

Janusz Nowak
Racibórz

Być po stronie stukania w słuszej sprawie – Wojciecha Kassa rozważania o poezji

Poeta ustanawia zawiasy dla słów
aby otwierały
zamknięte światło,
zamykały
otwartą ciemność.

Wojciech Kass, *Pocałuj w usta światło*
z tomu *Wiry i sny* (2008)

1.

Najnowsza książka Wojciecha Kassa, opatrzona enigmatycznym tytułem *Tak*¹, nawiązuje swoim wysmakowanym kształtem edytorskim do dwóch poprzednich zbiorów autora *41 – Pocałuj światło. 89 wierszy* (2016) i *Ufność: trzy poematy* (2018). Trzeba się dokładniej przyjrzeć owym trzem tomom, aby dostrzec różnice graficzne, wynikające nade wszystko stąd, że *Tak* ukażało się nakładem gdyńskiego Atelier Słowa, natomiast dwie wcześniejsze książki opublikowały warszawskie Iskry. Poza zbieżnością edytorską, a więc zewnętrzną, te trzy znakomite dzieła łączą dwa silne spoiwa kompozycyjno-treściowe. Pierwsze z nich dotyczy *Ufności* oraz *Tak*, a zasygnalizowane zostało w życzliwej i wspianałomyślnej dla piszącego te słowa *Nocie edytorskiej*, zamykającej najnowszy tom poety z Prania.

Cytując fragmenty szkicu poświęconego *Ufności*², autor *Noty*³ zwrócił uwagę na powinowactwo zastosowanej w *Tak* strategii kompozycyjnej

1 Wojciech Kass, *Tak. Trzy eseje o poezji*, Gdynia 2018.

2 J. Nowak, *Rzecz i słowo: o tryptyku poetyckim Wojciecha Kassa*, „Topos” 2018, nr 4.

3 Autorem *Noty* jest Zbigniew Fałtynowicz, redaktor tomu.

z tą, która znamionuje trzy poematy objęte tytułem *Ufność*. W obydwu tych zbiorach, zdaje się podpowiadać *Nota*, wyrazy tworzące tytuły (*Ufność* i *Tak*) są obecne wyłącznie na okładkach i stronach tytułowych, natomiast nie występują w poszczególnych tekstach, przy czym w *Ufności* owo ograniczenie frekwencji tytułowego rzeczownika ma charakter bezwzględny, natomiast w tomie esejów znajdujemy krótki, lecz znaczący fragment, o którym będzie jeszcze mowa, podkreślający ontologiczny sens partykuły „TAK”. Ponadto trzy eseje oraz cztery wiersze, współtworzące zbiór *Tak*, są ze sobą powiązane przy pomocy algorytmu podobnego do tego, którym posłużył się Wojciech Kass w *Ufności*, a polegającego na potraktowaniu tytułowego wyrazu jako klucza do zrozumienia zarówno każdego z trzech tekstów (poematów w *Ufności* oraz esejów i wierszy w *Tak*) z osobna, jak i przede wszystkim do odkrycia przesłania wpisanego w zbudowaną z nich wszystkich strukturę. Natomiast na drugie spoivo, sprzęgające *Tak* tym razem ze zbiorem *Pocałuj światło*, zwrócił uwagę autor w inicjalnym ustępie pierwszego eseju, noszącego tytuł *Światło jaśnie gość*, formułując refleksję poświęconą częstemu wprowadzaniu przez poetów rzeczownika „światło” do tytułów ich książek oraz do samych utworów. W uwadze tej znalazło się autotematyczne przypomnienie spointowane ważnym komentarzem:

Zadebiutowałem tomikiem zatytułowanym *Do światła*, pod koniec sierpnia 2016 roku opublikowałem wybór wierszy pod tytułem *Pocałuj światło*. A więc z tęsknoty za światłem doszedłem do jego ucałowania. (s. 7)

2.

Trzy eseje o poezji są zatem, podobnie jak *Ufność*, książką zbudowaną jako tryptyk, którego poszczególne części nawzajem się dopełniają. Owe trzy esejistyczne teksty to: *Światło jaśnie gość*⁴, *Ekstaza i rzemiosło (o paradoksie związowania się z tradycją)*⁵ oraz *Pomiędzy strofą a katastrofą*⁶. Jednak konstrukcja *Tak* jest bardziej skomplikowana, bowiem współtworzą ją, obok esejistycznej

4 Pierwodruk: „Topos” 2017, nr 2. Esej ten, jak podaje *Nota edytorska*, został także opublikowany „jako tom pierwszy serii naukowo-literackiej Prelekcje Mistrzów Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku (Białystok 2017); [a] wcześniej autor zaprezentował go w auli białostockiej uczelni 31 marca 2017 roku podczas spotkania z cyklu «Między wierszami» dla studentów, badaczy literatury, pisarzy i animatorów kultury” (s. 57–58).

5 Pierwodruk: „Topos” 2018, nr 1.

6 Esej ten ukazał się po raz pierwszy w książce *Tak*.

triady, cztery wiersze stanowiące rodzaj poetyckich exemplów, rozwijających spostrzeżenia zawarte w tekstach prozatorskich. Rolę introdukcji pełni *Możemy wyruszać*⁷, po *Światło jaśnie gość*, a przed *Ekstazą i rzemiosłem* umieszczony został *Przepis*⁸, esej *Pomiędzy strofą i katastrofą* poprzedza wiersz *Z Benna*⁹, a całość zamknięta jest *Głosem nieznanym granic*¹⁰.

Ważnymi uzupełnieniami tej bogatej struktury, złożonej z trzech esejów i czterech wierszy, są: wspomniana już *Nota edytorska*, nieposiadająca charakteru wyłącznie technicznego, jak można by pochopnie sądzić, lecz zawierająca istotną sugestię interpretacyjną¹¹; rysunek Andrzeja Strumiłły *Orfeusz i Eurydyka* (2011), umieszczony najpierw w formie miniatury na samym początku tomu (na skrzydełku okładki), a następnie na jego końcu, po ostatnim tekście poetyckim; wreszcie – opublikowany na ostatniej stronie okładki, zamiast typowego biogramu, krótki esej Artura Nowaczewskiego, będący oryginalną prezentacją autora tomu, Wojciecha Kassa, który jawi się tu jako „skrzypiący śnieg”, a w jego „oczach rozbłyska czasami drapieznik, taki ryś gotujący się do skoku” – „rzadki okaz Kassa w Puszczy Piskiej, jedyny, oryginał”. Jest jeszcze zdjęcie autora na drugim skrzydełku, świetnie korespondujące z innym porównaniem umieszczonym w sporządzonym przez Nowaczewskiego portrecie:

Kass przypomina mi jednego z kotów ze wspaniałej dynastii maine coonów zamieszkujących leśniczówkę. Jego krzaczaste brwi, szeroki nos. Zamaszystość ruchów są jak maine coon wypisz, wymaluj.

Wszystkie wymienione ogniwa są ze sobą spojone oraz przeniknięte uczuciem zdumienia wobec fenomenu poezji i poety. Kolejność esejów i wierszy nie jest przypadkowa, lecz wynika z czytelnego autorskiego pragnienia, aby nadać tym tekstom porządek quasi-traktatowy, przypominający w pewnym sensie strukturę tradycyjnych rozpraw poświęconych poetyce normatywnej. Poszczególne eseje wiążą się z trzema piętrami

7 Wiersz opublikowany po raz pierwszy w „Twórczości”, nr 2 z 2018 r.

8 Utwór ukazał się po raz pierwszy w książce *Tak*.

9 Pierwodruk: „Topos” 2018, nr 5.

10 Tamże.

11 Funkcja *Noty edytorskiej*, zamykającej tom Wojciecha Kassa, przypomina nieco rolę spełnianą przez lapidarną notatkę pt. *Do czytelnika*, umieszczoną na początku tekstu *Cierpień młodego Wertera* Goethego. Nieuważny odbiorca może ją zbagatelizować (tak się najczęściej dzieje w szkolnej egzegezie tej sławnej powieści), sądząc, że jest jedynie czysto „techniczną” informacją, tymczasem autor ukrył w niej niezwykle istotną wskazówkę dotyczącą narracji i narratora.

językowo-wersyfikacyjno-stroficznego ukształtowania wypowiedzi poetyckich. W eseju *Światło jaśnie gość* Wojciech Kass koncentruje się na wielorakich relacjach między wykorzystywanymi przez twórcę w dziele poetyckim słowami i związkami wyrazowymi (w tym zwłaszcza o charakterze metaforycznym) a sensem generowanym przez decyzje leksykalno-frazeologiczne. Następny esej, *Ekstaza i rzemiosło (o paradoksie związywania się z tradycją)*, eksponuje z kolei przede wszystkim konstruowane ze słów i frazeologizmów wersy. Natomiast tekst *Pomiędzy strofą a katastrofą* zawiera, zgodnie z wykorzystującym homonimię tytułem, rozważania, których rdzeniem jest problem „strofy na poziomie lingwistycznym i egzystencjalnym”.

Odnajdujemy więc kolejną troistą konstrukcję, na którą składają się: wyrazy i związki frazeologiczne („metafora poetycka łączy obraz widzialny z obrazem niewidzialnym, pochodzącym ze świata, gdzie nie ma konkretnego i jest ledwie pochwytnym miejscem najwyższej językowej jedności, w którym korespondencja niewidzialnego z widzialnym zabiłżniła się, pozostawiając językową bliźnię – znak”), wersy („spiecione z ducha urody i ducha sensu, z ducha estetycznego i etycznego”), strofy (poddawane skutkom „katastrof”, z którymi wchodzi w paradoksalne i dialektyczne sprzężenie). Triada ta jest szkieletem poezji, zespołem filarów, na których twórca może wznieść poetycki gmach.

3.

Inną charakterystyczną cechą budowy tekstów eseistycznych, wchodzących w skład książki Wojciecha Kassa, jest ich swoista mozaikowość. Owe niezbyt obszerne eseje skonstruowane zostały jako zbiory krótkich (nierzadko bardzo krótkich) quasi-rozdziałów, dygresji, miniszkiełków, aforyzmów, glos itp., bardzo subtelnie różniących się od siebie sposobami wykorzystania środków retorycznych i stylistycznych. Pierwszy esej liczy tych gnomicznych fragmentów osiemnaście, drugi – szesnaście, trzeci zaś aż trzydzieści. Wraz z umieszczonymi w książce wierszami nadają one całości pewne podobieństwo do szlacheckich sylw (*silva rerum*), jednak jest to wrażenie raczej złudne, gdyż te pozornie zatimizowane, odizolowane od siebie całości¹²,

12 Trzeba podkreślić, że da się zastosować wobec *Tak* znaną strategię czytelniczą, która polega na zatrzymywaniu się na dowolnie (spontanicznie) wybranym fragmencie i rozważaniu go. W taki sposób można (a nawet należy) czytać na przykład *O naśladowaniu Chrystusa* Tomasza à Kempis.

tworzące dzieło autora *Ufności*, są w rzeczywistości – inaczej niż w sylwach – ściśle, jak paciorki różańca, ze sobą połączone.

Kompozycja esejów Wojciecha Kassa ujawnia pokrewieństwo z formami muzycznymi: pewne motywy zostają najpierw zasygnalizowane, a następnie powracają w różnych wariacjach. Dzieje się tak nie tylko w obrębie poszczególnych trzech tekstów eseistycznych, ale także pomiędzy nimi.

W eseju *Pomiędzy strofą a katastrofą* Wojciech Kass, chcąc zilustrować swoje rozważania o skomplikowaniu mechanizmów konstruowania poezji, przywołał cytat z Gottfrieda Benna:

wiersz jest tworem tak złożonym, że naprawdę trudno przejrzeć wszystkie jego reakcje łańcuchowe (s. 48).

Słowa te, oddające istotę potężnej dynamiki ożywiającej utwór poetycki, można, jak sądzę, odnieść również do barokowej (w najlepszym znaczeniu tego wyrazu) struktury eseistyczno-poetyckiej książki autora *Ufności*. Odkrywanie i przeglądanie wszystkich przebiegających w niej „reakcji łańcuchowych” jest czynnością w najwyższym stopniu ekscytującą i dającą czytelnikowi ogromne zadowolenie estetyczne.

4.

Tytułowy zwrot „pocałuj światło” z wyboru poezji Wojciecha Kassa został zaczerpnięty z wiersza *Pocałuj w usta światło*, umieszczonego pierwotnie w tomie *Wiry i sny* (2008). Utwór ten, mający również charakter metapoetycki, zapowiada w pewien sposób problematykę *Tak* (a zwłaszcza eseju rozpoczynającego tę książkę). Poeta jest tym, kto „ustanawia zawiasy dla słów”, a więc czyni ze słów bramy, przez które można zbliżyć się do:

światła świata. Do rzeczywistości, czyli świecenia rzeczy i zjawisk. [...] Poezja jest [...] obrotem w stronę świecenia rzeczy, świecenia świata, obraca się do światła jak kochanek do oblubienicy.

(*Światło jaśnie gość*, s. 8)

Owemu „obracaniu się do świecenia świata” poświęcony został inicjalny wiersz, będący niejako wstępem do książki. W tym klasycyzującym liryku, zbudowanym z trzech pięciowersowych strof i nawiązującym do arkadyjskiej atmosfery niektórych wierszy Leopolda Staffa, Jarosława Iwaszkiewicza, Czesława Miłosza (na przykład *Ganek* z cyklu *Świat (poema naiwne)*),

a także obrazów między innymi Józefa Mehoffera (choćby *Słońce majowe* z 1911 roku), tytułowa weranda, porównana do „lampionu”, „szkatuły w pozłacane szybki”, „tabernakulum”, „świetlistego domu dla ptaszków”, „błyszczącego wagonika górskiej kolejki”¹³, objawia się jako przecucie (figura) szczęśliwości wiecznej, rzeczywistości pozaczasowej („poza tłem i czasem”). W epifanijnej „werandzie”, prześwietlonej słońcem lata i „jakką przybitej do jednej ze ścian mojej głowy”, mieści się kwintesencja wspomnień z „sielskiego i anielskiego” dzieciństwa, z „kraju lat dziecińczych”:

A w niej oni: ojciec, matka, wujostwo, kuzynki,
sąsiedzi; a w niej stolik, kwiaty w donicach,
taborety, krzeselka; a w niej okruchy spękanego
kitu na skrzypiącej podłodze [...] ¹⁴.

Metafizyczna weranda zdaje się zamknięta w miodowym powietrzu lata jak pszczoła w bursztynie¹⁵, jednak statyczny obraz został wzbogacony o dźwięk:

[...] i wtedy słyszę głos.
To głos mojej matki: O! Nareszcie się zjawiłeś,
siadaj z nami i wskazuje małe krzesło z miękkim
siedziskiem, któremu ojciec skrócił cztery nogi,
powstaje w fartuchu w łąkowe kwiaty i szepcze
do ucha: Jesteś, możemy więc wyruszać.

Dokąd mają wszyscy, wraz z poetą, który, jak narrator *Ferdydurke*, na powrót stał się dzieckiem, wyruszyć? Jaki jest cel „wyprawy”, przed którą jej uczestnicy, jak każe obyczaj, na chwilę jeszcze „przysiedli”? A może osoby spotykające się na werandzie nigdzie się nie wybierają w sensie fizycznym, natomiast gotowe są do udzielenia dyskretnej pomocy jednemu spośród siebie – poecie, wciąż pozostającemu dzieckiem siadającym na krześle dostosowanym do jego wzrostu. Chodzi o pomoc w odbyciu podróży w głąb własnej duszy, gdzie, jak pisze św. Augustyn, mieszka Prawda. Sensem bycia (lub choćby bywania) poetą jest bowiem

13 Wspólnym mianownikiem przywołanych w rozbudowanym porównaniu zjawisk jest przynależność do sfery naznaczonej „innością”, „niepragmatycznością”, a nawet („tabernakulum”) sakralnością.

14 Ten fragment wiersza Wojciecha Kassa zdaje się bezpośrednio nawiązywać do Mickiewiczowskiej apoteozy „kraju lat dziecińczych”, w którym „któż [...] mieszkał? Matka, bracia, krewni,/ Sąsiedzi dobrzy!...”.

15 O symbolicznej funkcji tego motywu pisał między innymi Ryszard Przybylski w esejach zawartych w książce *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.

[...] ruch ku rzeczywistości, lecz nie po to, aby ją posiąść, ale po to, aby ją rozpoznać. Właściwie nic w Rzeczywistości nie należy do nas, nawet nasze domy, nasze żony, nasze dzieci i drzewa, które posadziliśmy. Do nas należy rozpoznanie. Czego? Tego, że tak naprawdę niczego nie posiadamy i nic w tym świecie nie jest naszą własnością. Jedyną moją, twoją własnością jest praca nad sobą i poznanie prawdy o sobie samym, jak również to, co określiłbym zarysem własnej duszy, potrafiącej, rzadko bo rzadko, zaświecić pośród matowej rzeczywistości, która wraz z ucieczką w ułudę samych słów, wraz z kolejnym odwróceniem się plecami do rzeczywistości, matowiec będzie coraz bardziej.

(*Światło jaśnie gość*, s. 8)

Uchwycenie „zarysu własnej duszy”, rzadko „świecącego pośród matowej rzeczywistości”, jest celem poezji, tego „ruchu ku rzeczywistości”. Realizuje się on we wznoszeniu konstrukcji „ze słów i światła” – poematu, cyklu wierszy, chyba także eseju. Budowla wznoszona przez poetę nie może być „ucieczką w ułudę samych słów”. Prawdziwa poezja nie ucieka od rzeczywistości, chociaż często się ją o to podejrzewa. Poeta „pracuje” w języku, jawiącym się jako „największy spichlerz pamięci”. Jego, poety, sprzymierzeńcem jest światło, będące spichlerzem „jeszcze większym”¹⁶. Język i światło – dwa narzędzia i dwie przestrzenie. Narzędzia techniczne i metafizyczne zarazem. Przestrzenie bliskie i odległe, swojskie i obce. W języku tkwią dawne i zapomniane zjawiska, świat nieobecny materialnie, a przecież rzeczywisty, prawdziwszy aniżeli rzeczywistość doświadczana zmysłami, przywołujący platońską Rzeczywistość, „która w polszczyźnie semantycznie świeci”:

[w języku] wciąż odbywają wędrówkę mity, marzenia, idee, sny, myśli, wizje, prorocstwa, uczucia i życie codzienne ludzi wszystkich wieków, w nim to znalazły leże wszelkie rzeczy i przedmioty, sprzęty i narzędzia dziejowe, w nim to zadomowiło się owo „meblowanie” świata, za które brały się kolejne pokolenia.

(*Światło jaśnie gość*, s. 19)

Każdy, kto aspiruje do bycia poetą, powinien wzbudzić w sobie wrażliwość na owo „świecenie Rzeczywistości” w języku i poprzez język. Można się tej wrażliwości uczyć, odbywając codzienne „zajęcia warsztatowe”, komponując swoiste wprawki i etiudy poetyckie. Przykład takiego ćwiczenia, wykorzystującego obserwację banalnego pozornie fenomenu, zrelacjonowany

16 Godny zauważenia jest ten paradoksalny koncept (przywołany zresztą w eseju *Światło jaśnie gość* dwukrotnie, najpierw w rozdziale szóstym, a następnie – w rozbudowanej wersji – w czternastym), którego istota tkwi w „spotęgowaniu” hiperboli: „Język jest największym spichlerzem pamięci. A jeszcze większym światło”.

został precyzyjnie i mistrzowsko, między innymi dzięki użyciu subtelnych efektów eufonicznych, w piątym rozdziale eseju *Światło jaśnie gość*:

Jadąc z Ostrołęki tuż przy gminnym miasteczku Kadzidło na rozległym pastwisku stanęło szare, ogromne pudło nowoczesnego zakładu. Neon z nazwą Zakład Rozbioru Mięsa [...] czerwono oświetla najbliższą okolicę, a to świecenie jest złowrogie. Język jest największym magazynem pamięci. Kadzidło przechowuje w sobie, czyli nazwie słownej, pamięć kadzidlaków, pastwisko zaś – pamięć krów, gęsi, owcy i kozła, barana i capa, klaczy i ogiera, a także tych kadzidlanych Kurpiów zajmujących się obróbką bursztynu, którzy opiłki po tym szlachetnym kruszcu palili w ogniskach, w ten sposób okadzając okolicę paloną wonią bursztynu. [...] pastwisko, na którym stanęło szare pudło zakładu, tęskni do ognisk kadzidlaków, tęskni do udomowionej zwierzyny, tęskni do tego, aby jego imię, nadane mu dawno temu przez któregoś z naszych przodków wypełniła treść tego, czym było pastwisko i komu oraz czemu służyło. (s. 9–10)

Fascynujące zjawisko magazynowania pamięci w słowie sprawia, że niektóre nazwy kuszą asocjacjami z czymś enigmatycznym i niedocieczonym, a więc otwierają drzwi prowadzące do niewidzialnego, choć rzeczywistego:

Wczoraj wieczorem
 minąłem Kruszę Duchowną,
 gdybym za dnia
 nie zastał w niej nic
 godnego uwagi
 to zamieszkałbym
 w nazwie.

(fragment wiersza *Przepis*, s. 26)¹⁷

Poeta posługuje się językiem, aby zstąpić pod „widzialną stronę świata” i doświadczyć tego aspektu Rzeczywistości, który jest pomijany przez „wulgarny i prostacki materializm”, panoszący się w „naszej przeraźliwie zindustrializowanej, praktycznej i racjonalizatorskiej epoce” (s. 18). Kojarzące się ze „starym obrzędem” słowo poety, zawsze gotowe do ujawnienia swej metaforycznej mocy, pozwala spełnić nadrzędny imperatyw wyartykułowany w przedostatnim rozdziale pierwszego eseju:

Trzeba je [życie – J.N.] możliwie pełnie wyśpiewać frazą obejmującą nasz los i ziemię, przez którą on działa i kapryśnie, jak i kędy zechce, odkrywa rąbek swojej koronki, swojego wzoru.

17 Krusza Duchowna to mała, licząca niecałe 200 mieszkańców, wieś w gminie Inowrocław. Zob. www.polskiezabytki.pl.

Trzeba więc zostać dudziarzem, który nie boi się wstępować w kolejne piekielne stopnie życia, gdyż bez takiej odwagi – zapisał Sándor Márai – pozostajemy jedynie stylistami. (s. 22)

Dotknięcie tajemnicy istnienia, czyli zrealizowanie „zadania metafizycznego”, jest uwarunkowane stopniem opanowania przez poetę językowego warsztatu, albowiem

gest gramatyczny poety wchodzi w ścisły, aczkolwiek niedefiniowalny związek z jego zadaniem metafizycznym. (s. 9)

Rdzeniem „gestu gramatycznego” jest wycucie metaforyczności ewokowanej przez słowa i związki wyrazowe oraz zapanowanie nad jej kapryśną naturą. Potencjalna metaforyczność wiąże się zaś ściśle z semantyczną „siłą” poszczególnych słów i części mowy. Poeta, podkreśla Wojciech Kass, musi nie tylko być na ową siłę uczulony, ale przede wszystkim posiadać w sobie zdolność do jej wykorzystywania. Największa moc tkwi w rzeczownikach, „wiersz stoi na rzeczowniku”, ponieważ:

[...] rzeczownik jest konkretem, poeta zaś poławiaczem i nosicielem obrazów, w których sznury konkretów przeplatają się ze sznurami niewidzialnego. Inaczej – to niewidzialne jest lepiszczem obrazu widzialnego. Wiersz urzeczowia się poprzez rzeczownik wyrażający konkretną rzecz, to obraz rzeczy zaczepia nas w „wieczności”, to on jest gramatycznym zwornikiem naszego „tu” z „tam”. (s. 9)

Rzeczownik jest w tym ujęciu jedynym „stałym fundamentem [i] zapewnia trwałość konstrukcji wiersza, jego właściwe szalowanie, żebrowanie i tym podobne lingwistyczne zabiegi” (s. 9). Wiersze więc mają być intensywnie nasycone rzeczownikami, natomiast ascetycznie wyposażone w czasowniki, gdyż:

[...] rusztowanie zbudowane z czasowników rozpada się już w chwili jego stawiania. Za nic nie chciałbym wejść do takiego wiersza, a co dopiero zamieszkać w jednym z jego pokoi, zamieszkać lub choćby wynająć na czas jakiś. Chybotliwą bardzo i całkowicie niestabilną konstrukcję posiada tego typu dom-wiersz, a to dlatego, że czasownik wyraża ruch, nie da się więc postawić czegoś trwałego na fundamentach będących w ruchu, wciąż wykonujących pracę. (s. 8–9)

Podobny „niestatek” wykazują przymiotniki, imiesłowy przymiotnikowe, a także zaimki. Trzeba ich unikać, bo „grożą one konstrukcji zdania

zwiotczeniem”. Dla zobrazowania owego destrukcyjnego procesu Wojciech Kass posłużył się parabolą przedstawiającą drzewo tracące jesienią liście¹⁸:

Kiedy liście opadną, całkowicie ukażą się nam stelaże drzew, ich faktyczne rzeźby gruntownie osadzone w korzeniu: pień, konary, gałęzie, gałązki. Warto je zobaczyć pod kątem „językowym”, pod kątem szlaku pnia rozgałęziającego się na konary i gałęzie, który jest jak szlak zdania. [...] Mógłbym to porównanie odnieść do idealnego poetyckiego zdania, które teraz, pod koniec października, wyłania się spoza opadających liści w postaci nagiego rusztowania drzewa i istnieje tak, „jakby miało przed sobą wieczność” [Rilke], cierpliwie oraz ufnie, spokojnie i otwarcie. Przymiotniki i owe ślepe części mowy, zaimki, opadają z niego jak liście. Opadają, wiotczeją i co rusz porywa je wiatr. A wtedy widać popłoch, panikę, tumult i nadgorliwość – jak w złym wierszu.

(*Światło jasnie gość*, s. 20)

Zasugerowana przez autora *Ufności* kategoryczna hierarchizacja części mowy ze względu na ich przydatność do uczynienia konstrukcji domu-wiersza stabilną, czyli ufundowaną na mocnych fundamentach i wyposażoną w odpowiedni szkielet, kojarzy się z opartą na klasycznej koncepcji Waltera Jacksona Onga¹⁹ „regułą gramatyczną”, zaproponowaną niedawno przez Jacka Dukaja²⁰. Podzielił on dzieje człowieka na trzy epoki: epokę kultury oralnej, epokę kultury pisma (która według Dukaja przeżyła już dawno temu swoje apogeum i obecnie, na naszych oczach, zbliża się do kresu) oraz epokę „kultury bezpośredniego transferu przeżyć”, inaczej kultury „postpiśmiennej”²¹ (epoka ta właśnie rozpoczyna swój szalony bieg). Każda z tych kultur związana jest, w warstwie językowej, a więc tej, która generuje sposób postrzegania świata, z dominacją innej części mowy. Domeną kultury oralnej był (jest) czasownik:

Człowiek kultury oralnej – czasownikowy.
Słowo mówione się wydarza. [...]

18 Powinowactwo poety i jesiennego drzewa odkrywa Kordian w pierwszym swym monologu (akt I, scena 1):

„Otom ja sam, jak drzewo zwarzone od kiści,
Sto we mnie żądź, sto uczuć, sto uwiędłych liści;
Ilekrć wiatr silniejszy wionie, zrywa tłumy”.

Cytat na podstawie wydania: J. Słowacki, *Kordian. Część pierwsza trylogii. Spisek koronacyjny*, oprac. M. Ingłot, Wrocław 1986 (BN I 2).

19 Między innymi: W.J. Ong, *Oralność i piśmienność*, tłum. J. Japola, Warszawa 2011.

20 J. Dukaj, *Po piśmie*, Kraków 2019.

21 Tamże, s. 209.

Słowo mówione pracuje w czasie. Nie ma go – jest – było, i już znów go nie ma – zgasło, usłyszane, może zapamiętane.

Dźwięku nie da się urzeczowić. Nawet w naszej technologicznej cywilizacji jedyne, co zdołaliśmy zakłąć w fizyczny obiekt, to możliwość *w y t w o r z e n i a d Ź w i ę k u*, nie dźwięk jako taki [...] ²².

Człowiek kultury oralnej skazany jest więc na niestabilność, jego twory są „ulotne, nie-rzeczowe, zniewolone przez czas”.

Z kolei człowiek kultury postpiśmiennej, człowiek „przymiotnikowy”, żyje w świecie, w którym

Liczą się jakości przeżyć – tak jak prezentują się one zmysłom człowieka. Liczy się, *j a k i e* jest to, co widzimy, co słyszymy, co odczuwamy. Na ekranie, w słuchawkach, w środowisku stworzonym specjalnie do przekazu tych przeżyć, w dowolnym z miliona produktów kultury.

Jest przeżywacz – i to, co przeżywa.

„Co” takiego to jest – najczęściej nie potrafi on stwierdzić, i nawet go to nie interesuje. Samo źródło przeżyć pozostaje poza zasięgiem osobistej weryfikacji. Tyle ogniw pośrednich i aktów zawieszenia niewiary dzieli przeżywacza od scen z filmów, newsów z TV, fotek z serwisów internetowych, że *true story* oznacza raczej zdolność poruszenia go do łez aniżeli sztywny związek treści przeżycia z rzeczywistością. [...] W te same przymiotnikowe przeżycia można opakować byt istniejący, nieistniejący, zawieszony gdzieś pomiędzy istnieniem i nieistnieniem, wątpliwy rzeczownikowo. [...] znaczenie mają wyłącznie kolory [...] powierzchni, przymiotniki przepływające po zmysłach dojmującymi przeżyciami.

Im bardziej bezpośrednie przeżycie, tym bardziej pozasłowne [...] ²³.

Przedstawiona przez Dukaja przygnębiająca diagnoza epoki człowieka „przymiotnikowego” i kultury postpiśmiennej jest uderzająco zbieżna z przemysleniami Wojciecha Kassa na temat

naszej rzeczywistości, podlegającej obecnie masowemu obiegowi multiplikowanych, ruchomych i nieruchomych obrazów pochodzących z kamer i aparatów fotograficznych oraz głosów i dźwięków z podsłuchów i nasłuchów. A przez ów wielkiej prędkości obieg obrazów nasza rzeczywistość podlega prawu „odwirowywania” z niej życiodajnych soków i pierwiastków, jakiegoś duchowego jądra życia i – co nie mniej ważne – „odwirowywania” widzialności świata, tej jego warstwy danej naszemu bezpośredniemu i indywidualnemu widzeniu, „odwirowywania”, a co za tym idzie – ostatecznego od-widzenia go. W masowości tego zjawiska jest coś wyjątkowo odrażającego [...].

(*Światło jaśnie gość*, s. 17)

22 Tamże, s. 210.

23 Tamże, s. 211–212.

Żyjemy w naznaczonej śmiercią i martwością „cywilizacji scjentystyczno-technologicznej”, w której dokonują się na każdym kroku „rozszczepianie i atomizacja cudu życia”. Nadzieję na ocalenie życia i jego sensu widzi autor *Wirów i snów* w poezji rozumianej jako „sztuka wysoka i poważna”, wymagająca od twórcy

czegoś więcej niż sprawnej kombinatoryki słów, ale również, o ile nie przede wszystkim, nieustannej pracy nad sobą oraz charakteru i odwagi stawania pod prąd zarówno procesom społeczno-cywilizacyjnym, jak i inercji języka. Największym zagrożeniem w myśleniu o sztuce – powiada profesor Wiesław Juszcak – jest jej zetknięcie z myśleniem masowym. (s. 18)

Owa „odwaga stawania pod prąd procesom społeczno-cywilizacyjnym” dotyczy w szczególności stopnia niezgody poety na podporządkowanie się anarchistycznym regułom rządzącym kulturą postpiśmienną i człowiekiem „przymiotnikowym”. Należy, zdaje się mówić Wojciech Kass, trzymać się mocno kultury pisma i bronić jej oraz pozostać do końca człowiekiem „rzeczownikowym”, bowiem:

Słowa zapisane utrwalają się i urzeczawiają. Postępuje ich upodmiotowienie. W piśmie istnieje to, co już nie istnieje, co niby przestało istnieć – ale! zostało zapisane.

W piśmie istnieje to, co nigdy nie istniało: oto jest fikcja na papierze nieodróżnialna od prawdy. [...]

W piśmie istnieje to, co nie może istnieć; na papierze rzeczami stają się abstrakty, kategorie, zbiory, liczby. [...] ²⁴

Poeta został powołany do pełnienia misji, której celem jest przywrócenie do życia tego, co zostało, jak mogłoby się wydawać, uśmiercone przez maszynę współczesnej, spotworniałej cywilizacji. Realizacja tej misji to ciężki i bolesny mozół, bo

[...] poeta pracuje tyleż w języku co i bycie. A ponieważ słowo odczuwa organicznie, pierwotnie, to drganie słowa spleta się z drganiem bytu, gdyż dla poety słowa są bytem. Stroficznie-katastroficzne, zarówno w warstwie istnieniowej jak i językowej, wstrząsy powodują rozmaite pęknięcia i rozwarstwienia, przesunięcia i osunięcia, dokonując zmian w głęboko ukrytych złożach człowieka wewnętrznego korespondującymi z tym co wieczne. Stamtąd, z tych rozszczelnień i rozstępów, bierze się ta straszliwie bolesna siła, która zawiązuje katastrofę w strofę, czyniąc z niej rodzaj magnetycznego pola przyciągającego

24 Tamże, s. 210–211.

opiłki nadprzyrodzonego; jakiś rój energii odciskający się w wosku wiersza, jego organizmie; bezmiar pragnący przyłgnąć do metrum i rytmu, a zarazem to metrum i rytm hojnie obdarować.

(*Pomiędzy strofą a katastrofą*, s. 48)

5.

Zdolność języka do uruchamiania mechanizmu metaforyczności umożliwia odnalezienie powiązań między trywialną fizycznością a niewidzialną, przynoszącą Sens, sferą rzeczywistości:

Metafora poetycka łączy obraz widzialny z obrazem niewidzialnym, pochodzącym ze świata, gdzie nie ma konkretności i jest ledwie pochwytym miejscem najwyższej językowej jedności, w którym korespondencja niewidzialnego z widzialnym zabiłżniła się, pozostawiając językową bliźnię-znak. (s. 18)

Światło, ten „jeszcze większy spichlerz pamięci”, połączone jest z językiem, a zwłaszcza z jego leksykalną strukturą, tajemnymi nićmi. Podobnie jak w języku,

w świetle potyka się o siebie nieskończone i skończone, wieczne i przejściowe, dalekie i bliskie, to co tu i to co tam. (s. 11)

Tajemnicza jest zarówno geneza światła, jak i jego natura:

Przybywa ono z nieskończoności i załamuje się na rzeczach i stworzeniach naszego świata, osiada na nich, wyświeclając w ten sposób kurz, który – jak powiada Josif Brodski – jest postacią czasu. Poeta wskazuje, że w punkcie, w którym odbywa się załamanie światła, następuje jednocześnie spotkanie nieskończoności ze skończonością rzeczy i istot ludzkich, spotkanie wiecznego z doczesnym, nieśmiertelnego ze śmiertelnym. Co przekazuje nam światło, co niesie w swej hojności? Oczywiście życie, ale również pamięć *genesis*, pamięć początku, a także obrazy wszechświata, które niejako wchłonęło w swojej niestannej wędrówce. Język jest narzędziem poznania, a światło interiozem poznania. (s. 19)

Tak dobitnie podkreślana przez Wojciecha Kassa harmonia języka (słowa) i światła została niewątpliwie wywiedziona z archetypicznego tekstu poświęconego Słowu i Światłu. Tekst ten, będący fragmentem Ewangelii według św. Jana, był do czasu posoborowej reformy liturgicznej integralnym składnikiem struktury Mszy świętej (jej stałych części) i jako Ostatnia

Ewangelia zamykał Najświętszą Ofiarę (już po błogosławieństwie końcowym), pełniąc funkcję:

uwytatnienia łączności tajemnic Wcielenia i Odkupienia. Przy końcu Mszy świętej odmawia się go jako dziękczynienie za odnowienie tych tajemnic w odprawianej ofierze i pomnożenie w nas łaski dziecięctwa Bożego²⁵.

Pełen niezwyklej głębi Prolog Ewangelii wg św. Jana wskazuje na swoiste przenikanie się Słowa (Boga), w którym jest życie i które stało się Ciałem, ze Światłem, tkwiącym immanentnie w Słowie, bo będącym synonimem życia:

Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga i Bogiem było Słowo²⁶. Ono było na początku u Boga. Wszystko się przez Nie stało, a bez Niego nic się nie stało, co się stało. W Nim było życie, a życie było światłością ludzi, a światłość w ciemnościach świeci, a ciemności jej nie ogarnęły.

Był człowiek posłany od Boga, a Jan mu było na imię. Przyszedł on na świadectwo, aby świadczyć o światłości, aby przez niego wszyscy uwierzyli. Nie był on światłością, ale miał świadectwo dać o światłości. Było światło prawdziwe, które oświeca każdego człowieka na ten świat przychodzącego. Na świecie był, a świat był przez Niego stworzony i świat Go nie poznał. Przyszedł do swej własności, a swoi Go nie przyjęli. A wszystkim, którzy Go przyjęli i uwierzyli w imię Jego, dał moc, by się stali synami Bożymi, którzy nie ze krwi, ani z pożądliwości ciała, ani z woli męża, ale z Boga się narodzili. (*tu się przyklęka*) A SŁOWO CIAŁEM SIĘ STAŁO i mieszkało między nami. I widzieliśmy chwałę Jego, chwałę jako Jednorodzonego od Ojca, pełnego łaski i prawdy²⁷.

Autor *Tak* wielokrotnie podkreśla, że jednym z najważniejszych przepisów zaproponowanej przez Niego poetyki jest nietracenie z pamięci twórczej mocy języka i światła, bo przecież

królowie odchodzą i przychodzą, język pozostaje. Ludzie odchodzą i przychodzą, a język i światło pozostają. (s. 19)

25 Słowa komentarza w rubrykach w: *Mszał rzymski*, przekład polski i objaśnienia opracowali o.o. benedyktyni z opactwa tynieckiego, Poznań 1963, s. 629.

26 Warto przypomnieć, że w swoim *Fauście* Goethe przedstawił zapis swoistego zamachu na pierwsze zdanie Prologu. Tytułowy bohater dramatu, usiłując przełożyć Ewangelię wg św. Jana na język niemiecki, próbuje heretycko zastąpić Słowo (Logos) innymi pojęciami, takimi jak Myśl, Siła, Czyn.

27 Przekład według: *Mszał rzymski...*, dz. cyt., s. 629.

6.

Analizując metafizyczny charakter światła w powiązaniu z odsyłającym do transcendencji słowem (językiem), Wojciech Kass dotknął jednego z najtrudniejszych problemów nasuwających się każdemu, kto podejmuje refleksję dotyczącą poetyki. Chodzi o relację między „stroną cielesną wiersza” (czyli „jego językowym organizmem”) a tym, co zostało nazwane „energią językową”, oraz wreszcie „energią duchową”. „Energia językowa” jest oczywiście pochodną ukształtowania językowego tekstu (owego „językowego organizmu”), jednak tkwi w niej trudna do zrozumienia tajemnica, bowiem zaopatrywanie wiersza w „energję językową” – „poprzez ścieśnianie (jak sprężynę) czy też ubijanie (jak słomy) obrazu poetyckiego” – jest czynnością, która wprawdzie:

[...] należy do sfery rzemieślniczej, co nie znaczy, że nie należy do arkanów sztuki i dostępna jest każdemu, a to dlatego, że bez obrazu pierwszego, tego wypowiedzianego (przez kogo?) podróż²⁸ się nie uda i przyniesie mierny owoc. (s. 11)

Przekładając te rozważania na język nieco staroświecki, a przy tym popolity, stwierdzić można, że chodzi o sprawę zależności istniejących między poziomem sprawności językowej (rzemiosła)²⁹ poety a tym, co nazywane bywa weną lub natchnieniem, przy czym ten czynnik mieści w sobie, według Wojciecha Kassa, dwa poziomy. Pierwszy z nich, owa „energia językowa”, jest w wysokim stopniu (niecałkowicie wszakże, ponieważ niezbędny warunek jej zaistnienia to „podpowiedzenie – przez nie wiadomo kogo – obrazu”) podporządkowany poecie i przez niego generowany, gdyż wynika wprost z perfekcyjnego opanowania „sfery rzemieślniczej” (czyli zdobycia wiedzy o przepisach tworzenia) oraz owych trudniejszych „arkanów sztuki”. Natomiast poziom drugi, „energia duchowa”, wymyka się jakimkolwiek racjonalnym analizom:

A energia duchowa, istotne przecież lepszycze wszystkich ścięgien i przegubów słów, cóż to takiego? Ba, gdybym ja to wiedział. Sándor Márai [...] napisał o zbiorze wierszy oprawionych w płótno, ze złotą czcionką, dedykacją, który

28 „Podróżą” jest tutaj tworzenie wierszy, gdyż, jak zostało powiedziane w zdaniu rozpoczynającym siódmy rozdział eseju *Światło jaśnie gość*, „wiersz jest jak pojazd”.

29 Warto przypomnieć, że etymologia wyrazów takich jak „poezja”, „poeta” wiąże się z greckim słowem *poiein*, znaczącym ‘robić’, ‘tworzyć’, a więc kojarzącym się z rzemiosłem.

przeczytał rano, jeszcze na czczo. Zapisał, że były to znakomite wiersze, zawierające uczucie, entuzjazm, myśl, patos, odkrywczą metaforę, były nastrojowe i tklive, dźwięczne i przyjemne, dramatyczne i grzmiące. Ponadto byli w nich wielcy poprzednicy poety. Kogoś jednak nie było. Kogo? Ducha Świętego. Dlatego Márai, ziewając, odrzucił ten tom wierszy. Wielki Węgier powiedział nam, że litera wiersza nie podszyta literą ducha mało co zdziała, nie zawiedzie daleko. (s. 11–12)

Odnalezione w notatkach Máraia celne *exemplum*, korespondujące zresztą ze sławną opinią Mickiewicza o dwóch pierwszych tomach autorstwa Słowackiego³⁰, jest dobitnym potwierdzeniem poglądu, że istota poważnie traktowanej poezji tkwi w wychyleniu w stronę Transcendencji, gdyż:

[...] poezja nie jest zajęciem, jest sprawą istnieniową, wykraczającą daleko poza problem zatrudnienia czy też niewinnego hobby.

(*Ekstaza i rzemiosło...*, s. 27)

Aby nie dać się wepchnąć do roli „wersyfikatora” bądź „stylisty”, poeta musi odważnie zmierzyć się z grozą skomplikowanej Rzeczywistości i

poznać [...] złoża najciemniejsze naszej tuziemskiej egzystencji, [a także] spróbować nawet piekiel, do których zstąpił Orfeusz. (s. 27)

7.

Orfickie zstępowanie do piekieł, któremu towarzyszy miotający poetą „huragan Orfeusza”, obejmuje także (a może głównie) doświadczenie otchłani „wielkiej tradycji poetyckiej”,

która jest koroną języka w ogóle, a w którym to języku do niedawna odbijały się idee, sny, wizje, prorocтва naszej cywilizacji [...]

(*Ekstaza i rzemiosło...*, s. 35)

30 W liście do matki z 3 IX 1832 Słowacki napisał: „Jeden z Polaków mówił mi zdanie, jakie dał Mickiewicz o moich dwu tomikach... powiedział, że moja poezja jest śliczna, że jest to gmach piękną architekturą stawiony, jak wzniosły kościół – ale w kościele Boga nie ma... Prawda, że śliczne i poetyczne zdanie? — podobne do jego sonetu pod tytułem *Rezygnacja*” (cyt. za: P. Matywiecki, *O kościele bez Boga*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 4, s. 5–33).

A tradycja poetycka jest wzbudzającym lęk i fascynacją labiryntem, będącym

gąszczem traktów, dróg, duktów, ścieżek, alej (a od XX wieku: jezdni, szos, autostrad, estakad, obwodnic, ślimaków), które ilustrują nic innego jak proces rozjaśniania naszego bytu poprzez język, posiadający niestety podwójną naturę, gdyż jako narzędzie używanym jest zarówno do zniewalania, jak i do wyzwiania naszej duszy, do zaciemniania jej obrazu albo jego rozświetlania, do zwalania murów stawianych poprzez słowo i do stawiania murów zwalonych przez słowo, do dzielenia dawno utraconej wizji całości życia i świata oraz do łączenia tych resztek, które da się jeszcze połączyć, do uwiedzenia przez którąś z panujących ideologii lub wykluczenia jednostki ze stada etc. (s. 35)

Przerażający, niemożliwy, jak się wydaje, do przebycia labirynt tradycji stanowi wielkie wyzwanie dla każdego poety, zwłaszcza posiadającego głęboką świadomość precyzyjnie wyrażoną przez Rainera Marię Rilkego w *Listach do młodego poety*:

Potrzeba dużej siły i dojrzałości, by dodać coś od siebie do tradycji obfitującej w dobre, nieraz świetne przykłady. (cytat podany na s. 36)

Poeta prawdziwy, czyli o władnięty „huraganem Orfeusza”, wyposażony w wielką „siłę i dojrzałość” (Rilke), a także pielęgnujący w swym sercu „straszliwą i groźną miłość” (Gałczyński), odczuwa nieprzewycięzalny imperatyw, aby:

[...] wejść do tego labiryntu w czapce niewidce i wmieszać się w nieprzebrane chóry głosów i przepastne partytury znaków, poznać przeszłość językowego rzemiosła, jego techniczne spektrum, ale i posiąść wiedzę o ideach harmonii, perspektywy, smaku etc., o szkołach i kanonach, ortodoksjach i herezjach, kapłanach i deprawatorach, bluźniercach i świętych, algebrach i alchemiach, recepturach i formułach, to wszystko bowiem utrwaliło się w języku [...] (s. 35)

Przebywanie w labiryncie, w którym jest „ciemno i przepastnie”, powoduje paradoksalnie – dzięki obecności „tych, którzy dawno temu zawiązali rozmowę” – „wzmocnienie serca i dźwiganie obolałej głowy”, bowiem:

[...] poeta przeczuwa, że więcej w tym labiryncie odnajdzie życiodajnych przeciągów niż pośród jego współczesnych, w nim to często wybierając błądzenie niż po odrealnionej ziemi, gdzie coraz bardziej staje się narażony na złoty-ustych acz martwych przewodników. (s. 37)

To właśnie w owej budzącej respekt otchłani poeta może zostać poprowadzony, jak Dante przez Wergilego i Beatrycze, przez wielkich przewodników, przez tych, którzy są „żywi do ostatniego znaku” – ku świetlistej prawdzie, olśniewającemu pięknu i wiecznemu dobru. Prawda, piękno i dobro pozwalają zaś twórcy, kiedy już je zdobędzie,

[...] podarować światu przynajmniej jeden wiersz bliski doskonałości, choćby wers, ale taki, o którym późny wnuk powie, że jest spleciony z ducha urody i ducha sensu, z ducha estetycznego i etycznego. (s. 35)

8.

W ósmym rozdziale eseju *Światło jaśnie gość* Wojciech Kass sformułował pytanie, odnoszące się do możliwości osiągnięcia przez poetę splendorów wiązanych z ogólnie rozumianym sukcesem:

Czy dobra konstrukcja wiersza zapewnia zdobycze takie, jak: kariera, nagrody, nakłady, kasa, wywiady w mediach? Czy w ogóle zapewnia cokolwiek, nawet zdobycze należące do innego wymiaru, tego niewidzialnego, niepochwytanego, trudne do określenia? (s. 12)

Jan Kochanowski, idąc w ślady swego największego mistrza, Horacego, wyrażał pewność, że „dobre konstrukcje” jego wierszy zapewnią mu sławę trwającą do końca czasów. Wielokrotnie to przekonanie formułował, między innymi w *Pieśni XXIV* z Ksiąg wtórych, będącej kongenialną parafrazą Horacjańskiej *Ody 20* z Ks. II. Przemiana poety w ptaka, wzlatującego wysoko nad to, co pospolite, ulotne i banalne, symbolizować ma ową, przekraczającą granice pokoleń, czasów i miejsc, wieczną sławę:

Niezwykłym i nie leda piórem opatrzony
Polecę precz, poeta, ze dwojej złożony
Natury: ani ja już przebywać na ziemi
Więcej będę, a większy nad zazdrość, ludnemi
Miasty wzgardzę. On, w równym szczęściu urodzony,
On ja, jako mię zowiesz, wielce ulubiony
Mój Myszkowski, nie umrę ani mię czarnemi
Styks niewesoła zamknie odnogami swemi.
Już mi skóra chropawa padnie na goleni,
Już mi w ptaka białego wierzch się głowy mieni;
Po palcach wszędy nowe piórka się puszczają,
A z ramion sążeniste skrzydła wyrastają³¹.

31 J. Kochanowski, *Pieśni*, oprac. L. Szczerbicka-Ślęk, Wrocław 1970.

Wojciech Kass jest sceptyczny wobec perspektywy wzniesienia przez poetę pomnika trwalszego niż ze spiżu. Wyraża natomiast pewność, iż działanie twórcze, powodujące „wejście dalej”, otwierające „to, co dałoby się nazwać centrum Rzeczywistości, centrum Teraz, centrum Jest”, sprawia,

że powrócisz przemieniony, niezauważenie przesunięty w swojej egzystencji, już nie takim, jakim byłeś przed zapisaniem wiersza lub całego cyklu wierszy. Wracasz już nieco innym, poszerzonym w swojej duszy. Wracasz przekonanym do siebie i swojego dzieła, przekonanym do świata i stworzenia, do Boga i ludzi. To jest prywatny sukces rozświetlający ciebie od wewnątrz oraz zadanie rozłożone na całe życie.

(*Światło jaśnie gość*, s. 12)

Tworzenie poezji jako proces przemiany wewnętrznej autora to myśl, która kilkakrotnie pojawia się na stronach *Tak*. Między innymi w eseju *Pomiędzy strofą a katastrofą*:

Jeżeli przyjmiemy, że poezja jest osiągnięciem wszelkimi dostępnymi środkami literackimi nieoczekiwanej oraz nowej postawy duszy wobec rzeczywistości, to w ten proces językowy organicznie wpisana jest antynomia oraz ambiwalencja strofy i katastrofy. Piszę środki literackie, ale wiadomo, że stanowią one jedynie narzędzia, w których chce się odnaleźć duch wraz ze swoim niezbywalnym oraz koniecznym prawem do złożenia odcisku w wyrazie wiersza. Słowa anonsują więcej niż jedynie treść, informację, wiadomość, komunikat. (s. 48)

Pragnąc emblematycznie ukazać ową „nową postawę duszy wobec rzeczywistości”, Wojciech Kass dwukrotnie przywołuje obyczaje ptaków, zestawiając je z powołaniem poety. Nie są to jednak, jak u Horacego i Kochanowskiego, wysokie wzloty majestatycznego i dumnego orła, lecz pełen pokory i uporu wysiłek jerzyków i dzięciołów. Ten pierwszy ptak, zjawiający się w naszym kraju 23 kwietnia, w dniu św. Jerzego, stał się bohaterem jedenastego rozdziału eseju *Światło jaśnie gość*. Częsty dramat jerzyków polega na niemożności odnalezienia przez nich po wiosennym powrocie z ciepłych krajów poprzednio zajętych gniazd ulokowanych w szczelinach murów, pod dachówkami itp. Jeśli w trakcie nieobecności ptaków te ich „domy” zostały zabudowane, przykryte blachą, wygładzone, jednym słowem usunięte, jerzyki, „mające głęboko zakodowaną pamięć gniazda, która jest silniejsza niż instynkt życia”, zostają skazane na śmierć:

Wyobraźmy sobie takiego jerzyka, jak dzióbkiem stuka w miejsce, które do niedawno było otworem lub wyłomem, gdzie tkwiło jego gniazdo, a obecnie pokryte jest gładzią tynku lub falistą blachą. Stuka i stuka, najpierw szybko,

a potem wolno, coraz wolniej, a serce pęka jak polny dzwoneczek. Lecz kto je słyszy? Stuka i stuka, a wtóruje temu stukaniu małe serce ptaszka dopóty, dopóki nie pęknie. Stuka dzióbkiem, popadając w coraz większą rozpacz i ptasią smutę, która tę rozpacz zwielokrotnia, podczas gdy jego serce gryzie coraz większą tęsknotą za gniazdem, gryzie i szarpie jakby była jakimś innym, dawnym sercem w sercu, lecz kto je słyszy? (s. 14–15)

Przejmujący obraz jerzyka stukającego rozpaczliwie z tęsknoty za gniazdem, bolesna opowieść o ptaku, którego małe serce, niepokodzone z utratą gniazda, pęka – to emblematyczne wyobrażenie nas samych.

Cywilizacja technologii i rozpasanej konsumpcji ubezwłasnowolniła kulturę, religię i filozofię, która umiera, gdyż nie jest w stanie wydać dzieła wskazującego ludziom, jak mają żyć, jak stwarzać to, co służy życiu, a nie powolnemu umieraniu i śmierci. Dążenie do wyrównywania, wygładzania, polerowania, dążenie do kształtów obłych, gładkich, połyskliwych, w które nie potrafi wczepić się życie, na których jakiegokolwiek próby zbudowania gniazda-domu muszą skończyć się fiaskiem, jak to się dzieje w przypadku jerzyków. [...]

Kultura, nienadążająca za nadmiarem cywilizacyjnych procesów, jest pamięcią domu, w którym wartości duchowe i materialne mają swoje hierarchie i miejsce. Kiedy kulturę spotyka rozpad, degradacja i degeneracja, ludzie popadają w nieszczęśliwość i bezdomność.

Stają się jerzykami. (s. 15–16)

W sytuacji potężnego kryzysu kulturowego, w którym wszyscy uczestniczymy, poeta świadomie i dobrowolnie przyjmuje na siebie misję jerzyka, pamiętającego i przypominającego niestrudzenie gniazdo, choćby jego uporczywe stukanie miało rozerwać mu serce:

A ja jestem po stronie stukania w słusznej sprawie.

Sprawie domu.

Mam jeszcze dzióbek. (s. 16)

Druga ptasia analogia została pomieszczona w osiemnastym rozdziale eseju *Pomiędzy strofą a katastrofą* i dotyczy dramatycznego imperatywu odczuwanego przez każdego poetę. Chodzi o wewnętrzny nakaz „zbuntowania” się przeciw „strofie”, będącej według Wojciecha Kassa nie tylko synonimem zwrotki, ale przede wszystkim modelem świata – uporządkowanym i spójnym, lecz posiadającym znamiona śmiertelnego rozpadu. Bunt przeciw „strofie” generuje pojawienie się „kata-strofy”, a więc dialektycznego zaprzeczenia, odrzucenia „strofy”. „Katastrofa” oczywiście po czasie „wyrodi” się w nową strofę, co spowoduje kolejny „bunt” poety. Dokonujący

zamachu na „skorupkę strofy” poeta został porównany do dzięcioła zapamiętałe wywołującego „katastrofę”. Ta niezwykła parabola jest w pewnym sensie kwintesencją rozważań Wojciecha Kassa na temat „niemożliwej misji” współczesnych poetów, zawartej w esejach i wierszach z *Tak*:

Przedstaw sobie poeto, że masz dzióbek jak dzięcioł wytrwale rozłupujący podszłą robakiem korę drzewa. Krusz więc nim skorupkę strofy, która jest jak jajo, przebijaj się przez nią w to dalej, w to gdzieś, w to głębiej, w to wyżej. Ale jakiego straszliwego wysiłku duchowego, jakiej miłości ci potrzeba, aby wybić się poza tę strofę, jakiej odwagi, aby ją zdemolować, pewnym bowiem jest, że akt ten stawia cię na progu katastrofy, a więc strofy w katastrofie, na progu duchowego i lingwistycznego przełomu, więcej – niszczy twoją wewnętrzną istotę. [...] Gottfried Benn pisze, że „świat wyrazu – to pośrednik między racjonalizmem a nicością”, a więc między racjonalną, w pewnym sensie gotową, wyjaśnioną, obliczalną strofą, a nieprzewidywalną, nieoczekiwaną, irracjonalną katastrofą. Pomiędzy tymi stanami obraca się niedola ludzka, która pomimo socjalnego postępu trwać będzie zawsze. (s. 47)

Niestrudzone w stukaniu dzióbkami jerzyki i dzięcioły stały się w ujęciu twórcy z Prania wyobrażeniami i znakami poetów wiernych prawdzie, tradycji, życiu. Wiernych Bogu, który „nie jest Bogiem umarłych, lecz żywych” (Łk 20, 38).

9.

Końcowym utworem poetyckim w *Tak* jest, jak się już rzekło, obszerny wiersz opatrzony intrygującym (bo sformułowanym przy pomocy wyrażenia w przypadku zależnym – narzędniku) tytułem: *Głosem nieznanym granic*. Tekst ten skonstruowany został na podobieństwo barokowych wierszy konceptualnych, takich jak na przykład *Niestatek* (*Prędziej kto wiatr w wór zamknie...*). Cały utwór jest jednym długim zdaniem, którego pierwsza wielocłonowa część to katalog różnorodnych zjawisk, osób, wydarzeń³², o których mówi się, że „były”:

Była ryba koza w jeziorze i dziewczynka
wyszywająca złotą i rubinową nicią ornaty,
był ratownik, który mówił: jest lód, a pod lodem
woda, była wielka dama [...]

32 Czasownik „był”, „było”, „była” itp. występuje w tej części wiersza ponad trzydzieści razy.

Analizując ten typ utworów, Czesław Hernas określał ową rozbudowaną pierwszą część w następujący sposób:

Tej części wypowiedzi, składającej się z kilku lub nawet kilkunastu członów, towarzyszy wzrastający niepokój: wbrew prawom syntaktycznym, po każdym kolejnym wzniesieniu intonacji zdaniowej nie następuje jej spadek, lecz pojawia się nowe wzniesienie intonacji [...].

Dopiero po trzydziestym zawieszeniu głosu następuje druga, bardzo krótka, część, pojawiają się słowa, „nadające zdaniu harmonię intonacyjną [...] i owej masie zdań składowych przeciwstawione zostaje jedno zdanie końcowe”³³.

Pointa ta jest, jak przystało na wiersz konceptualny, niezwykle zaskakująca, bowiem podważa ona przedstawione w pierwszej części usiłowania poety zmierzającego do odsłonięcia Sensu tkwiącego w wielości i chaosie zjawisk, będących potencjalną materią powstającej poezji³⁴:

było światło, które mżyło w ogrodach i niepoliczona
liczba informacji, nikomu niepotrzebna,
nie warta splunięcia, funta kłaków
warta.

Zakończenie wiersza nasuwa skojarzenie z opowieścią o nagłym prze-rwaniu przez św. Tomasza z Akwinu pracy nad *Summą teologiczną*:

Podobno działo się to 6 grudnia 1273 r. Na krótko przed śmiercią święty miał mieć wizję, w której Jezus powiedział do niego: – Dobrze o Mnie pisałeś, Tomaszu. O co chciałbyś Mnie prosić? Odpowiedział: – O nic, prócz Ciebie samego, Panie. Nie wiemy, co wówczas św. Tomasz przeżył albo co zobaczył. Ale po tym doświadczeniu miał powiedzieć: – Wszystko, co napisałem, wydaje mi się być słomą. [...] Święty Tomasz nie ukończył już „Summy”, przerwał pisanie. Z jedynym wyjątkiem: napisał komentarz do Pieśni nad Pieśniami. Ten jednak nie zachował się do naszych czasów³⁵.

Głosem nieznaną granic stanowi sugestywny przykład działania dychotomii „strofa” – „katastrofa”, której poświęcony jest ostatni esej

33 C. Hernas, *Barok*, Warszawa 1976, s. 286.

34 Budowa wiersza *Głosem nieznaną granic* i jego przesłanie odsyłają do sławnego *Wstępu do bajek*, wiersza otwierającego tom *Bajki i przypowieści* bpa Ignacego Krasickiego.

35 Ks. R. Kowalski, *Święty Tomasz z Akwinu i słoma*, „Niedziela” 2014, nr 4, s. 55.

umieszczony w tomie *Tak*, a która według Wojciecha Kassa wywołuje pożądaną dynamikę poezji, wytrącając twórców z błęgiego uspienia.

Czy wiersz ten można również potraktować jako realizację zaskakującej wizji „wiersza absolutnego”, którą autor tomu umieścił w dwudziestym dziewiątym, a więc przedostatnim, rozdziale eseju *Pomiędzy strofą a katastrofą*? Wizja ta, dysonansowa wobec wielokrotnie eksponowanego ideału poezji rozumianej jako miłowanie³⁶, ma w sobie siłę wynikającą z przywołania konsekwencji wyobrażenia sobie utworu operującego gestem całkowitego rozerwania „splotu słowa z bytem” (s. 50):

Wiersz absolutny, bez wiary i nadziei, wiersz bezcelowy, nie nakierowany na nikogo, nie oglądający się na nic, nic nie otwierający i nic nie zamykający, nie posiadający żadnej, choćby najmniejszej rysy psychologicznej i charakterologicznej zapisującej go osoby, wiersz bezosobowy, bez ram, ascetycznie astralny, a którego autonomię ustanawiają fascynująco zestawione słowa, czy taki wiersz jest możliwy? (s. 51)

Czy zatem *Głosem nieznaną granic* ma pełnić funkcję eksperymentu sprawdzającego możliwość zaistnienia tak zdefiniowanego wiersza? Jeśli taka była intencja poety, to w moim przekonaniu ów test wykazał, że „wiersz absolutny, bez nadziei i miłości” nie wyjdzie nigdy spod pióra twórcy, który broni się przed „pogrążeniem w głątwach swoich chorych ambicji” (s. 31). Wnikliwe odczytanie ostatniego wiersza z tomu *Tak* dowodzi, że nie da się tego tekstu zmieścić w przedstawionym algorytmie „wiersza bezcelowego”.

10.

Tytułowe TAK to, jak wiadomo, wyraz występujący w dwóch znaczeniach i zakresach jako:

- wyraz stanowiący odpowiedź twierdzącą, potwierdzenie czegoś, zgodę na coś [...]
- odpowiednik przysłówkowy zaimka taki³⁷.

36 W eseju *Ekstaza i rzemiosło* Wojciech Kass zanotował ważne słowa: „W przypowieści *Co to jest poezja* Krzysztof Rutkowski, na marginesie rozważania o losie Artura Rimbauda, zapisał zdanie: «Powiedzmy sobie – poezja to miłowanie»” (s. 31).

37 *Słownik poprawnej polszczyzny*, Warszawa 1980, s. 773.

Które z tych znaczeń zostało przywołane w książce Wojciecha Kassa? Odpowiedzi, korespondującej zresztą ze sławnym zakończeniem monologu Molly Bloom w finale *Ulisses*a Jamesa Joyce'a, udzielił sam autor w jednym z ostatnich rozdziałów eseju *Pomiędzy strofą a katastrofą*:

[...] budulcem poezji są przewidzenia, co ni mniej ni więcej znaczy tyle, co przesunięte widzenia, a więc wewnętrzne wizje, które są błogosławieństwem, a ich wyraz staje się wielkim i szerokim TAK rzuconym światu strofy i katastrofy. (s. 49)

Jednakże na stronach *Trzech esejów o poezji* obecne jest bardzo wyraźnie również drugie znaczenie, bowiem dzieło autora *Ba!* daje odpowiedź na podstawowe pytanie:

JAK pisać poezję?

TAK – odpowiada Wojciech Kass całą swoją książką.

Odpowiedź ta jest, dodajmy, niezwykle przydatna wszystkim tym osobom, które o tworzeniu wierszy myślą poważnie. Mało tego, ta odpowiedź jest niezbędna.

BIBLIOGRAFIA

- Dukaj J., *Po piśmie*, Kraków 2019.
 Hernas C., *Barok*, Warszawa 1976.
 Kass W., *Tak. Trzy eseje o poezji*, Gdynia 2018.
 Kochanowski J., *Pieśni*, oprac. L. Szczerbicka-Ślęk, Wrocław 1970.
 Kowalski R. ks., *Święty Tomasz z Akwinu i słowa*, „Niedziela” 2014, nr 4.
 Matywiecki P., *O kościele bez Boga*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 4.
Mszał rzymski, przekład polski i objaśnienia opracowali o.o. benedykty-
 ni z opactwa tynieckiego, Poznań 1963.
 Nowak J., *Rzecz i słowo: o tryptyku poetyckim Wojciecha Kassa*, „Topos”
 2018, nr 4.
 Ong W.J., *Oralność i piśmienność*, tłum. J. Japola, Warszawa 2011.
Słownik poprawnej polszczyzny, Warszawa 1980, s. 773.

SŁOWA KLUCZOWE: Wojciech Kass, *Tak*, poezja, orfizm, twórczość

“TO BE ON THE SIDE OF TAPPING FOR A JUST CAUSE.”
WOJCIECH KASS’S REFLECTIONS ON POETRY

Summary

The author of this article undertakes a consideration of the poetic-essayist volume *Tak. Trzy eseje o poezji* (*Yes. Three essays on poetry*). The volume is a kind of continuation of the earlier works of Wojciech Kass, remaining in a strong relationship with metaphysics expressed in the poetic word. Among the reflections on *Tak*, there is no lack of points relating to the poet’s metatextual endeavours, his sensitivity to the word (which is at the same time a carrier of simplicity and sanctity), and the intertextual connections between the poet’s work and the rich Mediterranean literary tradition.

KEYWORDS: Wojciech Kass, *Tak*, poetry, orphism, creativity