

Marzena Woźniak-Łabieniec

Uniwersytet Łódzki

Nowy katastrofizm. O poemacie *Trzecia część* Krzysztofa Koehlera

Pośród licznych odwołań intertekstualnych, które wykorzystują zaliczani do nurtu klasycyzującego¹ poeci roczników sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, część z nich to inspiracje katastrofizmem lat trzydziestych. Współczesne wizje apokalipsy, choć zrodzone w innej sytuacji społecznej i kulturowej, posiłkują się niekiedy obrazowaniem charakterystycznym dla poetów z kręgu drugiej awangardy. Najbardziej wyrazistym przykładem jest twórczość Wojciecha Wencla, w którego wczesnych wierszach wyraźna jest dykcja Miłosza żagarysty², w tekstach eseistycznych natomiast znaleźć można liczne odwołania do filozofii Zdziechowskiego i diagnoz Eliota jako autora *Ziemi jałowej*. Czesław Miłosz to poeta ważny także dla Krzysztofa Koehlera i Tomasza Różyckiego. Przykładem katastroficznych inspiracji mogą być chociażby tomy *Trzecia część* (2003) Koehlera, *Imago mundi* (2005) Wencla czy *Kolonie* (2006) Różyckiego – wszystkie powstałe w ostatniej dekadzie. W każdym z nich

¹ Mając świadomość wieloznaczności pojęcia „klasycyzm”, używam go tutaj w odniesieniu do wybranych przeze mnie poetów, biorąc pod uwagę trzy zasadnicze cechy ich twórczości: 1) świadome odwołania do tradycji, motywów czy twórców stanowiących kanon europejskiej i polskiej kultury; 2) wykorzystywanie tradycyjnych form gatunkowych, niekiedy (choć nie zawsze) regularnej formy wierszowej; 3) uczynienie jednym z najistotniejszych tematów twórczości problematyki związanej z poszukiwaniem ładu świata, jego rozpadu i próby odbudowania.

² Por. M. Woźniak-Łabieniec, *Oblicza młodego klasycyzmu (O poetyce i grze intertekstualnej w wierszach Krzysztofa Koehlera i Wojciecha Wencla)*, w: *Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowski, T. Wójcik, Warszawa 2004, s. 533–540.

elementy obrazowania katastroficznego służą prezentacji odmiennych projektów egzystencjalnych i metapoetyckich.

W niniejszym artykule przedmiotem analizy będzie pierwszy z przywołanych powyżej przykładów.

Wydany w 2003 roku tom *Trzecia część* Krzysztofa Koehlera doczekał się kilku recenzji. Anna Kałuża dostrzega woltę autora w zakresie poetyki³, podkreślając „otwartą, polifoniczną konstrukcję” poematu⁴. Według Sikory, dominuje tu „język kolokwialny, mówiony, wzięty z codzienności”, ważna jest dialogowość. „Ogromną rolę odgrywa rym, liryczny rymowany zaśpiew”⁵. Urbanowski zwraca uwagę, iż

wątki są ze sobą splecione i zmieszane, tworząc wielotematyczną i wielogłosową mozaikę, która bardziej niż uporządkowany wywód przypomina splątany dialog [...] wewnętrzny, w którym obok głosu autora na równych prawach rozbrzmiewają głosy wielu innych „person” lirycznych⁶.

Podmiot mówiący jest kimś w rodzaju „proroka” czy „medium”. Tom ma „mozaikową, oniryczną” strukturę, można dostrzec w nim „obecność [...] dwu dominujących tonacji: apokaliptycznej oraz eschatologicznej”⁷. Warto zobaczyć – na przykładzie konkretnych fragmentów – jak budowane są te tonacje, pomijając tymczasem, wymagającą osobnego miejsca, całościową analizę interpretacyjną tomu z uwzględnieniem wszelkich nawiązań intertekstualnych (Eliot, Mickiewicz, Pound, Miłosz, Herbert, Ważyk)⁸.

Koehler opatruje swój tom mottem z prorockiej Księgi Zachariasza: „dwie części zginą i śmierć poniosą, / trzecia część tylko ocaleje. / I tę trzecią część przeprowadzę przez ogień”. Motto wraz z okładką książki, przedstawiającą płonące drzewo, wprowadza czytelnika *in medias res*, w problematykę tomu, którego istotą jest katastroficzne ujęcie rzeczywistości materialnej i duchowej. Nie sposób jednak nie zauważyć, że sam tytuł zbioru odsyła nie tylko do starotestamentowego proroctwa, ale również do *Apokalipsy św. Jana*, gdzie w rozdziale 8, 6–13 znajdujemy obraz zagłady, składający się z czterech

³ A. Kałuża, *Bez sentymentu*, „*Twórczość*” 2004, nr 5, s. 107.

⁴ Tamże, s. 109.

⁵ J. Sikora, *Nie szokować, nie mieć*, „*Akcent*” 2004, nr 1–2 (95–96), s. 167.

⁶ M. Urbanowski, *O poezji*, „*Arcana*” 2003, nr 6, s. 181–182.

⁷ Tamże, s. 180.

⁸ Według Zofii Zarębianki polifoniczność ta jest nie tylko świadectwem przekonania o ocalającej funkcji kultury, ale i – poprzez polemikę z głosami przeszłości – znakiem „światopoglądu poetyckiego, wyrażającego się w przeświadczeniu o marności każdej sztuki, każdego działania artystycznego wobec bogactwa i soczystości samego życia” (Z. Zarębianka, *Trzecia część – ślad całości?*, „*Topos*” 2005, nr 5, s. 215).

paralelnie zbudowanych wersów, przedstawiających kolejno zagładę trzeciej części ziemi, trzeciej części drzew, trzeciej części morza i okrętów oraz istot żywych, trzeciej części rzek, słońca, księżyca, gwiazd – zatem w trzeciej części zniszczona została ziemia i wszelkie życie. Rozdział 9 Księgi pogłębia straty, ukazując zniszczenie „trzeciej części ludzi”. Koehler, niewątpliwie świadom tych paraleli, przywołuje w motcie mniej znaną *Księgę Zachariasza*, pomijając będące dużo częściej źródłem literackich nawiązań *Objawienie* Jana. Wskazuje w ten sposób na szczególnie wymiar katastroficznej wizji swego tomu. Według egzegezy biblijnej *Apokalipsa* zapowiada zagładę ziemskiego świata i nadejście Królestwa Bożego, natomiast prorocstwa starotestamentowe głoszą przemianę niedoskonałej rzeczywistości tu, na ziemi⁹. Autor przenosi zatem punkt ciężkości z wymiaru eschatologicznego w wymiar egzystencjalny. Jedenaście części poematu składa się na „wizję świata jako areny walki”, z czym związane są „nastroje zagrożenia, osaczenia, zmierzchu [...]”¹⁰. Sam autor pisze, że

w *Trzeciej części* bohater poddawany jest próbie ognia [...] i płonie w tym ogniu i spopiela się wiele z jego formuł egzystencji, form, które nas chronią przed nami samymi. Że pozbywając się tych [...] wypalających się formuł ([...] od formuły Polak-katolik, poprzez formułę: język poetycki, do formuły: pychy antropologicznej), bohater wyzwala się do poznania¹¹.

To wyzwolenie i poznanie dokonuje się „przez rytm mowy zapatrzonej w istnienie (w samo istnienie, a nie w język, który nieudolnie próbuje je nazwać), mowy „oddającej jego tętno, puls”¹², stąd „bełkotliwa polifoniczność”, ale i wizyjność tego tomu. Zobaczmy, jak wygląda to w pieśni *Carmen Saeculare*, z części I:

*Macali się ojcowie po boku
za szablami
i też w kościele z pochwy oręż
wyciągali
były to piękne gesty obrońców
Dziewicy
ich dzisiaj cienie straszą
mieszkańców mej ulicy*

⁹ Por. M. Czajkowski, *Apokalipsa jako księga profetycznego orędzia napomnienia, pokrzepienia i nadziei*, Wrocław 1987.

¹⁰ M. Urbanowski, *O poezji*, s. 180.

¹¹ K. Koehler, *Doświadczyłem Istnienia*, rozm. M. Larek, „Kresy”, 2004, nr 1/2, s. 81.

¹² Tamże, s. 81.

*Ich cienie dzisiaj wieszczą
 nadchodzi koniec świata
 nasz kraj ponury wrzesień
 pośród babiego lata
 nasz kraj ciągliwe pola
 aż po horyzont i dalej
 i jeśli się nie oprze
 na hardej stali górali
 to wnet z pewnością
 cały się w drzazgi zawali [...]*¹³

Skontrastowanie łacińskiego podniosłego tytułu pieśni z prostym, nawet prostackim językiem wiersza, pozbawia wizję końca świata wzniosłości i patosu. Wydaje się, iż funkcją tego obrazu jest wyłącznie burzenie mitów narodowych, dokonujące się poprzez dobór oszczędnych językowych środków, prostego rytmu i gramatycznych rymów. Język dostosowuje się do materii opisu. Co więcej, sprawia, że obraz ma charakter ironiczny. Podobną ironią przesycony jest wiersz *La canzona*, gdzie monolog zapisany językiem stylizowanym na ludowy kontrastuje ze strofą ujawniającą złudę arkadyjskiej wizji natury (*Za małym wzgórkim jest dolina zielona / teraz tam śniegu leży od groma / Jeśli pójdziesz tam wiosną okrążą cię jaskółki / i wszelakiego kwiecica osaczą cię pułki* [s. 11]). Zielona dolina w porze kwitnienia staje się niebezpieczna, podobnie w wierszu 3. z części drugiej tomu, gdzie znajdziemy ironiczne potraktowanie oświeceniowego kultu natury: na jej łonie nieszczęsnego człowieka atakują „eskadry przelatujących pyłków / pośród / żuczków w trawie, / kwiatów, motyli, / much”. Konsekwencją powrotu do natury są „załzawione oczy, / nos pełen kataru” [s. 16]. Natura okazuje się przekleństwem... alergików. Koehler proponuje nowe odczytanie utrwalonej kulturowo formuły *natura devorans et natura devorata*. Pylenie to mała apokalipsa dla uczulonych, a mordercą natury jest cykliczny porządek czasu, stąd w innym wierszu „śmiertelne drgawki kasztanów” [s. 49]. Pozostając przy motywie arkadyjskim, nie mniej ironicznie niż naturę potraktował poeta kulturę. W wierszu 4. części II zagłada arkadii nadchodzi z góry:

pasterz,
 pasterki, z głową
 podstawioną pod
 słońce, z fujarkami,
 ale do wtóru
 spadających krowich placków
 [s. 17]

¹³ K. Koehler, *Trzecia część*, Kraków 2003, s. 12.

Prześmiewczo sielski obrazek, będący swoistą ekfrazą obrazów Chełmońskiego, jest znakiem martwoty antycznych mitów, tekstem kultury, a nie wyrazem autentycznych tęsknot. Potwierdza to umieszczona mniej więcej w połowie tomu *Piosenka pasterska*, stylizowana na sentymentalną sielankę. To niewątpliwy znak polemicznego nawiązania – poprzez Karpińskiego – do utworu Miłosza o takim samym tytule. O ile jednak autor *Ocalenia* oscyluje między tęsknotą do Arkadii a świadomością spełnionej Apokalipsy, u Koehlera nie ma żalu za utraconym rajem. Jawor, pod którym umawia się Filon z ukochaną, usechł, a usta dziewczyny wypełnia glista dymu z dogasających ognisk. Inaczej jest w przypadku wykorzystania przez Koehlera motywu ogrodu. Przechodząc od diagnoz dotyczących kultury do diagnoz egzystencjalnych, poeta zmienia język, porzuca ironię, co zbliża go do lamentacji biblijnej. Trud zasiewu i pielęgnacji jest daremny. Sadzone drzewa umierają: wysiłki budowania ładu spełzają na niczym:

o, nieurodzajne drzewo,
 skazane na ogień
 bodaj piersi
 nie karmiły mlekiem
 i nad kołyską
 nie zanosila się śpiewem
 żadna kobieta
 [...]

 o, drzewo, rozsuwające
 ogniwo łańcucha
 nieurodzajne

[s. 50]

Wymiana drugiego członu frazemu „zanosić się płaczem” na oksymoroniczne „zanosić się śpiewem” to zapowiedź obrazu zamykającego wiersz, gdzie następuje całkowite przemieszanie arkadii z apokalipsą, współlistnienie przeciwstawnych elementów w ścisłej symbiozie: „[...] trzy razy zbierałem plony / obfite, posyłałem ludzi / na pewną śmierć, słałem szwadrony / śmierci rok po roku, maszyny / tratowały ziemię, a ja napełniałem / spichlerze wrzaskiem, płaczem, zawodzeniem” [s. 51]. W końcowej części poematu, gdzie coraz więcej obrazów pokazujących daremne próby opanowania natury, motywy agrarne nabierają symbolicznego znaczenia zagłady:

[...] choć właśnie
 gaśnie świat; jeżeli nawet lekki wiatr, wszędzie pył, masz go we
 włosach, na ubraniu, proch wieje nam w twarz; i
 ziemia sama z siebie wydaje plon”, choć właśnie naokoło proch i

to, co zostało z palonych ognisk, więc nic, resztki, strzępy, pożegnania;
 „najpierw źdźbło, potem kłos, a potem pełne ziarno w kłosie.
 A gdy stan zboża na to pozwala, zaraz zapuszcza sierp, bo pora już na
 żniwo”;
 nadciąga mróz i kończy się
 wśród płaczu
 sabachtani

niosąc
 ziarna
 na
 zasiew

[s. 58–59]

Ocalić może nas jedynie miłość – w sensie biblijnym. Nie oznacza ona ocalenia przed katastrofą, ale czyni sensownym zmagania ze światem.

Kolejny wymiar katastrofy możemy dostrzec w otwierającym część III poematu opisie Nowego Orleanu. Zapowiedź zagłady wprowadzona jest pośrednio, poprzez porównania do Sodomy. Ukazując intensywne korzystanie z uciech życia czy zagłuszanie komunikacji międzyludzkiej przez zgiełk świata, Koehler nie wprowadza żadnego moralizującego komentarza. Nie przypomina losów Sodomy – znakiem jest sama nazwa – podobnie jak w dalszej części wiersza Paryż, Wenecja, Las Vegas. Rzeczywistość nabiera sensu symbolicznego. Blisko stąd do diagnoz płynących z *Ziemi jałowej* Eliota. W tej samej części w wierszu *Realistyczne obserwacje* Koehler stosuje technikę, którą Barańczak – w odniesieniu do wczesnych wierszy Miłosza – nazwał techniką filmową¹⁴:

W nocy zrobiono z satelity
 zdjęcie Europy; gorące
 światła miast, a
 reszta w mroku, w pyle,
 pogrążona w czerni.

[s. 26]

Spojrzenie na Europę z góry, z lotu ptaka, przechodzi w dalszej części wiersza w zbliżenie, jak w obiektywie: poeta wprowadza czytelnika do wnętrza domu, gdzie widzimy rodzinę, którą sen wyrywa na chwilę z życia „w wielkim wyścigu / niepokoju, trwogi, lęku”. Koehler wykorzystuje tu

¹⁴ S. Barańczak, *Język poetycki Czesława Miłosza. Wstępne rozpoznanie*, w: *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków–Wrocław 1985, s. 422–431.

charakterystyczne dla katastroficznego obrazowania zderzenie jasności (blasku) z ciemnością (czernią), co pozwala na egzystencjalną interpretację tekstu. Upomina się o jednostkę, która jest niczym, gdy patrzymy na świat z kosmicznej perspektywy. Ciemność jest tu nośnikiem dwu znaczeń: symbolizuje trud ziemskiego bytowania, ale i zapomnienie o jednostkowej szarej egzystencji: „w czerni, pod maską / mroku pogrążeni w życiu / trwają ludzie wierni / zwykłemu podziałowi / doby. Nie istniejący / z perspektywy satelity, / pokorni, niemi” [s. 26]. Ostatnia strofa to efekt ponownego oddalenia poetyckiego obiektywu i spojrzenia z perspektywy kosmicznej:

Morze odcina się od lądu
głębszą czernią. Ziemia
oddaje niebu ciepło dnia;
stąd może świeci cudzym blaskiem?
Woda pochłania blask,
jest jak z balastem
wyrzucona w nicość
informacja.

[s. 27]

Dodatkowym, wzbogacającym kontekstem interpretacyjnym dla powyższego wiersza byłyby dwa utwory z poematu Miłosza *Świat. Poema natwne*: wiersz *Z okna*, gdzie występuje podobna optyka spojrzenia na Europę oraz wiersz *Królestwo ptaków* (gdzie spadające z nieba pióro jest „wieścią” z jasnego, pięknego świata nieba dla pogrążonej w ciemności ziemi).

W części V poematu Koehlera czający się za górą wiatr stał się znakiem bliskiego końca. Tym razem katastrofa oznacza zgodne z porządkiem natury przemijanie, śmierć, stąd pomieszanie w wierszu zwyczajnego niedzielnego obrazka (stare kobiety idą na mszę) z obrazem czającej się w naturze zagłady:

nie wieje jeszcze wiatr,
a na asfalt naciera rozpaczliwie
słońce jakby ostatni raz,
i wciąż jeszcze jest czas,
bo msza jest o czwartej
[...]
jest go tyle, że można wyjść
i spokojnie kuśtyk, kuśtyk
do drzwi, nim wiatr, nim
deszcz, nim grom; zdążyć
przed,
dojść,
doczłapać

[s. 37]

W dalszej części zagłada ukazana jest poprzez obrazy powodzi, która pochłania wszystko, zarówno dobytek materialny, jak i ludzkie dramaty, tajemnice. Odślania każdy człowieczy wstyd i strach. Jednym z nich jest lęk przed unieruchomieniem („niech oczy nasze, przerażone, / nie wodzą po spękaniach na szpitalnej / ścianie, niech nie budzi nas trzask wiader, w porze karmienia, niech nie osłania nas / strach o to, co może się stać” [s. 38]). Koehler nadaje apokaliptyczny wymiar zwykłym ludzkim dramatom, gdyż dla cierpiącej jednostki jej ból jest prywatną apokalipsą. Poeta potęguje atmosferę zagłady, wkomponowując w wiersz fragmenty błagalnych pieśni maryjnych, śpiewanych przez lud w chwilach zagrożenia. Wiersz staje się zapisem chaosu. Obraz obsuwającej się ziemi i rozpadającego się domu, który za chwilę zaleje fala, sąsiaduje z obrazem zagłady, jaka dotknie język, słowo:

[...] niewiele pozostanie
zmowy, strzępy zdania
urwane, wcale nie te
układane podług prawideł,
ale przypadkowe, wyrwane,
ach, ocalone wcale nie tak, nie
te, co miały być ocalone

[s. 40]

Nie pierwszy to fragment w poemacie, który możemy potraktować jak aluzję do *Traktatu moralnego* Miłosza. Jego pytanie: „Gdzie jest, poeto, Ocalenie?”, znajduje tu dość pesymistyczną odpowiedź. Miłosz, pisząc swój historiozoficzno-katastroficzny traktat, bardzo silnie wiąże tworzenie z etyką, wyraźnie rozróżnia dobro i zło. Podkreśla to, tytułując utwór skierowany do poety, mający pomóc mu w dokonaniu wyboru języka, zatem utwór metapoetycki, *Traktatem moralnym*, nie poetyckim. Koehler, odwołując się do słynnego fragmentu: „Nie jesteś jednak tak bezwolny, / A choćbyś był jak kamień polny, / Lawina bieg od tego zmienia, / Po jakich toczy się kamieniach”, pisze:

ach, ocalone, wcale nie tak, nie
te, co miały być ocalone,
te pozostały jak kamienie
wystające nad nurt; więc
nie oczekuj tu, że ma się spełnić jakaś
gra czy los czy fatum,

[s. 40–41]

U Koehlera „kamienie / wystające nad nurt” nie zmieniają biegu lawiny. Słowo nie ma mocy przemiany rzeczywistości, która jest większa i pierwsza od

języka („to, że czegoś nie ma / nie jest wynikiem twego niemówienia” – pisze poeta w części VI). Współczesny klasyk, odwołując się do Miłosza, czyni to także na poziomie obrazowania. Miłosz postrzega ówczesną sytuację społeczno-polityczną jako epokę zgonu („Ogromna *Die Likwidation*”), to silny wiatr (wiatr historii?) oraz potop, zalew, dlatego nawołuje do schronienia się w arce w celu przetrwania nawałnicy. Koehler pokazuje powódź, przed którą nie ma ratunku. To, co według Miłosza miało ocaleć, nie zostało ocalone:

nic się nie stanie,
wszystko się stanie,
cokolwiek się stanie
będzie jak darowane
nie to co chciane,
nieposkładane,
porozwalane
czy przegrane

[s. 41]

Umieszczenie kolejno dwóch wersów zawierających przeciwstawne tezy jest wskazaniem na zanik podstawowej funkcji języka – funkcji komunikacyjnej, również na zanik porządku i harmonii w języku. U Miłosza ocalenie wartości w dobie „grabarzy wszelkich wiar” było podstawowym zadaniem poety. U Koehlera ocalenie jest niemożliwe, jednak nie dlatego, że dobro przegrywa ze złem, lecz dlatego, że zakwestionowana została hierarchia, że świat wartości poddany został relatywizacji, to wizja zagłady bliższa tej, którą zapisał Miłosz w wierszu *Oeconomia divina*, gdzie zawarty jest apokaliptyczny obraz rozpadu (zarówno materii, jak i języka) na skutek „braku zasady” spajającej wszelkie byty. W wierszu Miłosza pozbawienie człowieka zasad nazywane jest jego „upokorzeniem”. W tym miejscu Koehler zgadza się z Miłoszem. W jednym z artykułów, w polemice z poglądami Markowskiego, współczesny klasyk tak formułuje swoje oczekiwania wobec sztuki:

chcemy, by pomagała nam ona w [...] życiu przysłużyć się temu, byśmy mogli odnaleźć właściwe proporcje, by pozwoliła nam wyzwolić się z błędnego koła medialnej sceny, by ukazywała nam horyzonty, ku którym zmierza nasza egzystencja. [...] Chcemy sztuki czystej jak... spirytus. Co oznacza [...] oszołomienie, oczyszczenie, ale [...] nie za cenę jakiejś cukierkowej wizji świata; raczej jest to wizja pałaca, piołunowa¹⁵.

Jak widać, język naznaczony katastrofą obecny jest także w publicystyce poety, która może być pomocna w objaśnianiu symboliki ognia w *Trzeciej*

¹⁵ K. Koehler, *Sztuka czysta jak... spirytus*, „Zeszyty Karmelitańskie” 2006, nr 3 (36), s. 119.

części. W komentarzu do lektury *The Grammar of Creation* Georga Steinera symboliki tej używa Koehler w odniesieniu do *sacrum*, które na skutek „tekstualizacji świata” stało się jedynie iluzją, symbolem, a Logos – martwą literą.

Pozostającemu wewnątrz owego tekstualnego świata artyście pozostaje czynić retoryczne gesty „autentyczności”, na nich budować „wiarygodność”, jeśli nie chce on pozostać tylko i wyłącznie „wynalazcą”. Poszukiwanie uzasadnienia dla miejsca artysty opiera się na biografizmie lub obniżeniu (do mowy codziennej) dyskursu artystycznego. „Życiopisanie”, „pojedynczość”, „mowa codzienności” wyznaczają znaki (pozory) „przedarcia się do rzeczy”, powrotu słowa do jego desygnatu. Tak mocno artykułowany nominalizm współczesnej literatury zakłada i wywołuje przekonanie, iż tylko ucieczka od uniwersalizmu może ocalić sztukę przed panującą powszechnie intertekstualnością¹⁶.

Przeczcucie katastrofy u Koehlera nie dotyczy zagłady w sensie fizycznym, mimo wprowadzanej niekiedy leksyki militarnej; katastrofalny wymiar ma prawo cyklicznych przemian w naturze. Przeczcucie zagłady dotyczy przede wszystkim wymiaru kulturowego: poeta przeprowadza przez ogień utarte mity i liczmany tradycji, także zagospodarowaną kulturowo naturę. Szczególnie istotny jest dla poety egzystencjalny wymiar katastrofy – mimo iż dotyczy ona zbiorowości – ma charakter indywidualny, dotyka poszczególnych jednostek w ich samotności i lęku. Ukryta jest w samych podstawach konstrukcji świata (prawo cierpienia, przemijania i śmierci, stąd liczne obrazy, które można odczytywać dosłownie, nabierają symbolicznych znaczeń). Bardzo istotne znaczenie ma dla Koehlera katastrofa w wymiarze etycznym i estetycznym, do której prowadzi relatywizacja w tych obszarach. Wreszcie katastrofa dotyka języka, także języka poezji, stąd polifoniczność, ukazanie różnych stylów, rejestrów językowych jako przebrzmiałych, ich pomieszanie. Ta swoista stylistyczna „wieża Babel” pokazuje także język jako narzędzie katastrofy (stąd w jednym z wierszy: „łamanie metaforą / blaskiem / przerażeniem”). Obrazowanie, związane z wykorzystaniem symbolicznych znaczeń czterech żywiołów, służy głównie grze intertekstualnej. Koehler wprowadza arkadyjskość do obrazów zagłady, ale arkadia jest tu raczej kulturowym liczmanem niż znakiem nadziei. *Trzecia część* to świadectwo dialogu z wczesną twórczością Czesława Miłosza, jednak jako autora *Ocalenia* i *Traktatu moralnego*, nie katastroficznych *Trzech zim*. Dyskursywność przekazu, brak obrazów nadrealistycznych, ciemnych, niezrozumiałych, zbliża Koehlera raczej do *Ziemi jałowej* Eliota niż do liryki polskich katastrofistów drugiej awangardy.

¹⁶ K. Koehler, *Autentyczność i literatura*, „Zeszyty Karmelitańskie” 2003, nr 3 (24), s. 114–115.

Niniejsze odczytanie poematu *Trzecia część* jest tylko jedną z propozycji interpretacyjnych i zrodziło się z przekonania, że zjawisko, jakie można nazwać „nowym katastrofizmem”, jest w liryce ostatniego dwudziestolecia zjawiskiem znaczącym i zasługującym na szerokie opracowanie, zarówno z punktu widzenia jego przyczyn, źródeł i inspiracji, jak i sposobów poetyckich realizacji.

New Catastrophism.
On Krzysztof Koehler's Poem *Trzecia część*

Summary

In the classical current of Polish lyrical poetry, formed after 1989, strong catastrophic elements have recently emerged. This article is an attempt at demonstrating how catastrophism has become the crucial construction principle of the poem *Trzecia część* [Third part] of Krzysztof Koehler, one of the most important classicizing authors of new lyrical poetry. Building a catastrophic vision of the modern world, the poet-classicist reaches for tradition, refers to T.S. Eliot's way of representation and conducts a hidden dialogue with the just post-war poetry of Czesław Miłosz.