wierszu „Poczucie tożsamości” Zbigniewa Herberta* [w:] *Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów XX wieku* (2017), *„Zatrważający związek człowieka z samym sobą”. Znaczenie fantastyki E.A. Poego dla twórczości Ch. Baudelaire’a* [w:] *Poe, Grabiński, Ray, Lovecraft. Współzależności, paralele, przenikanie* (2017).

Małgorzata Peroń (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II) – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Krytyki Literackiej. Autorka książki *Plastyczna mapa świata. Poezja ks. Janusza S. Pasierba wobec sztuk wizualnych* (2015). Najnowsze publikacje: „*Z pończochami istny dramat*”. O wierszu „*Jedwab duszy*” Zbigniewa Herberta [w:] *Gąszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta* (2015), „*Zgasić światło – słuchać*”. *Rembrandt w poezji ks. Janusza St. Pasierba* [w:] *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej* (2016), *Spotkanie ze śmiercią. O wierszu „właściciel” Romana Honeta* [w:] *Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów XX wieku* (2017).

Adam R. Prokop (Uniwersytet Opolski) – studia równoważne do magisterskich ukończył na Wydziale Teologii Katolickiej Uniwersytetu w Jarobrodzie (Niemcy). Przygotowuje rozprawę doktorską, która koncentruje się na historycznym rozwoju koncepcji anioła oraz jego wyobrażeniach we współczesnej kulturze i religijności.

Jędrzej Soliński (Uniwersytet Wrocławski) – absolwent filologii klasycznej i filologii rosyjskiej Uniwersytetu Wrocławskiego oraz filologii rosyjskiej Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego w Tomsku (Rosja). Doktorant na Wydziale Filologicznym UW. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą zagadnienia stabilności i zmienności tradycji epickiej. Autor artykułów (między innymi): *Nowatorskie badania Aleksandra Hilferdinga i Wsiewotoda Millera nad tradycyjną poezją epicką guberni ołonieckiej rosyjskiego imperium*, „*Wratislaviensium Studia Classica olim Classica Wratislaviensia*” 2016, t. 5, *Zakres wariacji w konstrukcji pieśni w ruskiej tradycji epickiej (byliny). Zarys problemu* [w:] *Epos: od Homera do Martina*, red. B. Błaszkiwicz, J. Godlec-Adamiec (w druku).

Anna Stec-Jasik (Uniwersytet Jagielloński) – doktorantka na Wydziale Polonistyki, autorka artykułów poświęconych twórczości Zbigniewa Herberta w tomach zbiorowych. Ostatnio opublikowała: „*Bez rosy ludzkiego strachu*”. O wierszu „*Fra Angelico: męczeństwo świętych Kosmy i Damiana*” Zbigniewa Herberta [w:] *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej* (2016), „... w różnych czasach”. *Pamięć i czas w dwóch utworach Zbigniewa Herberta* [w:] *Nie*

powinien przysyłać Syna. *Etyczne i metafizyczne aspekty twórczości Zbigniewa Herberta* (2018).

Zofia Zarębianka (Uniwersytet Jagielloński) – profesor zwyczajny, eseistka, poetka. Autorka następujących książek: *Poezja wymiaru sanctum* (1992), *Dziesięć Bożych słów* (współautorka, 1993), *Świadectwo słowa. Rzecz o twórczości Anny Kamieńskiej* (1993), *Zakorzenia Anny Kamieńskiej* (1996), *Tropy sacrum w literaturze XX wieku* (2001), *O książkach, które pomagają być* (2004), *Czytanie sacrum* (2008), *Wtajemniczenia (w) Miłosza* (2014), *Spotkanie w słowie. O twórczości literackiej Karola Wojtyły* (2018).

Abstracts and keywords

Stanisław Dziedzic – Layers of God's harmony
in the youthful poetry of Karol Wojtyła

The author of the article focuses on the statements of Karol Wojtyła – Pope John Paul II – regarding art, the essence of which is beauty having its source in God. These motifs appeared early in the youthful poetic works of Karol Wojtyła included in *Psalterz – Księga Słowiańska* [Psalter – the Slavic Book] (1939) and in the poem *Pieśń o Bogu ukrytym* [The chant about the hidden God] (1943), his first mystical work. Poetry was a form of presenting theological treaties, but also of constructing systems of values, and of shaping the canons of God's harmony. The poetic language, the canons of beauty and proper poetry, as well as the use of poetic metaphors – modelled after his youthful experiments in the field of poetry – found its application and theological depth in the poem *Roman Triptych: Meditations*, the last literary work of Karol Wojtyła.

Keywords: Karol Wojtyła, psalter, universalism, artist, art, beauty, God's harmony

Mateusz Antoniuk – Images of God in the poetry
of Krzysztof Kamil Baczyński

The article is focused on the way of depicting (conceiving and imagining) God in the poetry of Krzysztof Kamil Baczyński. The quest for the answers leads to six conclusions based on selective comments to several poems of Baczyński. In conclusion, the author states that the poetry of Baczyński does not imply a single and coherent image of God, presenting instead a dynamic motion of the imagination, attempting to construct complex, unobvious, and ambiguous representations/

conceptions of God. The final part of the article is a short comprehensive interpretation of the less-commented poetic work of Baczyński, titled *Narodziny Boga* [The birth of God].

Keywords: poetry of Krzysztof Kamil Baczyński, poetic imagery, images of God

Adam R. Prokop – “Moving on rungs of radiance on crags of shadow.” Angels of Zbigniew Herbert in the perspective of Catholic angelology

The author analyzes the representations of angels in the poetry of Zbigniew Herbert from the perspective of the axioms of Catholic angelology, derived from the Bible and the Tradition, accepting their reality, considering their nature as neither human nor divine, and seeing their function as mediation between mankind and God. The author discusses particular works of Zbigniew Herbert to accentuate these three issues, and at the same time to emphasize the relationship between classical angelology, Neoplatonism, axiology of Henryk Elzenberg and Herbert’s erudition. Explanation of the figure of an angel in analogy to values makes it impossible to harmonize the interpretation with poetic visions.

Keywords: angelology, Zbigniew Herbert, axiology of Henryk Elzenberg, Neoplatonism of Proclus Lycaeus

Anna Stec-Jasik – „Oblicze Twoje” [“Your face”]. About the poem *Brewiarz. Drobiazgi* [Breviary. Trivias] by Zbigniew Herbert

The article is an interpretation of the late poem [of Zbigniew Herbert] titled *Brewiarz. Drobiazgi* [Breviary. Trivia]. It connects the issues considered important by him and repeatedly addressed in his work (such as the memory of those who passed away, concrete facts of everyday life, the special role of trivial objects) – with God-directed prayer expressing gratitude for the trivia mentioned in the title. Herbert is often associated with skepticism and distrustful attitude towards “the recruiting

commission [selecting] candidates for heaven” (in *Mr Cogito’s Eschatological Premonitions*). However, in this part of the breviary cycle he adopts the Christian perspective and notices the presence of God in trivia, in the prose of everyday life, and in their combination with “important things”. This approach to the subject sheds new light not only on the religious aspect of the Herbert’s works, but also on the “trivia” mentioned in the poem which show their sense while confronted with the Mysterious.

Keywords: Zbigniew Herbert, poetry, God, trivia

Agnieszka Łazicka – Young Zbigniew Herbert’s trouble with religion. Facing the challenges of the thought of Henryk Elzenberg

In the works of Zbigniew Herbert we encounter a complex reflection which escapes simple classifications and prompts us to formulate and test contradictory hypotheses. The author of the article asks about the foundation of the relationship of Herbert’s poetry with religious issues, and speculates on the impact of the thought of Henry Elzenberg on Herbert’s religious reflections. This relationship may be important for understanding Herbert’s reluctance towards classical metaphysics and towards seeking it on the ground of justification of faith. In the light of the philosophy of Elzenberg, the work of Herbert appears as a space of reflection aimed at reformulation of questions about religiosity.

Keywords: religion, religiosity, metaphysics, philosophy, Zbigniew Herbert, Henryk Elzenberg

Jakub Kozaczewski – Wiktor Woroszyński’s defense of Abraham

The author analyzes and interprets the poem *Forefather Abraham* by Wiktor Woroszyński in the context of the tale about the patriarch in the Book of Genesis, and especially in the context of the key event of this tale, namely the Binding of Isaac, his son, on the mount Moriah. The author concludes that Woroszyński completely reduces the supernatural dimension of the Abraham’s motivation of his actions

and treats the figure of the patriarch exclusively in humanistic terms: as an eminent human being who leads humanity to a higher level of ethical development. The author also points to the situational context motivating the poem interpreting it as a defense of Abraham as a representative of the Jewish community against the anti-Semitic incidents which were becoming increasingly popular in Poland in 1967.

Keywords: poetry of Wiktor Woroszyński, the Binding of Isaac in literature, Jewish issues in literature

Wojciech Kudyba – Theological interpretation of signs of culture
in the poetry of Janusz S. Pasierb

The author of the article focuses on the interpretation of the poetry of Fr. Janusz Stanisław Pasierb as reading the reality around us through symbols. The poems' subject is open to culture, to its signs, and at the same time he is deeply religious. There is the conviction at the source of many works of Pasierb that a lesson of life world must result from almost every element of the world. The author of the sketch interprets several biblical poems of Pasierb in which a similar "existential" reading is manifested in the most expressive way.

Keywords: Janusz Stanisław Pasierb, religious poems, biblical hermeneutics, *eros*, *agape*

Małgorzata Peroń – Images of human fate in Fr. Janusz S. Pasierb's
poems about art from the volume *Blask cienia. Wiersze wybrane*
[Shine of a shadow. Selected poems]

Blask cienia [Shine of a shadow], the volume of selected poetic works by Fr. Janusz S. Pasierb published in 2016, includes eleven poems about art which have not appeared in print before. They are related to the issues of correspondence of arts and most of them are lyrical miniatures showing pieces of architecture, painting, sculpture and mosaic. Ekphrases used by Pasierb result from personal contact with art - the protagonist of the

poems is a traveler who goes on pilgrimages to the sacred places and visits European museums. Encounters with art initiate a non-aesthetic reflection; Pasierb actualizes the message of ancient art and entrusts it with the role of a guide on the path to the spiritual world.

Keywords: Janusz Stanisław Pasierb, ekphrasis, correspondence of arts, Polish poetry, art

Łukasz Kołoczek – Theology of a forgotten village – a commentary on *Psalm*y [Psalms] by Tadeusz Nowak

The author sketches the basic ontological position of Tadeusz Nowak being the source of his poetry. In order to achieve this end, he reconstructs the meaning of the key words of this poetry, such as dream, matins, and psalm. Outlining this ontological position allows to reflect on Nowak's theology; his *Psalm*y [Psalms] establish it and at the same time they flow out of it. However, this theology is no form of "theism" (neither atheism nor pantheism), but along with ontology it creates a source-conceived onto-theo-logy.

Keywords: Tadeusz Nowak, Martin Heidegger, philosophical commentary, onto-theo-logy

Justyna Budzik – "Homo hesitans, homo confidens?"
Bogdan Czaykowski's paths to God

The sketch is an introduction to the philosophy of faith in the lyrical work of Bogdan Czaykowski, a Polish emigre poet. The main axis of the argument is a reflection on fideistic feelings and the mystical experience of Czaykowski. The analysis of the issue is linked to two basic questions – *an sit Deus* (does God exist?) and *quid sit Deus* (what is God like?), asked by Czaykowski at every stage of his philosophical-theological quest. In this approach, the problem of the origin of evil (*unde malum?*) recurring in many of his lyrics is also important. The analysis is set in the context of philosophical reflections of Gottfried Wilhelm

Leibniz, Immanuel Kant and Jean Nabert, as well as the concepts of unintentional evil and unjustified evil.

Keywords: Bogdan Czaykowski, *unde malum?*, unintentional evil, unjustified evil, confessional lyric, mysticism, theism

Jędrzej Soliński – The protagonist in the fog. *The Odyssey* by Homer and *A Treatise on Shelling Beans* by Wiesław Myśliwski

The author compares, on the one hand, the scenes of the return of the protagonist in the fog in *A Treatise on Shelling Beans*, the novel of Wiesław Myśliwski, and in *The Odyssey*, the epic poem by Homer, on the other hand, the methods of analyzing these two works. In particular, he takes into account the tradition of referentiality – each episode of any oral song functions in reference to the entire tradition and it acquires the proper meaning only in its broad context – and the mode of reading the works of Myśliwski proposed by Piotr Biłos and related to the perception of structural analogies which are present in them. This analysis leads to the indication of new meanings in the novel – such as the protagonist’s ontological uncertainty, which can be perceived as one of the most important issues addressed by Myśliwski in his entire oeuvre.

Keywords: Wiesław Myśliwski, *A Treatise on Shelling Beans*, Homer, *Odyssey*, metaphysics

Anna Hajduk – „Nie mogę przebaczyć Ci, Panie”
[I cannot forgive you, Lord]. The image of God
in the poetry of Henryk Grynberg

The article is an attempt to reconstruct the image of God in the poetic works of Henryk Grynberg. The author presents three main variants of the literary representation of the image of the Supreme – three different ways of creative implementation of the issue “God and the experience of the Holocaust”: a God–tormenter; a defenseless God, deprived of his omnipotence (and, in this aspect, an accomplice of the Shoah crime);

and an “acquitted” God with whom the representatives of the chosen people feel a special bond. A separate part of the study is dedicated to the image of the Christian Savior presented in Grynberg’s works and his reinterpretations of Christological motifs.

Keywords: Henryk Grynberg, poetry, God, Jesus, the Holocaust

Ewa Bartos – “Pierwsza rana” [The first wound]. On the experience of the sacred in lyrical works of Tadeusz Kijonka

The subject of the poetry of Tadeusz Kijonka is a spiritual-physical being whose earthly existence derives from the experience of the “wound”. From the first moment after birth, a human body undergoes a slow process of agony. The sketch is an attempt to analyze and interpret this motif in the work of Kijonka.

Keywords: Tadeusz Kijonka, death, God, “eternal wound”, metaphysical questions

Magdalena Filipczuk – „Bezimienne stwarza. Cnota zachowuje”
[The nameless creates. The virtue preserves].
Daoism in the late works of Edward Stachura

The author analyzes the late prose of Edward Stachura in terms of the spiritual breakthrough expressed in it. She proposes the thesis that there is a clear division in the works of Stachura – in style, in content and in communication goals the author has posed. *Oto* [Here] and *Fabula rasa*, pieces of prose written after his “awakening”, are placed in the context of works of sapiential philosophy of the Far East, and especially texts belonging to the tradition of Daoism. This procedure enables new, more insightful interpretation of the two works. The author also analyses the language of this prose (poetic language vs. philosophical language).

Keywords: Edward Stachura, Polish contemporary prose, Daoism, spiritual development

Mirosław Dzień – Mystical Krynicki. The Journey towards Zen Buddhism, St. John of the Cross and Master Eckhart

The sketch is an interpretation of selected poems by Ryszard Krynicki in the context of broadly understood philosophical mysticism. The author places the analyzed texts in the perspective of the mysticism of St. John of the Cross, Master Eckhart, Zen Buddhism and the Kabbalistic *Book of Zohar*. He also exposes the motif of the inexpressible as the limit of cognitive peregrinations being a destination of the poetic language trying to approach the Mystery of Reality. The utmost condensation of this language, simplicity and, at the same time, semantic capacity of words of the analyzed poems seem to emphasize the relationship between the poetry of Krynicki and mystical experiences.

Keywords: Ryszard Krynicki, philosophical mysticism, inexpressible, Kabbalah, Zen Buddhism, Master Eckhart

Zofia Zarębianka – Towards metaphysics. Evolutions of poetry of the New Wave generation (Stanisław Barańczak, Adam Zagajewski, Stanisław Stabro, Leszek Aleksander Moczulski, Julian Kornhauser)

The article offers a reflection on the direction of the evolution of poetic oeuvre of several authors associated with the New Wave literary movement. The reflection embraces the poetry of Stanisław Barańczak, Adam Zagajewski, Julian Kornhauser, Stanisław Stabry, Leszek Aleksander Moczulski. The author focuses on the mechanisms of transformation in the field of creative philosophy and poetic worldview, particularly on the issue of the attitude to metaphysical and eschatological questions changing over time. A certain regularity in this regard has been discovered: the poetic oeuvre of the abovementioned authors gradually became more metaphysical. It was reflected in the change of references of lyrical subjects to the sphere of sacrum, as well as transformations in the field of professed axiology.

Keywords: poetry, homo socialis, homo religiosus, meditation, metaphysics

Notes about the Authors

Mateusz Antoniuk (Jagiellonian University) – Ph.D., assistant professor at the Faculty of Polish Studies of the Department of the History of Polish Literature of the 20th Century. Author of books: *Kultura małomówna Stanisława Lacka. W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia* [Taciturn culture of Stanisław Lack. In the circle of Young Poland's awareness of speech and silence] (2006), *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta* [Opening the voice. Study on the early works of Zbigniew Herbert] (2009), *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza: próby czytania* [The word once awakened. Attempts to read the poetry of Czesław Miłosz] (2015) and over fifty articles. His most recent publication is the book *Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym* [The Herbert's Studio. Studies on the text-forming process] (2017, co-author and editor).

Ewa Bartos (University of Silesia) – doctor of humanities, assistant professor at the Department of Literature of the Twentieth and Twenty-first Century at the Ireneusz Opacki Institute of Polish Literature. She has published four books: *Skiroławki. O powieści erotycznej Zbigniewa Nienackiego* [Skiroławki. About the erotic novel by Zbigniew Nienacki] (2013), *Motory. Szkice o/przy Zegadłowiczu* [Engines. Sketches on/near Zegadłowicz] (2013), *E/P. Szkice o literaturze „elitarniej” i „popularnej”* [E/P. Sketches on „elitist” and „popular” literature] (2014), *Figury braku. O prozie Stanisława Dygata* [Figures of lack. On the prose of Stanisław Dygat] (2016). She co-edited several collective publications.

Justyna Budzik (Jagiellonian University) – doctor of humanities, assistant professor at the Institute of American Studies and Polish Diaspora. Author of the book *Zadomowieni i wyobcowani – o sytuacji pisarzy polskich w Kanadzie* [The settled and the alienated – on the situation of Polish writers in Canada] (2013). She wrote critical literary sketches and essays published in, inter alia, “Konteksty Kultury”, “Tygiel Kultury”, “Strony” and “Fraza”.

Stanisław Dzedzic (Jagiellonian University) – historian of literature, publicist, academic teacher, doctor of humanities in the field of literary studies. The Director of the Krakow Library. Author of many books, including: *Ojczyzna myśli mojej. Studia i szkice literackie* [Motherland of my thoughts. Literary studies and sketches], *Alma Mater Jagellonica, Święty szlak Almae Matris* [The holy trail of Alma Mater], *Kraków to jest wielka rzecz* [Krakow is a big issue], *Portrety Niepospolitych* [Portraits of the outstanding ones], *Romantyk Boży* [A romantic of God], *Archipelag pięknych ludzi* [Archipelago of beautiful people]). He prepared and edited the unpublished youthful poems of Karol Wojtyła (*Sonety. Magnificat* [Sonnets. Magnificat], *Psalterz – Księga Słowiańska* [Psalter – the Slavic book]).

Mirosław Dzień (University of Bielsko-Biała) – Ph.D., a lecturer at the University of Bielsko-Biała, poet, essayist and literary critic. Author of the books: *Człowiek w perspektywie eschatologicznej w poezji Czesława Miłosza i Tadeusza Różewicza. Studium analityczno-interpretacyjne* [Man in the eschatological view in the poetry of Czesław Miłosz and Tadeusz Różewicz. Analytical and interpretative study] (vol. 1–2, 2010), *Motywy eschatologiczne w poezji Zbigniewa Herberta. Studium analityczno-interpretacyjne* [Eschatological motifs in Zbigniew Herbert's poetry. Analytical and interpretative study] (vol. 1–2, 2014), *Liryka i aksjologia. Rozmowy o poezji i sztuce polskiej przelomu XX i XXI wieku* [Lyrics and axiology. Conversations on Polish poetry and art at the turn of the twentieth and twenty first century] (with Marek Bernacki, 2018) and numerous academic articles.

Magdalena Filipczuk (Jesuit University of Philosophy and Education Ignatianum) – a graduate of the Inter-Faculty Individual Studies in the Humanities at the Jagiellonian University and the Artes Liberales Academy, a PhD student of Philosophy, an editor and a translator of books. Her recent publications include: „*Metafora jako marzenie języka*”. *Koncepcja metafory Donalda Davidsona* [“Metaphor as a dream of language”. Donald Davidson's metaphor concept]; *Idea. Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych* [2016, XXVIII/1; *Przed progiem pytania. Inspiracje postawą religijną presokratyków w poezji Zbigniewa Herberta* [Before the question threshold. Inspirations by the religious

attitude of the presocrat in Zbigniew Herbert's poetry], "Konteksty Kultury" 2016, № 2; „*Confronting the world with your whole skin...*”. *Zbigniew Herbert's journey towards the origins of philosophy*, "Perspektwy Kultury" 2016, № 14 (1), „*Epistemological reading*”. *Stanley Cavell's method of reading literature*, "Journal of Polish Aesthetics: Hermeneutics and Art" 2016, № 4.

Anna Hajduk (Pedagogical University of Krakow) – a graduate of Polish philology, and a Ph.D. student of Literary Studies at the Faculty of Philology [of the Pedagogical University of Krakow]. She is preparing a doctoral dissertation on biblical topics in Polish and Polish-Jewish poetry about the Holocaust. Her recent publications include the articles: *Wiersz „Substancja” Zbigniewa Herberta w świetle szkicu „Człowiek i jego rzeczywistość” Romana Ingardena* [The poem “Substance” by Zbigniew Herbert in the light of the sketch “Man and his reality” by Roman Ingarden] [in:] *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej* [Lyrics and phenomenology. Zbigniew Herbert and Tadeusz Różewicz in the circle of Ingarden's thought] (2016); „*Hosanna uniesiona na samo dno*” – *ironia w „Odczytaniu popiołów” Jerzego Ficowskiego* [“Hosanna lifted right to the bottom” – irony in “A Reading of Ashes” by Jerzy Ficowski], “*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*” 2016, fasc. XVI; *O ofiarowaniu Izaaka – reinterpretacje biblijnej opowieści o Abrahamie w polskiej poezji współczesnej* [The sacrifice of Isaac – reinterpretations of the Biblical story of Abraham in contemporary Polish poetry] [in:] *Literatura współczesna i najnowsza w edukacji polonistycznej. T. II: Interpretacje – Wartości – Konteksty* [Contemporary and most recent literature in Polish language education. vol. 2: Interpretations – Values – Contexts] (2017); *O martwej naturze rzeczy. Bronisława Maja studium przedmiotu* [On the dead nature of things. Bronisław Maj's study of a subject] [in:] *Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów XX wieku* [Revenge of the deadly hand. Interpretations of poems of twentieth-century poets] (2017).

Łukasz Kołoczek – a Ph.D. in philosophy, and the author of two monographs on Martin Heidegger: *Być, czyli mieć. Próba transpozycji projektu „Przyczynków do filozofii” Martina Heideggera* [To be, that is, to

have. An attempt to transpose the project “Contributions to Philosophy” by Martin Heidegger] (2016) and *Bóg Heideggera. Onto-teo-logiczny wymiar „Przyczynków do filozofii”* [Heidegger’s God. Onto-theo-logical dimension of “Contributions to Philosophy”] (2013).

Jakub Kozaczewski (Pedagogical University of Krakow) – doctor of humanities, assistant professor at the Department of 20th Century Polish Literature at the Institute of Polish Philology. He published, among others: *Polska tradycja literacka w poetyce Nowej Fali. O poezji Stanisława Barańczaka, Juliana Kornhausera, Ryszarda Krynickiego i Adama Zagajewskiego* [Polish literary tradition in the poetics of the New Wave. On the poetry of Stanisław Barańczak, Julian Kornhauser, Ryszard Krynicki and Adam Zagajewski] (2004), *Bóg daleki i bliski. Szkice o współczesnych wierszach i powieściach* [Distant and intimate God. Sketches on contemporary poems and novels] (2018).

Wojciech Kudyba (Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw) – an associate professor at the Department of Twentieth Century Literature. He authored the book *„Aby mówę chrześcijańską odtworzyć na nowo...” Norwida mówienie o Bogu* [“To re-create a Christian speech...” Norwid’s talking about God] (2000) and several monographs on contemporary poetry: *Rana, która przyzywa Boga. O twórczości poetyckiej Janusza St. Pasierba* [A wound which invokes God. About the poetic works of Janusz St. Pasierb], (2007); *Wiersze wobec Innego* [Poems towards the Other] (2012); *Generacja źle obecna* [A badly present generation] (2014); *Próba bólu. O wierszach Joanny Pollakówny* [A test of pain. On the poems of Joanna Pollakówna] (2016).

Agnieszka Łazicka (Nicolaus Copernicus University in Toruń) – a graduate of Polish philology and Philosophy, a Ph.D. student at the Department of the History of Literature of Young Poland and the Interwar Period of the Institute of Polish Literature, and a student of Roman philology. She is preparing a doctoral dissertation on the issue of knowledge and the carnal foundation of consciousness in the work of Zbigniew Herbert. Her recent publications include the articles: *Wokół uznania realności świata. Poezja Zbigniewa Herberta a fenomenologia Romana Ingardena* [About recognition of reality of the world. Poetry of

Zbigniew Herbert and the phenomenology of Roman Ingarden] [in:] *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej* [Lyric and phenomenology. Zbigniew Herbert and Tadeusz Różewicz in the circle of Ingarden's thought] (2016); *Afekt, percepcja i granice ciała. O wierszu „Poczucie tożsamości” Zbigniewa Herberta* [Affect, perception and boundaries of the body. On the poem “Sense of identity” by Zbigniew Herbert] [in:] *Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów XX wieku* [Revenge of the deadly hand. Interpretations of poems of twentieth-century poets] (2017); *„Zatrważający związek człowieka z samym sobą”. Znaczenie fantastyki E.A. Poe’go dla twórczości Ch. Baudelaire’a* [“A frightening relationship between man and himself”. Impact of E.A. Poe’s fantasy on works of Ch. Baudelaire] [in:] *Poe, Grabiński, Ray, Lovecraft. Współzależności, paralele, przenikanie* [Poe, Grabiński, Ray, Lovecraft. Interdependence, parallels, diffusion] (2017).

Małgorzata Peroń (John Paul II Catholic University of Lublin) – doctor of humanities in the field of literary studies, an assistant professor at the Department of Literary Critics. She authored the book *Plastyczna mapa świata. Poezja ks. Janusza S. Pasierba wobec sztuk wizualnych* [A graphic map of the world. Poetry of Rev. Janusz S. Pasierb in the context of visual arts] (2015). Her recent publications include the articles: *„Z pończochami istny dramat”. O wierszu „Jedwab duszy” Zbigniewa Herberta* [“A real drama with stockings”. About the poem “Silk of a soul” by Zbigniew Herbert] [in:] *Gąszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta* [The thicket of silver leaves. Interpretations of Zbigniew Herbert’s poems] (2015); *„Zgasić światło – słuchać”. Rembrandt w poezji ks. Janusza St. Pasierba* [“Turn off the light – listen.” Rembrandt in the poetry of Rev. Janusz St. Pasierb] [in:] *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej* [Lyrics and phenomenology. Zbigniew Herbert and Tadeusz Różewicz in the circle of Ingarden's thought] (2016); *Spotkanie ze śmiercią. O wierszu „właściciel” Romana Honeta* [Meeting with death. About the poem “owner” of Roman Honet] [in:] *Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów XX wieku* [Revenge of the deadly hand. Interpretations of poems of twentieth-century poets] (2017).

Adam R. Prokop (University of Opole) – graduated from the Faculty of Catholic Theology at the University of Erfurt, Germany. Currently

he is preparing his doctoral dissertation, focused on the historical development of the concept of angels and their images in contemporary culture and religiosity.

Jędrzej Soliński (University of Wrocław) – a graduate in classical philology and Russian philology at the University of Wrocław and Russian philology at the State Pedagogical University in Tomsk (Russia). He is a Ph.D. student at the Faculty of Philology of the University of Wrocław, preparing a doctoral dissertation on the issue of stability and changeability of the epic tradition. He authored, among others, the following articles: *Nowatorskie badania Aleksandra Hilferdinga i Wsewołoda Millera nad tradycyjną poezją epicką guberni ołonieckiej rosyjskiego imperium* [Innovative studies of Alexander Hilferding and Vsevolod Miller on traditional epic poetry of the Olonets Governorate of the Russian Empire, «Wratislaviensium Studia Classica olim Classica Wratislaviensia» 2016, vol. 5, and *Zakres wariacji w konstrukcji pieśni w ruskiej tradycji epickiej (byliny). Zarys problemu* [Scope of variations in the construction of songs in the Ruthenian epic tradition (bylina). Outline of the problem [in:] *Epos: od Homera do Martina* [Epos: from Homer to Martin], edited by B. Błaszczewicz, J. Godlec-Adamiec (in press).

Anna Stec-Jasik (Jagiellonian University) – a Ph.D. student and the author of articles about the works of Zbigniew Herbert. Recently, she published the following articles: „Bez rosy ludzkiego strachu”. *O wierszu „Fra Angelico: męczeństwo świętych Kosmy i Damiana” Zbigniewa Herberta* [“Without the dew of human fear”. About the poem Fra Angelico: the martyrdom of Saints Cosmas and Damian by Zbigniew Herbert] [in:] *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej* (2016), „... w różnych czasach”. *Pamięć i czas w dwóch utworach Zbigniewa Herberta* [“... in different times”. Memory and time in two poems by Zbigniew Herbert [in:] *Nie powinien przysyłać Syna. Etyczne i metafizyczne aspekty twórczości Zbigniewa Herberta* [He shouldn't have sent his son. Ethical and metaphysical aspects of the poetry of Zbigniew Herbert] (2018).

Zofia Zarębianka (Jagiellonian University) – full professor in the field of literary studies, essayist, poet. Author of the following books: *Poezja*

wymiaru sanctum [Poetry of the sanctum dimension] (1992), *Dziesięć Bożych słów* [Ten words of God] (co-author, 1993), *Świadectwo słowa. Rzecz o twórczości Anny Kamieńskiej* [Testimony of the word. About the poetry of Anna Kamieńska] (1993), *Zakorzenia Anny Kamieńskiej* [Rootings of Anna Kamieńska] (1996), *Tropy sacrum w literaturze XX wieku* [Figures of the sacred in literature of the twentieth century] (2001), *O książkach, które pomagają być* [On books helping to be] (2004), *Czytanie sacrum* [Reading the sacred] (2008), *Wtajemniczenia (w) Miłosza* [Initiations of/in Miłosz] (2014), *Spotkanie w słowie. O twórczości literackiej Karola Wojtyły* [Meeting in the word. On the literary output of Karol Wojtyła] (2018).

Indeks osobowy

A

Adamiec-Czubaj Beata 277–8
Ajschylos 276
Albert Karl 368
Alberti Leon Battista 193
Anakreont 171
Anaksymander 371
Anaksymenes 371
Antinous 204–6
Antoniuk Mateusz 48, 129–31
Archimedes 217
Arend Walter 272
Arystoteles 392
Augustyn, św. 126, 326

B

Bach Johann Sebastian 127, 131
Bachtin Michaił 348
Baczyński Krzysztof Kamil 41–61,
425
Balbus Stanisław 172, 221, 237
Barańczak Stanisław 150, 156,
399–407, 413–4, 438, 441, 447
Barth Karl 65, 177
Basajew Szamil 296
Bataille Georges 173
Baudelaire Charles 425

Bauman Zygmunt 377
Bednarczyk Emanuela 171
Beethoven Ludwig, van 86, 208–9
Benisławska Konstancja 38
Biłos Piotr 278–80, 286
Blake William 391, 435
Blumenberg Hans 345–7
Błoński Jan 31, 41
Bonhoeffer Dietrich 178
Borkowska Małgorzata 182, 187, 203
Brach-Czaina Jolanta 328, 331
Brandstaetter Roman 145, 168, 171, 175
Bratny Roman 307
Broniewski Władysław 148
Brzozowski Stanisław 37
Buczkówna Mieczysława 146
Buczyński Krzysztof 165
Bultmann Rudolf 166
Bursa Andrzej 425
Buryła Sławomir 311, 318
Busza Andrzej 241–3, 250–1, 262

C

Caravaggio Michelangelo Merisi,
da 205, 207, 210
Cassirer Ernst 162, 164, 165

Chmielowski Adam 28–29
 Chmielowski Albert 28–29
 Chrzęstowska Bożena 22
 Clark Matthew 273
 Conrad Joseph 241
 Cosimo Piero, di 200, 202
 Cyryl z Aleksandrii 9–10
 Czajkowski Michał 166
 Czyżak Agnieszka 269, 280,
 282, 283

D

Daniélou Jean 64–5
 Davis Bryan 255
 Dąbrowski Stanisław 216, 221, 236
 Dąmbska Izydora 381
 Dedecius Karl 69–70, 74, 78, 80,
 91, 94
 Derrida Jacques 145
 Dilthey Wilhelm 163
 Dionizy Areopagita 9, 66, 67, 70,
 71, 75, 94
 Dostojewski Fiodor 13
 Dybciak Krzysztof 22, 38
 Dziędziora Jan 177

E

Eckhart, Mistrz, właśc. Eckhart
 von Hochheim 367, 387, 389,
 390, 396
 Eliot Thomas Stearns 126
 Elzenberg Henryk 64, 70–74, 76,
 79–80, 83–86, 88–89, 91–92,
 94, 120–1, 126, 132, 133–6,
 138–9, 141, 164

F

Fiała Edward 146
 Fiut Aleksander 69, 91, 104, 167
 Fłoriński Paweł 10
 Foley John Miles 275–6, 280–1
 Forte Bruno 10
 Franaszek Andrzej 69–70, 72,
 104, 121, 164
 Francesco Piero, della 77
 Franciszek z Asyżu, św. 28, 116
 Freud Sigmund 164

G

Gadamer Hans-Georg
 162–3, 367
 Gałczyński Konstanty
 Ildefons 17
 Gajcy Tadeusz 425, 51, 55
 Garbol Tomasz 120, 128
 Gelbard Izabela 307
 Ginczanka Zuzanna 298–9
 Ginsberg Allen 425
 Goczał Ewa 289, 337
 Gogler Paweł 122–4, 129, 132
 Gomułka Władysław 157
 Gorczyńska Renata 132, 134
 Goya Francisco 188, 207–10
 Grechuta Marek 218
 Green Julien 179
 Greene Graham 179
 Grossi Vittorino 326
 Groto Luigi 170
 Grzegorzyczkowa Renata 354–5
 Gurdżijew Georgij 358
 Gutowski Wojciech 122, 172

H

- Hadot Pierre 353
 Hadrian Publiusz Eliusz 204
 Halkiewicz-Sojak Grażyna 69,
 105, 119
 Hartwig Julia 147
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich
 159, 236
 Herling-Grudziński Gustaw 146
 Hrabal Bohumil 355
 Heidegger Martin 163-4, 217,
 229, 388
 Heller Michał 392
 Heraklit 234
 Herbert Zbigniew 63-96, 103-117,
 119-141, 146, 148, 161, 164,
 177, 181, 206, 378, 387, 393
 Herder Johann Gottfried 419
 Hertz Paweł 30
 Hick John 259
 Hudler Theodore, właśc. Wiesław
 Szczygieł 146

I

- Ignacy Antiocheński 9
 Iłakowiczówna Kazimiera 146

J

- Jacob Max 75-6
 Jan Chrzyciel, św. 205
 Jan Ewangelista, św. 12, 23, 81,
 200-2
 Jan od Krzyża, św. 17, 28-29,
 31-34, 330, 367, 378-9, 384-5

Jan Paweł 11, św.,
 zob. Wojtyła Karol

- Jonas Hans 298, 306
 Jung Carl Gustav 165

K

- Kacnelson Icchak 295
 Kalikst III 193
 Kamińska Anna 146, 168, 172
 Kant Immanuel 163, 236, 245, 256,
 404, 405
 Kapleau Philip 342-4, 349
 Karnicki Krzysztof 187
 Kasprowicz Jan 17
 Katie Byron 349, 353, 355
 Kawafis Konstandinos 378
 Kierkegaard Søren 145, 324, 330
 Kisiel Marian 324, 328, 331
 Klejnocki Jarosław 147
 Kłoczowski Jan 70-72, 84, 92, 133,
 138, 264, 298, 354-5
 Kobayashi Issa 374
 Kochanowski Jan 22, 435-6
 Kolumb Krzysztof 193
 Kołakowski Leszek 38, 146, 156, 258
 Koniński Karol Ludwik 146
 Kopaliński Władysław 419
 Kopania Jerzy 255, 258
 Kopeć Zbigniew 269
 Koprowski Piotr 209
 Kornhauser Julian 400, 437-47
 Korpysz Tomasz 186, 203
 Kossak-Szczucka Zofia 146
 Kotarbiński Tadeusz 38
 Kotlarczyk Mieczysław 14, 17
 Kotlarczyk Zofia 28

Kowalska Faustyna 112–13
 Kozyra Agnieszka 385
 Krasieński Zygmunt 30, 38
 Krasnodębski Ryszard 146
 Kronhold Jerzy 446
 Królikiewiczówna Halina 12
 Krynicki Ryszard 63, 73, 103, 105,
 127, 130, 368–396, 441, 447
 Księżyk Jan 194
 Kucharska Marta 355
 Kuczera-Chachulska Bernadetta
 192, 209
 Kudasiewicz Józef 151–2
 Kudyba Wojciech 186–7, 190, 210
 Kukulski Leszek 170
 Kuncewicz Piotr 324
 Kwiatkowski Jerzy 80, 88, 430

L

LaCocque André 245, 260
 Laozi 338, 346, 352–3, 355, 362–3
 Legutko Grażyna 13, 17, 23
 Leibniz Gottfried Wilhelm 245,
 255, 257–9
 Lemański Jan 353
 Leśmian Bolesław 17
 Levinas Emmanuel 114, 145
 Lewis Clive Staples 67–8, 83–4
 Ligęza Wojciech 146
 Lipska Ewa 446
 Lipski Jan Józef 80
 Lisicki Paweł 72, 76 80, 123
 Lord Albert Bates 272, 274, 280
 Loyola Ignacy, św. 353
 Luter Marcin 148
 Lurker Manfred 328–30

M

Marcel Gabriel 418
 Marino Giambattista 170
 Marks Karol 148
 Masłowski Michał 36
 Mateusz Ewangelista, św. 177–8, 263
 Mello Anthony, de 353
 Merton Thomas 353, 355, 384–7
 Michał Anioł, właśc. Michelo-
 angelo Buonarroti 194
 Mickiewicz Adam 36–38
 Mielhorski Robert 147, 156, 244
 Mikołajczak Małgorzata 72, 104
 Milczewski-Bruno Ryszard 425
 Miłosz Czesław 36–37, 77, 161, 167,
 173, 368, 423–4, 432–3, 435,
 440–1, 444
 Minchin Elizabeth 273
 Misiołek Halina 125
 Mizera Janusz 388
 Mochnacki Maurycy 38
 Mochoń Małgorzata 19
 Moczulski Leszek Aleksander
 400, 428–437, 446–7
 Morsztyn Jan Andrzej 170
 Mueller Joanna 147

N

Nabert Jean 245, 256
 Nagler Michael 273
 Nastulanka Krystyna 140–1
 Netanjahu Jonatan 302, 304
 Ney Stefania 307
 Nietzsche Friedrich 123–4, 136–7,
 242 426

Norwid Cyprian Kamil 11–15, 17,
23–24, 36, 38, 105
Nycz Ryszard 161
Nygren Anders 174

O

O'Hara Frank 425
Olędzka-Frybesowa Aleksandra 186
Osterwa Juliusz 29
Oszajca Wacław 168, 208
Ozdowski Paweł 162–3

P

Pareyson Luigi 246
Pascal Blaise 139–40, 404
Pasierb Janusz Stanisław 39, 69,
132–3, 141, 161–181, 185–210
Pasternak Edyta 282
Paweł Apostoł, św. 326, 380, 390
Perlman Icchak 295
Pethe Aleksander 168, 173, 181,
185, 187
Petrarka Francesco 170
Petrażycki Leon 441
Pieńkosz Konstanty 186, 323
Pietrkiewicz Jerzy 33
Pigoń Stanisław 38
Pisarkowa Krystyna 114, 116
Platon 13, 67, 70, 173, 175, 342, 419
Plotyn 67
Podsiadło Jacek 147
Poświatowska Halina 172
Proklos 67, 70, 74, 79, 83, 89, 94
Prokop-Janiec Eugenia 289
Przerwa-Tetmajer Kazimierz 172

Przybylska Agata 26
Przybylski Ryszard 168, 209, 382
Puzynina Jadwiga 72, 74, 78, 91,
117, 162

R

Rahner Karl 164
Reiter Andrea 314–5
Rembrandt 206, 209–10
Ricœur Paul 162–4, 166, 245–6,
260, 368
Rilke Rainer Maria 210, 430
Roskies David 314
Rosner Katarzyna 162–3, 166
Rouault Georges 128
Różewicz Tadeusz 427
Rubenstein Richard 306
Rudnicki Adolf 146
Ruszar Józef Maria 68, 69, 72, 76,
104, 105, 119, 132, 196, 217,
289, 337
Rychterówna Kazimiera 12

S

Salij Jacek, właśc. Eugeniusz
Salij 168
Sandler Jacob Koppel 308
Sawicki Franciszek 42, 173–4,
176–8
Scaramelli Giovanni Battista 330
Schleiermacher Friedrich Daniel
Ernst 163
Scholem Gershom 264, 389
Schrödinger Erwin 250
Sempoliński Jacek 177

Sesboué Bernard 326
 Seweryniak Henryk 112, 116
 Sęp Szarzyński Mikołaj 16, 209
 Sielicki Alfons 177
 Simon Moses 175
 Siwor Dorota 76, 215, 217
 Skwarnicki Marek 26
 Słowacki Juliusz 37, 112
 Smaszcz Waldemar 16, 29
 Sochoń Jan 34, 123, 168, 181
 Stabro Stanisław 42, 324, 400,
 421–8, 440, 447
 Staff Leopold 12, 435
 Stróżewski Tadeusz 23
 Stwosz Wit 19, 207
 Sulima Roch 216, 218, 225
 Suzuki Daisetz Teitaro 368, 371–3,
 387–8
 Szczygieł Wiesław zob. Hudler
 Theodore
 Szlengel Władysław 298–9, 307
 Szuba Andrzej 146
 Szyborska Wisława 146, 156, 172
 Szymik Jerzy 69, 331

Ś

Świeściak Alina 384, 390–1
 Święch Jerzy 41, 52, 59
 Świrszczyńska Anna 172–3

T

Taborski Bolesław 36
 Tales z Miletu 371
 Taylor Charles 386
 Teresa z Ávila, św. 28

Teresa z Lisieux, św. 112
 Tertulian 181
 Thomas Luis-Vincent 327
 Tillich Paul 383
 Tischner Józef 38, 174
 Tiziano Vecellio, zob. Tycjan
 Tolle Eckhart 353
 Tomasik Tomasz 187–8, 206, 210
 Tomasz Apostoł, św. 231, 333
 Tomaszewski Borys 308
 Tomasz z Akwinu, św. 264
 Turant Witold 323
 Turowicz Jerzy 41, 56
 Tuwim Julian 17
 Twardowski Jan 31, 113, 430
 Tycjan, właśc. Tiziano Vecellio 171
 Tyranowski Jan 28

U

Uspienski Piotr 337, 340, 344, 355,
 358–9

W

Wat Aleksander 146, 307
 Watts Alan 353, 355
 Weil Simone 10
 Whitehead Alfred 10
 Wielowiejska Helena 307
 Wieniawski Henryk 295
 Wierzbicki Alfred Marek 34
 Wilde Oscar 204
 Wiorko Ewa 185
 Wittgenstein Ludwig 70, 369
 Wittlin Józef 146, 307
 Wiśniewski Jerzy 122, 127

Wojtyła Karol (Jan Paweł II, św.)
 9–39, 147, 165, 444
 Wójcik Mirosław 349
 Wróbel Zdzisław 172
 Wyka Kazimierz 38, 41, 43–44
 Wyspiański Stanisław 17, 194, 205

Z

Zahorska Stefania 146
 Zak Abraham 307
 Zagajewski Adam 77, 400, 407–21,
 437–8, 440–1, 446–7
 Zarębianka Zofia 34, 36, 70–71, 76,
 78, 80, 95, 103–4
 Zatwardnicki Sławomir 95, 146
 Zawadzki Arnold 69, 95, 329

Zawadzki Leon 340
 Zawieyski Jerzy 126, 128–30, 136,
 141, 146, 165
 Zeler Bogdan 324
 Zegadłowicz Emil 15, 25
 Zieliński Jan 196
 Zieliński Karol 275–6, 280, 282
 Zięba Jerzy 168
 Zhuangzi 351

Ż

Żarnecka Zofia 15
 Żukowski Tadeusz 168
 Żurek Sławomir Jacek 320
 Żychiewicz Tadeusz 146
 Życiński Józef 10

Opiekę merytoryczną
nad Warsztatami Herbertowskimi
sprawuje Rada Naukowa, w której skład wchodzi:

- prof. dr hab. Stanisław Balbus – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. Grzegorz Bąk Trzebunia 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. UWV 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-Atlantyck, Kraków 2017.
- Radosław Sioma, *Krzeseł i zmięta serweta. Szkice o poezji Zbigniewa Herberta*, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2017.
- *Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów XX wieku*, red. J.M. Ruszar, D. Siwor, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, 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-Atlantyck, Kraków 2018.
- *Nie powinien przysyłać Syna. Etyczne i metafizyczne aspekty twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, 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