

Paulina Subocz-Białek
Uniwersytet Wrocławski
ORCID: 0000-0001-8013-7143

W pułapce pamięci. Wokół jednego wiersza z *Głosów* Jana Polkowskiego

Przywołaj rytuały. Gdy nie zostało już nic innego, upleć
ceremoniał z pustki i tchnij w niego życie¹.

Czasem wspomnienia pozostają jedynym sposobem na-
wiązania z kimś kontaktu².

Marion Woodman pisała kiedyś, że istnieje pamięć ciała, które staje się
niejako przechowalnią prymarnie odrzuconej prawdy.

Ciało nie kłamie – wspominała w jednej z rozmów. – Przyjmuje w siebie ból,
którego umysł nie jest w stanie znieść. W końcu i tak odrzuci płytkie pozory,
które uniemożliwiają szczerą odpowiedź, i wtedy narodzi się ona, powoli
znajdzie swoją drogę we wnętrzu naszego ciała, dotrze do serca, i wyrazi się
w prawdziwej reakcji³.

W *Głosach* Jan Polkowski tworzy coś na kształt dzieła „noszącego zna-
miona traumy”⁴. Zbiór osiemnastu liryków autora *Elegii z Tymowskich Gór*
można postrzegać nie tylko jako szczególną ilustrację pewnych psycholo-
gicznych zjawisk wewnętrznych, powstałych po krańcowych doświadcze-
niach: straty, bólu, śmierci, zapomnienia itd. Jest przeto owa próba *trenu*

1 C. McCarthy, *Droga*, przeł. R. Sudół, Kraków 2008, s. 72.

2 D. Draaisma, *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*, przeł. E. Jusewicz-Kalter, Wołowiec 2010, s. 127.

3 M. Woodman, *Ciężarna dziewica. Proces psychologicznej przemiany*, przeł. A. Gralak, Kraków 2006, s. 16.

4 J. Bennett, *Wnętrza, zewnątrz: trauma, afekt i sztuka*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, T. Bilczewski, [w:] *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014, s. 145.

z Wybrzeża czymś, co prowadzi do powstania nowych języków traumy, wynikających wprost z przeżycia o takim właśnie charakterze⁵. Interesujące, że Polkowskiemu udaje się osiągnąć efekt subiektywnej, bardzo osobistej i intymnej konfesji, przy czym porusza się on w obszarze pamięci normatywnej czy też jej reprezentacji. Co więcej, autor *Ognia* zwielokrotnia konfesyjne głosy-wyznania, głosy-przeżycia, głosy-pamięci i tworzy z nich konglomerat wyznań, wielogłos umarłych i tych, co pozostali w żałobie. Być może kreuje coś na kształt współczesnych *Dziadów* albo Norwidowej *księgi skonań*⁶. Przyjęta tutaj strategia interpretacyjna opiera się w dużej mierze na takim modelu lektury, który pozwala sytuować pewne aspekty gdyńskich trenów w kategoriach bliskich poetyce pamięci zmysłowej, która obejmuje według Jill Bennett:

nie tylko mówienie o, ile mówienie wewnątrz konkretnego wspomnienia lub doświadczenia – ujmując rzecz inaczej, mówienie z wnętrza ciała, które doznaje⁷.

O poezji empatycznego doświadczenia w kontekście poetyckiej wrażliwości autora *Gorzkiej godziny* pisała także Dorota Heck na łamach „Toposu”:

Kluczem do świata poetyckiego Jana Polkowskiego jest empatia. To empatia żarliwa. Mocno związana z polskim miejscem na ziemi. [...] Rysem przełamującym dotychczasowe style tworzenia, sprawiającym, że nie mamy do czynienia z kolejnym przejawem awangardyzmu ani klasycyzmu, jest niespotykana empatyczność⁸.

W *Głosach* Polkowski zbliża się momentami do poezji konkretnej (*sic!*), z pewnością zaś wiele wierszowych form realizuje założenia sztuki wizualnej⁹, a co za tym idzie – nie skupia się na „samym języku z frazeologią, idiomami, brzmieniem, [na] wizji [...]”¹⁰. Autor wyraźnie akcentuje ważność obrazu, ukazuje wszechstronność poetyckiego rekwizytorium. W sopockim tomie da się zaobserwować artystyczne dążenie do osiągnięcia swoistej, lirycznej pełni, którą tu można by określić mianem liberatury

5 Tamże, s. 148.

6 Zwracał na to uwagę P. Dakowicz w *Obcowaniu. Manifestach i esejach*, Warszawa 2014.

7 J. Bennett, *Wnętrza, zewnętrza*, dz. cyt., s. 168.

8 D. Heck, *Poezja empatycznego doświadczenia*, „Topos” 2017, nr 6 (157), s. 14–15.

9 Zob. P. Subocz, *Ukryte a wyobrażone. O „Głosach” Jana Polkowskiego*, Lublin 2018, s. 227–244.

10 D. Heck, *Poezja empatycznego doświadczenia*, dz. cyt., s. 15.

bólu. Polkowski swoją empatyczną liryką stara się stworzyć na nowo autonomiczny, suwerenny dyskurs pamięci o tragicznych wydarzeniach Grudnia '70 na Wybrzeżu. Rezygnuje z odautorskiego, dominującego podmiotu i raczej jako współczesny guślarz oddaje głos narracjom „spod ziemi”¹¹, „wypłukanym” (dosłownie, bo występuje tu ważny motyw wody!) traumą, wspomnieniami tych, co przeżyli. I być może między innymi właśnie dlatego w tomie da się zaobserwować oniryczne, momentami nawet somnambuliczne wizje. Jednym z istotnie reprezentujących poezję zrodzoną z bólu jest utwór, który można potraktować jako swego rodzaju transkrypcję stanu psychicznego albo mimetyczny obraz liryczny ukazujący ów stan.

Patrzę na moje paznokcie – nierówno pomalowane.
 Maluję je codziennie zmywam i znowu maluję.
 Poranna msza i paznokcie trzymają mnie w jednym
 kawałku. Więc mogę chodzić na cmentarz
 do mojego syneczka.
*Siostrzenica mi mówi wiem, że zabili ci syna.
 Skończyło się i trwa w twojej biednej głowie.
 Wiem drażni cię ten generał w glorii bohatera
 ale pluń na niego.*
 A ja niczego nie mogę zgasić zamknąć zadeptać.
 Duchy przychodzą nocą by skamleć i szydzić
 w ciszy lśniącej wokół fałszywym, lepkiem¹² cieniem.
 Mojego ojca wciąż wiozą wagonem towarowym
 ku szarym tabunom stepów.
 Ja tym samym pociągiem zaryglowanym od zewnątrz
 wracam z domu do Polski
 wiozę w torebce po mące
 dwie garście rodzinnej ziemi.
*Matka? (1929-?)*¹³

Z monotonnego, sennego początku wiersza wytrąca czytelnika fragment pisany kursywą o zgoła odmiennym nastroju. Wynika z niego, że

- 11 Termin zaczerpnięty od Przemysława Dakowicza. Por. P. Dakowicz, *Obcowanie...*, dz. cyt., s. 211.
- 12 Wiersz ukazał się w dwóch wariantach w roku 2012 oraz 2013. W prymarnej wersji zamiast epitetu „lepki”, opisującego cień, użyto wyrazu „pogruchotany”. Por. J. Polkowski, *Głosy*, Sopot 2012, s. 18, oraz J. Polkowski, *Głosy*, Kraków 2013, s. 18.
- 13 Wszystkie cytaty z wiersza poddawane analizie pochodzą z tomu *Głosy* Jana Polkowskiego z 2013 r., dlatego lokuję je bezpośrednio w tekście. Zob. J. Polkowski, *Głosy*, Kraków 2013, s. 18.

bohaterkę, będącą jednocześnie podmiotem lirycznym, niezwykle „drażni” brzmienie, a raczej współbrzmienie wyrazów „general” – „bohatera”. W akcie lektury wersu, w którym zasadniczo wyostrza się kategorie dźwiękowe i pozornie przedkłada nad jego wymowę, da się zaobserwować niezwykle istotny chwyt retoryczny. Będzie on wszak organizował w jakiejś mierze i inne sensory naddane utworu. Ciąg asocjacji uobecniony w zbliżonej do siebie meliczności obu wyrazów składa się na wyjątkowo istotną instrumentację głoskową. Jest on fonetycznym korelatem myślowego napięcia i równocześnie dźwiękowym emblematem dokonującej się niesprawiedliwości dziejowej – gdy oprawcy, odpowiedzialni za zbrodnie i akty agresji na bezbronnych, uznawani są w zafałszowanej rzeczywistości za najdzielniejszych mężów stanu. Co więcej, nieprzypadkowy ów asonans wykorzystuje Polkowski do tego, by w sugestywny sposób zastosować bardzo gorzką ironię i stworzyć figurę wielkiej historii, która rządzi się swoimi prawami, nie bacząc na osoby. Już od początku czytelnik wie, że mimo jednostkowości przeżywanego ma do czynienia z reprezentacją. Da się zaobserwować też wokół owej gry poetyckiej pomiędzy znaczeniem a brzmieniem właściwe przesunięcie semantyczne: dobro – zło. Mało tego, wspomniany wyżej asonans ewokuje uczucie jakiejś nieprzyjemnej asynchronii brzmieniowej, która udziela się także czytelnikowi (słuchaczowi?). Uczucie to stanowi jeden z głównych elementów traumatycznego doświadczenia bohaterki, która mówi niemalże przez zaciśnięte zęby:

A ja niczego nie mogę zgasić, zamknąć, zdeptać.

I tu również autor konstytuuje dominujące w wierszu emocje za pomocą współbrzmień. Kompozycję trójkową „zgasić, zamknąć, zdeptać” tworzy zestaw czasowników, których głównymi składowymi są, ściślej rzecz ujmując, spółgłoski przedniojęzykowo-zębowe. Stają się one formalnym odpowiednikiem mówienia przez zaciśnięte zęby w silnym afekcie. W przytoczonym wersie podkreślone słowa rozpoczynające się od litery „z” niejako „zyczą” i wypowiedane są ze złością, można by rzec, że ze szczękosciskiem towarzyszącym silnemu wzburzeniu. Ponadto wewnętrzne zestrojenia podkreślają frustrację, nerwowość, bezsilność, wreszcie złość, stanowiąc symbol zamknięcia w jakimś okropnym bólu – pułapkę, z której bohaterka nie może się wydostać. Triada czasownikowa to też amplifikacja stanowiąca w tym wypadku ten m.in. rodzaj retorycznej figury, który Jarosław Płuciennik określał mianem „medium”. Chodziło wszak medium działania dwóch pierwiastków: „a n t y m i m e t y c z n e j e w o k a c j i

niewyobrażalnego i mimesis emocji”¹⁴. Amplifikacja dokonana przez podmiot wiersza ma charakter zdecydowanie horyzontalny i owo ilościowe powiększenie reprezentuje tu szczególne wzburzenie emocjonalne, frustrację i wspominaną już aporię stanu ducha. Cierpienie podmiotu potęgowane jest przez powtarzalność wspomniania wciąż na nowo tej samej historii i słów powracających niczym echo. Być może bohaterka tkwi w nieuleczalnej chorobie duszy, psychicznym zaburzeniu obsesyjno-kompulsywnym wywołanym przede wszystkim odrzuceniem i nieakceptowaniem rzeczywistości oraz lękiem przed utratą kontroli nad własnymi emocjami i światem po bolesnej stracie. Jest uwięziona i znajduje się w swoistej aporii pamięci i doświadczania bólu. Ciąg asocjacji wspomnieniowych dających się zaobserwować w dalszych partiach tekstu przypomina tu właśnie karawelę natrętnych myśli. Praca mnemotechniczna, jaką wykonuje podmiot-bohater, jest wyraźnie zaburzona. Nie zmierza do kresu, do jakiegoś kontrapunktu lirycznej narracji, nie przynosi też podmiotowi upragnionego *katharsis* (nie wiadomo do końca, czy owym wyzwoleniem dla podmiotu nie byłaby po prostu śmierć, choć bohaterka zdaje się trwać uporczywie w tym, co czuje, tak jakby wybaczenie i zapomnienie nie przyniosły ulgi). To wysoce artystyczna metafora pamięci zbiorowej, społeczeństwa, które cierpi na nieprzepracowaną żalobę, odtwarza w pamięci wydarzenia, które przemilczano i które wyłaniają się zza zacieranych ciągle przez „wędrowny piasek” brzegów pamięci, niczym kości wyrzucane na brzeg przez morskie fale.

Jeden z głosów tomu – Matka, jak podaje podpis pod wierszem, urodzona w 1929 roku – nosi w sobie zamknięte emocje, których nie jest w stanie jak gdyby wydobyć na zewnątrz, aby otrzymać w zamian zrozumienie. Trauma przeżytych doświadczeń powoduje niemożność dokonania aktu konfesji i konsolacji. Nie może ona – posłużmy się pojęciem zaczerpniętym z nauk społecznych – przepracować poprawnie procesu żaloby. W związku z tym następuje kontaminacja negatywnych emocji, która powoduje bunt, złość, poczucie krzywdy, nienawiść, rozpacz, bezsilność. Bohaterka mówi i myśli niejako przez zaciśnięte zęby, ponieważ stara się być wytrwała i silna, a jednocześnie trawi ją nieustanne poczucie niesprawiedliwości i lęku generujące złość. Nie chodzi tu o potocznie rozumianą złość powodowaną przez nagromadzenie negatywnych przeżyć albo złość na tzw. niesprawiedliwość dziejową. Mowa tu raczej o złości w wymiarze

14 J. Płuciennik, *Figury niewyobrażalnego: notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, Kraków 2002, s. 16–17.

egzystencjalnej pustki, smutku, którego źródeł należałoby upatrywać w zgryzocie. Słowa podmiotu wypowiedziane dosłownie przez zaciśnięte zęby zdają się w niej zamknięte, uwięzione. Jak podaje słownik etymologiczny Aleksandra Brücknera – źródeł wyrazu „zgryzota” należy szukać w niemieckim wyrazie *fressen* (por. nasze „gryźć się”, „zgryzota”). Paradoksalnie im bardziej podmiot pragnie się pozbyć złych emocji, tym bardziej jest to niemal fizycznie niemożliwe. Poeta tworzy ów obraz na co najmniej kilku poziomach. Po pierwsze, na poziomie literalnym, następnie na poziomie brzmieniowym, o którym już wspomniano, a po drugie – na poziomie metaforycznym. Osiąga przez to wielopiętrową figurę smutku: goryczy, zgryzoty, drażniącego uczucia, frasunku niepozwalającego wydostać się z owej matni. Dlatego między innymi:

Siostrzenica mi mówi *wiem, że zabili ci syna.*
Skończyło się i trwa w twojej biednej głowie.
Wiem drażni cię ten generał w glorii bohatera
ale pluń na niego.

A zatem nie smuci, lecz drażni. Wprawia w stan permanentnej frustracji, drażni też to, co nie może się zagoić, jak rana, która wciąż się na nowo otwiera. Istotne wydają się tu znaczenia poszczególnych wyrazów: „zgasić, zamknąć, zdeptać”. Wymieniona kompozycja trójkowa stanowi coś na kształt zbioru wszystkich czynności, które powodują zakończenie historii czy szeroko pojmowanej narracji lirycznej albo w ogóle procesu opowiadania. Owe trzy synonimiczne w tym sensie czasowniki, oznaczające definitywny kres, mogą także być pojmowane jako synonimy pozbycia się czegoś. Taka kontaminacja połączona z wyznaniem: „A ja niczego nie mogę zgasić zamknąć zdeptać”, potęguje wrażenie pułapki, zamkniętej drogi wyjścia z istniejącego stanu psychicznego. Podobnie dzieje się u drohobyckiego Miśtra parafrazującego z nostalgią baśń Goethego:

W tej historii czas nic już nie zmienia. W każdym momencie przechodzi ona właśnie przez gwiazdne horyzonty, właśnie mijają nas wielkimi krokami i tak już będzie zawsze, wciąż na nowo, gdyż raz wykolejona z torów czasu już stała się niezgruntowana, bezdena, przez żadne powtarzanie nie wyczerpana¹⁵.

Nie przypadkiem odnajdujemy pewien wspólny klucz do świata poetyckiego obu autorów. Z dalszych wersów Schulzowskiej *Wiosny* dowiadujemy

15 B. Schulz, *Wiosna*, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór listów i esejów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 162–163.

się wszak o tym, że jest to „historia o porwanej i zamienionej księżniczce”. O jakim powinowactwie wyobraźni twórczej jest więc tu mowa? Słowa „zgasić, zamknąć, zdeptać” wypowiedziane jako spójny ciąg związane są z myśleniem magicznym. Przywołują zaklinalnie rzeczywistości, proste gesty bądź sformułowania odwołujące się do rytualnych czynności, tutaj paradoksalnie związanych nie tyle z wywoływaniem duchów, ile ich odganianiem, pozbywaniem się lub po prostu z formułami kończącymi baśniową opowieść. Tymczasem warto nadmienić, że z takim rozwiązaniem artystycznym mamy do czynienia w wielu innych miejscach tomu *Głosy*:

[...] Patrzy nieruchomo
przez nas i drżące powietrze, barszcz, rybę
[...]
[...] przez ściany spowite mrozem
na drogę z białego kamienia i pochyloną postać
(s. 15)

U Polkowskiego wszystkie leksemy budują jeden obraz. Kompilacje wielopiętrowych, frazeologicznych znaczeń można by mnożyć. „Zgasić” można bowiem ogień czy też płomień opowieści, można także „zdeptać” magiczny ogień powstały na przykład przy opowieści (tu wskazywałby raczej czynności kończenia), „zamknąć” można oczywiście drzwi za sobą, drzwi szafy, z której wyłaniają się owe duchy; „zamknąć” to także „uwięzić”. Powyższe dywagacje mają na celu jedynie zwrócenie uwagi na funkcjonowanie w tekście pewnych czynności magicznych, rytualnego działania, tylko w tym przypadku oscylującego wokół zagadnienia pamięci. Omawiane czasowniki wiążą się z wywoływaniem, a właściwie chęcią powstrzymania wspomnień. Pędzący ciąg traumatycznych asocjacji wywołuje bowiem frustrację spowodowaną niemożnością pozbycia się ich.

Wspominane wyliczenie magicznych – czy może lepiej: rytualnych – czynności prowokuje do podjęcia głębszej refleksji nad ontologią i integralnością bytu, podmiotu, pamięci o człowieku, a także czymś, co nazywamy dla porządku *w y o b r a ż n i ą m e m o r y c z n ą*.

Zasadne w tym kontekście są pytania o to, kim jest Matka-podmiot. Czy w tekście pełni ona rolę medium pomiędzy światem umarłych a żywych? Czy może sama w jakimś sensie przynależy już do drugiej, równoległej rzeczywistości? Osamotniona w przeżywaniu żałoby, niezrozumiana:

Siostrzenica mi mówi *wiem, że zabili ci syna.*
Skończyło się i trwa w twojej biednej głowie.
Wiem drażni cię ten generał w glorii bohatera
ale pluć na niego.
 (s. 19)

Podmiot czynności twórczych stanowi poniekąd jedyny nośnik pamięci o tym, co się wydarzyło. Niesie za sobą doświadczenia nie tylko własnej traumy, bólu po stracie syna, ale także pamięci o traumie doświadczeń ojca.

[...] Więc mogę chodzić na cmentarz
 do mojego syneczka.
 [...]
 Mojego ojca wciąż wiozą wagonem towarowym
 ku szarym tabunom stepów.
 Ja tym samym pociągami zaryglowanym
 od zewnątrz.
 Wracam z domu do Polski
 (s. 19)

Bohaterka dźwiga ciężar bolesnych przeżyć aż trzech pokoleń. Przez jednostkowe przeżycie zbiorowych doświadczeń zostaje niejako ukonstytuowana spójna liryczna narracja ogółu, która wpisuje pojedyncze losy bohaterów w sieć współzależności semantycznych. Owa zbiorowość doświadczeń przyczynia się, jak można domniemywać, do głębszego współodczuwania. W tym sensie problem pamiętania i zapomniania byłby wręcz emblematiczny dla całej kondycji współczesnego człowieka-Polaka. W wierszu najbardziej ekspansywna zdaje się problematyka skażonej pamięci, skażonej przez wielopiętrową i wielopokoleniową traumę, która jednak okazuje się jedyną słuszną drogą do osiągnięcia jakiejś restytucji tożsamości narodowej. Jak pisał Chesterton:

Wyniosły materializm, który zdominował współczesne umysły, opiera się ostatecznie na jednym tylko założeniu, i to na założeniu fałszywym. Zakłada mianowicie, że jeżeli jakieś zjawisko powtarza się bez końca, to jest ono martwe, jest częścią mechanizmu [...]. Zmienności ludzkim sprawom nie nadaje bowiem życie, lecz śmierć: zacieranie sił i pragnień. Człowiek zmienia swoje zachowania z powodu rosnącej niedoskonałości czy też zmęczenia¹⁶.

16 G. Chesterton, *Ortodoksja. Romanca o wierze*, przeł. M. Sobolewska, Warszawa 2012, s. 100.

Nie dziwi więc fakt ciągłego zapętlenia powtarzającego się szeregu „obrazów mnezycznych”¹⁷. Bohaterka paradoksalnie uwięziona w afatycznej niemocy wydostania się z powracających i nawiedzających ją koszmarów nie upatruje swojego uwolnienia w zapomnieniu, by tak rzec – wygaszeniu wspomnianego. Wręcz przeciwnie. Dąży do perfekcji w kontemplowaniu wydarzeń. Przypomina to nieco walkę psychomachijną, ale także walkę, o której wspominał Paul Ricoeur:

Zapomnienie odczuwa się od razu całościowo jako atak na niezawodność pamięci. Atak, słabość, lukę. Z tego względu pamięć definiuje samą siebie, przynajmniej w pierwszym odruchu, jako walkę z zapomnieniem¹⁸.

Zbliża się Polkowski do tego, co starożytni zwykli nazywać *artis memoriae*. Skupia się on, jako podmiot czynności twórczych, nie tylko na reprezentowaniu czy referowaniu przeszłości, ale na operacyjnej stronie pamięci, jej realizowaniu etc.¹⁹ Niemożność jawi się w tym ujęciu jako ćwiczenie duchowe, dążące do osiągnięcia siły w opowiadaniu o prymacie powinności świadczenia, poczuciu obowiązku. Akt zapamiętywania poprzez repetycję, dokonywanie ponownych gestów, ujawnia siłę pamięci, o którą chodzi w *artis memoriae*²⁰. Na uwagę z pewnością zasługuje fakt wybranego przez autora *Pochodu duchów* konkretnego typu czy bardziej może modelu obrazowania. W całym tomie *Głosy* przyjęto bowiem koncepcję falowania frazy oraz emocjonalnej skali. Pisał o tym w swoich szkicach Przemysław Dakowicz, doskonale odczytując dominującą zasadę twórczą *Głosów*:

Po pierwsze, motywy akwatywne wszechobecne w tomie. Po drugie: „bieguny” – gra sprzeczności, współwystępowanie przeciwieństw, *coincidentia oppositorum* jako podstawowa zasada organizująca świat.

Nade wszystko żywioł morski, z jego semantyką nieskończoności i wieczności, stanowiący absolutny punkt odniesienia dla ludzkich działań, obrazujący ich jednorazowość, przemijalność, daremność.

[...] Ruch ten jest rytmiczny, jego istotę stanowi powtarzalność sekwencji [...] Dużo tu czasowników (i innych części mowy) opisujących, nazywających ruch wody – czytamy więc o dryfowaniu, rozlewaniu, płynięciu, wypływaniu, kołysaniu, zmywaniu (z pokładu), uderzaniu (w fale) [...]²¹.

17 P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006, s. 554.

18 Tamże, s. 548.

19 Tamże, s. 549.

20 Tamże, s. 85.

21 P. Dakowicz, *Obcowanie...*, dz. cyt., s. 172.

Ponad tym, o czym wspomniano, ujawnia się zasadniczo jeszcze jedna istotna kwestia. Ruch falowy, ruch fali realizowany w wielu utworach zbioru zarówno w warstwie horyzontalnego, jak i wertykalnego obrazowania, jest jednocześnie niemalże filozoficznym symbolem refleksji nad ontologią „ja”. Odwewnętrzznego i odzewnątrznego. Przyjrzyjmy się raz jeszcze gestom bohaterki omawianego wiersza: „Patrzę na moje paznokcie – nierówno pomalowane”, „[...] Poranna msza i paznokcie trzymają mnie w jednym”, „wiozę w torebce po mące/ dwie garście/ rodzinnej ziemi”. Utwór rozpoczyna obraz bliskiego ujęcia paznokci Matki, a kończy się on perspektywą ukazującą dłonie. Mamy tu do czynienia z klamrą kompozycyjno-semantyczną, co wpisuje się łatwo w tezę o problemie pułapki, ograniczonej przestrzeni, nie tylko wierszowej. Podobną reprezentację odsłania inny przykład z cyklu *Głosy*. I tym razem kwestię własnego istnienia naznaczonego traumą percypuje poprzez rzeczywistość pamięci jedna z bohaterek i czyni to *de facto* somatycznie:

Składałam się z niepamięci od paznokci po nerki
od wątroby po włosy nie pamiętam kim jestem.
Mój sen nie wie kim byłam, mój strach nie wie, że będę.
Jak się mówi przebaczam nie wiem bardziej niż kat.
Jestem sową i wężem choć bardziej nie jestem
niż jestem. Oddycham tylko przyszłością.
Czekam aż fala uderzy, przemyje wędrowny piasek
dobro, zło i płomyki schylonych za domem trzciny.
Aż spadnie ciężki wiatr. Na skwir sosen
mech zmierzchu.

Matka? (1930-?) (s. 19)

Warto też zwrócić uwagę na fakt, iż w wierszu pojawia się podobny motyw paznokci, które są jak gdyby najdalej wysuniętą na zewnątrz częścią ciała. Figura ta jest w pewnym sensie kontynuowana w sąsiadujących ze sobą lirykach. W początkowych wersach można przeczytać:

Składałam się z niepamięci od paznokci po nerki
od wątroby po włosy nie pamiętam kim jestem.
(s. 19)

Paznokcie z obu wierszy są tu po prostu symbolem początku albo końca (także ze względu na swój fizjonomiczny aspekt). Paznokcie zatem to coś jednocześnie ostatniego i pierwszego. Może to w najprostszym ujęciu dopełnić istotną refleksję dotyczącą poszukiwania granic poznania, pamięci,

tożsamości, własnej ontologii poprzez percypowanie właśnie i kontemplowanie cielesności. Do problemu percypowania rzeczywistości w sposób wykazany na przykładzie zamkniętej konstrukcji wiersza za pomocą symbolicznego ruchu od zewnątrz do wewnątrz, od paznokci rąk, do wnętrza duszy, powrócimy jeszcze w dalszej części rozważań. Teraz jednak widać wyraźnie, podobnie zresztą jak w wierszu sąsiednim, jakie zasadnicze, bo kompozycyjne, ma znaczenie aspekt somatyczny poruszanej problematyki. Oto czytelnik obserwuje od samego początku kontemplacyjne (*sic!*) malowanie paznokci. Czynność ta wydaje się pozornie czymś zgoła automatycznym albo mechanicznym. Bohaterka, koncentrując całą uwagę na akcie malowania paznokci, odseparowuje się niejako od otaczającej rzeczywistości, odwraca uwagę od dręczących ją myśli i wspomnień:

maluję je codziennie, zmywam i znowu maluję.

Czynność ta konstytuuje jej codzienność. I byłoby w tym wyliczeniu niewiele więcej niż tylko umocnienie frazy i podkreślenie monotoności, powtarzalności wykonywanego, osiągnięcie swoistego efektu znużenia, gdyby nie kropka i koniec wersu. Z takiego oddzielenia od całości wyłania się ponownie druga już kompozycja trójkowa.

Medytacyjne, uważne, momentami zapewne chorobliwie perfekcjonistyczne, powtarzające się, jak gdyby włączone w jakiś metafizyczny wir malowanie paznokci, zdaje się być remedium na otaczające zło, niezrozumienie czy własny lęk. Przemienne, w zasadzie jak gdyby jednoczesne, malowanie i zmywanie, złączone ze sobą w jedną i ciągłą aktywność, odzwierciedla jednakowoż moment buntu. Bohaterka bowiem poprzez te niewielkie gesty protestuje przeciwko przyjęciu sytuacji ukończenia którejś z dwóch czynności. Równocześnie jej niezgoda ekstrapoluje na całość własnego doświadczenia i staje się alegorycznym obrazem niezgody, która jest przeciwieństwem w wysokim stopniu *status quo* podmiotu wypowiadającego się w liryku. Takie ponadto zawieszenie – i jak ujmuje to Adam Poprawa w jednym ze szkiców poświęconych twórczości Barańczaka – „bycie pomiędzy” oznacza „indywidualizację, jest zapisem jednostkowej a niepowtarzalnej egzystencji”²².

Kościół i paznokcie trzymają mnie w jednym kawałku

22 A. Poprawa, *Bach w samochodzie albo próba kontrapunktu*, [w:] *Formy i afirmacje*, Kraków 2003, s. 24.

Czynność rytualnie powtarzana wprowadza niejako w nastrój szczególnego transu czy wręcz medytacji somnambulicznej. To powoduje zatarcie granic świata przedstawionego w wierszu. Nie ma już wszakże odbiorca jasności co do tego, czy bohaterka przebywa w przestrzeni świata materialnego, wyznaczanego przez określenie jej codziennego życia, czy też należy już w jakimś sensie do świata ze swoich wspomnień, a może i świata umarłych. Mało tego, w co najmniej kilku momentach wiersza podkreślony zostaje problem nieskończoności, kołowości czasu przeżywania żałoby czy też pamięci traumatycznej. Czytamy:

skończyło się i trwa w twojej biednej głowie

Co więcej, mimo że bohaterka maluje paznokcie codziennie, nie osiąga takiej precyzji, która by ją satysfakcjonowała, paznokcie pozostają nadal przecież „nierówno pomalowane” („patrzę na moje paznokcie nierówno pomalowane”). Sytuuje to interpretację wokół co najmniej dwóch obszarów, wcale zresztą niewykluczających się. Po pierwsze, symboliczne skupienie na niedopracowanym efekcie codziennie ćwiczonego (malowanie paznokci) sygnalizuje, że w głowie bohaterki, w umyśle naznaczonym traumą i nieprzepracowaną żałobą, pojawia się ustawiczny lęk, który odpowiada w pewnym stopniu za zaburzenia obsesyjno-kompulsywne, zwane często nerwicą natręctw. Cierpiąca ucieka w tym sensie w powtarzającą się i monotonną czynność, dążąc do osiągnięcia perfekcji, która usmierzyłaby czy rozładowała ból. Takie działanie jest jednocześnie odpominaniem albo zwyczajem o znamionach filozoficznych. Jak pisał autor *Form i afirmacji*: „trzymanie się nawet błahego obyczaju spełniać może rolę wręcz sensotwórczą”²³. Podmiot tworzy wokół tej małej czynności bezpieczną, ograniczoną przestrzeń, w której stara się zapominać o tym, co powoduje cierpienie. Po wtóre zaś, sytuacja, w której bohaterka, malując paznokcie, robi to niedokładnie, może wynikać z tego, że drży jej ręka. Powodowana na przykład nagłym wybuchem płaczu albo, być może, rozmywanym przez łzy obrazem, wykonuje pracę niestarannie.

Warto nadmienić, iż zarówno w pierwszym, jak i w drugim wypadku mamy do czynienia z określoną czynnością, która na poziomie refleksji czysto teoretycznoliterackiej nabiera mocy funkcjonalnej frazy. Aktualizuje ona kontekst nie tyle kołowości czasu, szeroko rozumianej temporalności zdarzeń obecnych we wspomnieniach, ile kontekst takiego

23 A. Poprawa, *Kwestia formy*, [w:] *Formy...*, dz. cyt., s. 79.

wspominania czy też pamiętania, które w pewnym sensie jest zaburzone, rozmazane i rozmyte. Bohaterka nie percypuje bowiem świata w sposób zdrowy, czyli zgodny z naturalną referencjalnością pamiętanego, ale w sposób zakłócony. Patologiczna pamięć wciąż przetwarza traumę. Nie wiadomo dokładnie, w jakim momencie życia podmiotu mówiącego się to odbywa i ile czasu minęło od dramatycznego punktu zwrotnego. Wiadomo natomiast, że odtwarzane przez ciągłe powtarzanie obrazy pielęgnowane w wyobraźni zamykają poniekąd całą przestrzeń wiersza. Wygląda to nieco jak poklatkowe kadry, które się „zaczynają”, są odtwarzane wciąż na nowo, bez konieczności wykonywania jakiegokolwiek ruchu, gestu w akcie lektury. Czytelnik zostaje niejako zamknięty wraz z bohaterką w owej pułapce odtwarzania. Świat wiersza zjawia się niczym w pochodzących z zapętlonej taśmy filmowych obrazach. Dzieje się tak za sprawą odtwarzanych rytualnie czynności, także takich, które powracają jak echo:

maluję je codziennie, zmywam i z n o w u maluję (wyr. moje)
 Mojego ojca w c i ą ż wiozą wagonem towarowym (wyr. moje)
 ku szarym tabunom stepów.
 Ja tym samym pociągiem zaryglowanym od zewnątrz
 wracam z domu do Polski.

W późniejszej wersji tekstu z 2013 r. przymiotnik „pogruchotany” zamieniono na „lepki”, mamy więc taki oto fragment:

Duchy przychodzą nocą by skamleć i szydzić
 w ciszy lśniącej wokół fałszywym, l e p k i m cieniem [wyr. moje – P.S.-B.]

I to znów zastanawia. Dlaczego cisza lśni „lepkiem cieniem”? Oczywiście możliwości jest wiele. Wróćmy jednak do wcześniej przyjętego sposobu odczytania. To, co jest lśniące i lepkie, mogłoby wiązać się ściśle z niedomalowanymi bądź jeszcze mokrymi od farby, niedoschniętymi paznokciami. Oczywiście rozwiązuje to poniekąd kwestia owego „nierównego” malowania. Bohaterka pracuje w ciemności, najprawdopodobniej zbudzona jakimś koszmarem albo wypełniająca niekończącą się czynnością bezsenne noce. Stąd być może tak interesujący i dychotomiczny podział na dwie strefy: symbolizowane w tekście przez poranną mszę i paznokcie, *de facto* – dzień i noc.

Poranna msza i paznokcie trzymają mnie w jednym
 kawałku

Traumatyczne przeżywanie towarzyszy bohaterce niemalże nieustannie z wyjątkiem tych dwóch konstytutywnych składników realnej rzeczywistości, które pozwalają oddzielić jedną porę doby od drugiej. Reszta to strefa podświadomości, majaków i niekontrolowanej pracy myśli, to ciąg asocjacji przetransformowanych przez wyobraźnię memoryczną. W pewnym stopniu taka liryczna wizja łączy oddziaływanie afektywne opisywanego doświadczenia z procesem myślenia (czy reprezentacji pamięci wspólnej)²⁴. Poetycki obraz stanowiący wizję (przejsie do) drugiej, równoległej, duchowej przestrzeni wynika, jak się zdaje, z kontemplacji szczegółu, wpatrywania się w konkret. Bohaterka wpada pomiędzy wymienianymi wyżej momentami w stan omdlenia. Efekt takiej czasowo-pamięciowej pułapki potęguje nastrój neurotycznego transu.

Ponadto czas wierszowy jest nieskończony i niedokończony. Nieustannie odbywają się tu bowiem czynności i zdarzenia, które się w przeszłości nie skończyły albo nie zostały przez nikogo ukończone. Wydaje się to ważne, gdyż wydarzenia te i sytuacje w realnej czasoprzestrzeni dałoby się definiować jako ukończone. Podmiot zapewne w którymś momencie kończy manicure, najprawdopodobniej też podróż jej ojca pociągiem w określonym w punkcie historii także dobiega końca. Mimo to, poszczególne wersy są w stanie czasowego wstrzymania właśnie tego momentu *in statu nascendi*, który to moment jest nośnikiem najgłębszego i najważniejszego obrazu stanu duszy bohaterki.

Desperacki akt powrotu do nieskończonego to forma kompensacji albo autoterapii, jakaś odłamkowa konstytuanta całościowej koncepcji utworu, którą należałoby szerzej interpretować w kontekście obrazowania związanego z traumą, nieograniczoną przez pojedyncze lub patologiczne modele²⁵. Warto tu przytoczyć słowa Jill Bennett, która referowała badania Ruth Leys nad pamięcią traumatyczną:

pojęcie pamięci traumatycznej [...] nie powinno być traktowane jako aksjomat, lecz jako fragment większej formacji dyskursywnej²⁶.

Podobnie w wierszu Polkowskiego uwidacznia się poetyka całego tomu *Głosy*. Poprzez tę prostą frazę, oszczędne metaforyzowanie, czytelnik mógłby przejść niemalże obojętnie obok czegoś abstrakcyjnego, niezwykłego,

24 J. Bennett, *Wnętrza, zewnątrz...*, dz. cyt., s. 167.

25 Tamże, s. 152.

26 Tamże.

dziwnego, a wreszcie – odbiegającego od norm logicznych połączeń międzywyrazowych, gdyby nie poprzedzająca cytowany wcześniej wers fraza:

w ciszy lśniącej wokół fałszywym lepkiem cieniem

Fraza ta wytrąca niejako z automatyzmu percepcji prostej i czytelnej sytuacji lirycznej. Mamy więc tu szczególną scenkę rodzajową. Kobieta siedzi najprawdopodobniej przy stole wieczorną porą albo o świcie – zgadujemy, że nie jest jeszcze ciemno – maluje paznokcie i w danym momencie przeżywa w swojej duszy wszystkie odcienie żałoby, i w pewnej chwili przychodzą duchy po to, by skamleć i szydzić. Istnieje gdzieś pomiędzy poszczególnymi wersami moment, który wprowadza inną, równoległą rzeczywistość. Za ową granicę semantyczną można by przyjąć pojawienie się w tekście niezwykłej, oksymoronicznej metafory (gdzie zostaje zakłócona podstawowa łączliwość semantyczna). Rzecz dzieje się teoretycznie w umyśle bohaterki, ale warto zaznaczyć, że literalnie wszystkie wymieniane przez nią wydarzenia rozgrywają się rzeczywiście. Należałoby zatem rozważyć metafizyczny aspekt – istnienie drugiej przestrzeni. Zaburzona bowiem, jak się okazuje, została nie tylko sama pamięć, skażona traumą, ale także ontologia jednostkowej historii. Matka w momencie dostrzeżenia zjaw z zaświatów znajduje się na granicy ontologicznego poznania, ponownie uczestniczy w wydarzeniach, zupełnie tak, jak gdyby podróżowała pomiędzy różnymi wymiarami. I dlatego też bohaterka odczuwa obawę, czy nie „rozpadnie się” na kawałki:

Poranna msza i paznokcie trzymają mnie w jednym
kawałku. Więc mogą chodzić na cmentarz
do mojego syneczka.

Właśnie dlatego też wyraz „kawałek” ulega delimitacji przerzutniowo-semantycznej. Ów „kawałek” może wszak symbolizować elementy wspólnego konglomeratu wspomnień; kawałek właśnie, jakiś fragment duszy, która rozszczepia się w momencie przeżywania kolejnej reminiscencji, powtórzmy raz jeszcze, reminiscencji bolesnej, o specyficznym charakterze, i powoduje swoistą dezintegrację osoby i przestrzeni; albo też kawałek ojczystej, rodzinnej ziemi, którą wiezie w woreczku po macę²⁷.

27 Nieco podobnie rzecz ma się u Różewicza, o czym pisał Kazimierz Wyka w jednym ze swoich szkiców. Zob. K. Wyka, *Zaległe tomy Różewicza*, [w:] *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977, s. 324–325.

Przyjrzyjmy się na koniec raz jeszcze poetyckiemu obrazowaniu. Wielokrotnie już próbowano odczytywać wiersze autora *Oddychaj głęboko* w kontekście badań intersemiotycznych i intertekstualnych, badając także zależności pomiędzy sposobami konstruowania przestrzeni i narracji lirycznej zbliżonej do montażu filmowego lub do serii ujęć fotograficznych i powstałego z nich kolażu poklatkowego²⁸.

Artystyczne działanie, o którym tu mowa, widać wyraźnie w *Głosach*, a także w wierszu poddawany analizie w niniejszym artykule:

Mojego ojca wciąż wiozą wagonem towarowym
ku szarym tabunom stepów.

Da się tu zaobserwować, jak pozycja bohaterki, jej status nadrzędny, ulega nagłym przemianom w sposób niemalże filmowy. Na taki obraz składa się bowiem palimpsestowo nakładający się konglomerat kadrów z kilku różnych czasoprzestrzeni. Obserwujemy, jak kobieta będąca matką przez przeważającą część utworu w jednej chwili staje się córką, małą dziewczynką. Zmiana *status quo* zachodzi w obrębie zaledwie dwóch wersów:

Ja tym samym pociągiem zaryglowanym od zewnątrz
wracam z domu do Polski.

Sytuacja bez wyjścia, zamknięcie, znów. Bierze ona swój początek od jednej reminiscencji, wywołanej kolejną falą asocjacji wspomnieniowych. Wyobrażenia memoryczna w wyniku pracy pamięci nacechowanej silnymi przeżyciami traumatycznymi zaczyna projektować nowe ciągi asocjacji, obrazy-retrospektywy. Niespodziewana zmiana sytuacji lirycznej odsyła do kolejnych, właściwie odrębnych doświadczeń bohatera-podmiotu, które w jakiejś mierze łączą się we wspólną opowieść. To, co na poziomie formalnym poniekąd spaja, moglibyśmy tutaj określić mianem jakiejś formy somnambulicznych majaków, ponadrealnych przeżyć albo dojścia do głosu podświadomości. Wydaje się więc, że bohaterka nie tyle wspomina to, co opisuje, ile uczestniczy w tym *in medias res*. Wszystkie obrazy stają się na nowo ożywione. Dla podmiotu nie jest prawdą, że „skończyło się i trwa w [...] biednej głowie”. Ona jest bowiem przy ojcu w tym samym

28 Por. P. Subocz, *Skrzydlaty kształt. Intersemiotyczna eschatologia „Głosów” Jana Polkowskiego*, „Rocznik Komparatystyczny” 2017, nr 8, s. 263–277.

pociągu, trwa teraz, w danej chwili, w danym momencie. Opowiada i przeżywa w chwili obecnej. Tak samo rzecz ma się z nagłym zwrotem ku powrotowi – „z domu do Polski”, podróż ta bowiem odbywa się w chwili obecnej. Zaburzona bolesnymi doświadczeniami pamięć oddziela wspominającego od racjonalnego odbierania rzeczywistości, a może to naprawdę bohaterka staje się swego rodzaju medium łączącym ze światem umarłych, z duchami przeszłości?

Dyskurs pamięciowy wpisuje się w oczywisty sposób we współczesną tradycję poezji i literatury postromantycznej.

Na podstawie analizowanego utworu można by ustalić pewną ogólną zasadę twórczą organizującą tekst Jana Polkowskiego, uobecnioną w tomie *Głosy*, wydanym po raz pierwszy nakładem „Toposu”. Jest ten wiersz także literacko przetransponowaną refleksją nad problematyką pamięci, pamiętania, zapomnienia, niepamięci i zapominania w ogóle. Ale takim pamiętaniem i zapominaniem, które nosi wyraźne znamiona traumy i nieuleczonych pokoleniowo tragicznych doświadczeń, po prostu cierpienia.

BIBLIOGRAFIA

Bennett J., *Wnętrza, zewnątrz: trauma, afekt i sztuka*, przeł. A. Kowalczewicz-Pawlik, T. Bilczewski, [w:] *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014.

Chesterton G., *Ortodoksja*, przeł. M. Chesterton, Warszawa 2012.

Dakowicz P., *Obcowanie. Manifesty i eseje*, Warszawa 2014.

Draaisma D., *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*, przeł. E. Jusewicz-Kalter, Wołowiec 2010.

Heck D., *Poezja empatycznego doświadczenia*, „Topos” 2017, nr 6 (157), s. 14–15.

McCarthy C., *Droga*, przeł. R. Sudół, Kraków 2008.

Płuciennik J., *Figury niewyobrażalnego: notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, Kraków 2002.

Polkowski J., *Głosy*, Sopot 2012.

Polkowski J., *Głosy*, Kraków 2013.

Poprawa A., *Formy i afirmacje*, Kraków 2003.

Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006.

Schulz B., *Opowiadania. Wybór listów i esejów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989.

Subocz P., *Skrzydlaty kształt. Intersemiotyczna eschatologia „Głosów” Jana Polkowskiego*, „Rocznik Komparatystyczny” 2017, nr 8, s. 263–277.

Subocz P., *Ukryte a wyobrażone. O „Głosach” Jana Polkowskiego*, [w:] *Triumf wyobraźni*, Lublin 2018, s. 227–244.

Wyka K., *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977.

SŁOWA KLUCZOWE: Jan Polkowski, pamięć, poezja polska, wyznanie, ból, ciało

IN THE TRAP OF MEMORY. ON ONE POEM FROM “VOICES” BY JAN POLKOWSKI

Summary

This text is a detailed analysis of Jan Polkowski's poem beginning with the incipit *** *I look at my nails unevenly painted...*, a part of the volume *Glosy* [Voices], published for the first time in the publishing house of the 'Topos library'. In the author's opinion, this one poem accurately reflects the spirit of this poetic, confessional volume by Polkowski. The essence of this work is the commemoration of a concrete, painful event from history – December 1970 on the Coast – and the expression, by means of literary transposition, of the trauma resulting from this event.

KEYWORDS: Jan Polkowski, memory, Polish poetry, confession, pain, body