

Ireneusz Staroń

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0000-0001-9953-8035

Rozwiązana i rozwiązła sielanka. Historia i język w *Porwaniu Europy* Krzysztofa Koehlera

Panmaskarada

W *Porwaniu Europy*¹ Krzysztof Koehler kontynuuje linię artystyczną, którą rozpoczął w tomie wcześniejszym – *Trzeciej części*². Znow mamy do czynienia z wielogłosowym poematem, względnie poematami, bowiem narrację snuje się tutaj na co najmniej kilku poziomach. Zresztą już owo „snucie” częstokroć jest w książce przywoływane wprost – raz jako przekształcenie topiki (i etymologii) tekstu jako osnowy i wątku, po wtóre zaś jako stan charakterystyczny dla niepewnej ontologii przedstawionych postaci i częstokroć wydarzeń o charakterze mitycznym bądź archetypicznym:

Tkackie czótenko
Oszustwo Penelopy
(*Ustanowienie sąsiedztwa*, s. 10)

Rozsupłały się, wypadły z mowy, rozprzęgły się węzły zdań.
A cóż ułowi potargana sieć?
(*Pochówek Ryszarda Kuklińskiego [relacja świadka]*, s. 29)

Nadchodzi era rozwiązanej sielanki.
(*Złożenie do grobu Pierwszego Księgowego Rzeczypospolitej*, s. 32)

- 1 K. Koehler, *Porwanie Europy*, Sopot 2008. Cytaty z tego wydania lokuję bezpośrednio w tekście.
- 2 Zob. K. Koehler, *Trzecia część*, Kraków 2003.

Aby zamieszkał
Ptak w gałęziach niemych drzew
Wprzęgnięto cię w mowę.
Aż rozwiązany już
Osuwasz się w osnowę
Pająk nicości snuje sieć
Wnętrzem jest śmierć

(*Epilogus: u wrót przeprawy. Dialog Palinura z Karonem*, s. 45)

Jeśli w tomie występuje jakiś autor wewnętrzny, gospodarz poematu (co wcale nie jest oczywiste), byłby on poetą-przadką, nieledwie samym językiem, nazywaniem, choć raczej należałoby powiedzieć, że częściej próbą nazywania („W języku, który okrywa, zasłania, tłumaczy i / Milczy Wielką Mową”, s. 36). Próbą kolażową, głęboko ironiczną, w romantycznym rozumieniu ironii, która prócz negacji niesie w sobie wciąż obietnicę pozytywnego znaczenia; po Herbertowsku często drwi z konwencji, jednakże niekoniecznie z niezbywalnych metafizycznych wartości. Dlatego też w jednym z metaliterackich wierszy podmiot odrzuca metaforę na rzecz „historii” i „opowieści”, nazywa ją „gorsetem”, równocześnie zaś zwraca się do czytelnika (a może i samego wiersza, a także swojego „Się?”): „Metafora zajmie / Się tobą. Teraz” (s. 14). I właśnie w owym „Teraz” tworzy metaforę „metafory” jako „kikut[a] co/ Kiedyś był drzewem” (*Metafora zajmie się tobą*, s. 14).

Zdaje się, że w swoim historiozoficznym *Porwaniu Europy* Koehler chwilami powtarza za Aleksandrem Watem i Janem Polkowskim: „Nie trzeba poezji / poniechaj metafor”³. I rzeczywiście, co rusz w tej narracji językowym Penelopa rwie „wątki”, w mowie pogrzebowej cytuje *Iliadę* w oryginale, zaś orację kończy okrzykiem „O, yea” (*Pochówek Ryszarda Kuklińskiego [relacja świadka]*, s. 30). To recepta ryzykowna, ale i stawka karnawału pozostaje najwyższa, a są nią pytania o formuły polskości (na przykład „Kandyzowane legendy: / O Przedmurzu”, *Zdarzenie w Toskanii*, s. 33) i europejskości („Zgwałcona Europa zbiera potargane ubranie”, *Idyllische erinnerung*, s. 38), o trwanie wielkich narracji tożsamościowych, o hermeneutykę zbrodni, ale i bohaterstwa. Zdaje się, że zamiłowanie do przesiąkniętego specyficznym manieryzmem kolażu Koehler ze współczesnych najbardziej zawdzięcza Eliotowi, na którego powoływał się we wcześniejszych tomach kilkukrotnie⁴. Zatem za autorem *Ziemi jałowej* opisuje polski

3 J. Polkowski, *Flaga łopoce na wietrze*, [w:] tegoż, *Oddychaj głęboko*, Kraków 1981, s. 31.

4 Zob. K. Koehler, *Na krańcu długiego pola i inne wiersze z lat 1988–1998*, Warszawa 1998.

poeta „spustoszenie historii i świadomości”, tworzy „budząc[e] grozę *mu-sée imaginaire*”, w którym „Odległe epoki, różne miejsca, cuda kultury leżą [...] porozrzucane, jak języki”⁵. Stanowi *Porwanie Europy* w znacznej mierze „zbiór możliwych wierszy”⁶, kolaż, swego rodzaju targowisko próżności i konwencji. W tym konkretnym aspekcie poetyki zarówno *Trzecią część*, jak i *Porwanie Europy* można porównywać do neoawangardowych tomów Andrzeja Sosnowskiego, których głównym bohaterem jest sam język poetycki. W tytułowym wierszu z książki *poems* czytamy choćby:

obiecałem ci wiersze i co z tego wyszło
co było nam pisane monotonna muzo
pani chce robić biopsję „mego” głosu
pani ma hipernowoczesny sprzęt
a ja mam ciemny nieżył krtani johasiu
wymawiam głoski jak obrzękłe nuty
wyciągam wiersze jak żelazne druty
wszystkie przyrządy mówią swoim głosem
(*laryngograf spektrograf stroboskop spektrofon*⁷)

Z kolei w Koehlerowskim wierszu *Czesława Miłosza pożegnanie ostatnie (sprawozdanie kamerzysty)* o biografii noblisty powie się:

Rozpisane słowa i czyny
W niemilkającym trzepocie języka
Uderzenia o zęby; ciosy w podniebienie
Gwałt na strunach
(s. 38)

Jak zatem określić miejsce tomu Koehlera na mapie prądów i inspiracji literatury długiego modernizmu, szeroko pojętej dwudziestowiecznej i dwudziestopierwszowiecznej, a może i ponowoczesnej nowoczesności? Bruno Schulz w *Liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza* tak charakteryzował status bytowy świata opowiadań ze zbioru *Sklepy cynamonowe*:

W zwyczajach i sposobach bycia tej rzeczywistości przejawia się pewnego rodzaju zasada – p a n m a s k a r a d y. Rzeczywistość przybiera pewne kształty

5 M. Edwards, *Eliot/język*, [w:] tegoż, *Ku poetyce chrześcijańskiej*, przeł. M. Szuba, red. nauk. J. Ward, M. Fengler, Gdańsk–Pelplin 2017, s. 131.

6 Tamże, s. 120.

7 A. Sosnowski, *poems*, [w:] tegoż, *poems*, Wrocław 2010, s. 25. Osobną kwestią byłoby dokładniejsze porównanie koncepcji Sosnowskiego i Koehlera, zwłaszcza w kontekście związków z tradycją romantyczną.

tylko dla pozoru, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakodem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony. Statuowany jest tu pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Życie substancji polega na używaniu niezmiernej ilości masek. Ta wędrówka form jest istotą życia. Dlatego z substancji tej emanuje aura jakiejś panironii. Obecna tam jest nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról. W samym fakcie istnienia poszczególnego zawarta jest ironia, nabieranie, język po błazeńsku wystawiony⁸ [podkr. moje].

Poetyka przywołana w passusie z „Tygodnika Ilustrowanego” daleko wykracza poza metaliteracki Schulzowski autoreferat, ponieważ jej najważniejsze wyznaczniki statuują całą krytyczną nowoczesność, szeroko rozumiany dwudziestowieczny modernizm. Rzecz jasna, nie zawsze metamorfozy substancji ujmowane są w niej dosłownie po Owidiuszowsku; częściej to „język po błazeńsku wystawiony”. W *Porwaniu Europy* Krzysztofa Koehlera Schulzowska „atmosfera kulis” pojawia się już w tytułowym poemacie. W wierszu *Spisek* nagłe odsłonięcie kulis oznacza nie tylko fabularną dekonspirację, ale również inicjację w mechanizm politycznej zbrodni.

Królobójców poddaje się wymyślnym torturom. Zdanie z podręcznika,
Z papieru, lekcje zadane: pompowany jak żaba słomką,
Przez chłopaków na najdłuższej z przerw, pompowany
Nazwiskami, ideami, postaciami, co chwiejąc się, łapały
Kotarę i odkrywało się ukryte.

(s. 7)

Patos alegorii, fabuły *in illo tempore* staje się świadectwem „zapomnianego”, „papierowego”, „literackiego”, wreszcie zaś – „sztucznego” języka. Szczególną właściwością takiego idiomu jest rosnące napięcie semantyczne pomiędzy „podręcznikiem” a wiedzą historyczną, prawdą a orzekaniem o prawdzie, jawnym a ukrytym. Jeśli zatem dociekanie zakulisowe w manierze parodystycznej uznamy za jeden z głównych wyznaczników nowoczesności krytycznej, tom Koehlera z pewnością wpisuje się w ten paradygmat. W niniejszym szkicu omówione zostaną przede wszystkim wybrane motywy i figury związane w *Porwaniu Europy* z metaforą bezdomności w historii i wobec historii, napięciem pomiędzy literacką konwencją a świadomością kryzysu form wyrażania i orzekania o aktualnym

⁸ Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, BN I 264, s. 444–445.

i minionym. Na marginesie dodajmy, że palimpsestowa międzytekstualność wierszy autora *Partyzanta prawdy*, ich wielopiętrowa aluzyjność czy – wreszcie – warstwowość obrazowania wynikają, jak się zdaje, z inspiracji sarmacko-heideggerowskich. W *Palus sarmatica* – swoim słowniku kultury staropolskiej – Koehler ujmuje lekturę jako „zapadanie się” „w głąb [...] sarmackich mokradeł, w głębię niekończącą się tego grzęzawiska”⁹, łącząc hipertekst z sylwą. Metakognitywną figurą tomu *Porwanie Europy* czyni zaś Heideggerowskie *Erinnerung*, bowiem aż dwa wiersze metaliterackie z tej książki stanowią bezpośrednie nawiązanie do tego pojęcia¹⁰. Bogdan Baran, tłumacz traktatu *Bycie i czas*, wyjaśnia:

„Przypomnienie”, „*Erinnerung*”, to dosłownie „wnikanie w głąb”, „zagłębianie się” (w przeszłość), do „wnętrza” przeciwstawionego „zewnątrzności” sfery powszechnego zatroskania¹¹.

Palimpsest-*erinnerung* to pytanie przede wszystkim o istotę samego języka. Michael Edwards w książce *Ku poetyce chrześcijańskiej* rozdział poświęcony twórczości autora *Ziemi jałowej* zatytułował *Eliot/język*. Podobnie moglibyśmy uczynić ze szkicem dotyczącym poezji Koehlera, która w znacznej mierze ma charakter metaliteracki. Więcej nawet, już od czasu debiutu wobec kryzysu orzekania o rzeczywistości poszukiwania wciąż nowych środków wyrazu są tutaj stałą wartością¹². Sam poeta o wymowie epilogu swoich *Wierszy* mówił między innymi, że „harmonia może być traktowana jako jakiś programowy gwałt na świecie, programowa metalowa klatka”, dlatego też „trzeba odszukać najpierw rytm, i do niego dostosować mowę, a nie odwrot!”¹³. Zdarza się, że swoiście pojęty pojedynek z formą wraca w wypowiedziach autotematycznych na prawach artystycznej legendy. O jednym z programowych utworów Koehler powie:

9 K. Koehler, *Palus sarmatica*, [w:] tegoż, *Palus sarmatica*, Warszawa 2016, s. 3.

10 Chodzi o wiersze: *Przeprawa*, s. 15–17 oraz *Idyllische Erinnerung*, s. 37–38.

11 M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł., przedmowa, przyp. B. Baran, Warszawa 1994, s. 476 (przyp. tłum.). Szerszej na ten temat pisałem w szkicach: *Negatyw blasku*. „*Erinnerung*” Krzysztofa Koehlera („*Metafora*” 2017, nr 23 oraz *Plugiem przez skiby pamięci*. *Afazja i głębia w poezji Krzysztofa Koehlera*, „*Topos*” 2018, nr 5).

12 Jeszcze pod koniec ubiegłego wieku Koehler, powołując się na kulturę renesansu, strategię tę określał jako „progresywny klasycyzm”: „Ponawiając dawny model kultury i wprowadzając go w krwioobieg współczesności, staje się klasycyzm przyczyną sprawczą jej odmiany i unowocześnienia”. Zob. tenże, *Progresywny klasycyzm*, „*Polonistyka*” 2000, nr 2, s. 73.

13 *Doświadczyłem Istnienia*. Z Krzysztofem Koehlerem rozmawia Michał Larek, „*Kresy*” 2004, nr 1/2, s. 77.

W *Świątyni* dzieje się coś takiego, co nie pozwala uczestniczyć w tej frazie wewnętrznie – zgoda na siebie pięknego zaczyna przypominać jakieś fałszowanie. W związku z tym dwa lata nie potrafiłem nic pisać¹⁴.

Stąd być może późniejszy zwrot poety ku z ducha barokowym i romantycznym miniaturom poetyckim, a nawet gnomom. Ten etap twórczości wieńczy *Na krańcu długiego pola* (1998), który prócz szeregu wierszy jakby z mistyki katolickiej wziętych przynosi jasną deklarację dotyczącą literackiego bohatera stającego się „coraz bardziej językiem, nazywaniem”¹⁵. Jednak nazywanie u Koehlera wpisane zostało w dwuznaczną, heroikomiczną grę. Przywołajmy po raz kolejny Edwardsa. Jego uwagi na marginesie Eliota dobrze odnoszą się także do tomu *Porwanie Europy*:

Czy jednocześnie tworzenie i niszczenie znakomitych dźwięków w niemądrych znaczeniach nie sygnalizuje jednak fundamentalnego rozdźwięku pomiędzy słowem i sensem? Czyż nie przedstawia ono upadku języka? [...] [wersy] Zwracają się przeciwko sobie, niepewne, wątpliwe, a ich dźwięki i znaczenia się rozchodzą. Heroikomiczna dysproporcja języka staje się zatem sposobem na ujawnienie radykalnej skazy.

Poezja Eliota porusza się od drwiny z typów literatury do drwiny z samej literatury¹⁶.

Okręt języka a metafizyczna bezdomność

Do głównych figur wyobraźni należy w tomie *Porwanie Europy* obrazowanie nautyczne. Ta specyfika wiąże się nie tylko z tradycyjnym motywem Ojczyzny-okrętu, z przekształceniem konwencji satyrycznego dialogu dwóch sterników – Karona i Palinura (*Epilogus: u wrót przeprawy. Dialog Palinura z Karonem*), szerzej zaś w ogóle z gatunkiem rozmów umarłych, które częstokroć za tło miały przeprawę przez Styks; topika nautyczna jest w tomie przede wszystkim jedną z zasad kompozycyjnych, dopiero zaś stąd wynikają figury myśli oscylujące wokół konwencji życia jako rejsu. Wspomnieliśmy już o charakterystycznej dla krytycznej nowoczesności panmaskardzie, dzięki której za pomocą techniki nadorganizacji sensów wokół zasady

14 *W cieniu doświadczenia. Z Krzysztofem Koehlerem rozmawiają Jerzy Borowczyk i Wiesław Ratajczak*, „Czas Kultury” 1994, nr 3, s. 30.

15 *Doświadczyłem Istnienia...*, s. 79.

16 M. Edwards, *Ku poetyce chrześcijańskiej*, przeł. M. Szuba, red. J. Ward, M. Fengler, Gdańsk–Pełplin 2017, s. 118–119.

dzieła jako słownika-grzędawiska poeta-„bagiennik”¹⁷ miałyby zachęcać czytelnika do udziału w grze wielokrotnych palimpsestów. Jednak w tomie *Porwanie Europy* zasada lektury jako nieustannego odnoszenia, gry planów znaczeniowych, biblioteki jako swoistego gabinetu wielu luster-aluzji („Przestaną wtedy smętne pieśni zawodzić różne Dafnidy / Klorydy, Halkidy”, *Złożenie do grobu...*, s. 32) zostaje o tyle skomplikowana, o ile pośród czytelnicznych moczarów zawodzi nawigacja. W wierszu *Zdarzenie w Italii* czytamy:

Kandyzowane legendy:
 O Przedmurzu,
 O jakiejś bitwie świtanem
 Gdy różanopalca ściąga kotarę;
 O Gofredach,
 O Piastach,
 O słupach na Dniestrze,
 O ciągłości
 W łudzającym podobieństwie,
 W morzu łaciny:
 MARE, MARE, MARIAE.
 (wyr. moje, s. 33)

Palimpsest zostaje doprowadzony zatem do granic zrozumiałości, zaś wykład dziejów staje się na tyle lakonicznym wyliczeniem, że jedynie łaciński katolicyzm pozwala na jakąkolwiek orientację pośród „kandyzowan[ych] legend” narodowych mitów.

Można rzec, że poeta-Palinur zdaje się błądzić w ciemności, nie wie, jak sterować okrętem Europy, który porwał z portu przy płonącej Troi. Dzieje się tak, ponieważ klasyczna koncepcja twórczości jako rozmowy z umarłymi zawodzi, a może bardziej zawodzi filtr form i konwencji. Choć wciąż gramy w cytaty, jesteśmy jednak „barbarzyńcami w ogrodzie”. Nagrobki w bibliotece-nekropolii nie stanowią już bezpiecznego punktu odniesienia, przylądka na wodach Styksu. Palinur mówi:

Dziś są niemi i z kamieni spoglądają
 W dół: jak kukułcze gniazda uwite w języku.
 Wyniesione z Troi.
 (*Epilogus: u wrót przeprawy...*, s. 41)

17 K. Koehler, *Palus...*, dz. cyt., s. 5.

Zgodnie z tradycyjną symboliką puste gniazdo miałyby oznaczać ciało bez duszy. Taka pseudonimizacja zwłok odwołująca się do wyobrażeń martwego domu wzmacnia obraz języka jako zbioru, który zawiera również bezdomne, opuszczone, zapomniane słowa. Funkcjonują one na prawach archaizmu, choć archaizmami nie są w sensie ścisłym, ponieważ wciąż używane, utraciły swe pierwotne znaczenie. Zastosowana w wierszu figura niemego, patrzącego a niewidzącego posągu-nagrobka przywodzi na myśl motyw Herbertowski. Obraz języka jako pustego gniazda sytuje się w kręgu „katastrofizmu pamięci”¹⁸. Przekształcenie frazeologizmu „kukułcze jajo” odwołuje się także do figur nautycznych. Kukułka według tradycji prowadziła dusze zmarłych do Hadesu, zaś jej gniazdo możemy uznać za swego rodzaju analogon przewodniczej łódki. To wrażenie wzmocnione zostało jeszcze poprzez krajobraz wyobrazeniowy budowany w tomie wokół osi góra-dół. Szczególny jest zwłaszcza motyw z wiersza *Ustanowienie sąsiedztwa*, bowiem moment lingwistyczny polega tutaj na połączeniu obrazów: poety-ptaka, języka-tkaniny oraz języka-łódki-tkackiego czółenka, które razem składają się na motyw filtra mowy oddzielającego doświadczenie od orzekania o nim.

Wszystko składa się, by
 Nie stanąć tu.
 Nasze zimy – lata – jesienie
 Tkackie czółenka
 Oszustwo Penelopy.
 Zasłona. Bo Boże widzenie
 Sięga do wrót.
 Nasze – uczone potoku –
 Papierową łódką pędzi w dół.
 Więc po to, by
 Nie stanąć tu?
 Tak. Nieruchome widzenie
 Topi. Przeszywa. Zabiera do cna.
 Spoglądając z miejsca
 Co zostało po tobie
 (s. 10)

„Kukułcze gniazda” odpowiadają zatem „tkackiemu czółenku” – papierowej łódce, która „pędzi w dół” w potoku mowy, bo tak przecież moglibyśmy określić sytuację wierszową. *Ustanowienie sąsiedztwa* zdaje się po trosze

18 M. Mikołajczak, *Wstęp*, [w:] Z. Herbert, *Wybór poezji*, oprac. M. Mikołajczak, Wrocław 2018, s. LI.

poetyckim komentarzem do Heideggerowskiej wykładni „mowy” ze szkicu *Budować, mieszkać, myśleć*, zwłaszcza zaś do zagadnienia swego rodzaju pychy antropologicznej prowadzącej człowieka do metafizycznej bezdomności:

Istotę jakiejś rzeczy perswaduje nam mowa, zakładając, że poważamy jej własną istotę. Tymczasem szaleje co prawda niepohamowane a zarazem gładkie gadanie, pisanie i przekazywanie tego, co powiedziane na całej kuli ziemskiej. Człowiek zachowuje się tak, jakby to *on* był twórcą i panem mowy, podczas gdy to *ona* przecież nim włada. Być może właśnie uprawiane przez człowieka (betriebene) wypaczenie *tego* stosunku panowania wypędza (treibt) przed wszystkim innym jego istotę z własnego jej domu¹⁹.

Wspomniane przez niemieckiego filozofa „wypaczenie”, uzurpacja względem języka polegająca na utracie powagi samej mowy na rzecz „gadania”, prowadzi w wierszu Koehlera do dramatycznego wygłosu „Co zostało po tobie”. Dlatego też język jako „Oszustwo Penelopy”, tkanina, która zasłania rzeczywistość, przeciwstawiony zostaje „Boże[mu] widzeni[u]” sięgającemu do istoty rzeczy, a zatem samemu Logosowi.

Co ciekawe, już tytuł wspomnianego utworu – *Ustanowienie sąsiedztwa* – wydaje się przekształceniem Heideggerowskiej frazy. Kontekst ten uwidacznia się znacznie mocniej, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że kolejnym wierszem w tomie jest *Bezdomność*, w którym *per negationem* wyrażono zasadniczą tezę cytowanego wcześniej filozoficznego szkicu. Chodzi przede wszystkim o koncepcję zamieszkiwania jako czworokąta. Heidegger pisze:

Zamieszkiwanie jako czworokacie zachowywanie czworokąta dokonuje się właśnie w ratowaniu Ziemi, w zgodzie na Niebo, w oczekiwaniu Istot Boskich, w posłuszeństwie istocie Śmiertelnych²⁰.

Wiersz *Bezdomność* ma po części charakter antyutopijny, zaś w podtekście rzeczywistość w nim ukazana staje się ideowym analogonem polskiego losu wieku XX. Tematyka oscyluje wokół epistemologii, możliwości poznania świata poprzez filtr mowy, wreszcie zaś zadowolenia w świecie, zamieszkania poprzez artykulację. A także wygnania, poczucia bezdomności w języku i w totalnej rzeczywistości. To wiersz kluczowy dla tematyki metafizycznej bezdomności w poezji Koehlera.

19 M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. K. Michalski, „Teksty” 1974, nr 6, s. 138.

20 Tamże, s. 142.

Pochylony nad głębokim
 Dołem w ziemi. Nim
 Wypełni się betonem
 Wyrzucane w glinę grzechy
 Opowieści i westchnienia.
 Będzie stał dom
 Na wykrzyczonej ludzkiej
 Krzywdzie. Zabetonowane
 Zło podeprze belki i stropy.
 Dźwięk wychodził z ust i
 Wsiąkał jak woda wsiąka w piach.
 Nawet nie został ślad.
 Gdzie teraz jest?
 Gdzie mieszka wypowiedziane?
 Fundamenty stoją wprasowane
 W ziemię a na nich belki ścian i strop.
 A ty wyruszasz w drogę
 By odnaleźć to, co
 Powiedziałeś ziemi?
 Czego nie znajdziesz,
 To cię zniszczy.
 Mając dom,
 Uczysz się bezdomności.

(s. 11)

Dominującą figurą i zarazem jakością emocjonalną w wierszu jest zagadka. Wynika ona nie z maestrii kompozycyjnej albo szczególnego nagromadzenia brzmieniowych czy też wyobrażeniowych środków stylistycznych. Przeciwnie – utwór jest przykładem poezjowania, które jest lapidarne, w którym fraza niejednokrotnie jest frazą języka potocznego, a jedynie paradoksalna elipsa czyni zeń narzędzie ekspresji symbolicznej. Główną jakością wiersza pozostaje zatem sugestywne, paraboliczne i alegoryczne obrazowanie. W *Bezdomności* wraca kluczowa dla całego tomu figura Antydomu²¹.

Krzyk w wierszu jest przedśmiertnym grypsem-kapsułą czasu, w której informacja może zostać przechowana dla potomnych, choćby i w mokrym piachu. To właśnie ów „ślad”, którego nie widać z perspektywy horyzontalnej, będącej perspektywą totalizującej i zdehumanizowanej nowoczesności. Staje się on jednocześnie znakiem człowieka ukrytego. Jednakże drogą mozolnego filtrowania, długotrwałego przesączania się opowieści

21 J.M. Łotman, *Dom w „Mistrzu i Małgorzacie” Michaiła Bułhakowa*, przeł. R. Mazurkiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 4, s. 311–319.

poprzez kolejne warstwy gleby, dotrze ona w końcu do sfery archetypów. Wobec tego pytanie: „gdzie mieszka wypowiedziane?”, nabiera ciężaru gatunkowego, bowiem odpowiedzi na nie może udzielić jedynie domniemana Przyszłość. Przesączenie się jednostkowej opowieści może zostać w każdej chwili przerwane. Delimitacją „ludzkiej krzywdy” w najwyższym stopniu pozostaje „nie-ludzki” dół. Zdaje się, że sytuacja wędrowni, którą podejmie bohater, wskazuje jasno na to, że proces masowej produkcji betonowych domów nie dobiegł końca. Proces mityzacji, włączania w uniwersalny sens jednostkowej opowieści może zostać przerwany albo utrudniony poprzez naruszenie delikatnego ekosystemu gleby-opowieści, poprzez wyrwę w ziemi. Dół to wreszcie dziura po pocisku, rana zadana ziemi poprzez ciężką artylerię, naloty dywanowe czy też bombę atomową. W tym sensie dół w ziemi jest *pars pro toto* Grobu Nieznanego Żołnierza, bezimiennego, a zatem bezdomnego obrońcy, by użyć Herbertowskiej frazy, „królestwa bez kresu”. Co ważne, dom wybetonowany w fabryce „ludzkiej krzywdy” w swojej warstwowej strukturze ma być przeciwwagą dla palimpsestowej struktury zbiorowej pamięci. Więcej nawet – ma stanowić także zaporę. Jeśli zatem centralną figurą mitologii jest drzewo, to centralną figurą totalitaryzmu ma być betonowe drzewo afazji, „wprasowanego” w ziemię milczenia.

Poetyka wielkiego uogólnienia pozwala Koehlerowi snuć wizję historyzoficznej bezdomności, która daleko wykracza poza doświadczenie jednostkowe, horyzonty poznawcze pojedynczego czytelnika, a nawet poza polskie narracje tożsamościowe. Poetyka uogólnienia jest wyrazem łączności ze współ-odczuwającym czytelnikiem, którego udziałem mógł być archetypiczny polski los „pochyłego” i „bezdomnego”. Bohater wiersza jest również kolejnym wcieleniem mitycznej Antygony, zarazem ofiarą, jak i heroiczną płaczką, która choćby głośnym zawodzeniem chce zadbać o godny pochówek bezdomnego. Jest, co ważne, także bezimienny, rzecz można, iż w ogóle bez-przymiotnikowy, a w owej uniwersalizującej negacji odnajdujemy wielką figurę kozła ofiarnego.

Dialogi umarłych

Tom kończy *Epilogus: u wrót przeprawy. Dialog Palinura z Karonem*. Koehler przekracza jednak horyzont Menippejskich i Lukianowskich rozmów umarłych, ponieważ dyskusja elizejska staje się w pewnym momencie monologiem wygłaszanym przez Karona w obecności milczącego Palinura.

Ten z kolei przywodzi na myśl typowego bohatera Koehlerowskiego początku XXI wieku, a zatem sam język. Nie przypadkiem inklinacje meta-literackie wracają w *Porwaniu Europy*, które, choć wielogłosowe, rozgrywa się „W języku, który okrywa, zasłania, tłumaczy i / Milczy Wielką Mową” (s. 36), jak czytamy w *Fukuyama's song*. Zatem i końcowe milczenie Palinura jest nad wyraz znaczące, gdyż niema mara to postać w polskiej literaturze pod wieloma względami uprzywilejowana, dość wspomnieć o milczących bohaterach romantycznych. Epilog, choć przecież już w starożytności stanowił *locus classicus*, okazuje się apokryfem apokryfu. Znamienne, że rozmowa Palinura z Karonem bierze w polskiej literaturze początek od dzieła o niepewnym autorstwie, przypisywanemu Biernatowi z Lublina. Rzeczono Biernatowski *Dialog Palinura z Karonem* powstał w latach 1536–1542²² jako emulacja czeskiego utworu z roku 1507 *Rozmłuwanej Charona s Palinurem vtiessene o rozlitznych lidskych stawijch a zwlasstie o naybijedniejssym velikkich ponouw stawu Mikuláša Konáča z Hadiškowa*. Ten tekst z kolei jest przekładem pochodzącego z 1445 roku łacińskiego *Palinurus sive De felicitate et miseria* włoskiego humanisty Maffeo Vegio (Vegiusa)²³.

Na tym jednak nie kończy się lista dzieł, do których odwołuje się Koehler. Wspomnieliśmy bowiem, że epilog *Porwania Europy* jest w istocie apokryfem apokryfu. Język to „abecadło oddalenia” (*Ustanowienie sąsiedztwa*, s. 9), dlatego dialog Palinura z Karonem oddala się od pierwotnego kontekstu, ten zaś również okazuje się niepewny. Okazuje się bowiem, że tak jak rzekomy starożytny oryginał to dzieło Pseudo-Lukiana²⁴, tak też w tomie Koehlera rozmowę toczą Pseudo-Palinur i Pseudo-Karon, rozmowę, która, gdy towarzysz Eneasza milknie, zmienia się w pseudorozmowę. Znamienne, że współczesny „Bohater Polaków”²⁵ w domyśle ginie przypadkową śmiercią, bo taki los spotkał sternika, który wypadł za burtę statku w *Eneidzie*. Pośmiertny los Palinura jest tym bardziej tragiczny, ponieważ trwa on u wrót przeprawy od czasów mitycznej wyprawy Eneasza aż do współczesności. Już zresztą pierwsze słowa postaci są w tym kontekście

22 M. Szczot, *Dialog Palinura z Karonem wobec antycznej tradycji rozmów zmarłych*, [w:] *Biernat z Lublina a literatura i kultura wczesnego renesansu w Polsce*, red. J. Dąbkowska-Kujko, A. Nowicka-Struska, Lublin 2015, s. 77.

23 Tamże, s. 78. Kontekst utworu Biernata z Lublina, wpływy czeskie oraz źródło Lukianowskie w odniesieniu do epilogu tomu wskazywał Krzysztof Lisowski jako przykład „wielopiętrowej aluzyjności”. Zob. tegoż, *Zgwałcona Europa*, „Nowe Książki” 2009, nr 3, s. 59.

24 Tamże.

25 Zob. R. Przybylski, *Słowo i milczenie Bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Warszawa 1993.

znamienne, ponieważ wspominając przodków spoczywających na polskich narodowych nekropoliach, sternik stwierdza: „Pochowano pod kasztanami, w polu” (s. 40). Mówi to wszakże ten, któremu początkowo odmówiono pochówku, skazując tym samym na wieczną tułaczkę na obrzeżach krainy umarłych. Według zatem zawartej w dialogu koncepcji u korzeni polskości, polskiej poezji w najwyższym stopniu, bo tak przecież między innymi możemy rozumieć „częstkę lepszą” (s. 44), którą sternik pozostawił w świecie żywych, tkwi pewien brak, wykroczenie przeciwko prawom boskim. Losy kolejnych pokoleń są powtórzeniem losu Elektry, zaś trwanie wspólnoty zależy od tego, czy nadejdzie w końcu czas Antygony. Nie chodzi tutaj o proste wartościowanie, w myśl którego naród polski miałby być narodem płaczków żałobnych niezdolnych dokonać heroicznego, bo zakazanego pochówku. Wybór Palinura na współczesnego Bohatera Polaków ma jeszcze inne uzasadnienie. „Rzecz-pospolita to jest Rzym” – powiada Koehler w jednym ze szkiców²⁶. Przekonanie to było jednym z mitów założycielskich sarmackiej Rzeczypospolitej.

W pewnym momencie Palinur rozpoczyna parodystyczną pieśń żałobną od przywołania obrazu milczących kamieni nagrobnych pochłanianych przez wody Styksu, a może bardziej Lete – rzeki zapomnienia.

Kamienie, strzaskane nagrobki
 Leżą na brzegu rzeki i liżą je fale;
 Liżą je fale, i zmywają trwale, i
 Mech zdzierają razem z napisami i
 Już jesteśmy bez nich,
 Już jesteśmy sami.
 Już jesteśmy sami, nie okryci niczym
 Gotowi, by stanąć przez Jego obliczem.
 (s. 43)

Ruch fal oddaje forma – refreniczność oraz charakterystyczna wygłosowa pozycja spółnika „i” odpowiednio w trzecim i czwartym wersie. Dopełnienie staje się w takim wypadku kwestią międzywersowej interpretacji. Istotą fali zapomnienia jest zatem mikropauza przed dalszym ciągiem koniunkcji, ponieważ znaczeniowa różnica pomiędzy inskrypcją przypiływu a inskrypcją odpływu stopniowo się zaciera („Liżą je fale, i zmywają trwale”). Ten specyficzny rytm staje się przecież jakimś analogonem pracy żałoby po demitologizacji panteonu, po jego demuzykalizacji, której sekundują rymy gramatyczne, a także zanik „e” pochylonego w parze współbrzmień:

26 K. Koehler, *Rzecz-pospolita to jest Rzym!*, „Teologia Polityczna” 2015/2016, nr 8.

niczym – obliczem. W tekście, którego „strzaskane nagrobki” podlegają rytmowi rzeki, nawet mocne wygłosowe „i” przestaje łączyć *signifiant* oraz *signifié*, nazwisko wyryte w kamieniu z pamięcią o rzeczywistym, historię i egzystencję, choć może opozycje binarne są tylko pozorem. Zatem zdaniowy łącznik umieszczony w klauzuli staje się kolejnym znakiem formalnym języka jako „abecadł[a] oddalenia” (*Ustanowienie sąsiedztwa*, s. 9). Respektując prawo ruchu fal, powinniśmy raczej powiedzieć: od-dalenia, gdyż dramat pamięci i niepamięci to w pieśni Palinura moment międzywersowy, międzywyrazowy, a wreszcie – międzystrefowy; to chwila „u wrót przeprawy”, w której współczesny Bohater Polaków zapomina o inskrypcjach z narodowych nekropolii, zaś jego rodacy z Eneaszowego okrętu „Rzeczpospolita to jest Rzym” stają się pieśnią anonimów. Wreszcie sam arche-Polak milknie, upodabniając się niejako do niemej inskrypcji. Stąd już niedaleko do skojarzeń z Widmem, które pojawia się w finale II części *Dziadów*:

Bo utrapione straszdyłło
 Jak stanęło, tak i stoi,
 Niemo, głucho, nieruchomie,
 Jak kamień pośród cmentarza.

Cmentarz-biblioteka podmywana przez rzekę niepamięci to również obrazowe odwołanie do historii samego Palinura – przewodnika, który w końcu musiał poddać się chaosowi odmętów, wizji morza śmierci przeciwko równaniu nawigacji nowego argonauty. Antycypację złowieszczego kołysania fal, którego analogonem miałyby być kompozycja oparta na kluczowej roli spójnika „i”, znajdziemy w wierszu *Metafora zajmie się tobą*. Oto kluczowy fragment tego utworu:

Metafora zajmie
 Się tobą. Teraz
 Ukołysze cię
 Nieuniknione i
 Utuli do nicości
 Hiperbola.
 (s. 14)

Tok wierszowy jest tutaj niezwykle ważny, ponieważ za pomocą wyrazistych przeczutni Koehler starał się oddać wielopoziomowość mowy. Pomiedzy nagłosowym „Się” drugiego wersu a wygłosowym „i” wersu czwartego rozmieszczono heideggerowskie sensy, pustą gadaninę „Nieuniknione[go] i”, formę w parodystycznej formie.

Parodia należy w tomie Koehlera do głównych sposobów odnowienia języka, a także weryfikacji narodowych mitów. Gdy zagubienie opisywane jest za pomocą metaforyki nautyczno-akwaticznej – pseudonimizacją na poły sarmackiego grzęzawiska opowieści staje również się mroczny brzuch lewiatana. Tak dzieje się w wierszu *Dla Skazanej* z poematu *Trzy ody. Odes tres*, który możemy rozumieć nie tylko jako przykład wierszowania dolorystycznego, ale również jako parabolę świata późnej nowoczesności:

Jeśli zatrzyma się jednak, to weźmie do siebie
 I nieść będzie w swoją samotność jej chwilę;
 Właśnie wyciąganą na noszach z karetki,
 Jej zagubienie, jej dłonie uczone metalowych poręczy.
 Ten moment pomiędzy brzuchem ambulansu, jakąś
 Jeszcze poniesioną z wnętrza smutku i cierpienia dawną intymnością
 A paszczą szpitala, gdzie przyjdzie jej umierać w pośpiechu,
 Na Oddziale Onkologii.
 Bezimienna, chwilowa, wydana na wyrok lecz
 Zatrzymana w wiernym wzroku.
 I poniesiona dalej: na powolne
 Dwukrotne konanie; w cierpieniu,
 W brzuchu lewiatana, gdzie losy skręcają się,
 W supły opowieści, marzeń, niespełnionych chęci
 I w pamięci, bo nie ma wierności i cienie wirują na ścianie;
 I nie płonie wieczny ogień, i jasność pogrąża się w czerni.
 (s. 23–24)

We fragmencie dotyczącym brzucha lewiatana gramatyczne współbrzmienie „chęci – pamięci” jest kolejnym przykładem dykcji parodystycznej, będącej formalnym kontrapunktem dla patosu katabazy o proveniencji biblijnej, a także platońskiej, gdyż cienie na ścianie przywodzą na myśl obraz słynnej jaskini. Już zresztą tytuł poematu – *Trzy ody. Odes tres* – sygnalizuje, że mamy do czynienia z parodią w najwyższym stopniu, ponieważ przekształceniu ulega gatunek ody, do którego wszakże odsyła grecka etymologia nazwy oznaczającej tę formę stylizacji. W istocie właściwa narracja przebiega w wierszu *Dla Skazanej* „poza pieśnią” (gr. *parōidia*; *pará* – poza, obok, mimo; *ōidē* – pieśń), ponieważ perspektywa intymistycznego pożegnania z cierpiącą *in articulo mortis* wpisana została w mit morskiego potwora, którego charakterystyka wykracza daleko poza wspomniane kilka wersów wcześniej „Oddzia[ł] Onkologii”. Więcej nawet, Koehlerowski utwór staje się próbą innego wierszowania na temat cierpienia, próbą twórczości „obok” niewyraźnego bólu, która korzysta z obrazowego rekwizytorium poezji lingwistycznej. Do takiego imaginarium należy

wspomniany już obraz ciała jako wnętrza języka, a także motyw szyby jako nieprzekraczalnego słownego filtra, znany chociażby z wierszy Stanisława Barańczaka. W odzie z *Porwania Europy* znajdziemy następujący passus:

Bo wydani jesteśmy, wystawiani: jak szyby, jak okna:
 Na czyjeś zrozpaczone oczy, na konary
 Co ustępują stalowym obłokom; i do niczego
 Sztuka układania słów w pociechę,
 Skoro mur oddziela wszelkie doświadczenie
 Od tego, co można o nim powiedzieć.
 (s. 23)

Jak zatem *Epilogus: u wrót przeprawy. Dialog Palinura z Karonem* ma się do ogólniejszej koncepcji parodii w całym tomie? Na koniec sięgnijmy do interpretacji rozmów lukianowskich pióra Ryszarda Przybylskiego:

Lukian dał klasykom go naśladowującym: Fontennelleowi, Fénelowi czy Krasickiemu gotową formę, w której pojęcie wieczności znaczyło tyle, co esencja człowieka: komunikacja językowa²⁷.

Słowa te mogłyby stać się również podsumowaniem *Porwania Europy*, bowiem w zakończeniu książki czytamy o tajemniczej „częstce lepszej”:

Aby zamieszkał
 Ptak w gałęziach niemych drzew
 Wprzęgnięto cię w mowę.
 (s. 45)

Według Koehlera należy zatem, zderzając ze sobą różne poetyckie idiomy, dążyć do poznania esencji.

BIBLIOGRAFIA

Doświadczyłem Istnienia. Z Krzysztofem Koehlerem rozmawia Michał Larek, „Kresy” 2004, nr 1/2.

Edwards M., *Eliot/język*, [w:] tegoż, *Ku poetyce chrześcijańskiej*, przeł. M. Szuba, red. nauk. J. Ward, M. Fengler, Gdańsk–Pelplin 2017.

27 R. Przybylski, *Klasycyzm czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 112.

Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. K. Michalski, „Teksty” 1974, nr 6.

Heidegger M., *Bycie i czas*, przeł., przedmowa, przyp. B. Baran, Warszawa 1994.

Koehler K., *Na krańcu długiego pola i inne wiersze z lat 1988–1998*, Warszawa 1998.

Koehler K., *Palus sarmatica*, Warszawa 2016.

Koehler K., *Porwanie Europy*, Sopot 2008.

Koehler K., *Progresywny klasycyzm*, „Polonistyka” 2000, nr 2.

Koehler K., *Rzecz-pospolita to jest Rzym!*, „Teologia Polityczna” 2015/2016, nr 8.

Koehler K., *Trzecia część*, Kraków 2003.

Lisowski K., *Zgwałcona Europa*, „Nowe Książki” 2009, nr 3.

Łotman J.M., *Dom w „Mistrzu i Małgorzacie” Michaiła Bułhakowa*, przeł. R. Mazurkiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 4.

Mikołajczak M., *Wstęp*, [w:] Z. Herbert, *Wybór poezji*, oprac. M. Mikołajczak, Wrocław 2018.

Polkowski J., *Oddychaj głęboko*, Kraków 1981.

Przybylski R., *Klasycyzm czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983.

Przybylski R., *Słowo i milczenie Bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Warszawa 1993.

Sosnowski A., *poems*, Wrocław 2010.

Schulz B., *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, BN I 264.

Staroń I., *Negatyw blasku. „Erinnerung” Krzysztofa Koehlera*, „Metafora” 2017, nr 23.

Staroń I., *Plugiem przez skiby pamięci. Afazja i głębia w poezji Krzysztofa Koehlera*, „Topos” 2018, nr 5.

Szczot M., *Dialog Palinura z Karonem wobec antycznej tradycji rozmów zmarłych*, [w:] *Biernat z Lublina a literatura i kultura wczesnego renesansu w Polsce*, red. J. Dąbkowska-Kujko, A. Nowicka-Struska, Lublin 2015.

W cieniu doświadczenia. Z Krzysztofem Koehlerem rozmawiają Jerzy Borowczyk i Wiesław Ratajczak, „Czas Kultury” 1994, nr 3.

SŁOWA KLUCZOWE: Krzysztof Koehler, *Porwanie Europy*, sielanka, język, historia

A DISSOLUTE AND PROMISCUOUS IDYLL. HISTORY
AND LANGUAGE IN “THE ABDUCTION OF EUROPE”
BY KRZYSZTOF KOEHLER

Summary

The article is a reflection on Krzysztof Koehler’s poetic volume entitled *Porwanie Europy* [The Abduction of Europe] (2008). The author analyses the formal and semantic aspects of the volume, the most important of which are: the collage of genres and content, the palimpsest of meanings, the antique tradition (including nautical motifs). Thanks to this reflection, one can notice that Koehler’s work starts from references to mythical and archetypal motifs in order to build a specific historiosophy and reach essential truths about man.

SŁOWA KLUCZOWE: Krzysztof Koehler, *The Abduction of Europe*, idyll, language,
history