Z DUCHA ORFEUSZA

STUDIA O POLSKIEJ POEZJI
LAT 2010–2016

Nagroda Poetycka
im. Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego
za najlepszy tom roku

WYDAWNICTWO PRYMAT

MUZEUM IM. KONSTANTEGO ILDEFONSA GAŁCZYŃSKIEGO
W PRANIU
KATEDRA BADAŃ FILOLOGICZNYCH
„WSCHÓD – ZACHÓD”
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU

Recenzent tomu: dr. hab. **Wojciech Kudyba**, prof. UKSW (Warszawa)

Redakcja tomu: Wojciech Kass, Jarosław Ławski
Opracowanie tekstów: Jarosław Ławski, Dariusz Kukiełko
Korekta: Zespół
Skład: Ewa Frymus-Dąbrowska (Wydawnictwo PRYMAT)
Ilustracje, materiały do historii Nagrody: Wojciech Kass
Noty o Autorach: Jarosław Ławski
Indeks nazwisk: Marta Konopko (Wydawnictwo PRYMAT)
Tłumaczenie: Dortekst

W tomie wykorzystano: materiały ze zbiorów
Muzeum im. K. I. Gałczyńskiego w Praniu

Na okładce wykorzystano fragment obrazu „Orfeusz i Eurydyka" (1864),
autorstwa Frederica Leightona (1830–1896)

Książka sfinansowana ze środków Wydziału Filologicznego Uniwersytetu
w Białymstoku oraz Muzeum im. K. I. Gałczyńskiego w Praniu.
Książka dofinansowana przez Starostwo Powiatowe w Piszu

Copyright by: Muzeum im. K. I. Gałczyńskiego w Praniu, Pranie 2018
Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2018

ISBN: 978-83-7657-247-5

Wydawnictwo PRYMAT, Mariusz Śliwowski
ul. Kolejowa 19; 15-701 Białystok, tel. 602 766 304,
e-mail: prymat@biasoft.net, www.prymat.biasoft.net

Z DUCHA ORFEUSZA

STUDIA O POLSKIEJ POEZJI LAT 2010–2016

REDAKCJA NAUKOWA:
Wojciech Kass i Jarosław Ławski

Białystok – Pranie 2018

Statuetka autorstwa Rafała Strmiłły przyznawana w latach 2012–2015,
fot. Jagienka Kass

NAGRODA POETYCKA
IM. KONSTANTEGO ILDEFONSA
GAŁCZYŃSKIEGO
„ORFEUSZ”

PRANIE

2010–2016

Statuetka autorstwa Aliny Kluzy-Kaji, przyznawana od 2015 roku,
fot. Gracjan Kaja

SPIS TREŚCI

Jarosław Ławski
O idei Nagrody i książki 13

I. ORFEUSZ OGÓLNOPOLSKI

Krzysztof Karasek

Zbigniew Chojnowski
Miary zwycięstwa, które jest katastrofą 21

Monika Stępień
Krzysztof Karasek – człowiek – ciało – prawda – poezja 33

Jan Polkowski

Jerzy Sikora
„Przestać nazywać oddać się światłu". Jan Polkowski jako poeta metafizyczny 47

Zofia Zarębianka
Ciężar i dar. Wymiary i funkcje pamięci w poezji Jana Polkowskiego. Glosy do wierszy 67

Przemysław Dakowicz

Dariusz Kulesza
Afazaja, Polska i inni poeci. O wierszach Przemysława Dakowicza 77

Janusz Nowak
Poeta w poszukiwaniu „utraconej rzeczywistości". O „wskrzeszeniu" Autora w twórczości lirycznej Przemysława Dakowicza 97

Janusz Szuber

Zofia Zarębianka
Pamięć, przestrzeń i czas w wierszach Janusza Szubera 131

Karol Samsel
„Skoro gramatyka jest moją przybraną ojczyzną". Głos w sprawie „gramatyki poetyckiej" Janusza Szubera 141

Jarosław Marek Rymkiewicz

Jakub Andrzej Jurkowski
Jarosława Marka Rymkiewicza klasycyzm idiosynkratyczny 155

Mariusz Kalandyk
Poetyckie dzikie i kulturowe misteria w wierszach Jarosława Marka Rymkiewicza 169

Małgorzata Lebda

Karol Alichnowicz
Sprawy ziemi. (Kilka uwag o „organicznej" poezji Małgorzaty Lebdy) 189

Jarosław Ławski
Małgorzata Lebda: niepokój i piękno 203

II. ORFEUSZ SPECJALNY

Feliks Netz

Barbara Zwolińska
Współczesny twórca renesansowy – Feliks Netz 217

Adrian Gleń
O wierszu *Nie obchodzi mnie* Feliksa Netza. Lektura filologiczno-hermeneutyczna (pierwsze notatki) 243

III. ORFEUSZ MAZURSKI

Kazimierz Brakoniecki

Mirosław Słapik
Wstęga Kazimierza Brakonieckiego 273

Dariusz Kulesza
Kazimierz Brakoniecki: przede wszystkim poeta 285

Mariola Kruszewska

Katarzyna Sokołowska
Liryczne metamorfozy. Twórczość Marioli Kruszewskiej 309

Michał Siedlecki
Wokół sylwetki twórczej i poetyki wierszy Marioli Kruszewskiej 323

Katarzyna Citko

Małgorzata Burzka-Janik
Przywracanie wiary w stworzenie. Wokół wierszy Katarzyny Citko z tomu *Post tenebras Lux* 345

Krzysztof Korotkich
Od pisma ptasiego do Pisma Świętego. O poezji Katarzyny Citko 365

Erwin Kruk

Barbara Zwolińska
Erwin Kruk. Obecna *Nieobecność* (2015) 391

Zbigniew Chojnowski
Formy nieobecności 405

Alicja Bykowska-Salczyńska

Jan Jastrzębski
Węzeł 417

Anna Janicka
Wołyńskie bezdroża. O poezji Alicji Bykowskiej-Salczyńskiej 431

IV. LAUDACJE

Laudacje finalistów i laureatów Nagrody „Orfeusz" autorstwa:
Jana Stolarczyka, Tomasza Burka, Krzysztofa Kuczkowskiego,
Wojciecha Ligęzy, Feliksa Netza, Wojciecha Kudyby, Jarosława
Ławskiego, Antoniego Libery, Janusza Drzewuckiego, Bronisława Maja .. 447

V. DZIEJE NAGRODY

Idea i Regulamin Nagrody „Orfeusz" 489

Kapituła Nagrody Poetyckiej K.I. Gałczyńskiego „Orfeusz"
w latach 2012–2017 495

Archiwum Nagrody: nominacje, finaliści, laureaci 497

O autorach statuetek 507

Galeria zdjęć Laureatów 509

Galeria zdjęć z uroczystości wręczenia Nagrody 521

Noty o Autorach 543

Summary 553

Résumé 555

Zusammenfassung 557

Indeks nazwisk 561

Jarosław Ławski
Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód"
Uniwersytet w Białymstoku

O IDEI NAGRODY I KSIĄŻKI

Idea książki poświęconej liryce laureatów Nagrody Poetyckiej im. Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego „Orfeusz" zrodziła się w 2017 roku gdzieś między Praniem, Białymstokiem a Wilnem w czasie rozmów Wojciecha Kassa z niżej podpisanym. Nagroda istniała już wtedy od lat sześciu, miała siedmiu swoich laureatów ogólnopolskiego „Orfeusza", sześciu Mazurskiego i jednego Orfeusza Honorowego, którego otrzymał za tom *Krzyk sowy* Feliks Netz, poeta uhonorowany dopiero pośmiertnie[1].

W naszym zamyśle jest to praca tyleż naukowa, co historyczna. Naukowa, bo przynosi analizy dorobku każdego z laureatów – i to od razu w podwójnej dawce, dokonane każdorazowo przez dwóch krytyków, badaczy. Rzadko najnowsze zjawiska literackie – takie jak tomik poetycki – bywają przedmiotem szybkiego, pogłębionego namysłu. Tu, w tym tomie, z takim zjawiskiem się spotykamy. Jest to też praca historyczna: utrwala bowiem życie pewnego środowiska, ludzi spod znaku Orfeusza i Gałczyńskiego, którzy od siedmiu lat spotykają się w Praniu i w Warszawie, by deliberować o tym, który – ten czy tamten – tomik poezji jest ważny, najważniejszy. Tomik... jest w tym słowie jakaś czułość zdrobnienia, a przecież ludzie ci, jurorzy „Orfeusza", pisarze, poeci, profesorowie, krytycy, żyją i działają w przekonaniu, że wielka – gdy przychodzi, gdy się trafia – jest moc tych słów, spisanych czasem na kilkunastu kartach. Że słowa takie, bywa, giną w niepamięci, lecz też bywa, że otwierają i zamykają epoki. Szczególnie w Europie Środkowej i Wschodniej, gdzie pisząc, trzeba patrzeć, by wicher historii nie porwał poecie pióra.

Chcemy więc utrwalić w książce naukowej i historycznej zarazem naszą Poezję, ale i naszych Poetów, pragniemy, by nie rozwiał wiatr naszych wyborów:

[1] F. Netz, *Krzyk sowy*, Sopot 2014.

tej dwudziestki, potem piątki finalistów, których wybieramy (to nieprawda, że do dobrego wyboru trzeba kłótni jurorów...).

Kogo wybieramy? Jest to nagroda, która ma swego Patrona: Gałczyńskiego, tego z Warszawy, Wilna, Prania. Poetę genialnego, osobowość rozwichrzoną, jeśli wolno tak rzec „po dwudziestowiecznemu". Jest w postawie Gałczyńskiego faustyczne dążenie, są i na tej ścieżce zbłąkania, jest wielki talent i straszna historia przewalająca się przez życie człowieka. W liryce Gałczyńskiego, owszem, dźwięczą mistrzowska gra słów, humor, ironia, sarkazm. Lecz to nie cały Gałczyński!

Szukamy wśród tomów ukazujących się co roku również tych mistrzowskich zabaw słowem, estetyką. Ale jeszcze bardziej pociąga nas Gałczyński od nocy i mroku, wadzący się z istnieniem i Bogiem już nie na tromtadrackich szczytach postromantyków, ale docierający ponownie do samej głębi doświadczenia poetyckiego. A w nim, w tym doświadczeniu/doświadczaniu lirycznym, jest też rdzeń poznania: jest promień światłości i cień mroku, słychać śpiew Syren i śpiew Orfeusza. I Nagroda, i nagradzani nią poeci są – tak chcemy – być z tego głębinnego, orfickiego wymiaru pojmowania poezji, bycia poetą. Niekoniecznie jego znakiem jest powaga, koniecznie jego wyróżnieniem jest świadectwo bodaj jednej wartości: orfickiej Poezji, w której spotykają się Prawda, Dobro i Piękno.

*

Pomysłodawcą Nagrody Poetyckiej im. K. I. Gałczyńskiego „Orfeusz" jest Wojciech Kass. W rozmowie z Janem Jastrzębskim tak tłumaczył inspiracje, które wpłynęły na ukształtowanie się tego zamysłu, zapytany od razu: „Jaka była idea ustanowienia nagrody"? Odrzekł wtedy:

„Została powołana z kilku powodów, z których jeden może być poczytany za egoistyczny, ale niby dlaczego? Po pierwsze, chciałem, aby zaistniała w naszym kraju nagroda imienia Gałczyńskiego, do czego między innymi zachęciła mnie liczba wierszy, która nadeszła na okolicznościowy konkurs poetycki ogłoszony przeze mnie w 2003 roku, ustanowionym przez Sejm RP Rokiem Gałczyńskiego. Była to liczba oszałamiająca, która utwierdziła mnie w przekonaniu, że nazwisko patrona jest potężnym magnesem, a Polakom, w tym piszącym wiersze, jego twórczość wciąż nie jest obojętna. Po drugie, często zadawałem sobie pytanie: Jak to jest, że polscy poeci, których twórczość cenię sobie bardzo wysoko, zarówno ze względu na ładunek uczuciowy oraz intelektualny, jak i za

estetyczną siłę oraz artystyczny wyraz ich wierszy, jak to jest, że wartości, które wyznają w poezji, są konsekwentnie pomijane przez gremia przyznające liczące się w Polsce nagrody? Można więc powiedzieć, że tę nagrodę powołałem przeciwko opresji dyskursu dominującego w poezji oraz stojącym za nią i panującym obecnie postawom ideologicznym po to, by wyeksponować inną mowę wiersza, równie istotną. W tym sensie czuję się „partyzantem". Kiedyś nieżyjąca już dziennikarka Polskiego Radia nagrywała audycję z leśniczówki, w której akurat przebywał Krzysztof Karasek. Powiedziała do mnie wówczas, że Pranie to taki salon poezji, na co Karasek: *O salonie nie ma mowy, to prawdziwa partyzantka poetycka*. Miałem więc dość – i to mocne słowo „dość" także świeciło, kiedy powstawały zręby preambuły i koncepcji nagrody – dość nijakości, bezideowości i bezcelowości eksponowanych tomów wierszy, dość literackich cmokaczy, jak to ujął w liście do mnie Grzegorz Kociuba, którzy, rzekomo w imię artystycznej i myślowej niezależności, powtarzają, gdzie się da, banały, dawno już przećwiczone i wymiętoszone na paryskich czy nowojorskich salonach, tej klockologii stosowanej w wierszu polskim – to jeszcze jedno wyrażenie Kociuby.

Po trzecie, ponieważ Pranie leży w Polsce północno-wschodniej, zależało mi na tym, aby nagroda wynosiła poezję, która z tych terenów czerpie soki, dlatego po licznych konsultacjach, między innymi z Krzysztofem Kuczkowskim i Zbigniewem Fałtynowiczem, ustanowiłem kategorię Orfeusza Mazurskiego. Po czwarte, Gałczyński w altengrabowskim „Notatniku" – na marginesie swoich rozważań o Orfeuszu – zapisał takie oto przykuwające uwagę zdanie: *Sztuką jest żyć w złym świecie i śpiewać*. Nasza ziemia, jak nigdy, potrzebuje śpiewu poetyckiego – na poziomie istnieniowym i inkantacyjnym, egzystencjalnym i lingwistycznej rytmiki. Potrzebuje dlatego, że cierpi na deficyt harmonii, powoli niedomaga z braku harmonii. Ponadto napór na planetę żarłocznego ludzkiego ssaka uszczupla warstwy jej subtelnej i kruchej koronki, jaką jest przestwór. Co jeszcze? Jak nigdy całe ziemskie stworzenie, tak intensywnie bezczeszczone, woła o głaskanie. Takiego gestu, gestu głaskającego byt, na poły lirycznego, na poły metafizycznego, oczekiwałbym od poety żyjącego w złym świecie. W zdaniu Gałczyńskiego widzę tragicznie zaciśnięte gardło współczesnej poetyckiej dykcji, która kiedyś była „mową świętą". Głaszcz mnie, śpiewaj mi – zdaje się wołać zagubione i bezradne ludzkie królewiątko naszej epoki, na której gardle

zaczyna zaciskać się pętla niemoty, przy jednoczesnym, monstrualnie wszechświatowym gadulstwie, ze swej istoty wulgarnym"[2].

U źródeł Nagrody tkwią więc zarówno Orfeusz, tracki śpiewak, jak i Gałczyński, śpiewak liryczny z Polski, który przed szaleństwami historii i egzystencji schronił się w Praniu. Rozprzężenie, chaos, cywilizacyjny uwiąd przynoszą, zdaniem Kassa osłabienie jednej z najpierwotniejszych zdolności człowieka: do śpiewu, wyrażającego jego cudowną harmonię z Boskim Porządkiem. „Współczesność poetycka – mówi autor *Ufności* – zagubiła ton liryczny. Mamy dużo poetów, mało liryków. Orfeusz jest patronem każdego poety, który chce słowem cokolwiek poruszyć, przesunąć"[3]. W trosce o śpiew, powiada poeta z Sopotu i Prania, wyraża się przecież o wiele jeszcze głębsza, prawiekowa troska o słowo i pamięć, spięte w obrazie, symbolu, narracji mitycznej. I tu przecież, diagnozuje Kass, widać oznaki rozpadu, dysfunkcjonalności a to słowa, a to pamięci. Boski śpiewak, liryk i rapsod, zamiast śpiewać – majaczy, ironizuje, atakuje świat swą frustracją: „Wyobraźmy sobie, że język – który składa się przecież ze słów – jest największym magazynem ludzkiej pamięci. W nim to przez stulecia wyrażała się nasza cywilizacja – odbijały się w nim wynalazki, myśli, idee, wizje, proroctwa, sny, marzenia, uczucia, wreszcie cały widzialny obraz świata wraz z jego historyczną i kulturową zmiennością. Jakie słowa, jakie związki słów dołożymy do tego magazynu? Naszpikowane ironią i sarkazmem, pogardą i drwiną, słowa zmaltretowane, które ledwie dysząc ciągnąć będą za sobą sponiewierany obraz świata, jakieś jego resztki i wyziewy, niczym odwłok ze śluzu, jakąś maź?"[4].

Idea Nagrody „Orfeusz" ma więc swe korzenie historyczne (rok 2003, Rok Gałczyńskiego) i źródła głębsze. Nagroda chce bowiem honorować tych, w których poezji słychać wciąż Boski śpiew, orficką melodię.

*

Nagroda i utrwalająca jej pamięć oraz laureatów książka mają, w naszym zamyśle, otwierać – na wymiar, a może nadwymiar, który zgubiła współczesność. Mają zapisywać w głębokiej pamięci kultury to, co rokrocznie nam się jawi jako nowe, rewolucyjne, odsłaniające w liryce. Mają łączyć: środowiska,

2 *Promienność Prania*, wywiad Jana Jastrzębskiego z Wojciechem Kassem, „Borussia" 2017, nr 60, s. 27-47.

3 *Sztuką jest żyć w złym świecie i śpiewać*, wywiad Eugeniusza Sobola z Wojciechem Kassem, „Topos" 2010, nr 6 (115), s. 6-10.

4 *Poezja to mistyczny puls*, wywiad Karoliny Sałdeckiej-Kielak z Wojciechem Kassem, [w:] „BIK: Bydgoski Informator Kulturalny", nr 4 (493) 2018, s. 25-27.

poetów i ich słuchaczy (bo tu poezji się słucha, a nie tylko ją czyta...). Ale że dzieje się to wszystko w Leśniczówce Pranie w „otchłaniach" Piskiej Puszczy, dzieje się też osobliwie, ba, „po Gałczyńskiemu", więc tak:

Słuchajcie dziejów Orfeusza
Lutnisty mistrza dźwięcznej gry,
Tego, co śpiewem umiał wzruszać,
Bogów, a nawet srogie lwy.

(*Orfeusz w piekle Prolog, Obraz I)*

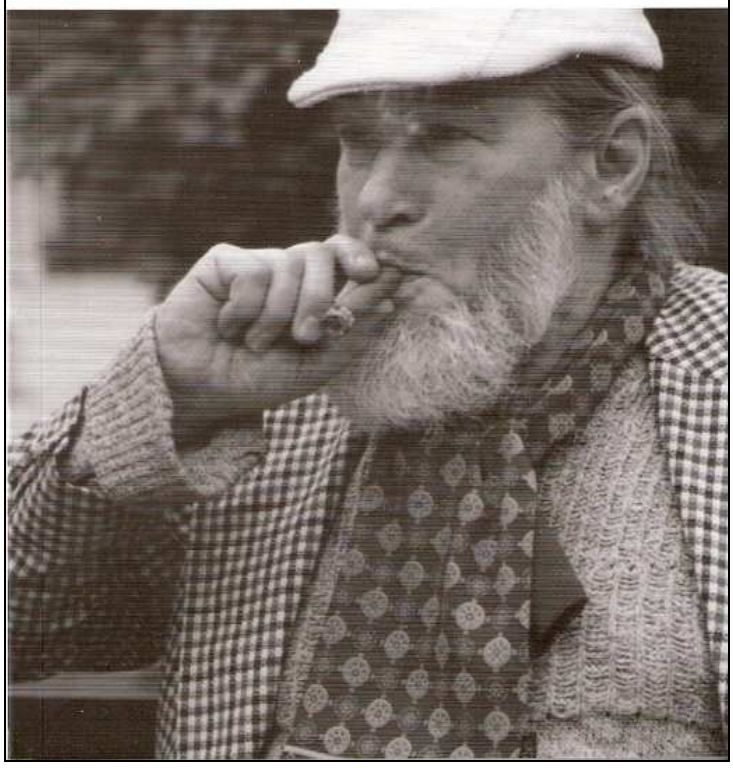
Srogie lwy – krytyki i nauki, oczywiście.

Statuetka autorstwa A. Kluzy-Kaji, przyznawana od 2015 roku,
fot. J. Kass

I. ORFEUSZ OGÓLNOPOLSKI

Krzysztof Karasek

Wiatrołomy



Zbigniew Chojnowski
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

MIARY ZWYCIĘSTWA, KTÓRE JEST KATASTROFĄ

Wiersze Krzysztofa Karaska[1] są zapisem niezasklepiającej się wyobraźni, która „jest ważniejsza niż wiedza" i która żywe zna prawdy. One drażnią język i odsyłają w niewidoczny wymiar obrazu, jakoby zaprzeczają nie tyle rzeczywistości, ile jej zdezaktualizowanemu wyobrażeniu. „Słowo negatywne" poety nie jest narzędziem do zaprzeczania wszystkim i wszystkiemu, lecz instrumentem niepokoju, niedowierzania, demistyfikacji, deziluzji, ale też desperacji i wytrącania siebie i świata z błogostanu, uśpienia, łatwizny skojarzeń. Poeta zaskakuje nieoczekiwanymi kierunkami przepływu emocji, uczuć, wyobrażeń, zdarzeń i myśli, ale w tym zwodzeniu nie chodzi o estetyczny efekt, czy prześmiewczy gest, który ma zdezawuować wszelkie świętości, wywołać rechot rozpaczy i przysłużyć się beznadziei. Karasek nie ustaje w poetyckim postępowaniu, które ma doprowadzić do zdobywania nieosiągalnej mądrości (sic!). Mądrość jest dążeniem do mądrości. Czymkolwiek ona jest, jeśli jest prawdziwa, nie pozwala zastygać i zadowalać się przebytą drogą.

Poezja, aby istnieć, musi nie tyle oferować zaklęcia, maksymy, zaczarowania, ile wciąż się dziać, przekraczać, ryzykować. Dlatego Karasek w wielu wierszach celebruje akt tworzenia, bez którego ponawiania zakrada się nienazywalne niebezpieczeństwo (autotematyczny charakter tej twórczości jest jej firmowym

[1] O twórczości Karaska zob. numer dwumiesięcznika „Topos" 2003, nr 4–5, a także monografię Grzegorza Kociuby: *Twarze rozbitka. Poezja i eseistyka Krzysztofa Karaska*, Mikołów 2013.

znakiem). Zdanie, że zagraża ono poecie, bliźnim i być może wszelkim stworzeniom, brzmi fantastycznie i naiwnie, ale Karasek być może jest jednym z ostatnich poetów, dla których pisanie wiersz jest na serio czynnością pierwotną, szamańską, otwierającą światy możliwe i niemożliwe:

> Poezja nie jest światem, jest świtem
> Świata. I alternatywą
> czegoś, co mogłoby być istnieniem,
> gdyby nie ten nie kończący się dowcip,
> który zafundował nam Bóg.
>
> (fragm. *Czyśćca poetów*, W 46[2])

Wbrew pozorom Karaskowe rozwichrzenie i burzycielstwo jest obroną wszechświatowej harmonii, oporem wobec destabilizujących i nihilizujących kulturę sił, które odbierają człowieka zdolność do zdziwienia i wychodzenia poza schematy. Przyznawanie się poety do powinowactwa z dziedzictwem (zwłaszcza tym późnym) Leopolda Staffa jest czymś więcej niż erudycyjnym przyznawaniem się do dwudziestowiecznego klasyka:

> Zawsze byłem tym od Rimbauda. Dobrze,
> żeby w końcu ktoś zauważył,
> że byłem też zawsze ze Staffa
>
> (fragm. *Punktów w przestrzeni*, W 39)

Gdzie indziej trawestuje czy też przyznaje się do późnego Leopolda Staffa:

> Dawniej wiersz zaczynał się od początku,
> dziś od końca
> a nawet od środka.
>
> (fragm. *Strażnik klejnotów maharadży*, W 51)

W poezji polskiej nie tylko ostatnie wiersze Staffa, ale również ostatnie akordy wielkich poetów, m.in. *Treny* Jana Kochanowskiego, liryki lozańskie

[2] Wszystkie cytowane wiersze Karaska pochodzą z jego tomu *Wiatrołomy* (Sopot 2011), oznaczonym tu jako W. Liczba po skrócie tytułu oznacza numer strony z tego wydania.

Adama Mickiewicza, *Muzyka wieczorem* Jarosława Iwaszkiewicza, dawały i dają ogromny impuls rozwojowy (na marginesie: w XXI wieku jak dotychczas trudno zauważyć, aby ktoś go wzbudzał).

Karasek, który ze swej twórczej niesforności uczynił poetycką cnotę, pozostaje w stałym kontakcie z wieloma twórcami. W *Wiatrołomach* goszczą oni na prawach kryptocytatu, aluzji lub przywołania nazwiska, ale nie po to, aby rysować historycznoliterackie linie. Czyż można uprawiać poezję bez powoływania się na żywą wspólnotę z zakonem poetów różnych czasów i krajów?

Wiatrołomy są szczególne, ustanawia ją świadomość „stanu po", stanu po przejściu burzliwych okresów życia, po przeminięciu dwudziestego stulecia, po wygaśnięciu dawnych miłości, wiar i miar, ale też wobec ich przemienionego trwania: „Wszystko jest tak samo / tylko inaczej" (*Astamaniana*, 34), co brzmi jak parafraza słynnej sentencji Norwida: „P r z e s z ł o ś ć – jest to d z i ś, tylko cokolwiek dalej"[3].

Zamknięcie nie jest całkowite, toteż łatwo popełni błąd, kto będzie chciał przeczytać *Wiatrołomy* tylko i wyłącznie jako testament, podsumowanie, elegijny strumień pożegnań. Poeta nie ustępuje w powitaniach tego, co nadchodzi lub istnieje potencjalnie. Bycie do końca w przeczuciu nieśmiertelności jest nieusuwalną dewizą Karaska. Owszem, pozwala on sobie na retrospektywy, jak w otwierającym *Wiatrołomy Życiorysie* (W 5). Na autobiografię składają się: apoteoza istnienia i życia jako zaszczytu, obłąkańczego snu i banalnej rzeczywistości, beztroska, uznanie cierpienia i chwilowości szczęścia, a także twardych praw świata ludzkiego i fizykalnego. W tej spowiedzi pada ważne wyznanie: „Uczyłem się patrzeć / i unikałem poezji" (*Życiorys*, W 5). Sformułowanie „unikałem poezji" jest ironiczne, bo przecież chodzi tu o niewikłanie się w poetyczność, o rezygnację z klisz i szablonów, o niepowielanie odkryć już zapisanych we własnych lub cudzych wierszach.

Karasek zbliża się po swojemu do przekonania Norwida, że „Słowo – jest czynu testamentem"[4], ale też, że jeśli nie można czegoś „czynem dopiąć, to się w słowie testuje"[5]. Toteż poeta własnym sposobem pragnie uniknąć „uczonej

[3] C. K. Norwid, *Przeszłość*, [w:] tenże, *Vade-mecum*, tekst ustalił i wstępem opatrzył J. W. Gomulicki, Lublin 1984, s. 28.

[4] C. K. Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, Paryż 1851, s. 65.

[5] Tamże. Odnośny cytat brzmi następująco: „ – Słowo – jest *czynu testamentem*, czego się nie może czynem dopiąć, to się w słowie *testuje* – przekazuje – takie tylko słowa są potrzebne i takie tylko zmartwychwstają czynem – wszelkie inne są mniej lub więcej uczoną *frazeologią* albo mechaniczną koniecznością, jeżeli nie rzeczą samej sztuki" (kursywa według oryginału).

frazeologii albo mechanicznej konieczności", wierszopisarstwa dla i z wierszopisarstwa. Najpierw trzeba uczestniczyć, działać, pracować, patrzeć i widzieć, pokonać opory swej wyobraźni, umysłu, osobistego zasklepienia, a potem słowa może się ułożą „w porządek wiersza", w potencję znaczeń lub przedznaczeń istotnych, czyli idących ku przyszłości. Za Norwidem idzie Karasek i po swojemu wyznaje zasadę, że „Nie trzeba kłaniać się Okolicznościom"[6], mówiąc: „bezokoliczności stwarzają poetę" (*Frazes dziedziczenia*, W 49).

W Karaskowych, rozlewających się bądź zmierzających do zwięzłości, stychach i strofoidach pojawia się i znika zaufanie do mowy, dlatego natrafiamy (nie tylko) w *Wiatrołomach* na niejeden „głębszy zamysł języka", który nagle odsłoni coś, co „się nazywa nie tak, jak się nazywa, / ale tak, jak się powinno nazywać" (*Ars poetica,* W 6). Głębsze zamysły języka porywają, przenoszą w świat nieoczywisty, a mówiąc inaczej: umożliwiają na jego bardziej przenikliwy niż zwykle, pozajęzykowy ogląd. Poeta pisze wiersz, aby ujrzeć to, co zakrywa język i to, co jest od niego ważniejsze, bardziej źródłowe, co napędza życie, świadomość i nienazywalną sferę istnienia, bez której człowieczeństwo nie może się obyć.

Po wyliczeniu empatycznych doznań, radykalnie przesuwających punkty oglądania-doświadczania, podmiot poznaje społeczną iluzyjność kultury. To, co obserwujemy na co dzień, jest „balem maskowym", na którym „wszyscy udają kogoś innego" (*Ars poetica,* W 7). Krytycznie zgłaszana tu inność jest nacechowana negatywnie i znamionuje ucieczkę od prawdy. Inność bywa podstępem, myleniem tropów, wyrachowaną odwrotnością mimikry, szyderstwem ze wspólnoty. Ciekawe, że przed Karaskiem starszy od niego od trzydzieści lat poeta, Wojciech Bąk podobnie widział zakłamane życie bliźnich. Przyjął na siebie jak krzyż rolę „Bożego szaleńca". Figura „balu maskowego" wskazywała u niego na nieprzystawalność do środowiska z powodu głęboko i duchowo (co nie znaczy dogmatycznie) wyznawanego chrześcijaństwa, a w okresie stalinowskim z osaczenia, które zgotowali mu sami swoi. Karaska i Bąka łączy dionizyjskość, dążenie do radosnej ekstazy, zaś zdecydowanie odróżnia poetyka. Autor *Wiatrołomu* przetrawił osiągnięcia dwudziestowiecznych awangard, gdy autor *Brzemiona niebieskiego* po prostu je odrzucił, przyjmując często postawę Bożego petenta, zanurzonego w kontemplacji i zachwycie. Karasek jest ofensywny i zdobywczy. Czyni użytek z daru wolnej woli do granic, które są mu dostępne.

[6] C. K. Norwid, *Początek broszury politycznej*, [w:] tenże, *Wiersze, Pisma wybrane, t. I*, wybrał i objaśnił Juliusz W. Gomulicki, Warszawa 1968, s. 454.

Wiersz w *Jerozolimie* nie posłużył tylko do rozprawienia się z opacznie i powierzchownie rozumianym chrześcijaństwem. Pobyt w Świętym Mieście, naznaczony pamięcią o fanatyzmie, wyprawach krzyżowców i niewygodami boleśnie dotykającymi pielgrzyma, a wreszcie zachłanne i nieskuteczne proszenie Stwórcy o „niebieskie pastwisko" uzmysławiają, że „Niczego nie dostaje się w prezencie" (*Jerozolima,* W 9). Człowiek jako istota obdarzona wolną wolą musi wszystko brać samemu. Prawdy te pielgrzym wypowiada z irytacją. Oto się natrudził i nic cudownego nie zaszło, niczego nie otrzymał. Nie nastał dla niego spodziewany raj, nie został zbawiony. Poeta, jak to w ma w swoim zwyczaju, kontrapunktuje błogość i rozanielenie. Nie wypowiada się o zagadnieniach nie tyle religijnych, ile tych, które dotyczą wiary. Znakomita ze względu na swoją jedyność i świeżość ujęcia i przekazu *Teologia marzeń sennych* (W 33) jest dialogiem, w którym chodzi o zasadniczy wybór etyczny: chcesz należeć do naśladowców Jezusa Chrystusa, czy Jego oprawców? Jednakże decyzja musi być podejmowana wciąż od nowa i zgodnie z własnym rozeznaniem. Przeżywając (być może na wzgórzu Getsemani) rekonstruowane wydarzenia dotyczące przebiegu Ostatniej Wieczerzy, podmiot z jednej strony silnie odczuwa więź z pokoleniami chrześcijan, a z drugiej przestrzega przed przyjmowaniem wartości, wiar, które nie należą do naszych „snów", do naszego indywidualnego poczucia przynależności do określonej wspólnoty i własnego łańcucha następujących po sobie pokoleń. W *Teologii marzeń sennych* wydaje się pobrzmiewać pewne wyznanie Karaska, które łączy się z jego rozważaniami o ambiwalencjach postawy religijnej poety:

> […] mam głębokie poczucie łączności nie tylko z matką, z ziemią, z naturą, ale z całym kosmosem. Ze światem widzialnym i niewidzialnym. Z bogami wszystkich religii.
>
> Moja wiara nie jest określona żadną doktryną, choć urodziłem się jako rzymski katolik, i jako rzymski katolik zapewne umrę. Bardziej rzymski zresztą niż katolik, jak powiada Zbyszek Herbert, którego jeszcze jedno zdanie chciałbym tu przywołać. Powiedział mi niedawno: człowiek powinien umrzeć w religii, w jakiej się urodził. Jest w tym coś z ludowego przeświadczenia, że powinno się umierać w odległości nie większej niż sto metrów od studni, którą się samemu wykopało. Od studni, czyli od źródła.
>
> Moja wiara w instytucje nie jest na tyle silna, by znalazła sobie ujście w jakieś doktrynie, w jakiejś określonej religijności. Doktryny kanalizują wprawdzie wiarę, ujmują ją w pewne ramy, temu, co jest chaotyczne, nadają

pewien rygor i porządek, pewną duchową architekturę, rozumiem to, lecz chciałbym, żeby rozumiano i moje stanowisko. Gdy się jest poetą, więc kimś, dla kogo głównym narzędziem pracy jest wyobraźnia i słowo, ramy doktryny, każdej doktryny zresztą, okazują się za ciasne.

Poeta jest urodzonym herezjarchą. Każdy z nas, jeśli już wierzy, chciałby i w tej dziedzinie być twórcą, więc rozwijać, pogłębiać, poszerzać swoją wiarę, gdy religia każe ci tylko przestrzegać przykazań, praw, nie wychylać się poza określone granice, sprowadza twoją wiarę do poziomu obliczalnych korzyści, jakiegoś duchowego rachunku ekonomicznego, do paragrafu, centymetra i sekundy. Mickiewiczowskie „szkiełko i oko" nie dotyczy dziś podziału na naukę i wiarę, dotyczy – i to jest gorąca linia – podziału na wiarę czutą, intuicyjną, nieobliczalną, naturalną – która jest jakimś wymiarem wolności – i wiarę skodyfikowaną w obrębie doktryny, religię. Co nie oznacza, że odrzucam, albo nie doceniam roli religii. Żywię – za Baudelairem – przekonanie, że religia byłaby i tak piękna, gdyby nawet Bóg nie istniał.

Jest ona, w moim przekonaniu, jednym z najpiękniejszych poematów, jakie napisała ludzkość. Akceptuję ją, co nie zmienia mojego stosunku do niej. Chciałbym, po prostu, widzieć moją wiarę jako pewną przestrzeń, którą poszerzam moją wyobraźnią, moją duchową aktywnością. Mówię tu, rzecz jasna, o wierze poetów i o najważniejszej jej potrzebie, którą jest tworzenie, czyli przekraczanie siebie, przesuwanie granic, gdy religia stwarza ramy, ogranicza mnie, a nawet więzi[7].

Poeta nawet, a może przede wszystkim, wobec religii pragnie zachować własną podmiotowość, prawo do wolności i postępowania w zgodzie ze sobą. Dlatego:

Człowiek nie może ignorować swoich snów;
nawet większość nie może komukolwiek
narzucać swoich bogów.
Upewnij się jednak, że to Twój sen
a nie innych.

(fragm. *Teologii marzeń sennych*, W 33)

[7] K. Karasek, *Mowa z okazji sześćdziesiątej rocznicy własnych u rodzin*, „Fraza" 1997, nr 2, s. 249–250.

Problemem, który doskwiera bohaterowi *Wiatrołomów*, jest poczucie nieskładności życia, wiedzy, rwania się i niekompletności pamięci. W granicach wiersza dochodzi do próby zespolenia, a przynajmniej zbliżenia tego, co złożyć się nie może. Karasek stosuje jukstapozycję, symultanicznie przedstawia obrazy i myśli, aby wydobyć sens nowy, który umyka, z olbrzymim trudem poddaje się racjonalizacji. Dlatego poeta nazywa siebie „rozbitkiem wieloznaczności" (*Negocjacje,* W 22), choć nie gardzi style sentencjonalnym. Odkrywanie nieprzystawalności elementów świata i doświadczeń jest drogą poznania, podchodzącą do granic nieznanego. Ale też odnosi się ono do niespójności wewnętrznej podmiotu, nieustannego pękania tożsamości i powstawania rozdźwięków pomiędzy nim a ja autorskim, pomiędzy sensem gotowym i nieustalonym. Rozpięcie pomiędzy realnością, jawą, fizycznością a fikcją, snem, wyobrażeniem, podmiotowością i przedmiotowością wywołuje ból, wprawia w stan przypominający obłąkanie. Jakże często wiersze Karaska odzwierciedlają doświadczanie niewspółmierności odczuć, myśli, zdarzeń, stanów, losów, sądów. „Katastrofy / to najoczywistszy żywioł człowieka" (*Orfickie*, W 35). Katastrofa trwa permanentnie. A to poeta poznaje niczym w obłędzie. Człowiek z braku trwałości wewnętrznej i zewnętrznej czuje się tak, jakby jego życie należało do kogoś innego; wydaje mu się więc, że: „Wszystko jest obok. Wszystko jest gdzie indziej".

W Karaskowych karnawałowych i zwariowanych wierszach wykrystalizowują się zdania mądrościowe, sentencje, maksymy (podobnie dzieje się w utworach Jerzego Górzańskiego). Stanowią one przeciwwagę dla szalonych lub zautonomizowanych wizji i sformułowań o jeszcze niejasnej semantyce. Z ciemności wydostaje się światło, ale nigdy ostatecznie i bez wątpliwości. Mądrość „krystaliczna" – odizolowana i uwolniona od wyobraźni, wulgarności życia, pracy nieświadomych sfer, ruchliwych kontekstów – zastyga w fałszywą świadomość. Autentyczne istnienie jest kreacją, które nie może się zatrzymać w jednym i jakoby nienaruszalnym punkcie. Toteż przytaczając wyrwane z wierszy sentencjonalne wyimki, nie możemy zapominać, że ich pełny poetycki, czasem dydaktyczno-ironiczny sens (znany chociażby z poezji Zbigniewa Herberta) objawia się w wieloznacznym otoczeniu innych warstw utworu, z którego są wyjęte, np.

Nie oceniaj nikogo
dopóki nie przejdziesz się w jego butach,
Wyobraźnia jest ważniejsza niż wiedza.
Jeśli nie będę wierzyć, że umrę,

aż do ostatniej chwili,
nigdy nie umrę.

(fragm. *Traktatu o powinnościach języka*, W 24)

Najbardziej dzikie zwierzęta w dżungli
to nieudani poeci.

(fragm. *Samotności polarnego niedźwiedzia*, W 29)

Jeśli przymiotnik „męska" wobec poezji ma sens, to z pewnością można zastosować go do twórczości Karaska. Nie przystępują do niej nostalgiczne i sentymentalne smugi. Nie daje ona wyrazu przeciągającemu się czekaniu na miłość i jej opłakiwaniu (zob. wiersz *Mowa ciała*, W 32). Wers często wyprowadzany jest niespodziewanie jak nagły cios boksera. Poeta raczej ukrywa (pseudonimuje?) uczucia, nie przyznaje się do miłosnych porażek, choć nie udaje, że ich nie było. Nie jest mu obce okazywanie swej energii. Woli być dosadny i brutalny, dlatego nie brzydzi się zaglądać w śmierdzące kąty egzystencji. Jej nieefektowne, niepiękne i frustrujące strony przypominają, jak łatwo stoczyć się w cynizm, bezsens i beznadzieję oraz jak niezbędna jest sztuka. Karaska stać na czułe i czyste w swej prostocie wyznanie, które nie podlega negacji:

Dopóki kobieta z obrazu Vermeera
Przelewa mleko z dzbanka do miseczki
Świat zasługuje na istnienie.

(fragm. *Humorus i Homerus*, W 21)

Wulgarność i pospolitość użyte ze świadomością, że są to jedne z wielu przejawów, cech bytu, nie naruszają „potęgi smaku". Może nawet ją wzmacniają.

Artystyczno-filozoficzne poszukiwania nie wykluczają u Karaska podejmowania treści patriotycznych. Nie są one zarezerwowane wyłącznie dla tradycyjnej (chciałoby się rzec: dziewiętnastowiecznej) poetyki. *Szkic elegii na śmierć Stanisława Mikke* (W 31), który zginął w katastrofie smoleńskiej 10 kwietnia 2010 roku, wzrusza i ocala cząstkę pamięci o człowieku. Poeta jednakże w *Szkicu elegii…* tłumi i przełamuje romantyczno-żałobne tony, choć pokusa uderzenia w nie była niemała. Karasek ujmuje narodową tragedię, symbolizowaną przez samolot-trumnę, nie w kategoriach posępnej, grobowej i męczeńskiej przeszło-

ści, lecz w odpatetycznionej i zaprawionej ironią perspektywie przyszłości. Zdolność do posiadania pamięci powinna iść w parze z umiejętnością przepracowywania (a nie przekreślania, relatywizowania) zarówno jednostkowej, jak i zbiorowej traumy:

> Ojczyzna to pamięć i groby, narody,
> które tracą pamięć, tracą życie,
> twierdzą górale z Pęksowego Bzyzka.
> Bez względu na to, czy ona jest tam, czy gdzie indziej,
> jest ona tam, gdzie zmierzamy.
>
> (fragm. *Szkicu elegii na śmierć Stanisława Mikke*, W 31)

Na każdym kroku Karasek apoteozuje wolność, a mimo to nie przekształca się ona w anarchię. Odsłania miejsca zakratowane, formy uwięzienia. Nie żywi złudzeń co do tego, że rozmaite stany zniewolenia plenią się wszędzie tam, gdzie są ludzie, gdzie funkcjonują instytucje. Poeta, choć odnosi się podskórnie do spraw, które rozgrywają się współcześnie, szerokim łukiem omija tryb publicystyczny. Łatwość sprzeciwiania się budzi uzasadnioną podejrzliwość, bo prawdopodobnie wynika z utraty wolności – tej wolności, która zależy od samego człowieka bezpośrednio. Warunkiem bycia wolnym jest „być kimś w sobie" (*Republika słów*, W 43). Karasek ponawia i niesie Herbertowskie przesłanie Pana Cogito:

> Triady ptasie. Jasne ptaki wolności.
> Poleruj co dzień lustro swego wnętrza.
> Dbaj o to, by nigdy nie osiadł na nim
> Kurz.
>
> (fragm. *Republiki słów*, W 43)

Książka poetycka *Wiatrołomy* w swej końcowej części traktuje o poetach i poezji. Reminiscencje lekturowe splatają się z eschatologicznymi wyobrażeniami, autoironia z wątpieniem, dziękczynieniem i zachwytem, poczucie zwycięstwa gasi świadomość klęski. Zarówno pisanie wierszy, jak i życie, jawią się jako: „Próby i błędy. Próby i błędy" (*Symultanka*, W 54).

Poemat *Wolny związek* (W 58–61) pięknie i mądrze, prawdziwie i z powagą, twardo i z ludycznym polotem zwieńcza *Wiatrołomy*. Poeta mówi w nim

w jakimś nadzwyczajnym i spokojnym natężeniu. Podsumowuje siebie, swoje dokonania i niedokonania ze świadomością, że brakuje narzędzi do przeprowadzenia bilansu. Chodzi przecież o rozrachunek z tym, co nie da się zmierzyć, zważyć, obliczyć, czy zdefiniować. A mimo to *Wolny związek* odsłania jak w migawkach koleje losu i stan świata. Karasek zdobywa się tu na jego diagnozę, której wcale nie chce relatywizować. Poczucie realności w *Wolnym związku* jest tak intensywne, że nie może być mowy o rojeniach, a jest mowa o paradoksach etyki, a dokładniej etyczności poezji. Ona pozwala wierzyć, że zwolennik przemocy ginie „od podmuchu słowa", że „mentalność tłumu / zwalnia jednostkę z wyboru / pomiędzy dobrem a złem", że to, co „staje się udziałem wszystkich od razu marnieje: / sztuka, szlachectwo, pieniądz". A mimo to, ci, którzy uzyskali poetycką mądrość, dochodzą do świadomości Pustki: „nic w gruncie rzeczy nie wiemy". Rachunek budzi wątpliwości, bo wszelkie „bilanse są niepewne a zyski znikome". Na świecie nie ma nic stałego, „wszystko / wymyka się nam z rąk"[8]. Ale okazana tu bezradność nie musi być wieczna. Poezja nie jest powołana do tego, by dawać nienaruszalne rozstrzygnięcia – uwalnia, poprzez wyobraźnię i słowa, poetycką wolę tworzenia, wolną wolę… z nadzieją, że jest ona dobra.

W *Wiatrołomach* uobecnia się ciągłość poezji polskiej, ale też osobna jakość poetycka właściwa tylko Krzysztofowi Karaskowi. Kompletnie nie narzuca się podczas lektury jego wierszy, ułożonych przecież po siedemdziesiątce, perspektywa senilna. Sugerowana w tytule tomu spustoszona przez naturalne czynniki przestrzeń jest obrazem klęski. Miarą zwycięstwa i niepodległości poezji jest rozległość, zapisanej w niej z iście młodzieńczą śmiałością, katastrofy, pięknej, bo znaczącej katastrofy. Katastrofizm Karaska nie przynależy wyłącznie do porządku historycznego, niekoniecznie też wiąże się z przełomowymi kataklizmami na skalę światową, lecz dokonuje się wciąż w żywiole codzienności.

[8] Cytaty w tym akapicie z *Wolnego związku* 60–61.

Bibliografia

Karasek K., *Mowa z okazji sześćdziesiątej rocznicy własnych u rodzin*, „Fraza" 1997, nr 2.
Karasek K., *Wiatrołomy*, Sopot 2011.
Kociuba G., *Twarze rozbitka. Poezja i eseistyka Krzysztofa Karaska*, Mikołów 2013.
Norwid C. K., *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, Paryż 1851.
Norwid C. K., *Początek broszury politycznej*, [w:] tenże, *Wiersze, Pisma wybrane*, t. I, wybrał i objaśnił J. W. Gomulicki, Warszawa 1968.
Norwid C. K., *Przeszłość*, [w:] tenże, *Vade-mecum*, tekst ustalił i wstępem opatrzył J. W. Gomulicki, Lublin 1984.
„Topos" 2003, nr 4–5 (wydanie monograficzne poświęcone K. Karaskowi).

Zbigniew Chojnowski
University of Warmia and Mazury in Olsztyn

MEASURING A VICTORY WHICH IS A DISASTER

Summary

Wiatrołomy by Krzysztof Karasek reveal autothematism (a Polish term for self-reference/metafiction) characteristic of his poetry. The poet celebrates the act of creation, which is the victory of a poet, and on the other hand, he shows the disaster which results from the imperative of constant creation. That is why Karasek's poems are an expression of striving and being in the poetic truth of overcoming linguistic, mental or imaginative fossilisations. Karasek's world is dynamic and ambivalent. Interestingly, in the late work of the poet born in 1937, there is no room for an old man's perspective.

Keywords: ambivalence of poetry, autothematism, catastrophism, Norwid, poetic imagination.

Rys. A. Strumiłły do poematu Cz. Miłosza *Orfeusz i Eurydyka*,
od początku symbol graficzny nagrody

Monika Stępień
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

KRZYSZTOF KARASEK – CZŁOWIEK – CIAŁO – PRAWDA – POEZJA

Poezja jest słowem zapomnianego zaklęcia, które otwiera „wszystko" (…).

Krzysztof Karasek, *Autopsychografia (II)*

Poezja Nowej Fali czyni z ciała łącznik między wierszem i autentycznością. Język staje się namacalnym, fizycznym świadectwem obserwacji. Rozumiany zarówno jako organ, jak i retoryka poetycka; przeplatając znaczenia, dąży do konkretu w poezji, w anatomii. Odczuwanie powinno być niepozowane, dosięgające szczerych granic, pełne, a poezję należy oczyszczać z przekłamujących rzeczywistość zjawisk, elementów, zbędnych ozdobników. Nie stawia się za wszelką cenę człowieka w centrum, ciała jako idealnego, harmonijnego tworu, a języka jako najdoskonalsze formy wyrażania. Ciało u poetów Nowej Fali staje się pryzmatem, przez który przepuszczana jest świadomość tego, co dzieje się między innymi społeczeństwie, polityce, w nich samych. Poezja to behawioralny konkret.

Tak też dzieje się w twórczości jednego z przedstawicieli Nowej Fali – Krzysztofa Karaska[1] – organizm i człowiek to metafizyczno-biologiczne rezonatory, zabarwiające i uwydatniające nadzieję, boleści, czy pokorę wobec chwil, wydarzeń. Jednak nie jest to tylko głos cierpiący, a ciało to coś więcej niż „kruchy sztandar, (…) kruchy szkielet"[2]. Poezja nie wylewa żalów, nie atakuje, nie

[1] B. Tokarz, *Poetyka Nowej Fali*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach", Katowice 1990, nr 1173, s. 23:
„Krzysztof Karasek urodził się w 1937 roku, a więc należy do tych poetów, których obejmowały w znacznej mierze wpływy »Orientacji«. Przez pewien okres był też związany z Orientacją Poetycką Hybrydy i z Forum Poetów Hybrydy. Współredagował »Orientacje«. Jego książkowy debiut miał miejsce w 1970 roku. Tomik *Godzina jastrzębi* ukazał się jako suplement do »Orientacji«".

[2] Fragment wiersza *Nie musisz*, [w:] K. Karasek, *Lekcja biologii i inne wiersze*, Warszawa 1990, s. 7.

zarzuca. Nie jest też bierna i obojętna. Jej specyficzny temperament, nie próbujący udowadniać spraw na siłę, jakby z dystansem, dogłębnie analizujący to, co dookoła, sprawia, że najważniejsze staje się zaangażowanie. Zwyczajne, codzienne, mimowolne reakcje, fizyczność i ludzkie odruchy odbierane są tutaj jako droga do autentyzmu uczestniczenia, niekiedy „aż do kości".

Krzysztof Karasek w jednym ze swoich esejów przyrównuje poezję do „skóry świata", porzucając tym samym łagodne i popularne myślenie o niej jako o ogrodzie. „Nigdy nie żyłem w ogrodach i nigdy żaden ogród nie usypiał mnie harmonią barw, ptaków i liści, i żadne ściany nie tłumiły mojego napięcia. Słyszałem głosy, naciągnięte ścięgna powietrza czułem w rozwarciach ramion. Kiedy otwierałem usta, czułem, jak powietrze napina się i jak naciąga skórę twarzy, krawędzie warg tworzą obrzmienia, gruzłowatości, podskórne grudki metalu, postrzały od świata"[3]. Impresja otoczenia tętni, krzyczy, mlaszcze ustami. W poezji Karaska[4] rzeczywistość płynie żyłami, tętnice naciągają się, reagując na otoczenie. Fizyczność warunkuje postrzeganie, a poeta nie może już pozwolić sobie na trwanie w błogim ogrodzie. Ten „istniał tylko w stanie społecznego dzieciństwa wyobraźni, we wspólnocie pierwotnej poetyckiej wizji, u osobowości pozbawionych wiązań z własnym czasem, z żyjącą, tworząca i rozpadająca się przestrzenią słów i gestów (…)"[5]. Utopijny, harmonijny ogród, poezja mitów i fantazji gwarantuje spokój i bezpieczeństwo, a te stany Karasek w swojej twórczości odrzuca.

Nie jest poetą dążącym za wszelką cenę do szokowania, dosłowności, niepokoju. Wybiera on drogę egzemplifikacji entropii, docierania do trzewi świata, pełnego odczuwania. Do tego niezbędny staje się organizm – by wszystko dookoła objąć nie tylko rozumem, ale również ciałem. W poznaniu tym nie ma miejsca na „papierową poezję, papierowy dramat, papierowe wnętrzności"[6]. Niechronieni przez historię, polityków czy czas, poeci nie mogą uciec do ogrodu, do „krainy spokojności", pozwolić na przegranie „walki o siebie", stać się „poetami

[3] *Miejsce poety*, [w:] K. Karasek, *Pochwała nieobliczalności*, Biblioteka Mistrzów Krytyki Literackiej, Warszawa 2012, s. 13.

[4] B. Tokarz, *Poetyka Nowej Fali*, [w:] *Prace Naukowe*…, s. 92-93.
„Poezja Krzysztofa Karaska różni się od twórczości jego rówieśników pokoleniowych 1) sposobem potraktowania języka, 2) rodzajem stawianych pytań oraz 3) wizją świata i poezji. To, co łączy go z Nową Falą, to świadomość sprzeczności i poczucie odpowiedzialności, jeżeli nie za świat, to za siebie. Należy jednak dodać, że traktuje on własną świadomość jako «świadomość statystycznego człowieka epoki», którą charakteryzują sprzeczności".

[5] K. Karasek, *Pochwała…*, s. 16.

[6] Tamże, s. 17.

ruin". Poezja to nowa architektura świata, siła sprawcza w konstruowaniu społeczeństwa, generator zmian. Rodzona w bólu i buncie, stworzona z „mięsa", splotu nerwów i krzyku, nie odznaczy się nigdy nastawieniem na poszukiwanie „świętego spokoju", nie będzie ucieczką do ułudnych arkad wśród stałości i harmonii natury. Jest mocno osadzona tu i teraz, okazuje się apelem i manifestem, świadectwem odczuwania.

Poezja jest też u Karaska pamięcią[7]. Odrzuca on zobojętniałe, archiwizujące istnienia, procesy dokumentacji, antologie dat, miejsc. Służą one tylko uzupełnieniu obrazu świata. W każdym napotkanym fakcie widzi przede wszystkich człowieka i jego emocje, reakcje, a jego empatyczna postawa wręcz stróżuje otoczeniu, jest wyczulona na dramaty i trudy. Brzemieniem staje się niemoc wobec wszechobecnego cierpienia i zła, skazą czasów – wszelka izolacja. Poeta nie stara się nigdy zatuszować bolesnych wydarzeń, nie udaje, że nie istnieją. Z pokorą i spokojem towarzyszy wydarzeniom gotowy na smutek i niepogodzony z nim. Widać to wyraźnie w wierszu *Requiem*:

Wczoraj o 7 rano w drodze do Kazimierza
Na dworcu autobusowym Warszawa-Stadion
Zobaczyłem dwunastoletnią dziewczynkę
Wstrząsaną epileptycznymi drgawkami (…)
To nieludzkie
Arcyludzkie ciało (…)
Oddawało pod siebie mocz (…)
Wstydliwie odwracałem oczy (…)
Choć za każdym razem
Wracałem do tej bryły
Bytu
Rzeczy samej w sobie (…)
Nie była to czysta ciekawość
Naganna z samej swój istoty
Ani hipnotyczna fascynacja cierpieniem
Raczej niemoc wszelkich granic niemożność przyjścia z odsieczą

[7] „K. Karasek korzysta z doświadczeń T. Peipera z okresu schyłkowego jego twórczości oraz wyciąga konsekwencje z poetyki Orientacji. Poezja jest dla niego elementem kultury rozumianej jako ciągłość przeszłości i teraźniejszości wychodzącej w przyszłość. Osobiste doświadczenia codzienności widzi w perspektywie całości kultury, łącząc sferę biologii z historią. Biologiczne przeżywanie historii wyraża jego meandryczny świat wyobraźni" – B. Tokarz, *Poetyka Nowej Fali*, s. 10.

I pogarda dla siebie
W mojej bezradności upokorzona została cała ludzkość[8].

Biologia jest nieodłącznym elementem dotarcia do sedna – człowiek jest na nią zarówno skazany i to ona kładzie życiu kres, jak i pozwala doświadczać poznania w pełni, dotrzeć do prawdy, choć często subiektywnej, istoty zjawisk, rzeczy. Organiczna więź, gdzie „biologia łączy się z historią, niewidoczne kanały łączą nasze tkanki z warstwami ziemi, wymiar historii nakłada się na wymiar ciała, które jest projekcją najbardziej nieuchwytnych jej wstrząsów"[9], sprawia, że poezja bierze także na siebie brzemię – czucie „całej" ludzkości. Nie jest to jednak poetycki mesjanizm – to zmysł uwierający, dający świadectwo ograniczoności sprawczej człowieka, poety, burzący jego tożsamość.

Trudności pojawiają się nie tylko w sferze emocjonalnej. Karasek w swojej poezji poprzez „cielesność" odpowiada na skażenie słowa, niedoskonałość języka, który jedynie „zakotwicza" człowieka w rzeczywistości:

Wbijasz się w dno
podniebienia
na długim łańcuchu prawdy przytwierdzasz do ziemi[10].

Pomimo usilnych prób budowania czy ocalenia tożsamości za pomocą języka, słowa wypowiedziane „nie są już ani moją // ani twoją własnością"[11]. To wyraźny nowofalowy aspekt w twórczości Karaska. Ciągłe poszukiwanie fałszu – zarówno w siłach sterujących światem, jak i w sobie samym – stawiało poetów w pozycji nieustannie walczących o demaskację kłamstw. Widać to wyraźnie w późniejszym wierszu Karaska, gdzie pisze:

znajdowałem tylko
żużel pojęć i znaczeń – świat
ma wiele twarzy, każda z nich
jest maską, udajemy, że mówimy,
udajemy

8 Fragment wiersza *Requiem*, [w:] K. Karasek, *Lekcja biologii*…, s. 21.
9 *Odpowiedź „człowiekowi dojrzałemu"*, [w:] K. Karasek, *Poezja i jej sobowtór*, Warszawa 1986, s. 41.
10 Fragment wiersza *Język*, [w:] K. Karasek, *Lekcja biologii*…, s. 10.
11 Tamże, s. 10.

że myślimy,
udajemy, że kochamy
a to tylko metafora. A ja
chciałbym żyć naprawdę[12].

Dezintegracja tożsamości, nieufność bądź poczucie wyobcowania czynią z poezji sztukę niemożliwą do uprawiania bez pełnego poświęcenia. Jest to też swoisty paradoks sytuacji poety, poezji – wyalienowany, ale jednocześnie zaangażowany, nieufny, jednak zaangażowany. Ponownie nie chodzi tu o mesjanizm, romantyczną porywistość, dążenie do realizacji utopijnego celu. Drodze poety towarzyszą zawsze jego czasy i to one go determinują, a ona sama prowadzi do budowania filozoficzno-fizjologicznego języka duszy i ciała. Jak sam Karasek pisał: „(…) to, co interesuje mnie w poezji, to pościg za pewną wizją rzeczywistości, która objawia się w stanach podświadomości, półsennych, konstruowanie różnych modeli, próbowanie różnych wyrazów – podróż po terytoriach niedookreślonych, które wymagają zagłębienia, nie definicji"[13]. Poezja Nowej Fali czy samego Karaska nigdy nie będzie wyczerpującą odpowiedzią, lecz poszukiwaniem autentyzmu egzystencji, procesem zauważania, które przepuszczane przez cielesność, empiryzm próbują uzyskać pełny obraz przeładowanej rzeczywistości, świata zastanego, którego Karasek nie jest w stanie ogarnąć, pisząc w jednym ze swoich esejów, że: „jawi mi się on jako chaotyczna, nieskoordynowana masa bodźców, obrazów, zdarzeń, których natłok jest zbyt przemożny"[14]. Być może właśnie dlatego to znane od początku, od zawsze, ciało jest dla poety najprostszą do pokonania bramą do prawdy, do ujarzmienia istnienia. Twórca, umieszczony „(…) między historią a swoim własnym ciałem, pomiędzy pamięcią – czyli świadomością – a bezczasem, czyli swoim własnym wnętrzem (…)"[15], nie ma wyboru – pozwolić musi sobie na rozdarcie. Proces ten, jednakowo bolesny, jak i wzbogacający, za pomocą poezji, słów, prowadzi go do ocalenia przed materialnym zniknięciem.

Widoczne jest, jak niezależnie od miejsca i czasu Karasek poprzez organiczność, cielesność opanowuje przestrzeń. Relacja ta jest zresztą obustronna –

12 Fragment wiersza *Z „Księgi urojeń"*, [w:] K. Karasek, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1982, s. 14.
13 K. Karasek, *Autostrady i konie*, Warszawa 2008, s. 107.
14 *Wstęp do „godziny jastrzębi"*, [w:] K. Karasek, *Poezja i…*, s. 36.
15 *Co to znaczy „być poetą" dziś?*, [w:] K. Karasek, *Pochwała…*, s. 86.

czasem „uda są pełne jak los; jak rozstajne drogi”[16], pokój jest „więzieniem dla oczu”[17], a czasem „piąta ściana”[18] jak mur naciska w jego ciele wprost na „niebo sufitu”[19]. Biologia konkretyzuje odczucia, a rozum i poezja nadają im wyraz metafizyczny, znaczenie, mówią coś więcej niż materia. Nie tylko wyraża czy dopełnia – jest ona także potrzebna poecie do przetrwania, na zawsze – w dążeniach tych nie chodzi jednak o zostanie legendą, o przetrwanie w pamięci, by młodsze pokolenia mogły idealizować nazwisko zmarłego twórcy. To dla poety jedyne właściwe miejsce na niekończące się trwanie:

> (…) Znieruchomieć w wierszu, w statystycznych kształtach
> i formach. Nie poruszać się.
> Zdrewnieć.
> Zdusić w sobie to zwierzę,
> które nie chce słuchać tętentu krwi: wryć się
> w nieruchomą skalę wiersza, nie dopuścić
> niczego z zewnątrz. Nawet
> możliwości istnienia
> zewnątrz. Wiersz, jedyna forma stała
> na gibieli bytu (…)[20].

To triumf biologii, zwycięstwo ciała nad rozumem. Odejście fizyczne cyklu „Prywatna historia ludzkości” jest czymś wstydliwym, poniżającym. Zniewolenie cielesne okazuje się nieuniknione, ponieważ:

> (…) ciało jest powrotem do siebie,
> od niego zaczyna się porządek świata, od niego
> odbudowujesz całą tę wzniosłą symetrię
> pełną gnicia i snów (…)[21].

Człowiek zniewolony przez organizm, cierpiący, u Karaska niesie ze sobą – często spotykany w nowofalowej twórczości środek wyrazu – krzyk, odpowiedź

16 *Mały kawałek ziemi*, [w:] K. Karasek, *Lekcja biologii*…, s. 9.
17 Tamże, s. 9.
18 Tamże.
19 Tamże.
20 Fragment wiersza *4*, [w:] K. Karasek, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1982, s. 138.
21 Fragment wiersza *5*, [w:] tamże, s. 138.

na wszechobecne chaos i degradację. Bolesna percepcja zaczyna się już w momencie narodzin. Karasek pyta:

> (…) jaki krzyk wydasz, wyłaniając się z ciemnego łożyska w brzuchu
> twojej matki (…)
> Czy powitasz je krzykiem,
> czy niemym, ślepym zapatrzeniem w pustkę,
> które zamurowuje krtań? (…)[22],

– tym samym zastanawiając się, czy będzie w stanie kiedykolwiek w ogóle przemówić. Przestymulowanie i trudności w odnalezieniu swojego miejsca w iluzorycznie symetrycznym, poukładanym świecie prowadzi do poczucia zagubienia, wyobcowania, niedopasowania. To emocje, które Karasek często utożsamia z twórcami, poetami. Wspomina o niepokoju związanym z potrzebą odczuwania swojej osobowości i dostępnej rzeczywistości jako spójnej, pytając: „(…) czyż nie mam prawa do niepokoju, do odczuwania zagrożeń, i to nie tylko metafizycznych, lecz i biologicznych, aż po ostatnią komórkę mego ciała, jeśli odczuwam niepokój o całość świata, jeśli tak jasno świadom jestem kruchości podstaw cywilizacji. A również: czyż nie mam prawa do obaw o całość świata, jeśli odczuwam zagrożenie tego, co we mnie najbardziej intymne i własne, jeśli moja biologia, moja wyobraźnia i mój rozum konkretyzują te stany w jasne formuły „niejasnych wierszy?"[23]. Dysonans poznawczy twórcy, rozpiętego pomiędzy światem wewnętrznym i zewnętrznym, skutkuje niekończącą się, poetycką polemiką. Ciało jest w niej miejscem intymnym, to w nim rozgrywają się podstawowe wymiany myśli, zdań, poglądów. To często ono porządkuje świat, ponieważ jest miejscem znanym od zawsze, do którego można wrócić i w którym jest ukrycie.

Motywacje związane z ewakuacją i powrotem do świata wypływają jednak zawsze z rozumu, będąc niejednokrotnie na swój sposób metafizycznymi. Jednakże warto na marginesie zaznaczyć, iż Karasek nie nawołuje do rozżalania się nad rolą poezji, czy poetów w obecnych – dla autora lub czytającego – czasach. Zauważa ją i poświęca temu zagadnieniu część swojej twórczości, ale nie znajdziemy w tych rozważaniach lamentów – poeta jest spokojny, z pokorą potrafi

[22] Fragment wiersza *Kobieta mówi*, [w:] K. Karasek, *Prywatna historia ludzkości*, Seria Małych Wyborów Poetyckich, Kraków 1986, s. 127.

[23] *Odpowiedź „człowiekowi dojrzałemu"*, [w:] K. Karasek, *Poezja i…*, s. 41.

dostrzegać wymagania i szanse, odznacza się dojrzałością, która u Karaska „w literaturze polega (…) na wsłuchiwaniu się w głosy nam współczesnych, tych, którzy ustanawiają żywy konkret słowa, ale i tych, którzy żyjąc przed nami uformowali nas, którzy ukształtowali nasz sposób widzenia, przeżywania i pojmowania świata, wyposażyli nas w aparaturę pojęciową, w środki zmieniania przez nas rzeczywistości za pomocą słów. O ile bez pierwszego nie ma w ogóle pisarstwa, o tyle bez drugiego nie ma człowieczeństwa, nie ma dojrzałej, pełnej krwistych, jędrnych dzieł literatury. Dzieł, w których znajdziemy nie tylko oparcie we współczesnym na świecie sprzecznych sądów, wartości i idei”[24].

Pomimo stereotypowego nacechowania poezji cierpieniem, odrzuceniem lub tragicznym bohaterstwem, walką, jej status społeczno-kulturowy niewiele zmienia się na przestrzeni dziejów. „Wszędzie tam, gdzie istniał bezinteresowny trud, terrorystyczny wysiłek słowa, bezkompromisowość dla siebie i współczucie, i bunt wobec świata, wszędzie tam była poezja: siła słabych. Ubezpieczała ludzkie instynkty i odruchy. Jej anteny penetrowały najdalsze przestrzenie mlecznych dróg historii i świadomości. I byli ludzie, którzy ją od nowa, jak zawsze, stwarzali, być może śmieszni, bo okpieni przez czas i historię, ale przecież wyczuleni na miarę jej głosu, mający oczy otwarte aż do bólu”[25]. Karasek poezję – i twórców – definiuje jako łącznik pomiędzy czasami i przestrzeniami. Wyznaje pogląd, że tylko poezja potrafi znieść granice „(…) pomiędzy ideami a sposobami istnienia. Pomiędzy widzeniami świata a ich możliwościami. Jest porozumieniem pomiędzy ludźmi żyjącymi na różnych terytoriach i mówiącymi różnymi językami. Pomiędzy tu i teraz a gdzieś i kiedyś. Pomiędzy tymi, którzy współtworzyli kiedykolwiek ład słowa w historycznym czasie, a tymi, którzy są tych słów dziedzicami. Pisarz ma na swej drodze do dokonania zarówno to, co go współbuduje, jak i to, co go niszczy. W słowach języka, w słowach, których używa, mieszkają ludzie innych epok. Oni przekazują mu poprzez historyczną przestrzeń i czas posłanie (…)”[26].

Poezja jest nieznającym ograniczeń dialogiem, pełnym przeszłych i nadchodzących znaczeń. Piszący powinien je znać, aby sprawnie wypowiadać się i tym samym zdawać sobie sprawę z tego, że dźwiga brzemię pamiętania i kreowania jednocześnie. Wykorzystując wszystkie swoje zdolności, ułomności, przekraczając bariery i nieustannie rozwijając się – poeta, będąc jednocześnie

[24] *Odczyt o starych poetach*, [w:] K. Karasek, *Poezja i…*, s. 71.
[25] *Miejsce poety*, [w:] K. Karasek, *Pochwała…*, s. 23.
[26] *Odczyt o starych poetach*, [w:] K. Karasek, *Poezja i…*, s. 74.

zniewolonym przez samego siebie, historię, czas jak i wolnym dzięki umysłowi, staje się głosem przyszłego, teraźniejszego i przyszłego pokolenia. Rozważania poświęcone roli i miejscu poety na świecie Karasek ukazuje w wierszu *Zadanie*:

> Ci ludzie piszą rzeczy niezrozumiałe,
> dawniej nazywało się to poezja,
> powiedział człowiek przyszłości.
> Wkrótce ludzie tacy jak pan
> przestaną istnieć, dodał,
> to gorsze niż śmierć.
> Stanie się pan legendą.
> Teraźniejszość jest odrażająca
> Bo jest nieprzemijalna
> I twarda jak żelazo.
> Czas jest substancją z której jestem zrobiony (…)[27].

Już sam tytuł nacechowuje życie poety jako misję – trudną, w której to przecież twórca reaguje na otoczenie cała swoją anatomią i wszystkimi zmysłami.

Poeta rozbity[28] w czasie, pomiędzy wymaganiami a oczekiwaniami, chęciami a możliwościami, przyczyniać może się do dostrzegania dwóch dróg. Pierwsza z nich definiuje poezję i proces twórczy jako pasma bólu psychiczno-fizycznego, które kończą się klęską, ale pozwalają dostrzec cierpienie i potrzeby innych oraz mówić o nich. Druga – gdzie te dwie rzeczy, odbywające się w uniwersalnym u podstaw – wypływającego z jednego gatunku – ciele, pozwalają osiągnąć wspólnotę odczuwania – wewnątrz siebie i wewnątrz wszystkich jedno-

---

27 Fragment wiersza *Zadanie*, [w:] K. Karasek, *Autostrady i…*, s. 55.

28 Wyraża to figura stworzona przez Karaska „poeta rozbitek": K. Karasek, *Dziennik rozbitka II*, Sopot 2004, s. 50:
„Rozbitek to ktoś po katastrofie, kto ją przeżył, ocalał i wyszedł z niej wzmocniony. Katastrofie wiary. Katastrofie miłości. Katastrofie obumierania ciała, każdej innej […] Ktoś, kto żyjąc po katastrofie nie uważa tego faktu za coś niezwykłego. Uważa go za dziedziczoną konieczność, a nawet oczywistość, z którą musi żyć, taką jak grzech pierworodny; musi nauczyć się żyć. Nie fetyszyzując katastrofy – jak katastrofista – rozbitek uważa, że żyje po niej pełniej, że prawdziwy, pełny wymiar człowieczeństwa wyłania się dopiero po niej. W tej intuicji jest bliższy raczej Dostojewskiemu, dla którego upadek wpisany jest w kondycję człowieka, w samo jego bytowanie na ziemi, i że opatrzność poddając go – za jego pomocą – próbie, stwarza mu niepowtarzalną szansę, by mógł wziąć sprawy w swoje ręce, by mógł sam wpłynąć na swój los".

cześnie. Już na początku twórczości Karaska widać wyraźnie obranie drugiej z dróg, gdzie „pozostanie poetą i misję tę będzie traktował jako prawdę nadrzędną, wobec wszystkich innych; jako imperatyw kategoryczny własnego istnienia”[29]. Poezja jest podróżą a język narzędziem, które umożliwiają docieranie do istoty rzeczy, substancji warunkującej funkcjonowanie.

Patrząc szerzej na poezję i tworzących ją, Karasek postrzega, i wiersz sam w sobie, i poetę, jako „wszystko na raz” – ekspresję osobowości, historię, życie intymne i zbiorowe, subiektywność i obiektywność, indywiduum i pokolenie, trwanie w przeszłości, teraźniejszości i przyszłości w jednym momencie.

Zawsze chciałem
na dnie mojego świata
schronić się pod kaptur
Jednak obawa grzesznych myśli
mieszkających we włosach
odradziła przewiązanie się
sznurem pochylenie
nad pulpitem skryptora
A jednak zagoniony w codzienność
zerkam czasem
na metafizykę za furtą
wsłuchując się w rym kanoniczny
Wiersze rodzą się w takich chwilach
i zaczynają zwykle od słów
„niespiesznie podążał”
„za niczym nie gonił”
I tak dalej[30].

Wszystko to czyni proces twórczy nie tylko samoanalizą, ale także studium psychologiczno-socjologiczno-historiozoficznym – zdystansowaną, pokorną, choć rezonująca w ciele, obserwacją.

Cielesno-poetycka retoryka Karaska sięga nie tylko do detali organizmu i biologii człowieka, ale także odznacza się szerokim obszarem świadomości historycznej, społecznej, bądź też egzystencjalnej. O autorze wypowiadał się także wybitny Zbigniew Herbert, mówiąc: „(…) jego poezja jest dojrzała, po-

[29] *Poeta głuchej przyszłości”*, [w:] K. Karasek, *Poezja i…*, s. 128.
[30] Wiersz *Tyniec*, [w:] K. Karasek, *Autostrady i…*, s. 47.

ważna, nośna intelektualnie i świetnie «zrobiona» literacko. Mówiąc językiem sportowym – wyprzedził on o całą długość swoich pokoleniowych przyjaciół"[31]. Wielostronne, choć z natury subiektywne, widzenie i odczuwanie rzeczywistości, osobiste procesy komunikacji ze światem za pomocą poezji, napięcie – niemalże fizycznie odczuwalne – dialogu pomiędzy „ja cielesnym" a „ja metafizycznym" czynią z twórczości Karaska coś znacznie większego niż osobista refleksja o komponentach ludzkiej kondycji.

Bibliografia

Karasek K., *Dziennik rozbitka II*, Sopot 2004.

Karasek K., *Autostrady i konie*, Warszawa 2008.

Karasek K., *Lekcja biologii i inne wiersze*, Warszawa 1990.

Karasek K., *Prywatna historia ludzkości*, Seria Małych Wyborów Poetyckich, Kraków 1986.

Karasek K., *Poezja i jej sobowtór*, Warszawa 1986.

Karasek K., *Pochwała nieobliczalności*, Biblioteka Mistrzów Krytyki Literackiej, Warszawa 2012.

Karasek K., *Wiersze i poematy*, Warszawa 1982.

Kądziela P., *Zbigniew Herbert. Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, Biblioteka „Więzi", Warszawa 2009.

Tokarz B., *Poetyka Nowej Fali*, [w:] „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach", Uniwersytet Śląski, Katowice 1990, nr 1173.

[31] *Polecam – odradzam*, [w:] P. Kądziela, *Zbigniew Herbert. Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, Biblioteka „Więzi", Warszawa 2009, s. 17.

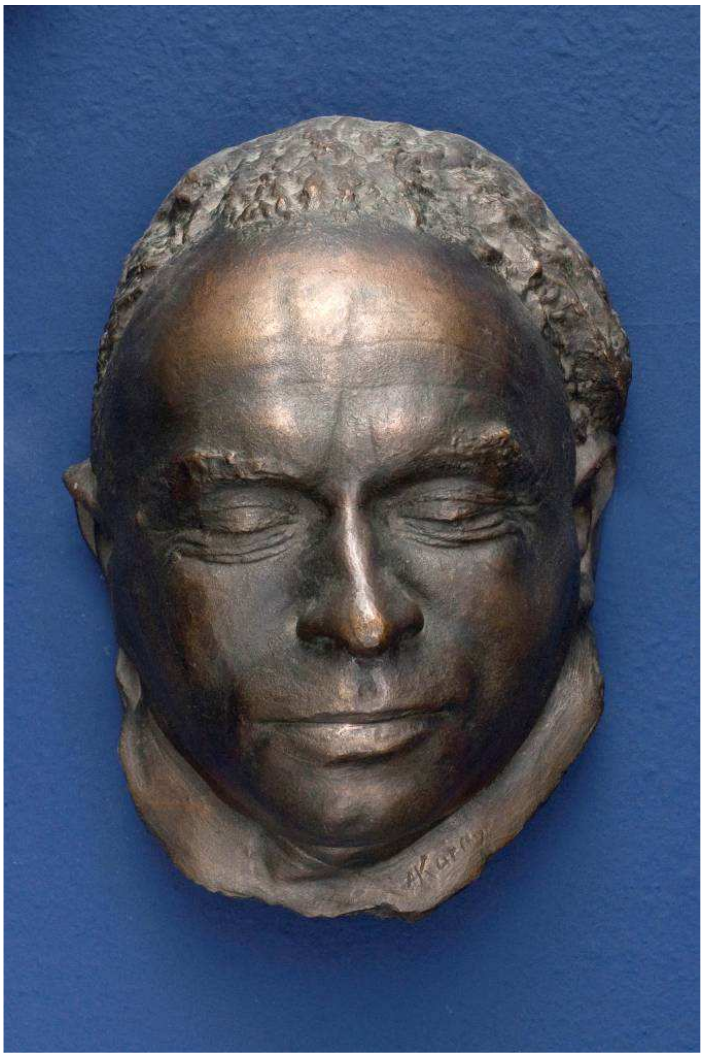
Monika Stępień
University of Warmia and Mazury in Olsztyn

KRZYSZTOF KARASEK – HUMAN – BODY – TRUTH – POETRY

Summary

The New Wave language as an organ and poetic rhetoric, interspersed with meanings, strives for a concrete, falsehood. The poetry of Krzysztof Karaska is filled of commitment, proficiency in metaphors, dialogue of body and mind. By rejecting the vision of poetry as a harmonious, idyllic garden, the poet goes to the substance, to show what is hidden. Organicness allows the unmasking of reality or saving from oblivion, and metaphysics completes the movable order of things. Despite suffering, constantly accompanying the creative process, Karaska's poems are not filled with sorrow – there is humility, acceptance and openness to the another horizons of reality. As a „broken" castaway, he finds his place between time, generations and spaces.

Key words: Karasek, poetry, body, New wave, biology, poet



Odlew w brązie pośmiertnej maski K. I. Gałczyńskiego, którego oryginał
(znajdujący się obecnie w Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego w Białymstoku)
wykonał Alfons Karny w dniu śmierci poety 6 grudnia 1953 r.
Odlew ten muzeum nabyło od córki rzeźbiarza Danuty Wróblewskiej w 2010 r.
Ze zbiorów Muzeum K. I. Gałczyńskiego w Praniu

GŁOSY

Jerzy Sikora
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

„PRZESTAĆ NAZYWAĆ ODDAĆ SIĘ ŚWIATŁU". JAN POLKOWSKI JAKO POETA METAFIZYCZNY

Zanim przejdziemy już bezpośrednio do poezji Jana Polkowskiego, wcześniej spróbujmy jako tło i kontekst, oczywiście zaledwie wybiórczo, pokazać metafizyczność w polskiej poezji na przełomie dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku. W tym przecież obrębie czasowym – a konkretnie od 1980 roku do chwili obecnej – mieści się twórczość autora *Drzew*[1].

Wstępny kontekst, czyli metafizyczne preludium

Krzysztof Dybciak w książce *Trudne spotkanie. Literatura polska XX wieku wobec religii*[2] pokazał twórczość wybranych autorów w odsłonie literacko-religijnej, także metafizycznej. Skończył się dwudziesty wiek i mamy już siedemnaście lat następnego stulecia. Pewnie z racji nierozległego jeszcze przedziału czasowego nie pojawiły się panoramiczne ujęcia literatury XXI-wiecznej po-

[1] Jan Polkowski debiutował tomem *To nie jest poezja* (Warszawa 1980). Dużą aktywność literacką przejawiał w latach osiemdziesiątych. Ukazało się wtedy w drugim obiegu kilka kolejnych zbiorów. Następnie już w obiegu oficjalnym, w wolnej Polsce, pojawiły się *Elegie z Tymowskich Gór i inne wiersze* (Kraków 1990). I wtedy poeta zamilkł na prawie dwadzieścia lat. Przebudził się dopiero tomem *Cantus* (Kraków 2009). Później pojawiły się następne.

[2] K. Dybciak, *Trudne spotkanie. Literatura polska XX wieku wobec religii*, Kraków 2005.

kazanej w perspektywie religijnej, metafizycznej[3]. Zbigniew Chojnowski stawia tezę, że „na progu XXI stulecia poezja, zwracając się ku metafizyce, kreuje nową, zdynamizowaną świadomość religijną, między obietnicą raju a przepowiadaniem apokalipsy"[4].

Postmodernizm ulega atrofii, odchodzi do lamusa. Zapewne poezja o nacechowaniu metafizycznym jawi się jako odtrutka na postmodernistyczny relatywizm i ontologiczną pustkę. Krytyczne nastawienie postmodernizmu do tradycji metafizyczno-religijnej nie jest tajemnicą i żadnym odkryciem. Chociaż zdarzają się i w tym kręgu myślowym przedstawiciele, którzy definitywnie nie odrzucają kategorii metafizycznych. Oto David Bidney twierdzi, że niewyrażalność (zbliżona do pozycji metafizycznych) nie tylko nie jest sprzeczna z postulatami naukowości, ale stanowi składową każdej nauki, stając się metaantropologią. Ten amerykański antropolog uważa, że istnieje niezależna od naukowej epistemologii „logika wyobraźni", „logika znaków duchowych". Dzięki „logice wyobraźni" odkrywa się metafizyczny klucz organizujący rzeczywistość[5].

W polskiej literaturze XX wieku, zarówno w poezji, jak i w prozie, pojawiała się metafizyka i to w ciekawych realizacjach. „Metafizyczne jądro" i „pierwotna idea" rzeczy znajduje się chociażby w silnie zmetaforyzowanej prozie Brunona Schulza[6]. W niej sprawy metafizyczne są sprawami „wielkiej troski", których nie sposób wyartykułować za pomocą „kolorowej miazgi słów" i „siekaniny gadania"[7]. Do metafizycznej dykcji predysponowany jest szczególnie język poezji –

[3] Co nie znaczy, że nie ma w ogóle ujęć literatury XXI wieku w rozmaitych perspektywach oglądu. Zob. *Literatura na progu XXI wieku*, red. J. Chłosta-Zielonka i Z. Chojnowski, Olsztyn 2014. W tej pracy zbiorowej jeden tekst dotyczy metafizyczności. Anna Radzewicz-Bork, analizując *Traktat teologiczny* Czesława Miłosza, szuka w nim śladów poezji Adama Mickiewicza i pyta o aktualność perspektywy metafizycznej. A. Radzewicz-Bork, *Romantyczna tradycja i transgresja. Czesław Miłosz wobec Adama Mickiewicza*, [w:] *Literatura na progu XXI wieku*, dz. cyt., s. 15-25.

[4] Z. Chojnowski, *Koniec wieku*, [w:] *Raje i apokalipsy*, Olsztyn 2011, s. 235.

[5] Za: M. Telicki, *Poeta jako antropolog*, „Teksty Drugie" 2007, nr 3, s. 165.

[6] „[…] rzeczy wszystkie cofały się niejako do korzenia swego bytu, odbudowywały swe zjawisko aż do metafizycznego jądra, wracały niejako do pierwotnej idei, ażeby w tym punkcie sprzeniewierzyć się jej i przechylić w te wątpliwe, ryzykowne i dwuznaczne regiony, które nazwiemy tu krótko regionami wielkiej herezji" (*Manekiny*). B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Warszawa 2013, s. 79.

[7] „Jak można było żądać zrozumienia dla wielkich trosk ojca od tych młynków, mielących bezustannie kolorową miazgę słów? Głusi na gromy proroczego gniewu, przykucali ci handlarze w jedwabnych bekieszach małymi kupkami dookoła sfałdowanych gór materii, roztrząsając gadatliwie wśród śmiechu zalety towaru. Ta czarna giełda roznosiła na swych prędkich językach szlachetną substancję krajobrazu, rozdrabniała ją siekaniną gadania i połykała niemal" (*Noc wielkiego sezonu*). Tamże, s. 244.

z całym arsenałem środków wyrazu wnikających w „istotę rzeczy". Pokazał to na przykład w nowatorski sposób Bolesław Leśmian w swojej zdynamizowanej, poznawczo przenikliwej, wychylającej się ku metafizycznym zaświatom liryce.

Wiersz może posiadać metafizyczny wyraz, niekoniecznie eksplorując zaświaty i „drugą przestrzeń", ale również kontemplując codzienność. Zagęszczony i skoncentrowany na codzienności ogląd znajdujemy na przykład w wielu wierszach Czesława Miłosza. On sam swój „stan poetycki" wyjawia w następujących słowach: „Byłem niecierpliwy i drażniło mnie tracenie czasu na głupstwa, do których zaliczałem sprzątanie i gotowanie. Teraz z uwagą kroję cebulę, wyciskam cytryny, przyrządzam różne gatunki sosów"[8]. „Z uwagą", czyli w skupieniu, w refleksyjnym nastawieniu do świata i do wszelkich czynności, które poeta w swojej ziemskiej egzystencji wykonuje. Towarzyszy mu nieustanne zdziwienie – albo lepiej powiedzieć: zadziwienie – światem.

Myślenie poetów (sądy, dywagacje) jest delikatniejsze, mniej kategoryzujące niż teologów (dogmaty) albo porządkujące definicje filozofów. W poezji mamy więcej niepewności, więcej pytań niż odpowiedzi, więcej wątpliwości. Ważny jest metafizyczny (wrodzony?) instynkt. Problemem – większym niż w innym komunikowaniu – jest język i jego ograniczenia. Poezja metafizyczna ma nacechowanie ontologiczne, szuka zakorzenienia w bycie. To poezja znaku, symbolu, tajemnicy. Często obraz świata porządkuje przez religię, ale jej zakres jest większy niż poezji religijnej. Niejednokrotnie ma zakorzenienie w tradycji – zwłaszcza śródziemnomorskiej. Opiera się na judeochrześcijańskim paradygmacie aksjologicznym i antropologicznym. Sięga do korzeni europejskiej kultury, grecko-chrześcijańskiego dziedzictwa. Pojawiają się mniej lub bardziej wyraźne tropy biblijne. A kod Biblii nie jest wyłącznie sprawą tradycji kulturowej, lecz żywą i istotną kwestią egzystencjalną. To, co czasem dla innych poetów jest tradycją negatywną, a nawet źródłem kpin[9], dla poetów wspomnianej proweniencji staje się tropem artystycznej dykcji i wyznawanej aksjologii. Chociażby Krzysztof Koehler wprowadza do swojej poezji uroczysty, litanijny język, a Wojciech Wencel w poetyckich modlitwach, hymnach pochwalnych na cześć Boga i me-

8 Cz. Miłosz, *Stan poetycki* [z tomu *Hymn o perle*], [w:] tenże, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 716.

9 Przywołajmy na przykład wiersz Jacka Podsiadły *List do papieża Jana Pawła II pocztą niedyplomatyczną*. Poeta kpi ze zbiorowych form kultu religijnego, z metafizyki, z sacrum. Opowiada się za wierszami wywiedzionymi z własnej biografii. Http://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/19212-jacek-podsiadlo-list-do-papieza-jana-pawla-drugiego-pocz.html [data dostępu: 28.08.2017].

dytacjach wyraża bunt przeciw laicyzacji[10]. Metafizyczni poeci bardziej niż inni poruszają się w obszarze: kultura – sztuka – filozofia – religia.

Wiele tropów metafizycznych spotykamy w poezji Tadeusza Różewicza. Jego, zwłaszcza późne, wiersze artykułują metafizyczne zło istniejące w człowieku. Poeta nienachalnie uaktywnia biblijną drogę poszukiwania kontaktu z Bogiem, poszukuje Jego śladów jako przeciwwagi Zła oraz jako antidotum na pustkę i wyjałowienie współczesnej kultury masowej z wyższych humanistycznych wartości. Tadeusz Różewicz, podobnie jak Leszek Kołakowski[11], schodząc z ateistycznych ścieżek ku szlakom religijnym, metafizycznym, widzi w nich trop ocalający przed zawłaszczającym ludzką duchowość konsumpcjonizmem[12].

W poezji metafizycznej ważną rolę odgrywa element poznawczy, epistemologiczny. Nie znaczy to jednak, że chce ona bezwzględnie, za wszelką cenę – jak na przykład filozofia – poznać, dowiedzieć się jak najwięcej, wręcz „na pewno". Warto przywołać stanowisko Henryka Elzenberga – filozofa, ale i kogoś, kto miał „czucie" literackie, poetyckie. Otóż uważał on, że „w poezji śruby winny być zawsze odrobinę nie dokręcone. Jedna z najmądrzejszych rad poetyckich, to ta Verlaine'owska, żeby słów nie dobierać *Sans quelque méprise* [bez jakiegokolwiek błędu – przyp. J. S.]. Zawsze trafiać w sedno jak ostrzem cyrkla, to daje wrażenie sztywności. I zanadto wychodzi na swoim czysty intelekt"[13]. Ten filozof z rezerwą podchodził do czynnika poznawczego jako ostatecznej instancji w myśleniu: „Charakter mojego myślenia. N i e p o z n a w c z y: z góry mam pewność, że do poznania – takiego niezaprzeczalnego – nie dojdę". I dalej: „Nie rozumieć, n i e c h c i e ć zrozumieć może być czasem nakazem samozachowawczym pierwszej wagi i mocy"[14]. A wirtuoz metafizycznego kina, Andriej Tarkowski, poznanie umieszcza w obrębie grzechu: „Im lepiej poznajemy, tym mniej lubimy. Poznanie jest czymś grzesznym"[15]. Co nie znaczy, że współczesny poeta metafizyczny nie czyni poznawczej wędrówki. Podejmuje ją, ale pokornie, nie za wszelką cenę, nie zakłada z góry, że musi „tam" koniecznie dojść. Jego

10 Artykułuje to również w zbiorze programowych esejów dotyczących neoklasycyzmu. Zob. W. Wojciech, *Zamieszkać w katedrze. Szkice o kulturze i literaturze,* Warszawa 1999.

11 „Wszystko, co pobudza wiarę religijną, jest przeciwne konsumpcyjnej żarłoczności. Ale pytanie, czy wygra instynkt metafizyczny, czy żądza konsumpcji, jest nierozstrzygalne". L. Kołakowski, *Sen, w którym żyjemy*, rozm. przepr. M. Fabjański, „Przekrój" 2006, nr 33, s. 14.

12 Zob. T. Różewicz, *To i owo*, Wrocław 2012.

13 H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, wyd. 2, zmienione i uzupełnione, Kraków 1994, s. 385.

14 Tamże, s. 106-107.

15 *Zwierciadło. Andriej Tarkowski w rozmowie z Jerzym Ilgiem i Leonardem Neugerem*, Kraków 2016, s. 37.

wiersze są bardziej artystyczną, ale i własną, relacją z drogi, z czegoś, co trwa, co niedomknięte, a nie z finalnych, definitywnych dojść i rozstrzygnięć. To właśnie często małe, drobne doświadczenia, przeżycia, namysły prowadzą na ścieżkę wiodącą do głębi bytu. W zachodnią kulturę jest głęboko wrośnięty paradygmat racjonalności i z niego poeci metafizyczni korzystają, a jednocześnie z nim, z ograniczeniami typu „ratio", się zmagają.

Poezja metafizyczna, jak każda poezja, posiłkuje się wyobraźnią – ale w sposób umiarkowany. Poeta metafizyczny czuwa, aby nie dać się jej całkowicie ponieść, aby nie oderwać się od realiów ludzkiej egzystencji. Kenneth Burke zauważa, że „zakres znaczeniowy 'wyobraźni' jest dziś niesłychanie płynny, obejmuje to, co widzialne, dotykalne, obecne 'tu i teraz', ale także to, co mistyczne i transcendentne; to, co czysto zmysłowe i empiryczne, z naukową ścisłą obserwacją włącznie – i to, co jest dramatyczną emfazą i stronniczością; to, co literalne, i to, co łączy się z fantazją (więc także wszelkie rodzaje upodobań intelektualnych i estetycznych)"[16]. W tej poezji artysta nie roztapia się w dziele sztuki, nie zatraca się w sposób faustowski, nie traci swojej podmiotowości i przez to uwiarygodnia to, co mówi.

Poezja metafizyczna sięga do problematyki przekraczającej poznawalną zmysłowo rzeczywistość. Wychodzi poza empirię, poza bezpośrednie zmysłowe doświadczenie. To poezja spraw ostatecznych, śmierci i dywagacji na temat tego, co po niej (życie pośmiertne, wieczne). Stara się odsłonić tajemnicę istnienia, znaleźć jego głębszy sens, cierpliwie odczytywać „szyfry transcendencji"[17]. Twórcy o nachyleniu metafizycznym uprawiają poezję bardziej pytań niż odpowiedzi. Pytań o transcendencję, o możliwości poznania i doświadczenia Boga, o sens istnienia bytu, o przyczyny obecności zła i cierpienia w świecie, o pryncypialne, naczelne wartości. W metafizycznych poszukiwaniach i eksploracjach zakres zadawanych pytań jest rozległy. Widać niemożliwy do zniwelowania dystans, rozdźwięk między słowem a opisywanym przez nie światem, pojawiają się sprzeczności nie do pogodzenia.

Wyraźnie metafizyczna wizja świata pojawia się u Jarosława Marka Rymkiewicza. Metafizyka jest pojęciem kształtującym zasadnicze sensy jego poezji sięgającej do archetypów[18]. Nieraz stylizuje on wypowiedź poetycką na wypowiedź filozoficzną. Filozofia staje się inspiracją do własnych zindywidualizowa-

16 K. Burke, *Tradycyjne zasady retoryki*, przeł. K. Biskupski, [w:] *Retoryka*, red. M. Skwara, Gdańsk 2008, s. 85.

17 Zob. K. Jaspers, *Szyfry transcendencji*, „Znak" 1994, nr 2, s. 59.

18 Zob. J.M. Rymkiewicz, *Koniec lata w zdziczałym ogrodzie*, Warszawa 2015.

nych poszukiwań[19]. Poezja metafizyczna w jakiejś części jest poezją epifaniczną – objawiającą przebłyski Absolutu. Takie przeważnie są wiersze Bogdana Czaykowskiego[20]. Metafizyczne sensy rozbłyskują w poezji Ewy Lipskiej, zwłaszcza wtedy, gdy artykułuje wielki temat śmierci. W jej liryce zauważamy owe namysły nad Thanatosem, nad człowiekiem w sytuacjach granicznych[21].

Są poeci, którzy metafizykę czerpią z własnego doświadczenia religijnego i ich poetyckie teksty są osobistymi świadectwami. W konstruowanym przez nich obrazie świata mamy bezinteresowną kontemplację i – co charakterystyczne i godne zauważenia – niedystansowanie się wobec zwyczajności, codzienności, nieuciekanie w zaświaty. Przeciwnie – empatię, wczuwanie się w to, co najbliższe, doświadczalne, dookolne. Tak jest w poezji Krzysztofa Kuczkowskiego. Nie tracąc kontaktu z dookolnym, widzialnym światem, podmiot liryczny utożsamiony z autorem wychyla się – przerzuca kładkę – na drugą stronę, ku „drugiej przestrzeni"[22]. Cały zakres odniesień do Absolutu, począwszy od sceptycyzmu a skończywszy na zawierzeniu i zaufaniu Najwyższemu, znajdujemy w wierszach Marka Czuku. W wyborze wierszy, symptomatycznie i zarazem pokornie zatytułowanym *Nietrwała kompozycja*[23], autor uświadamia nam, że w swoich lirycznych dywagacjach jest ciągle w drodze, na etapie poszukiwań głębszych, metafizycznych sensów. Poezją sięgającą do tradycji klasycyzmu, w tym dwudziestowiecznego pod patronatem Thomasa Eliota, jest twórczość Anny Piwkowskiej. Kontemplacja i zachwyt nad pięknem stworzenia to jej dominanta[24].

Słowem wyjść poza słowa

„Granice mego języka oznaczają granice mego świata"[25] – rozbrzmiewa słynna formuła Ludwiga Wittgensteina. Poeta, którego jedynym narzędziem

19 M. Woźniak-Łabieniec, *Rymkiewicz. Metafizyka*, Łódź 2017, s. 10-11.

20 B. Czaykowski, *„Jakieś ogromne szczęście". Wiersze wybrane z lat 1956–2006*, przedmowa, wybór i opracowanie B. Szałasta-Rogowska, Kraków 2007.

21 Tak jest w ostatnim zbiorze *Czytnik linii papilarnych*. Lipska stosuje między innymi konwencję lapidarnej filozoficznej rozprawki, ironicznego dialogu z danym myślicielem, filozofem, jego koncepcją poznawczą, systemem myślowym, wizją świata. E. Lipska, *Czytnik linii papilarnych*, Kraków 2015.

22 K. Kuczkowski, *Kładka. Wiersze duchowe*, wybór i układ M. Juda-Mieloch, Ostrów Wielkopolski 2016.

23 M. Czuku, *Nietrwała kompozycja. Wiersze metafizyczne i religijne*, wybór i układ M. Juda-Mieloch, Ostrów Wielkopolski 2013.

24 A. Piwkowska, *Wyspa Nieborów. Wybór poezji z lat 1990–2015*, Kraków 2016.

25 L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophcus*, przeł. B. Wolniewicz, Kraków 1970, s. 67.

opisu tego, co wobec niego zewnętrzne, jest język, staje bezradny wobec zmysłowo postrzegalnego świata, a tym bardziej bezradny wobec empirycznie niepoznawalnej sfery metafizycznej. Paradoksalnie słowem usiłuje wyjść poza słowo. Jednym ze sposobów jest minimalizacja słów, maksymalne ograniczenie mówienia. Oto z jednej strony skrótowość poetyckiej frazy, a z drugiej – maksymalizm poznawczy. Tak jest w poezji Jana Polkowskiego, której siła tkwi przede wszystkim w jej metafizycznym przesłaniu[26]. I zauważmy, że wiersze zebrane tego autora ukazały się w serii poetyckiej zatytułowanej *Liryka i metafizyka*[27].

Podmiot liryczny stara się maksymalnie rozszerzyć pole poznania. Maksymalnie rozciągnąć sferę swojej obecności. Dynamizuje przestrzeń i cały poetycki obraz. Dzięki poznawczej ekspresji podmiotu następuje odśrodkowe, prawie niczym nieograniczone rozszerzenie poznania. Pomaga w tym niezwykle mobilna wyobraźnia. W poetyckich epifaniach mamy wychylenie się w stronę mistyki, gdzie granicą artykułowania poznawczych sensów jest milczenie. Zwłaszcza w eksploracji Absolutu Polkowski za wszelką cenę wychyla się poza ograniczające, zasłaniające Go słowo. Ma zaufanie do Stwórcy, więc mówi do samego siebie:

> nie rób nic co by zburzyło cudowny porządek
> wszechświata
>
> (*Żadnej ofiary*)[28]

Jednym z najważniejszych słów, jakimi posługuje się Polkowski, jest pamięć[29]. Oto dyskursywna wypowiedź poety wieńcząca tom *Głosy*: „Czy poezja nie powinna być szczególnie wyczulona na anonimowe niewysłowione przesłanie strawione przez zgiełk śmierci, chaos kłamstwa, wapno niepamięci? Czy ta najbardziej intymna ze sztuk nie powinna użyczać swego głosu, a umniejszać swoich pragnień? Zapominać o sobie choćby na mgnienie? Przenikać los ludzi wyblakłych, których żywe pragnienia uwięzły w niejasnej frazie cienia? Czy my, nieustannie zapominani, jesteśmy rozpoznawani przez innych zapomnianych? Czy my wsłuchujemy się w tych, których nie pamiętamy?" (GBW 310).

Pytania, dylematy, próby odpowiedzi… I w metafizyce chyba nie ma stuprocentowych, pełnych odpowiedzi. A nawet jeśli takie są, to rodzą podejrzenia

[26] J. Drzewucki, *Cudowny porządek wszechświata*, „Plus Minus" 2017, nr 29, s. 27.

[27] J. Polkowski, *Gdy Bóg się waha. Poezje 1977–2017*, w serii *Liryka i metafizyka* pod red. J. M. Ruszara, Kraków 2017.

[28] Tamże, s. 79. Przy dalszych odwołaniach do tego tomu stosuję skrót: GBW i podaję odpowiednią stronę.

[29] J. Drzewucki, dz. cyt., s. 27.

co do szczerości definitywnych stwierdzeń. Za książkę *Głosy* Polkowskiemu przyznano Orfeusza – Nagrodę Poetycką im. K. I. Gałczyńskiego za najlepszy tom poetycki 2012 roku. Przewodniczący jury, Tomasz Burek, wygłaszając laudację, powiedział: „Czy poezja nie powinna być szczególnie wyczulona na anonimowe niewysłowione przesłanie strawione przez zgiełk śmierci, chaos kłamstwa?" – czytamy w krótkiej nocie załączonej do zbioru. Polkowski cyklem osiemnastu wierszy odpowiedział na własne pytanie. Użyczył swojego głosu ofiarom masakry, która stanowiła tyleż masakrę fizyczną, co i – na dłuższą metę – masakrę psychiczną. Nie wszystkim, rzecz jasna, mógł głosu użyczyć, tylko niektórym: pięciu zastrzelonym, jednemu rannemu, czterem bolejącym matkom, dwóm ojcom, dwóm synom, dwom żonom, jednej narzeczonej, jednemu bratu. Ale to w zupełności wystarczyło, by poznać klimat życia owej naznaczonej traumą zbiorowości ludzkiej, rozmiary poniesionej przez nią straty, emocjonalną głębię doświadczonego nieszczęścia, syzyfowe prace pamięci i zapomnienia, i mocowanie się wyobraźni z niewyobrażalnym"[30].

Polkowski w wierszach z tomu *Głosy* nie tylko przywołuje dramatyczne wydarzenia, sytuacyjne opisy tego, co miało miejsce 17 grudnia na Wybrzeżu – strajku i krwawej pacyfikacji manifestantów przez wojsko i milicję, ale i uruchamia wiele istotnych pytań rodzących się w powyższym kontekście. Są to pytania i próby na nie odpowiedzi o charakterze ontologicznym, aksjologicznym, etycznym, a także o nacechowaniu metafizycznym. Możemy dopowiedzieć do tytułu, rozwinąć go: to są *Głosy sumienia*. Podmiot mówiący w tym tomie występuje nie tylko jako kronikarz, dokumentalista i strażnik pamięci dający świadectwo tamtych dni, ale i moralista, a nawet prorok. W tych wierszach staje nie tylko wobec Historii, ale i wobec Przedwiecznego, nie jedynie wobec tego, co było, ale i tego, co będzie. Zresztą Polkowski ma niezwykłą umiejętność – podobnie jak Czesław Miłosz[31] czy poeci Nowej Fali[32] – łączenia zaangażowania w dookolną rzeczywistość społeczno-polityczną z horyzontem metafizycznym.

30 Https://wydawnictwom.pl/poezja/1007-glosy-poezja-jana-polkowskiego [data dostępu: 2.11.17].

31 Zob. np. wiersz Miłosza *Który skrzywdziłeś*, a w nim słowa:
Który skrzywdziłeś człowieka prostego,
Śmiechem nad krzywdą jego wybuchając,
Gromadę błaznów koło siebie mając
Na pomieszanie dobrego i złego.
[…]
Nie bądź bezpieczny. Poeta pamięta.
Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 341.

32 Zwłaszcza Stanisław Barańczak i Ryszard Krynicki.

I znowu u Polkowskiego pojawia się jakby Miłoszowe[33] oddanie głosu innym – niech mówią inni. Ale to „ja" liryczne organizuje strategię retoryczną owych wypowiedzi i z nimi, wyraźniej niż u Miłosza, solidaryzuje się, a nawet utożsamia.

Poeta jako kronikarz i świadek epoki szuka ocalenia w symbolach, mitach. W skrótowości, w niedopowiedzeniach zawiera motywy spraw ostatecznych – śmierci, wieczności, Boga. Żmudnie, cierpliwe szuka sensu wśród otchłani, nicości. Daje dużo odwołań do sztuki, do wybitnych twórców i ich dzieł. Na przykład w wielkiej muzyce zauważa nie tylko piękno[34], ale i coś więcej – nieskończoność oraz pierwiastek boski:

> (Jan Sebastian Bach na przykład *Es ist das Heil uns Kommen her*
> lub *Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ*) Cóż zdoła
> nas poróżnić jeśli to nas łączy?
> […]
> Czy to Bóg wybrał tę muzykę by odnowić raj?
> (*Europa*) [35]

> Uwielbiona poro ptaków przebywasz nad nami
> i cienkim pędzlem sycisz światło nieba. Zostań.
> (*** „Uwielbiona poro ptaków przebywasz nad nami") GBW 126

> W oku jaszczurki odbijają się skrzypce tamburyn viola
> wypełniona nieskończoność i gwałtowna niepowstrzymana
> radość. Ma wilgotny zielony smak i gładką jak lód

[33] „Miłoszowe 'ja' jakby dopuszcza cudze głosy w cyklu *Dla Heraklita (1984–1985),* gdzie zapisane jest: 'Te głosy są moje i nie moje, słyszane z daleka". Co to znaczy? Najpierw idzie tu wielki prozą *Wstęp* o przełomie XIX i XX wieku, który dokonał się w okolicach daty narodzin Miłosza. Zaraz potem wybuchła Wielka Wojna. Podmiot absolutny udziela głosu rozrzutnie: przemawiają relacje prasowe, wiersze, cytaty. Jakby wszystko to samo się mówiło… Nie, nie mówi. Całość ogarnia jeszcze silniejszy, *quasi*-stwórczy, liryczny podmiot absolutny". J. Ławski, *Miłosz: „Kroniki" istnienia. Sylwy*, Białystok 2015, s. 21.

[34] „Nie może więc w muzyce być ani dobra, ani prawdy, ani ekspresji, ani symboliki, ani pierwiastka uczuciowego, ani pierwiastka intelektualnego, ani zabawy, ani powagi, ani sacrum, ani profanum – bez piękna. Świadczenie pięknu jest muzyki posłannictwem. Bycie piękną jest jej celem. Przedstawianie piękna – jej zadaniem. Inne role i funkcje muzyki z tej jednej winny wynikać, piękno bowiem jest miarą absolutną jej wartości". B. Pociej, *O pięknie muzycznym*, „Więź" 2002, nr 8-9, s. 156-157.

[35] J. Polkowski, *Cień*, Kraków 2010, s. 109.

kojącą powierzchnię. Łagodnie kusi by rankiem wstać
wcześniej niż inni nie żegnać się z nikim i odejść.
Nie zostawiać niczego jedynie wietrzny morski smak
niedokończonej rozmowy. Później pielęgnować w sobie
ogniste kolory dotknięć i namiętność zapomnienia.
Już nigdy nie powrócić. Istnieć
w skrzydłach drozda.

(*Toscana indicazione geografia tipica*) GBW 185

Drozd uchodził za ptaka przynoszącego długowieczność. Jego melodyjny, wibrujący głos pobudzał zwłaszcza średniowieczną wyobraźnię. W pieśni drozda dopatrywano się śpiewu Rajskiego Ptaka – zwiastuna Dobrej Nowiny[36].

Polkowski przypisuje muzyce większą trwałość niż słowu: „gdyby Bach / był poetą, czytałoby go dzisiaj / kilku filologów. / Gdyby użył wiecznego słowa / – już by nie żył" (*Plecami do światła*, GBW 61).

Poeta silnie waloryzuje milczenie:
Po trzykroć
niech wyschną wasze słowa.
morderco i Panie.
Kurwo i wolności.
Brudzie i ucieczko.
Zaniemówcie.
Niech nienarodzony zakwili świat.

(*Nie pamiętam, nie znam, nie rozumiem*) GBW 84

Są obszary ludzkiej egzystencji, których nie są w stanie wyrazić słowa. Tak jest z miłością: „Nie mówisz do mnie bo potrafisz / kochać" (*Powiedz* GBW 77). Polkowski jako poeta, czyli ten który słowem nazywa, karkołomnie proponuje, a raczej bardzo pragnie: „Przestać nazywać oddać się światłu" (*** Bolałem nad sobą to znaczy GBW 106). A jeśli już mówić to czystym szeptem: „Kamiennymi ustami modlić się rozsiewać czysty szept" (*** Tumult słońca i lustro mgły GBW 226).

[36] Http://ezotop.pl/printthread.php?tid=1490 [data dostępu: 2.11.17].

Bordowe i złote gałęzie derenia
zapisują na śniegu nieśmiertelne zdania.
Wsiąkam w sarnie ścieżki słów
w zziębnięte zgłoski.

(*Nagie buki*) GBW 338

Język ludzki jest pośrednim, symbolicznym kodem komunikowania. Różnie dzieje się z jego referencyjnością – odwzorowywaniem, poświadczaniem, dźwiganiem rzeczywistości, więc lepiej (bardziej prawdziwie), gdy mówi bezpośrednio świat, egzystencja, język żywiołów. Oto więc mamy „sarnie ścieżki słów".

Wiersze Jana Polkowskiego są formułą, zaklęciem, poetyckim objawieniem. Niezwykle uporządkowane, zwarte, wiążą znaczenia, wertykalne (boskie, wieczne) i horyzontalne (ludzkie, ziemskie)[37]. Są o dużej intertekstualności, dotykają świata rzeczy, nagich przedmiotów. Czasem pojawia się motyw snu, ale takiego, który nie odrywa człowieka od realnego świata, ale – paradoksalne – z rzeczywistością spaja. Ta poezja jest przykładem wtopienia współczesności w świat znaków kulturowych, religijnych; szukaniem „mocnych wiązań", zakotwiczeń w sferze wartości, zwłaszcza transcendentnych. Skłania się ku sprawom ostatecznym.

Występuje – jak u Simone Weil – umiłowanie tego, co nie istnieje[38]. Zdzisław Beksiński w jednym z ostatnich wywiadów powiedział: „Rzeczywistość gdzieś istnieje, ale my jej nie doznajemy, choć tłumaczymy ją na swój ułomny język i widzimy tylko złudzenia"[39]. Polkowski również przeczuwa istnienie rzeczywistości, która ma najwięcej w sobie sensu, a którą tak trudno zidentyfikować i nazwać. Mamy „wiązania" poszczególnych jednostek w naród, w ojczyznę i rozpad tych wiązań. Sens życia nie istnieje sam w sobie, lecz wiąże się z prawdą uniwersalną – dzięki czemu uwalnia się od wszelkiej przypadkowości.

Liryki Polkowskiego mają charakter psalmiczny[40]. Psalmiczność „objawia" się bardziej w sposobie użycia i przesłaniu poetyckiego słowa niż w całościowej

37 J. Sikora, *„Religare" w poezji Jana Polkowskiego*, [w:] *Pytania o wiarę*, pod red. A. Sulikowskiego, Szczecin 2008.

38 „Miłość do tego, co nie istnieje, jest silniejsza niż śmierć. Kochać to, co nie istnieje, co za absurd? To szaleństwo. A przecie w tym jest zbawienie duszy". S. Weil, *Wybór pism*, przeł. i oprac. Cz. Miłosz, Kraków 1991, s. 78.

39 *„Jest nic". Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawia Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski*, „Tygodnik Powszechny" 2005, nr 10, s. 5.

40 J. Sikora, *„Ciemny śpiew psalmisty, ulotny smak dystychu". Wiersze Jana Polkowskiego*, [w:] *Księga Psalmów. Modlitwa – przekład – inspiracja*, pod red. P. Mitznera, Warszawa 2007.

strukturze. Bohater wierszy jest świadom konieczności nieustannego wyboru między Dobrem a Złem. Wyznaje biblijny, między innymi rodem z psalmów, radykalizm: „tak, tak; nie, nie". W porównaniu z psalmami utwory są zdecydowanie mniej narracyjne. Polkowski chętniej nazywa niż mówi, a także sensownie milczy. Narrację tamuje symbolem. Zauważamy jednak, chociaż ogromnie oszczędną i wyciszoną, poetykę apelu. Poeta, jak psalmista, mówi i w imieniu swoim, i ogółu – wręcz całego rodzaju ludzkiego: „Bo ja nie jestem ja / ale wielu" (GBW 128). Maksymalistycznie wyzbywa się egotyzmu i pychy bycia artystą[41].

Słowo traktuje po biblijnemu – jako nie opisujące, ale stwarzające świat. Nie ślizga się ono po powierzchni rzeczywistości[42], lecz jej dotyka, a nawet ją stwarza. W wierszu zaczynającym się incipitem „Dobrze jest…" (GBW 124) mamy strukturę, jak na Polkowskiego dość rozbudowaną, a pojawiającą się kilka razy anaforą „Dobrze jest" poeta jak narrator Księgi Genezis w słowach „I widział Bóg, że było dobre" – pieczętuje powoływane w poetyckiej kreacji światy. Wymaga od słów, a także od siebie kreślącego słowa, niewiarygodnie dużo[43]. W utworze *Sława otieczestwo nasze swabodnoje* (GBW 46) autor *Ognia* boleje nad małością słów:

> I słów już żadnych wymówić nie sposób,
> ni ich obarczyć żyznym tchnieniem rymu,
> na ludzkich śladach leży kilka zgłosek,
> kapo je śmiesznie ustawia do hymnu…

W wierszu *** „Bo ja nie jestem ja…" (GBW 128) pokazuje sytuację, gdy „Już nikomu, niczemu służą te wierne słowa". A w innym miejscu stwierdza:

41 „Kiedy artysta roztapia się jak gdyby w dziele sztuki, kiedy po nim samym nic nie zostaje, to już jest poezja niewiarygodna". *Zwierciadło. Andriej Tarkowski w rozmowie z Jerzym Ilgiem i Leonardem Neugerem*, dz. cyt., s. 73.

42 „Przez słowo 'rzeczywistość' należy tu jednak rozumieć – i w tym właśnie kryje się specyfika liryzmu Polkowskiego – rzeczywistość wielowymiarową, na którą składa się zarówno polskie 'tu i teraz', jak i szerzej widziana historia Wschodniej Europy oraz ponadhistoryczna ciągłość idei cierpienia i odkupienia […] Wszystkie te – tak różne co do zasięgu i skali – wymiary zderzają się i nakładają na siebie w obrębie skrajnie zwięzłych i oszczędnych wypowiedzi poetyckich, w których minimalna liczba użytych słów i emocjonalna powściągliwość pozwalają tym lepiej zdać sobie sprawę z obecności wielorakich, 'przeświecających' nawzajem przez siebie znaczeń" (S. Barańczak, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 163).

43 Zob. na przykład wiersze: *Zmierzch*, *Co nie jest wymówione, zmierza do nieistnienia*, *** „Nie było nic – oto co było", *Strumień wieczności*, *** „Rozumiem wszystko słowo po słowie" (GBW 116, 117, 103, 8, 13).

„Za dużo chciałyście powiedzieć, płowe słowa / I śmieszna jest wasza chełpliwa nadzieja, że gramatyka sprosta śmierci" (GBW 122). „Wyszukiwałem słowa, jakby którekolwiek z nich / nie zawierało w sobie wszystkich pozostałych" – zastanawia się w metapoetyckim utworze *** „Bolałem nad sobą…" (GBW 106). Cóż zatem pozostaje? „Przestać nazywać, oddać się światłu" (*** „Bolałem nad sobą…", GBW 106) – konkluduje Polkowski.

Jego wiersze nazywam słownymi ikonami. Są nasycone dynamiczną i wielowymiarową symboliką[44]. Bardziej chcą funkcjonować przestrzennie niż czasowo – a więc trwalej, pewniej. Poeta w utworze *** „Zaistnieć, to znaczy opisać…" (GBW 221) składa hołd Vermeerowi, do którego obrazów upodabnia się świat, a nie odwrotnie. W innym wierszu dowartościuje poezję, lecz nie w języku „płochych", umownych słów, ale w „języku rzeczy". To poezja „czystych przedmiotów" (*Strumień wieczności*, GBW 8). W *Jam jest bramą owiec* ujmie problem nadzwyczaj stanowczo i radykalnie: „Więcej pokory, mniej poezji, / ani słowa / dla niej" (GBW 59). Nie występuje więc tylko problem: jak używać słów, ale i wątpliwość: czy w ogóle ich używać[45]? „Moja wina, nie umiem / milczeć" (*** „Noc, złota dolina…", GBW 161) – wyznaje poeta.

Reasumując, mimo ograniczeń słownego tworzywa, Polkowski daje artystyczną ekspresję poprzez język, ale – używając określenia prof. Jana Błońskiego – „właściwie użyty"[46]. Łączy precyzyjny opis z subtelną metaforą. W podniosłym tonie, ale z biblijną prostotą rozlegają się „Modły o nicość. / Podziemia psalmu" („*Tobie śpiewa żywioł wszelki*", GBW 50). Wiersze są zamknięte w jedynym, niepowtarzalnym kształcie – niczego w nich nie można ująć, ani dodać. Są jakby świętym, nienaruszalnym tekstem[47]. W nich zazębiają się – nacechowane jednocześnie estetycznie i etycznie – ogół i szczegół.

Polkowski w swoim „ciemnym śpiewie psalmisty" nie poddaje się zwątpieniu. Poza przestrzenią i czasem dostrzega trzeci wymiar: odwiecznego ludzkiego cierpienia i zarazem nadziei, symbolizowany przez dyskretnie pojawiające się motywy ewangeliczne[48]. Poeta naświetla prawdę o istnieniu ukrytego Boga, który bliższy jest nam niż my sobie. Podobnie jak w filozoficzno-teologicznych

---

44 „Ikona jest to pokazywanie rzeczywistości empirycznej w jej *teozis*, w jej przebóstwieniu, w jej metamorfozie, przemienieniu w rzeczywistość zbawioną". Z. Podgórzec, *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Białystok 1993, s. 129.

45 Zob. M. Baran, *Poeta milczy, świat istnieje dalej*, „Nowe Państwo" 2001, nr 30.

46 J. Błoński, *Język właściwie użyty. O poezji Jana Polkowskiego*, „Res Publica" 1987, nr 3, s. 108.

47 M. Baran, dz. cyt.

48 S. Barańczak, dz. cyt., s. 82.

rozważaniach Paula Tillicha, Bóg jawi się jako ukryta głębia bytu. Jej odkrycie dokonuje się często w sytuacjach cierpienia, lęku[49]. Ale nie rozpaczy. W gruncie rzeczy jest to poezja optymistyczna, co ważne w kontekście wszechogarniającego nas pesymizmu, niewiary i zwątpienia[50]. Małe, drobne doświadczenia, przeżycia, namysły prowadzą na ścieżkę wiodącą do głębi bytu. Ta poezja jest jak najmniej abstrakcyjna, a jak najwięcej empiryczna.

Aby zrozumieć kulturę, trzeba najpierw pojąć naturę ludzką[51]. Taką kolejność zachowuje podmiot mówiący w poezji Polkowskiego. Zmierza od natury ku kulturze, sztuce, filozofii, religii… Zmaga się z czasem. Przeszłość staje się czymś, co minęło bezpowrotnie, zwłaszcza wtedy, gdy zapominamy o nadaniu naszemu życiu intensyfikujących treści i sensu:

Już nigdy (wiem to mija)
wszystko (to mija), wszystko w tej chwili,
w której (zapomniałeś żyć)

(*Cela 209*) GBW 86

Jest jednak miejsce na miłość i nadzieję, na tęsknotę za Absolutem[52], co pozwala patrzeć na śmierć mniej katastroficznie[53], spokojniej i bardziej wyrozumiale:

Rozmyślam o Tobie, a więc jeszcze
żyję.

(*Otworzy cię miecz*) GBW 94

Śmierć tkwi w nieustannie tworzącej się historii. Śmierć można odnaleźć śledząc rytm dziejowych wydarzeń. Jest ona w dziejach całych narodów, jak i pojedynczych ludzi. Uobecnia się w sposób szczególnie okrutny w ustroju totalitarnym, gdzie wielcy tyrani odmierzają „puls życia / milionów zmęczonych" (*Czy narodziłeś się człowieku?* EZTG 35). Nie ma właściwie wyraźnej granicy między życiem a śmiercią. Zagładę należy rozpatrywać w czasie teraźniejszym:

49 P. Tillich, *Męstwo bycia*, tłum. H. Bednarek, Paryż 1983, s. 153.

50 Zob. np. E. M. Cioran, *Na szczytach rozpaczy*, przeł. I. Kania, Kraków 1992.

51 E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1971.

52 Zob. J. Sikora, *„Przejrzysty, Nieogarniony…". Bóg w młodej poezji polskiej*, „Arka" 1991, nr 4, s. 42-51.

53 Zob. tegoż, *„Chwilowo żyjemy". O śmierci w młodej poezji polskiej lat 1975-85*, „Akcent" 1993, nr 1-2, s. 185-192.

Ani wczoraj, ani jutro tylko dym,
Swąd palących się ciał, map i czasu,
Jak wzniesiony miecz będzie się tlił
Wyrok bez przyczyny i bez kresu.

(*** „Ani wczoraj...") GBW 88

Ogień posiada właściwości oczyszczające. Może być również ogniem gehenny i morza ognistego, które pochłonie wszystko. „Ze wszystkich zjawisk jest naprawdę jedynym, które może całkowicie łączyć obie wartości przeciwne: dobro i zło. Rozświetla raj. Pali w piekle. Jest rozkoszą i torturą. Jest kuchnią i apokalipsą"[54]. U Polkowskiego symbolika ognia między innymi wiąże się z ideą przemijania i niestałości świata. Dla poety śmierć – charakteryzowana bardzo często jako pustka czy nicość – jest czymś wszechobecnym także w dziejach kultury (zarówno materialnej jak i duchowej):

Ale nicość może także przebywać w najdoskonalszych kształtach
katedry w Chatres lub Beauvais, słodko jak jęczmień kiełkować
w zdaniach filozofów, wyciekać spod twarzy Rembrandta.

(*** „Nawet na chwilę…") GBW 125

Nie jest to jednak śmierć zdecydowanie związana z destrukcją. Ma rację Jan Błoński, twierdząc, że dla autora *Ognia* śmierć staje się jedną z jego „ojczyzn" – punktów stałych[55], rzeczywistością, w której człowiek doznaje chwilowego zwielokrotnienia sił poznawczych, a przede wszystkim duchowych.

Rainer Maria Rilke napisał *Elegie duinejskie*, natomiast Jan Polkowski – *Elegie z Tymowskich Gór*. Łączy tych dwóch poetów elegijność. Ale nie tylko, między innymi także silne waloryzowanie milczenia, zintensyfikowane, pokorne trwanie w świecie oraz symbioza i przenikliwość w stosunku do bytów. Rilke w *Testamencie* wyznaje: „Odkąd zrozumiałem, czym jest milczenie, wszystko stało mi się o wiele bliższe"[56]. I w innym miejscu: „A my, my wciąż liczymy lata, dzielimy na okresy tu i tam, i kończymy, i zaczynamy, i wahamy się między jednym i drugim. Ale jakże jest jednolite, z jednego kawałka to, co nas spotyka,

54 G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wyboru dokonał Henryk Chudek, przeł. H. Chudek, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 29.
55 J. Błoński, dz. cyt., s. 110.
56 R. M. Rilke, *Testament*, przeł. B. Antochewicz, Wrocław 1994, s. 48.

w jakimże pokrewieństwie pozostaje jedno z drugim, rodzi się i dorasta i wychowuje się na własne podobieństwo, my zaś w gruncie rzeczy mamy jedynie być obecni, lecz skromnie, usilnie jak ziemia jest obecna, przytakując porom roku, jasno i mroczno, i całkowicie obecni w przestrzeni, nie żądając odpoczynku w czymś innym niż w sieci wpływów i sił, w której bezpiecznie czują się gwiazdy"[57].

W poezji Polkowskiego zawiera się „ciemny śpiew psalmisty, / ulotny smak dystychu" (*Noli me tangere*) GBW 110). Te wiersze mają charakter elegijny, konfesyjny. Nieraz to rozmowy z Bogiem:

> Co przydarzyło się podczas chwil tych trwania?
> Nic i wszystko.
> […]
> Boże, czy naprawdę przydarzyło się mi to
> co niemożliwe: życie?
>
> (*** „Co przydarzyło się…") GBW 120

> Tak,
> chciałbym Cię teraz dotknąć,
> Chrystusie,
> we wnętrzu gór,
> wśród głosów: wody i drzew.
>
> („*Jam jest bramą owiec*") GBW 59

Wprawdzie „Ptasi Opiekun otoczył nas / dobrymi duchami, łąkami i mgłą" (*Miłości, miłości najboleśniej śpiewaj*, GBW 121), a jednak człowiek ma poczucie braku, między innymi słów[58]:

> Biegłem między drzewami i pachniały drzewa,
> dotykały mnie liście, mchy, mury i twarze, ale nie było słowa,
> by je nazwać mogło.
>
> (*Tylko u ciebie nie szukam pocieszenia*) GBW 115

---

57 Tamże, s. 169.

58 Zob. M. Zaleski, *Poezja Jana Polkowskiego*, „Arka" 1984, nr 6; M. Stala, *List do Jana Polkowskiego*, [w:] *Chwile pewności*, Kraków 1991.

Słowa więc nie zawsze są w nadmiarze. Czasem – tych pełnych sensu – brakuje. Poeta może starać się powołać je do istnienia. Chociaż lepiej jest „Przestać nazywać oddać się światłu".

Metafizyczna koda

Poezja Jana Polkowskiego wpisuje się w nurt metafizyczny przełomu XX i XXI wieku, stanowiący odtrutkę na postmodernizm i na płycizny kultury masowej. Współczesna poezja metafizyczna nie mówi jednym wspólnym językiem. Trudno ją umieścić w obrębie konkretnego systemu filozoficznego, wymyka się definitywnym klasyfikacjom. We współczesnej odmianie metafizyczności uaktywnia się chyba większa szczerość artysty niż w innych przekazach poetyckich. Poezja ta, dowartościowując tradycję, łączy w sobie pierwiastki tradycyjne i nowoczesne (również awangardowe). Szczególnie nawiązuje do neoklasycyzmu o proweniencji elliotowskiej. Jest wyraźnie nacechowana aksjologicznie. Przeciwstawia się relatywizmowi, kierując się ku klasycznej triadzie: Prawdy, Dobra i Piękna.

Jan Polkowski wzbogaca ją wierszami najwyższej próby. Wytycza pewne granice: wyrażalnego i niewyrażalnego, głosu i milczenia, poznania i zawierzenia. A przede wszystkim otwarcia na Tajemnicę. Wiersze Polkowskiego to poezja wyrazista, mocna, przekonująca. To – jak powiedział Jan Błoński tytułem swojej recenzji promującej poetę – „język właściwie użyty"[59]. To wyjście nawet poza język. Najdalej, jak można, aby jeszcze być poetą.

Bibliografia

Baran Marcin, *Poeta milczy, świat istnieje dalej*, „Nowe Państwo" 2001, nr 30.

Barańczak Stanisław, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988.

Błoński Jan, *Język właściwie użyty. O poezji Jana Polkowskiego*, „Res Publica" 1987, nr 3.

Burke Kenneth, *Tradycyjne zasady retoryki*, przeł. K. Biskupski, [w:] *Retoryka*, red. M. Skwara, Gdańsk 2008.

[59] J. Błoński, dz. cyt., s. 108.

Cassirer Ernst, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A, Staniewska, Warszawa 1971.

Chojnowski Zbigniew, *Koniec wieku*, [w:] *Raje i apokalipsy*, Olsztyn 2011.

Cioran Emile M., *Na szczytach rozpaczy*, przeł. I. Kania, Kraków 1992.

Czaykowski Bogdan, *„Jakieś ogromne szczęście". Wiersze wybrane z lat 1956–2006*, przedmowa, wybór i opracowanie B. Szałasta-Rogowska, Kraków 2007.

Czuku Marek, *Nietrwała kompozycja. Wiersze metafizyczne i religijne*, wybór i układ M. Juda-Mieloch, Ostrów Wielkopolski 2013.

Dakowicz Przemysław, *Na marginesie „Głosów" Jana Polkowskiego (Kartki wydarte z notatnika),* „Topos" 2013, nr 1-2.

Drzewucki Janusz, *Cudowny porządek wszechświata*, „Plus Minus" 2017, nr 29.

Dybciak Krzysztof, *Trudne spotkanie. Literatura polska XX wieku wobec religii*, Kraków 2005.

Elzenberg Henryk, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, wyd. 2, zmienione i uzupełnione, Kraków 1994.

Heidegger Martin, *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. i oprac. K. Michalski, Warszawa 1977.

Jaspers Karl, *Szyfry transcendencji*, „Znak" 1994, nr 2.

„Jest nic". Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawia Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski, „Tygodnik Powszechny" 2005, nr 10.

Kołakowski Leszek, *Sen, w którym żyjemy*, rozm. przepr. Marcin Fabjański, „Przekrój" 2006, nr 33.

Kuczkowski Krzysztof, *Kładka. Wiersze duchowe*, wybór i układ M. Juda-Mieloch, Ostrów Wielkopolski 2016.

Lipska Ewa, *Czytnik linii papilarnych*, Kraków 2015.

Literatura na progu XXI wieku, red. J. Chłosta-Zielonka i Z. Chojnowski, Olsztyn 2014.

Ławski Jarosław, *Miłosz: „Kroniki" istnienia. Sylwy*, Białystok 2015.

Miłosz Czesław, *Góry Parnasu. Science fiction*, wstęp Sławomir Sierakowski, przygotowała do druku i posłowiem opatrzyła Agnieszka Kosińska, Warszawa 2012.

Miłosz Czesław, *Rok myśliwego*, Kraków 1991.

Miłosz Czesław, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.

Piwkowska Anna, *Wyspa Nieborów. Wybór poezji z lat 1990–2015*, Kraków 2016.

Pociej Bohdan, *O pięknie muzycznym*, „Więź" 2002, nr 8-9.

Polkowski Jan, *Gdy Bóg się waha. Poezje 1977–2017*, Kraków 2017.

Polkowski Jan, *Cień*, Kraków 2010.

Rilke Rainer Maria., *Testament*, przeł. B. Antochewicz, Wrocław 1994.
Różewicz Tadeusz, *To i owo*, Wrocław 2012.
Rymkiewicz Jarosław Marek, *Koniec lata w zdziczałym ogrodzie*, Warszawa 2015.
Schulz Bruno, *Sklepy cynamonowe*, Warszawa 2013.
Sikora Jerzy, „*Chwilowo żyjemy*". *O śmierci w młodej poezji polskiej lat 1975–85*, „Akcent" 1993, nr 1-2.
Sikora Jerzy, „*Ciemny śpiew psalmisty, ulotny smak dystychu". Wiersze Jana Polkowskiego*, [w:] *Księga Psalmów. Modlitwa – przekład – inspiracja*, pod red. P. Mitznera, Warszawa 2007.
Sikora Jerzy, „*Przejrzysty, Nieogarniony…". Bóg w młodej poezji polskiej*, „Arka" 1991, nr 4.
Sikora Jerzy, „*Religare" w poezji Jana Polkowskiego*, [w:] *Pytania o wiarę*, pod red. A. Sulikowskiego, Szczecin 2008.
Stala Marian, *List do Jana Polkowskiego*, [w:] tenże, *Chwile pewności*, Kraków 1991.
Stróżewski Władysław, *Istnienie i sens*, Kraków 1994.
Telicki Marcin, *Poeta jako antropolog*, „Teksty Drugie" 2007, nr 3.
Tillich Paul, *Męstwo bycia*, przeł. H. Bednarek, Paryż 1983.
Weil Simone, *Wybór pism*, przeł. i oprac. Cz. Miłosz, Kraków 1991.
Wencel Wojciech, *Zamieszkać w katedrze. Szkice o kulturze i literaturze,* Warszawa 1999.
Wittgenstein Ludwig, *Tractatus logico-philosophcus*, przeł. B. Wolniewicz, Kraków 1970.
Woźniak-Łabieniec Marzena, *Rymkiewicz. Metafizyka*, Łódź 2017.
Zwierciadło. Andriej Tarkowski w rozmowie z Jerzym Ilgiem i Leonardem Neugerem, Kraków 2016.
Zaleski Marek, *Poezja Jana Polkowskiego*, „Arka" 1984, nr 6.
Żyszkiewicz Waldemar, *Kładka nad otchłanią*, „Arcana" 2017, nr 135.

Jerzy Sikora
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw

„PRZESTAĆ NAZYWAĆ ODDAĆ SIĘ ŚWIATŁU". JAN POLKOWSKI AS A METAPHYSICAL POET

Summary

The article presents Jan Polkowski as a metaphysical poet. He is shown against the background of metaphysics in Polish poetry at the turn of the 20th and 21st centuries. The specificity of this poet's discourse is an attempt to – paradoxically – go beyond words by using words. In addition, he has the unique ability to combine engagement in the surrounding social and political reality with the metaphysical horizon. The lyrical subject in the poems of the author of *Drzewa (Trees)* seeks to transcend the rational and sensual boundaries of the world, and to reveal the mystery of existence. Apart from cognitive dilemmas, axiological issues are important in this poetry. The poet's task is not only an aesthetic but also a dutiful expression – giving testimony to the Truth.

Keywords: metaphysical poetry, Jan Polkowski, truth, discourse, modernity.

Zofia Zarębianka
Uniwersytet Jagielloński

CIĘŻAR I DAR. WYMIARY I FUNKCJE PAMIĘCI W POEZJI JANA POLKOWSKIEGO. GLOSY DO WIERSZY

Staję przed tą poezją trochę bezradna… Oszołomiona i ogłuszona bogactwem sensów i głębi… Tyle piękna w tych wierszach, piękna wydawałoby się zarazem tak bardzo oczywistego i naturalnego, że ciężko te wrażenia ogarnąć, jeszcze trudniej zaś znaleźć odpowiednie formuły syntetyzujące, przy pomocy których dawałoby się opisać i objąć samą istotę tych utworów… Więc jak uchwycić ich rdzeń?[1]

Polifoniczna, wielopłaszczyznowa i polisemantyczna poezja Jana Polkowskiego z racji zawęźlenia się w niej wielorakich sensów nie poddaje się bowiem łatwo interpretacyjnym zabiegom[2] scalającym, a wyodrębnienie jakiejś jednej, prymarnej dla całej jego twórczości kategorii, poprzez którą możliwy byłby wszechstronny opis tego wielopiętrowego świata i wielobarwnego doświadczenia wpisanego w jego ramy, obarczone jest nieuchronnie ryzykiem znaczeniowej redukcji, siłą rzeczy – zniekształcającej i spłaszczającej jej wielokształtny, trójwymiarowy, obraz.

Ani bowiem kategoria dzieciństwa, choć niesłychanie dla wierszy Polkowskiego istotna, ani przyroda czy krajobraz, ani nawet tak mocno w tych wierszach wyeksponowane doświadczenie historyczne, pojawiające się w dwu zasadniczych postaciach – bądź jako kształt indywidualnego losu, bądź też jako mit

---

1 Próbowałam się już kiedyś zmierzyć z poezją Polkowskiego, czego zapis przynosi szkic o wierszu *Rzeka*. Por. Z. Zarębianka, *Przebudzenie jako odkrycie pulsu wewnętrznej ciemności*, [w:] *W mojej epoce już wymieram. Antologia szkiców o twórczości Jana Polkowskiego*, red. J. M. Ruszar, I. Piskorska-Dobrzeniecka, Kraków 2017, s. 293-298.

2 Różnorodność odczytań prezentuje wydana niedawno książka, *W mojej epoce już wymieram*, pod red. J. M. Ruszara i I. Piskorskiej-Dobrzenieckiej, zawierająca kilkadziesiąt szkiców analitycznych poświęconych różnym aspektom twórczości Polkowskiego. Por. przyp. 1.

zbiorowy – nie mogą być za taką kategorię uznane, nie obejmują bowiem całokształtu tej migotliwej rzeczywistości poetyckiej, mimo że każda z nich dotyka spraw dla twórczości pisarza fundamentalnych i każda odnosi się do jakiegoś bardzo istotnego fragmentu składającego się na rzeczoną poezję. Wspomnianą wielopłaszczyznowość konstytuuje więc nie tylko imponująca rozległość tematyczna, ale także rozległość przestrzenna i czasowa. Dzieją się przeto wiersze Polkowskiego w rozmaitych przestrzeniach tak geograficznych, jak i chronologicznych, a świat przedstawiony sięga tu zarówno w przeszłość, niekiedy odległą, jak i w przyszłość – w dodatku najczęściej przyszłość o charakterze eschatologicznym. Ewokuje się ją przy pomocy znaków epifanicznych, których rolę pełnią w tej twórczości zazwyczaj elementy krajobrazu oraz rekwizyty przyrodnicze: drzewa i ptaki. O ich funkcjach będzie jeszcze w tym szkicu mowa. Obecna w rzeczonych tekstach jest też przecież ciągle i teraźniejszość, nie tylko jako aktualne tu i teraz lirycznego „ja" zapisującego te wszystkie dochodzące do niego i przechodzące przezeń różnorakie i różnoimienne głosy… Ale i o tym dopiero za chwilę.

Rozciągnięcie świata przedstawionego od Beskidów i Krakowa po Gdańsk i Syberię, od Dolnego Śląska po Kazachstan, od Święcian i Ural po Palestynę[3] ilustruje nie tylko, a może nawet nie tyle rozmach wyobraźni i imponujący wielkością obszar ewokowanej przestrzeni lirycznej, ale przede wszystkim pokazuje skalę psychologicznych i historyczno-społecznych problemów, ucieleśnianych przez każde z przywoływanych w tej twórczości miejsc. Miejsca to bowiem na ogół szczególne, najczęściej nabrzmiałe bólem, związane z tragicznymi wydarzeniami, nacechowane obecnością bliskich, dodajmy – zazwyczaj bliskich zmarłych, a więc osób już nieżyjących, nieobecnych w widzialnej przestrzeni, miejsca ważne albo w wymiarze osobistym, albo też istotne dla przywoływanej w wierszach i w ten sposób poprzez pamięć przywracanej do istnienia zbiorowości.

Ewokowaniu tak szerokiej geograficznie i tak nabrzmiałej historycznie przestrzeni odpowiada w pewnym sensie polifoniczność omawianych utworów Jana Polkowskiego[4]. Rozlegają się więc w tej poezji różne głosy, pojawiają się różni bohaterowie, pomiędzy którymi gdzieś ukrywa się i niekiedy tylko ujawnia swoją obecność liryczne „ja", tożsame, jak wolno sądzić, z podmiotem mówią-

[3] Por. między innymi następujące wiersze: *Podróż do Święcian*, *Klangor*, *moi przodkowie*, *Żółte śliwki*, *Moja słodka ojczyzno*, *Ciemna niema turkawka*, *Allemanda*, *corrente*, *sarabande*, *giga*, *ciaccona* i wiele innych.

[4] Stanowi ona cechę wyróżniającą dykcję poetycką Polkowskiego, co szczególnie intensyfikuje się w tomach *Cantus* oraz *Głosy*.

cym identycznym z podmiotem czynności twórczych, a przynajmniej bardzo mu bliskie… Tu też, na tym poziomie rozważań, należałoby rozpatrywać status teraźniejszości organicznie obecnej w tych wierszach, nawet tych, które odnoszą się tematycznie do historii, do przeszłości. Oto bowiem ma w tych utworach miejsce specyficzny mechanizm ewokowania i przywracania przeszłości, zatrzymywania jej na zasadzie stop klatki i uwieczniania przy pomocy wiersza w świadomości potomnych. Przeszłość trwa w świadomości podmiotu czy gospodarza, jakby powiedział Wyka, tej poezji, a dzięki zapisowi uzyskuje ocalenie i status wiecznotrwałości, zapewniony przez słowo.

W tym więc sensie historia dzieje się w poezji Polkowskiego tu i teraz, a możliwe staje się to przede wszystkim dzięki pracy pamięci, dzięki ewokowaniu wspomnień, przywoływanych w taki sposób, iż raz unaocznione i zapisane, zyskują trwanie ponad zmiennością i upływem czasu i poniekąd stają czasem teraźniejszym, gdyż zostają przeniesione – mocą słowa – w duchową teraźniejszość podmiotu tekstów. Tego rodzaju mechanizm ma miejsce zarówno w stosunku do wymiaru indywidualnego, ewokującego przede wszystkim sensy o charakterze egzystencjalnym, jak i do poziomu znaczeń związanych ze zbiorowością, sytuujących się w polu historycznego z jednej oraz społeczno-politycznego z drugiej strony.

W wierszach Jana Polkowskiego zatem, obok prywatnego doświadczenia egzystencjalnego jednostkowego bohatera, niesłychanie ważne miejsce przypada rozmaicie artykułowanemu doświadczeniu zbiorowemu, rozpatrywanemu w kontekście historii, zwłaszcza historii najnowszej. Tytułem dygresji warto tu napomknąć, iż kreowane przez poetę w tomie *Głosy* sylwetki cichych bohaterów opozycji, ofiar brutalności władzy komunistycznej, przypominają portrety naszkicowane przez Mastersa w *Umarłych ze Spoon River*. Niemało też w rzeczonej poezji pogłosów Celanowskich, co odnosi się zarówno do atmosfery elegijno-nostalgicznej, jak i do samej metody konstruowania tekstów, zwłaszcza tych wyrażających tragizm zbiorowego losu[5] oraz kształtu frazy, opartej często na niedopowiedzeniu, zawieszeniu głosu oraz elipsie[6].

[5] Por np. utwór *Podróż do Święcian* i frazę „Pielęgnować ból // by świeciła pamięć i czekać", albo wiersz o inc. *Przez witraże*, otwierany przez Celanowski w wyrazie wers: „Przez witraże sączy się mrok woda pamięci nasienie fresku alfabet// cienia kryjącego przyszłe uczynki". Por. J. Polkowski, *Gdy Bóg się waha*, s. 176, 177;

[6] Wymienione środki można by, oczywiście, wiązać z dziedzictwem Awangardy w wydaniu Przybosia, niemniej wydaje mi się to w tym wypadku trop mylny.

Ta bardzo krótka charakterystyka stanowi zarazem dowód i wyjaśnienie przyczyn trudności pojawiających się przy odczytywaniu poezji Polkowskiego, której wewnętrzne zawęźlenia semantyczne nie ograniczają się bynajmniej do wskazanego zestawu zagadnień, lecz sięgają bardziej w głąb, w skomplikowaną materię statusu „ja" mówiącego i jego światopoglądu, postaw i przekonań, a nawet dalej, w sferę jego duchowości, poprzez którą i w której możliwe staje się, jak sądzę, przekroczenie owego charakterystycznego dla poety dualizmu przeciwstawiającego „indywidualne zbiorowemu" i zintegrowanie tych rozbieżnych na pozór płaszczyzn problemowych oraz poszczególnych poruszanych w tych wierszach zagadnień. Jak już powiedziano, rozgrywa się rzeczona twórczość w dwu podstawowych wymiarach.

Jedną płaszczyznę można by więc było określić, przypomnijmy, jako płaszczyznę przeżyć jednostkowych, osobistych i prywatnych, także przeżyć wewnętrznych o charakterze metafizycznym, płaszczyzna druga natomiast skupiałaby się na kwestiach dotyczących zbiorowości, wspólnoty i historii. W pierwszym odczuciu może się wydawać, iż płaszczyzny te mają charakter rozłączny, od siebie niezależny, a każda z nich, że konstytuuje odrębny, autonomiczny ciąg sensów ewokowanych przez wiersze krakowskiego poety. W takim oglądzie należałoby uznać, iż twórczość ta niejako rozpołowiona jest na owe dwa poziomy znaczeniowe, nieposiadające, jeśli przyjąć tego rodzaju tryb lektury, żadnych punktów stycznych. A przecież równocześnie, mimo owej czasowej, przestrzennej i tematycznej rozległości, mimo tego, że mapa tej poezji obejmuje terytorium trudno mierzalne, rozciągające się przez kilka kontynentów, czytelnik wyczuwa, więcej, jest pewny, iż ma do czynienia ze światem mimo wszystko spójnym i propozycją poetycką niesłychanie konsekwentną i zwartą, a rozciągłości przestrzennej i czasowej odpowiada tu zintegrowane ja poetyckie, który powołuje wszystkie te światy do istnienia mocą nie tyle nawet wyobraźni, ile pamięci.

Z przedstawionych wywodów daje się wywieść przekonanie, iż po pierwsze, mimo zarysowanych kłopotów interpretacyjnych, da się przecież jednak wskazać dla tej twórczości ową poszukiwaną przeze mnie centralną kategorię scalającą całokształt poetyckiego uniwersum Polkowskiego. Po drugie zaś, wskazuje ono na pamięć właśnie jako na zasadniczy zwornik świadomości i zwornik wyobraźni rządzącej tą poezją.

Dwie wyeksponowane wcześniej różnoimienne rzeczywistości – rzeczywistość indywiduum ujęta w narastający w kolejnych wierszach prywatny mit oraz, z drugiej strony, rzeczywistość zbiorowości ujmowana w mit historyczny,

w opowieść dziejową, obydwie więc te rzeczywistości funkcjonujące w tej poezji i stanowiące jej podstawowy budulec odnajdują scalenie i zostają przekroczone w kategorii pamięci i to ją właśnie, pamięć, uznać należy za owo hipotetyczne pojęcie prymarne, poprzez które można dokonywać oglądu całej dotychczasowej twórczości poetyckiej autora *Elegii z Tymowskich Gór*.

Pamięć nie jest w poezji Polkowskiego rzeczywistością jednorodną, jej porowata struktura odsłania kilka warstw. Inaczej mówiąc, pamięć posiada w rzeczonej poezji kilka wymiarów, czy też funkcjonuje w kilku rejestrach: obok wymienionych wyżej – najważniejszych w moim odczuciu dwu jej podstawowych wersji: pamięci prywatnej oraz pamięci zbiorowej i pokrewnej jej pamięci historycznej, istotny wydaje się jej wariant pośredni, w którym pamięć historyczna zostaje przefiltrowana przez opowieść prywatną. W tym wariancie to, co posiada walor zbiorowej świadomości, ale co równocześnie zarazem stanowi tkankę najbardziej bolesnych osobistych czy rodzinnych wspomnień, znajduje egzemplifikację w konkretnych najbardziej osobistych dziejach, podniesionych do rangi *pars pro toto*, w losie prywatnym, skupiającym w sobie podwójność tragizmu: najpierw w odniesieniu do dziejów rodziny, potem, niejako na kolejnym piętrze znaczeń, obrazując los zbiorowy, upostaciowany w jednostkowym przykładzie owych indywidualnych kolei życia. Jest to też niewątpliwie metoda uniwersalizacji znaczeń stosowana przez Polkowskiego w wierszach o wydźwięku historiozoficznym.

Pamięć w twórczości Polkowskiego jest więc jednocześnie generatorem refleksji egzystencjalnej i refleksji historiozoficznej. Pierwsza będzie się zazwyczaj odnosiła do osobistego, prywatnego poziomu tej poezji, a więc do tego poziomu, na którym konstytuuje się namysł nad pojedynczym życiem i odpowiedzialnością za to życie, do tego też poziomu, który generuje sensy duchowe, metafizyczne i eschatologiczne. Poziom refleksji historiozoficznej budowany jest tu natomiast w oparciu o świadomość wspólnotową, chciałoby się powiedzieć wręcz – plemienną, i pozostaje w ścisłym związku z wydarzeniami organizującymi tę zbiorową świadomość Polaków w dwudziestym wieku. I choć obydwa poziomy pamięci, a zarazem – obydwa poziomy tej twórczości, pozostają nierozerwalnie z sobą powiązane, choćby dlatego, iż „wyposażenie" historyczne w silnym stopniu kształtuje tu osobowość lirycznego głosu jako człowieka, to – nie ukrywam, iż osobiście dla mnie ważniejsze i bliższe są w wierszach Polkowskiego te indywidualne i prywatne wymiary, generujące nierzadko na bazie refleksji historycznej sensy o charakterze metafizycznym, nie wiedzieć czemu pomijane, a przynajmniej – nie dość wyeksponowane w namyśle krytycznym nad tą

poezją. Temu też przede wszystkim wariantowi pamięci, pamięci funkcjonującej na poziomie prywatnego losu pojedynczego człowieka poświęcone będą moje dalsze rozważania.

W wierszu *Mniej światła* liryczne „ja" wypowiada następujące słowa: „Im bardziej zbliżam się do śmierci// tym mniej wyraźnie słyszę siebie// gubię swój ślad"[7]. W aspekcie rozpatrywanego tu zagadnienia roli pamięci cytat powyższy odsłania istotne znaczenia jej przypisywane przez podmiot. Wydaje się mianowicie, iż „gubienie śladu" może być spowodowane i może być wyrazem utraty pamięci, potraktowanej tym samym jako czynnik konstytuujący tożsamość bohatera. Bez pamięci traci on orientację w świecie, zaczyna błądzić w poszukiwaniu nie tylko właściwej drogi, ale przede wszystkim – w poszukiwaniu siebie. „To o czym zapominałem minuta po minucie od dnia narodzin // co bezpowrotnie wygasa" – mowa zatem, jak wolno sądzić – o powolnym procesie zapominania, równoznacznym z utratą siebie. Pamięć jawi się tu zatem jako czynnik pozwalający usłyszeć i zrozumieć siebie samego, zostaje ukazana jako konstytutywny czynnik budujący tożsamość jednostki. Tylko ona zapewnia orientację w przestrzeni, rozumianej nie tyle topograficznie, co personalistycznie i dialogicznie, jawiąc się przede wszystkim w postaci przestrzeni ludzkiej i międzyludzkiej.

Bez pamięci następuje nieuchronnie owo gubienie śladu, własnego śladu, a rozróżnienie w powodzi głosów swojego własnego, wewnętrznego słowa staje się niemożliwe, gdyż wszystko zaczyna się zacierać i przepływać w siebie… „Idę na północ i południe na zachód i wschód.// Pod stopami ślad obcego cienia", powie bohater w tym samym wierszu[8], rejestrując niebezpieczeństwo utraty orientacji. Tak ujmowana pamięć wydaje się darem, stanowi bowiem niezbywalny element nadający człowieczeństwu bohatera własny, niepowtarzalny wyraz, kształtujący je i poniekąd nadający mu formę. W taki więc sposób sfunkcjonalizowana pamięć staje się dla bohatera darem, przywraca go samemu sobie i przywraca mu to, co bezpowrotnie minione. „Czas jest jak wspomnienie z dziecinnych podróży"[9], pamięć umożliwia restytucję minionego i takie ożywienie przeszłości, iż w doświadczeniu lirycznego „ja" określa ona jego teraźniejszość i jego obecne *status quo*.

Gdy więc następuje utrata pamięci – czy lepiej powiedzieć w trybie hipotetycznym – gdyby nastąpiła utrata pamięci, nastawałaby ciemność, jak w wierszu

7 J. Polkowski, *Mniej światła*, [w:] *Gdy Bóg się waha. Wiersze 1977–2017*, Kraków 2017, s. 174.
8 Tamże, s. 174.
9 Por. J. Polkowski, *** *Dziewanna nawłoć wrotycz*, tamże, s. 172.

o inc. *Dziewanna nawłoć wrotycz*[10], w którym proces taki został zobrazowany przez metaforę dojrzewania ciemności, równoznacznego z zanikaniem wszystkiego, z zapadaniem się czy ciążeniem ku jakiemuś wprost niewypowiedzianemu, ale przeczuwanemu końcowi. Wiersz ten odsłania zarazem psychiczną i duchową potencję czasu, także, a może przede wszystkim, czasu przeszłego, zapamiętanego przez liryczny podmiot, ale też utrwalonego w znakach przyrody, w „śladach zmęczonej śmiertelnie ziemi"[11]. Podobny proces dokonuje się w wierszu *Rzeka*[12]. Tę potencję czasu podkreślić należy jako istotną siłę organizującą duchową rzeczywistość podmiotu: wychylającego się ku Nieznanemu, zakorzenionego w „teraz" i jednocześnie czerpiącego wewnętrzną moc z uczestnictwa – poprzez pamięć w minionym.

W tym więc sensie pamięć jawi się bohaterowi wierszy Polkowskiego jako pozytywna władza poznawcza, zapewniająca zachowanie osobowej i historycznej ciągłości oraz stanowiąca zasadniczy czynnik powstawania tożsamości – tak w wymiarze indywidualnym, jak i w wymiarze zbiorowym, narodowym czy społecznym. Stanowiąca dar pamięć bywa też doświadczana przez lirycznego bohatera w sposób niezwykle bolesny, gdy przywołuje niezagojone rany i przeszłość nabrzmiałą tragedią i rozpaczą. Zadanie, czy postulat „ja" lirycznego wyrażony w dezyderacie: „Pielęgnować ból// by świeciła pamięć i czekać"[13], zda się uruchamiać proces tyleż nieuchronny, ile niezwykle dramatyczny, przesycony świadomością krwawiącą wciąż po utracie – bliskich, ziemi, młodości, złudzeń… Tak dzieje się w wierszu *Podróż do Święcian*[14], ewokującym w poetyckim skrócie rodzinną historię i uniwersalizującym ją w narodowy mit, którego poszczególne elementy wyznaczone są przez kolejne stacje polskiej drogi krzyżowej. „W drodze. Przez niewinny zmierzch. Z Ojczyzny do Ojczyzny// z nieistnienia w niemy szept drutów i listów zbezczeszczonych//przez zmęczonego cenzora. Z wagonów towarowych do cudzych// miast z pisków Kazachstanu pod czyste niebo Palestyny// z obczyzny donikąd"[15]. Pamięć zatem objawia w ten sposób w tych wierszach swoje podwójne, wysoce ambiwalentne oblicze. W równym bowiem stopniu jest darem, co balastem, obciążeniem niepozwalającym wyrwać się bohaterowi z głęboko pesymistycznego kręgu historiozoficznego, w którym histo-

10 J. Polkowski, tamże.
11 J. Polkowski, tamże, s. 172.
12 Por. J. Polkowski, *Rzeka*, tamże, s. 171.
13 J. Polkowski, *Podróż do Święcian*, tamże, s. 175.
14 Tamże, s. 175.
15 Tamże, s. 175, 176.

ria rodzinna, ale też doświadczenie zbiorowe służą jako koronny argument na rzecz przekonania o nieusuwalnym pierwiastku zła, naznaczającego zarówno dzieje zbiorowości, jak i losy indywidualne, splecione w nierozerwalną całość i wciąż opowiadane na różne sposoby przez lirycznego bohatera, by nie zapomnieć, by nie zatracić czegoś istotnego, by nie dać się pochłonąć ciemności, generowanej przez sam fakt istnienia.

Niesłychanie dla omawianej poezji istotny, a zarazem dla niej specyficzny, okazuje się styk pomiędzy pamięcią, przyrodą a metafizyką. Przyroda – stanowiąca w całokształcie twórczości Polkowskiego bardzo ważny element świata przedstawionego prowadzi ku doświadczeniu metafizycznemu. Poszczególne rekwizyty przyrodnicze – drzewa, ptaki, ale także obrazy pejzażu – górskiego, nadrzecznego, wiejskiego mają tu nacechowanie epifaniczne, to znaczy odsłaniają podmiotowi lirycznemu rzeczywistość ponadfizyczną, otwierają go na tajemnicę i unaoczniają ją. Równocześnie zaś przyroda, jej poszczególne detaliczne elementy pełnią niekiedy funkcję emocjonalnych nośników pamięci, stanowią pretekst dla wspomnienia, bądź też są impulsem uruchamiającym pamięć.

Dobrym przykładem tego rodzaju mechanizmu wydaje się przywoływany już tu kilkakrotnie utwór *Rzeka*[16]. Uroda pejzażu, często pejzażu zapamiętanego, a więc odtwarzanego z pamięci, stanowi też dla bohatera swego rodzaju trampolinę, przenoszącą go w wymiar metafizyczny i dostarczającą pożywki dla budowania możliwych wyobrażeń pejzaży eschatologicznych. W wierszu o inc. *Uwielbiona poro ptaków*[17] zachwyt nad ziemską urodą krajobrazu przekształca się w kontemplatywny podziw rzeczywistości nadziemskiej, której obraz jest kreślony przez bohatera przy pomocy analogii: „Pozwól mi chociaż używać tych samych kolorów" – dla jak można sądzić odmalowania w wyobraźni jakiegoś eschatologicznego, trudnego do przełożenia na język pojęciowy czy wyobrażeniowy, projektu. Zapamiętana uroda pejzażu – to pośrednictwo pamięci wydaje się tu czymś niezwykle ważnym – służy więc przeniesieniu bohatera lirycznego w wymiar ponadzmysłowy, a jednocześnie dostarcza mu narzędzi, przy pomocy których może dokonać się wykreowanie obrazu tej niewyobrażalnej, choć przeczuwanej, rzeczywistości. Równocześnie ów związek pamięci z sensami metafizycznymi zachodzi także w odwrotnym kierunku. To znaczy, iż nie tylko pamięć umożliwia i uruchamia owe wyobrażenia eschatologiczne, ale też ontologiczna pewność co do istnienia tej nadprzyrodzonej sfery przynosi gwarancję

16 Por. przypis 12.

17 J. Polkowski, *** *Uwielbiona poro ptaków*, tamże, s. 126.

przetrwania; pamięć niejako zostaje ocalona i utrwalona właśnie dzięki istnieniu instancji metafizycznej.

Splot pamięć – przyroda – metafizyka okazuje się w ten sposób splotem szczególnie istotnym semantycznie i generującym wszystkie podstawowe dla twórczości Polkowskiego sensy, scalające się w nim i poprzez ów splot generowane.

Bibliografia

Polkowski J., *Gdy Bóg się waha. Poezja 1977–2017*, Kraków 2017.

Przeciw niepamięci, Z poetą i pisarzem Janem Polkowskim rozmawia Roman Graczyk, „Sieci" 2015, nr 19.

Rzecznik poezji: powrót Jana Polkowskiego, rozmowę przeprowadził G. Jankowicz, „Tygodnik Powszechny" 2010, nr 3.

W mojej epoce już wymieram. Antologia szkiców o twórczości Jana Polkowskiego (1979–2017), red. J.M. Ruszar, I. Piskorska-Dobrzeniecka, Kraków 2017.

Zofia Zarębianka
Jagiellonian University

WEIGHT AND GIFT. DIMENSIONS AND FUNCTIONS OF MEMORY IN THE POETRY OF JAN POLKOWSKI. GLOSSES TO POEMS

Summary

This essay is an attempt to find a central category integrating the totality of multilevel meanings inscribed in the work of Jan Polkowski. Pointing to the primary place of memory, as a kind of lens bringing together these diverse areas of meanings constitutive for Polkowski's poetry, the author carries out a typology of memory, pointing to its two basic variants: individual memory and collective and historical memory. A reflection has also been made on the functions performed by memory in each of the separated semantic levels. The mechanisms of activating memory have also been shown, emphasizing the role of nature in this respect. The close relationship between the categories of nature, memory and metaphysics has also been emphasized.

Keywords: poetry, memory, nature, history, metaphysics.

Przemysław Dakowicz

Teoria wiersza polskiego

Dariusz Kulesza
Uniwersytet w Białymstoku

AFAZJA, POLSKA I INNI POECI. O WIERSZACH PRZEMYSŁAWA DAKOWICZA[1]

Afazja, bo poeta, który ma świadomość płynnego charakteru ponowoczesnej kultury i jednocześnie jest zainteresowany nadaniem tej płynności konkretnego kształtu, skazany jest na niemoc mówienia, a w każdym razie na wielką w mówieniu trudność. Polska, bo to ona ze swoją utraconą w XX-wiecznej przeszłości tożsamością decyduje o tym, jaki kształt przeciwstawiany jest w wierszach Przemysława Dakowicza płynnej ponowoczesności, bezkształtnej. A inni poeci? Dakowicz nie jest naturą bluszczową, nie pisze wspinając się ku czytelniczej uwadze po rusztowaniu zbudowanym przez cudze, uznane wiersze. Ten szkic nie jest też aż tak tradycyjny, by określały go diagnozy definiujące historycznoliteracki (zarówno synchroniczny, jak i diachroniczny) kontekst twórczości poetyckiej autora *Łączki*. Dakowicz jest poetą wykształconym. Rezultatem tej zalety pozostaje konieczność wydobywania jego wierszy z uszanowań i polemik adresowanych do wielkich twórców literatury

[1] Tak, w tytule tym pobrzmiewa sekwencja znana z artykułu Kazimierza Wyki, poświęconego poezji Stanisława Grochowiaka (*Barok, groteska i inni poeci*), opublikowanego w słynnej *Rzeczy wyobraźni*. Nie wiem, dlaczego tak się stało. Barokowość Grochowiaka, kojarzona z nominalizmem poetyckim, to ryzykowny kontekst dla wierszy Przemysława Dakowicza. (Ryzykowny nie tyle ze względu na sam barok, ile na barokowy nominalizm.) Gdyby jednak związki między obu poetami musiały być wskazane, stosowniejszy byłby sam turpizm i to zarówno z jego aspektem etycznym, polegającym na mówieniu prawdy o tych, którzy są „brzydcy" niczym Sancho Pansa, jak i estetycznym, dającym sprowadzić się do stwierdzenia, że turpizm to tragiczny mizerabilizm, wymagający od twórcy identyfikacji z „brzydkimi" i pisania o nich w możliwie piękny sposób.

rodzimej i obcej, organizatorów naszej zbiorowej wyobraźni, nie tylko, a może nawet nie tyle polskiej, ile śródziemnomorskiej, a mówiąc dokładniej: judeochrześcijańskiej.

Afazja

W 2015 roku ukazała się *Afazja polska*, książka Przemysława Dakowicza, której tytuł autor tłumaczy między innymi w takim cytacie:

> Polska postkomunistyczna przypomina człowieka z afazją, czyli kogoś, kto w wyniku ciężkiej choroby lub traumatycznych doświadczeń utracił zdolność mówienia, kogoś, kto zamknął się w sobie i nie potrafi uwolnić się od tragicznych wspomnień[2].

Wobec tego rodzaju afazji łatwo wyobrazić sobie poetę, który mówić musi. Łatwo, bo taki poeta jest. Znam go. Nazywa się Przemysław Dakowicz[3]. Problem nie polega na tym, że *Afazja…* to książka prozatorska. Problemem jest to, jak radzić sobie z nią w poezji.

Najbardziej znanym tomikiem Dakowicza jest *Łączka*[4]. Ostatni rozdział *Afazji polskiej* nosi tytuł *Jeden dzień na Łączce* i dotyczy tego samego, co wydane dwa lata wcześniej wiersze. Poniższy cytat pochodzi z książki *Obcowanie. Manifesty i eseje*.

> Kwatera „Ł" ma strukturę warstwową. Najgłębiej leżały (lub wciąż leżą) ofiary stalinowskiego terroru, ci, których zastrzelono metodą katyńską (kula w potylicę) lub zakatowano podczas śledztwa. (...)
>
> W latach pięćdziesiątych na Łączkę nawieziono grubą (od 1 do 1,5 metra) warstwę ziemi i gruzu. W ten sposób – wydawało się, nieodwracalnie – przysypano tamtą niewygodną przeszłość. (...) To była druga warstwa – ziemia i gruz. Warstwa maskująca. Narosła na niej warstwa trzecia – tyleż materialna, co symboliczna (jak wszystko, co związane z kwaterą „Ł"): cmentarne wysypisko.

---

2 P. Dakowicz, *Afazja polska*, Warszawa 2015, s. 10. Zob. tegoż, *Afazja polska 2*, Warszawa 2016. Pod koniec roku 2016 Przemysław Dakowicz w prywatnej rozmowie ocenił, że temat afazji polskiej został przez niego wyeksploatowany i trzeciego tomu nie będzie.

3 Zob. R. Wojaczek, *Piosenka z najwyższej wieży*, [w:] tegoż, *Listy do nieznanego poety*, wybrał i wstępem opatrzył S. Stabro, Kraków 1985, s. 71.

4 Zob. P. Dakowicz, *Łączka*, Kraków 2013.

> Nad grobami największych bohaterów, którzy stali się bezimiennymi ofiarami, ulokowano śmietnik. (...)
>
> Ale władze komunistyczne podejmowały dalsze działania. W siódmej dekadzie ubiegłego wieku zdecydowano o poszerzeniu obszaru cmentarnego i część Łączki przystosowano do oficjalnych pochówków. Na powierzchni kwatery „Ł" zaczęły wyrastać groby – przede wszystkim osób zasłużonych dla „władzy ludowej"[5].

Łączka: 2013, *Afazja polska*: 2015. *Obcowanie* zostało opublikowane w 2014: manifest między poezją i historią. Najpierw poetycka praktyka, czyli nazywanie będące odzyskiwaniem i zachowywaniem (*Łączka*). Potem komentarz, czyli uzasadnienie wskazujące na racje określające reguły funkcjonowania wspólnoty, także narodowej (*Obcowanie*). I wreszcie historia, czyli faktograficzna opowieść o tym, jak tracąc tożsamość, przestaje się mówić własnym głosem (*Afazja polska*).

> Historia zaczyna się od słów. Słowa stoją u początków bohaterstwa i zbrodni. Owocują szlachetnością lub łajdactwem. Historia zaczyna się od słów i na słowach się kończy. Jeśli służą one kłamstwu, zieje między nimi przepaść, otwiera się dół pełen ludzkich zwłok – spoczywających w milczeniu, leżących bez słowa, warstwa na warstwie[6].

Najważniejsze, czyli najskuteczniejsze są słowa poezji. W każdym razie tak myśli poeta. Zwłaszcza ten, który tkwi w romantycznym dziedzictwie[7], w związanej z nim nierozerwalnie wieszczej roli. Najważniejsze są słowa poezji, które wypowiada się po to, by odbudowywały wspólnotę, by ją tworzyły, by pozwoliły jej przetrwać. Jeśli są skuteczne, tak się stanie: wspólnota zostanie odbudowana, będzie nieustannie tworzona, przetrwa.

Poezja Dakowicza właśnie takich słów potrzebuje, takich szuka, ale czy znajduje? Problem, o którym piszę, stał się istotny począwszy od tomiku *Teoria wiersza polskiego* z 2013 roku. W tym samym roku, ale nieco później została

---

5 P. Dakowicz, *Łączka. Wstęp do semantyki miejsca*, [w:] tegoż, *Obcowanie. Manifesty i eseje*, Warszawa 2014, s. 189-190. Uwaga edytorska: opisany w tym przypisie cytat wykorzystałem w tekście *Przemysław Dakowicz. O bezradności wieszcza?*, zamieszczonym w książce *Z ducha Franciszka Karpińskiego, Studia i rozmowy*, red. naukowa D. Kulesza i J. Ławski, Białystok 2015. Inne odwołania do tego artykułu także zostaną odnotowane.

6 P. Dakowicz, *Afazja polska*, dz. cyt., s. 25.

7 Nie chcę tego demonizować, ale P. Dakowicz pracuje jako adiunkt w Katedrze Literatury i Tradycji Romantyzmu Uniwersytetu Łódzkiego.

opublikowana *Łączka*, dla której sprawa skuteczności słów o odbudowywaniu, tworzeniu i przetrwaniu wspólnoty jest konstytutywna.

„ – ale wcześniej / co było wcześniej"?[8] Wcześniej Dakowicz rósł jak wielu innych poetów. Dedykowany żonie debiut (*Süßmayr, śmierć i miłość* z 2001 roku), w którym szczególnie ważne miejsce zajmuje poemat poświęcony pamięci brata, był jak wyznanie wiary w Słowo, które spełnia się w sztuce traktowanej na Eliotowski sposób. Dakowicz wie, że jego *Requiem* nie jest pierwsze, niezależnie od tego, jak pierwsza i wielka jest strata, którą opłakuje. I nie chodzi wyłącznie o oczywistą świadomość istnienia tradycji, w której się uczestniczy, używając adekwatnie nie tyle imienia Mozarta, ile tego, który Requiem d-moll dokończył, czyli Franza Xawera Süßmayra. Nie chodzi wyłącznie o inną oczywistość, równie niezręczną w artykulacji, ale konieczną w zastosowaniu, oczywistość wskazującą związek między sztuką a losem, a dokładniej, skromniej: egzystencją, związek nie tyle nawet terapeutyczny, ile nierozerwalny, uzasadniający istnienie sztuki, nadający egzystencji sens, a w każdym razie mający udział w tym procesie. Zresztą debiutancka książka to nie tylko śmierć, ale także miłość, która w naturalny sposób związana z żoną Agnieszką i utraconym bratem Sławkiem, dotyczy także sztuki.

A Eliot? Bo przecież słowo „tradycja" nie wystarcza, a jeśli nawet, to i tak warto dodać, że autor *Ziemi jałowej* nauczał w swoich esejach i tego, że tradycja, której częścią staje się efekt pracy autora, oczekuje nie tylko uznania swojej trwałości, oczywistej przecież, ale także ingerencji, modyfikacji, interakcji przynoszącej zmiany. Dakowicz pisząc poemat *Süßmayr i śmierć*, kłania się tradycji. Szuka w niej nie tylko swojego miejsca, ale także ratunku, który daje sztuka. Nie ma w tym nic oryginalnego, ale nie o oryginalność chodzi. Istotniejsza jest inicjacja w sztukę i w jej związek z rzeczywistością. Nierozerwalny, konstytutywny. Taki był naturalny, by nie powiedzieć typowy początek, w którym (nie bez przyczyny) ważniejsze niż to jak Dakowicz pisał, okazało się to, dlaczego się na pisanie zdecydował i czego przy tej okazji się nauczył, albo: o czym swoim pisaniem zaświadczył, jakie przeświadczenie o naturze pisania potwierdził.

Kolejne książki poetyckie to następne etapy nauki, które równie dobrze mogą być nazwane kolejnymi deklaracjami, pozwalającymi na identyfikację wyborów Przemysława Dakowicza decydujących o kształcie jego poezji. Najczytelniejszy przykład stanowi tomik *Albo-Albo* z 2006 roku. I nie chodzi wyłącznie

[8] J. Baran, *Dialog współczesny o eklezjaście*, [w:] *Spalony raj. Antologia młodej poezji religijnej*, wybór, przedmowa i opracowanie ks. J. Sochoń, Warszawa 1986, s. 27.

o jego tytuł, Kierkegaardowski. Rzecz dotyczy zapisanego w wierszach filozoficznego fundamentu, tak, egzystencjalnego na chrześcijański, tragiczny sposób. Ale o tym już pisałem[9]. Teraz dodam coś jeszcze.

Jeśli konsekwentnie będzie się traktowało *Łączkę* jako tomik, do którego zmierza nie tylko poezja, ale cała twórczość Dakowicza, wówczas to jak pisał on wcześniej, staje się ważne głównie ze względu na związek z tym, jaki kształt językowy *Łączka* posiada. Inaczej: pytanie o poezję Dakowicza, o jej język, może ograniczać się do lektury tomiku, który dotyczy kwatery „Ł" na warszawskich wojskowych Powązkach. Ostatecznie problem polega na tym, że język *Łączki*[10], to nie tyle rezultat tego, co Dakowicz pisał wcześniej, ile efekt decyzji motywowanej względami innej natury. Pozapoetyckiej? Tak, jeśli przyjmiemy, że sprawą pozapoetycką jest wiara w Słowo i nierozerwalny związek między sztuką i rzeczywistością. Tak, jeśli czytelna deklaracja o filozoficznych wyborach będzie traktowana jako pozapoetycki wybór. W czym rzecz? Poezja Dakowicza wygląda tak, jakby nie jej przede wszystkim on służył. Pozornie tak właśnie powinno być, bo nie ma powodu, by usprawiedliwiać jakiekolwiek poetyckie bałwochwalstwo, ale jeśli spojrzy się na tę sprawę z punktu widzenia afazji, poetyckiej, obraz może ulec zmianie.

Nie tyle stawiam, ile przywołuję następującą tezę: poezja, by mogła służyć jakiejkolwiek sprawie, najpierw musi być, musi się stać, musi dysponować własną tożsamością, czyli rozpoznawalnym językiem. Poezja Przemysława Dakowicza nie jest pozbawiona właściwości. Jej moc i odrębność nie budzi wątpliwości co najmniej od tomiku *Teoria wiersza polskiego*. Zastanawiam się tylko nad tym, czy Dakowicz nie zrezygnował z tempa swoich wierszy, które w nomen omen *Teorii…* rozpędził[11], czy nie zwolnił biegu, przechodząc do praktycznej realizacji swojego poetyckiego posłannictwa w *Łączce*? Tylko proszę mi nie mówić, że rozpędzony pociąg *Wersyfikacji polskiej* Dakowicza musiał zatrzymać się, skoro trafił w okolice kwatery „Ł". Nie w tym rzecz. Problem tkwi jeśli nie w hierarchii, to w następstwie wyborów i działań. Upieram się przy tym, że najpierw

9 Zob. D. Kulesza, *Przemysław Dakowicz. O bezradności wieszcza?*, dz. cyt., s. 281.

10 Zob. tamże, s. 285 i n. Nazywając *Łączkę* trenem sylwicznym (tak Jacek Łukasiewicz zdefiniował tom Tadeusza Różewicza *Matka odchodzi*), zwracałem uwagę na determinujący język *Łączki* kontekst, wyznaczony przez opis poezji stanu wojennego autorstwa Stanisława Barańczaka, lirykę sopockiego „Toposu", wiersze Wojciecha Wencla, Herberta, Rymkiewicza czy Eliota. Wobec tego, co w książce Dakowicza groteskowe szukałem miary heroikomicznej, zmierzając do określenia jej jako wielogatunkowego poematu narodowego.

11 Zob. P. Dakowicz, *Wersyfikacja polska*, [w:] tegoż, *Teoria wiersza polskiego*, Sopot 2013, s. 12-13.

musi być poezja, najpierw musi być jej język, osobny, własny, ukształtowany i rozpoznawalny. Najpierw musi być indywidualna, zakorzeniona w tradycji umiejętność pisania, która zderzona z tematem w naturalny sposób ulega odkształceniu, ale pozostaje sobą, jest. Czytając *Łączkę* mam wrażenie, że książka została podporządkowana tematowi, co brzmi w sposób niebudzący wątpliwości, ale najświętszy nawet temat nie może pochłonąć poezji. To poezja musi pochłonąć najświętszy nawet temat.

Wspominałem już o idolatrii, ale ten porządek, to następstwo, ta hierarchia nie ma z tym nic wspólnego. Nauczył mnie tego Jerzy Zawieyski, pisząc o literaturze katolickiej, że dopiero wówczas można postawić przy niej ten święty przymiotnik, gdy jej literacka, estetyczna, autoteliczna wartość nie budzi wątpliwości[12]. Wiersze Dakowicza z *Łączki* są wiarygodną poezją i o tyle Zawieyski nie jest tu na miejscu, ale sprawdza się, gdy pada pytanie o poetycką afazję autora *Obcowania*, o jego zmaganie się z wyjęzyczeniem nie tyle w mowie byle jakiej (Białoszewski), ile w mowie poetyckiej wiernej literackiej tradycji. Bo trudności poetyckiej artykulacji biorą się u Dakowicza nie tylko z trudności, wielkości i świętości tematów, które podejmuje, nie tylko z ponowoczesnej bezkształtności poezji, nie tylko z nieobcej mu, nad miarę wymagającej wieszczej roli, ale także, a nawet przede wszystkim, bo akurat to zależy wyłącznie od niego, z poczucia misji, któremu podporządkowuje swoje pisanie, tak, pisanie, bo poezja na takie rozwiązanie pozwalać sobie nie może. Poezja żeby służyć, musi najpierw być, pierwsza. Tylko czy wobec *Łączki* było to możliwe?

Polska

Niekiedy poezja dojrzewa, eksploatując to, co prywatne i osobiste. Z czasem, osiągnąwszy dojrzałość, sięga po tematy bardziej wspólne, a nawet publiczne. Inna wersja tej banalnej diagnozy: poezja w naturalny sposób uzyskuje swą językową tożsamość, wypowiadając suwerenny świat „ja". Kiedy już się stanie: i poezja, i artykułujące się przez nią „ja", to immanentne, personalno-językowe centrum zwraca się na zewnątrz, wypowiadając świat, wypowiadając się o świecie, także/przede wszystkim o Polsce. Jakkolwiek bym o tym nie napisał, kolejność jest jedna: najpierw staje się poezja, a potem pojawiają się zajmujące ją

[12] Zob. J. Zawieyski, *Zagadnienie literatury katolickiej*, [w:] tegoż, *Droga katechumena*, wyb. J. Smosarski, S. Trębaczkiewicz, Kraków 1971. Pierwodruk: 1947.

tematy. Najpierw trzeba się przecież stać, by móc się wypowiedzieć, to oczywiste. Inny wariant jest taki: to temat powołuje poezję do istnienia. Wówczas na początku jest nie poezja, a sprawa. W tym wypadku łatwo wskazać zagrożenie, które dotyczy nie tylko poezji, ale także sprawy. Bo jak może służyć sprawie wiersz, który nie jest gotowy? Nieskutecznie. I co to za poezja, która mówi zanim dojrzała? Zabawna. W najlepszym wypadku. Wariant pierwszy (najpierw dojrzałość, potem diagnoza tego, co na zewnątrz) też nie jest wolny od ryzyka. Bo jaką wartość może mieć opis rzeczywistości, jeśli poezja traktuje go instrumentalnie, zainteresowana przede wszystkim tym, by objawić swoją moc, dojrzałą.

Przypadek Przemysława Dakowicza jest bardziej skomplikowany. Pełnym, własnym głosem wypowiedział się w tomie *Teoria wiersza polskiego*, ale w tym samym 2013 roku opublikował *Łączkę*, która określiła go wobec publiczności (niekoniecznie wobec krytyków i historyków literatury), zdefiniowała go (kategorycznie i jednoznacznie) jako poetę, nadała mu wyrazistą tożsamość, której do tej pory nie posiadał. Czy to źle? Nie wiem, ale chciałbym zgłosić dwie wątpliwości.

Wątpliwość pierwsza. *Łączka* nie jest tak dobrym tomem poezji jak *Teoria wiersza polskiego*. Pisząc o Dakowiczu, posługiwałem się już postaciami Konrada i Ks. Piotra z *Dziadów* cz. III[13]. Chciałbym wrócić do tej sytuacji, by rozegrać ją nieco inaczej. *Teoria…* jest jak wypowiedź Konrada. Najlepiej opisał tę dojrzałą moc poezji Jarosław Ławski. Wystarczy zajrzeć na autorską stronę Przemysława Dakowicza, sięgnąć po zakładkę *Głosy krytyków* i znaleźć teksty poświęcone *Teorii wiersza polskiego*. Wystarczy przeczytać *Teorię…* Natomiast *Łączka* jest jak kazanie Ks. Piotra. Wszyscy wiemy, że to on ma rację, ale w dyscyplinie „poezja" święty kapłan przegrywa ze zbuntowanym obrazoburcą.

Kiedyś zastanawiałem się, czy Dakowicz nie jest Konradem, który wie, że wobec Boga przegrał z Ks. Piotrem, a mimo to nie potrafi przestać być sobą, wieszczem. Dzisiaj sądzę, że *Łączkę* napisał Ks. Piotr, bo *Łączka* to święta z racji przedmiotu opowieści i bezcenna z powodu przywracania nam tożsamości, ale jednak *Biblia pauperum*. Ile w tej książce wysiłków, by stać się komunikatywnym poetą. Ile przypisów, wyjaśnień i historycznych opowieści. Niezbędnych z punktu widzenia funkcjonalności tomu. Jak bardzo Dakowicz stara się w *Łączce*, by pisać dobre wiersze. Ile tu Herberta i Rymkiewicza, ile wysiłków, by zbudowane zostały koherentne obrazy, wielkie spajające całe utwory metafory i antynomie. Ile tu *Biblii*[14].

13 Zob. D. Kulesza, *Przemysław Dakowicz. O bezradności wieszcza?*, dz. cyt., s. 288.
14 Zob. tamże.

Taka *Łączka* mnie przekonała, kiedy czytałem ją i pisałem o niej po raz pierwszy. Przekonała mnie, bo nie potrafiłem zapomnieć o kwaterze „Ł", o swojej utraconej tożsamości Polaka, o swojej winie, o swojej niepamięci, tak, *Łączka* nie pozwoliła mi zapomnieć o Polsce, zniszczonej, zakopanej w bezimiennych mogiłach i dlatego niemej. Lektura *Łączki* zmusiła mnie do stawiania pytań podstawowych: o to, kim jestem i gdzie? Istotność odpowiedzi polegała głównie na tym, że nie mogłem ich udzielić bez samooskarżenia. Tak czytałem *Łączkę* i tak o niej pisałem kiedyś. Dzisiaj nie zamierzam uciekać ani od pytań, ani od win, które Dakowicz mi zadał. Dzisiaj lekturę *Łączki* uzupełniam o jedną kwestię: dlaczego nie jest to tak dobra poezja jak wydana w tym samy 2013 roku *Teoria wiersza polskiego*? Odpowiedź wydaje się prosta. Funkcjonalizacja poezji nie może być wolna od kosztów. Balans między tym, co poetyckie, i tym, co funkcjonalne, ma wiele wspólnego z chwiejną równowagą naczyń połączonych. Taka poetycka sprawiedliwość. Pocieszające może być to, że funkcjonalność *Łączki* (sądzę nie tylko po sobie) okazała się bardzo skuteczna. Moim zdaniem, warto było ponieść związane z tym koszty poetyckiej natury. Gdybym był publicystą, napisałbym, że Polska jest i była tego warta.

Wątpliwość druga. Trudno byłoby mi bronić tezy, że Dakowicz dojrzał jako poeta Konrad, by w *Łączce* stać się Ks. Piotrem ocalającym Utraconych i zapomnianą Polskę. Nie podpiszę się też pod opinią, że poezja Dakowicza stała się dojrzała dzięki *Łączce*. Wydaje mi się, że jest inaczej. Wydaje mi się, że mamy problem, bo wciąż brakuje odpowiedzi na pytanie, jaka jest poezja Dakowicza? A brak rysopisu jej dojrzałości wcale nie musi wynikać z indolencji komentujących ją krytyków. Mówiąc inaczej: niezależnie od znaczenia *Teorii wiersza polskiego* (i *Łączki*) sprawa dojrzałego kształtu poezji Przemysława Dakowicza pozostaje kwestią otwartą.

Zastrzeżenie. Nie każdy poeta jest jak Gałczyński, który pozostawał niezmienny i rozpoznawalny niezależnie od tego, czy tworzył wiersze, poematy czy *Teatrzyk Zieloną Gęś*. Nie każdy, jak Jarosław Marek Rymkiewicz, dochodzi przez lata do takiej postaci swojej poezji, której potem pozostaje konsekwentnie wierny. Ale darujmy sobie wymówki i zapytajmy: co, niezależnie od tematyki, wyróżnia poezję Przemysława Dakowicza? Częstość użycia łacińskich słów i sformułowań? Figura Nocnego Stróża?[15] Skłonność do portretowania histo-

[15] Ta persona przywołuje w mojej lekturze dwa antytetyczne albo dopełniające się cytaty biblijne. Pierwszy pochodzi z *Księgi Rodzaju*. „A gdy byli na polu, Kain rzucił się na swego brata, Abla, i zabił go. Wtedy Bóg zapytał Kaina: «Gdzie jest brat twój Abel?» On odpo-

rycznych postaci? Rozbudowana forma wiersza skłaniająca się ku poematowi? Poczucie humoru? A może groteska? Sylwiczność? Towarzysząca nie tylko poematom skłonność do fabularyzowania, czyli talent narracyjny? Patos?

> Pochwalony niech będzie patos,
> Starszy brat ironii, bo chroni
> Przed zejściem w błoto i brud świata.
> Pochwalony niech będzie patos
> Za światło i śpiew, który rodzi się
> W wielu gardłach, zagarnia i podnosi
> To, co niskie, z pyłu i prochu
> Lepi kształty doskonalsze.
> Pochwalony niech będzie patos,
> Maska i tarcza, herold bólu,
> **Straż nocna** czekająca świtu[16].

Im więcej cech, tym mniej wyraźny wizerunek. Trudno przecież zebrać zaproponowane tu znaki i zbudować z nich model wierszy Dakowicza. Można inaczej, wystarczy odpowiedzieć na pytanie, jakie cechy towarzyszą najlepszym utworom autora *Bożych klaunów*? Jakie?

Największe wrażenie robią na mnie te poezje Przemysława Dakowicza, w których on opowiada, w których staje się narratorem. Zdarza się to nawet w wierszach krótkich, także pochodzących z *Łączki*, ale szczególnie cenne bywa w poematach. Przy czym te poematy udają się Dakowiczowi najbardziej, które mają konstrukcję cykliczną, składają się z sekwencji wierszy. Lubię, gdy inkrustuje je gorzkie, ironiczne poczucie humoru, zwłaszcza popkulturalne.

> Przecież nas puszczało, na tydzień, miesiąc,
> pięć lat, oddychaliśmy wtedy pełną piersią,
> mówiłaś: nie przesadzaj, a ja od razu wiedziałem,

wiedział: «Nie wiem. Czyż jestem stróżem brata mego?»". Rdz 4, 8-10. Drugi z *Księgi Jeremiasza*. „Tak mówi Pan: / (…) / I ustanowiłem dla was stróżó[w:] / Uważajcie na głos trąby! / Ale oni powiedzieli: Nie będziemy uważać. / Dlatego słuchajcie narody, / i pojmijcie dobrze, / co zamierzam uczynić. / Słuchaj, ziemio! / Oto zamierzam sprowadzić na ten naród nieszczęście; / będzie to owoc ich przewrotnych zamysłów". Jr 6, 16-19.

16 P. Dakowicz, *IV. Głos z tyłu głowy*, [w:] tegoż, *Ćwiczenia duchowne. Poematy*, Warszawa 2016, s. 25. Wiersz, który poprzedza motto z dialogu *Ion* Platona („A czyż i wodzem jesteś najlepszym spośród Hellenów?"), jest częścią poematu *Climacus i sobowtóry.* Podkr. – D.K.

że to nie czas na roboty działkowe,
nie męczyły mnie symulakra i było jasne,
że łąka[17] to przejaw rzeczywistości rustykalnej,
a najbliższe kartoflisko jest, jak mówią,
w Realu, na dziale owocowo-warzywnym,
więc nadchodził czas owocowania, zapychania
bagażników, jazdy z otwartym szyberdachem,
wakacji na Kajmanach, odkurzania filmów
z dzieciństwa: Gangu Olsena, Autostrady do nieba,
Żandarma z Saint-Tropez, w tym gąszczu
gubił się smród palonej trawy, zamykały
granice między światami, głosy zza ściany
milkły, w oddali, na horyzoncie,
po prawicy, po lewicy i w środku,
wyrastały wieże z rdzoodpornego metalu
i przydymionego szkła[18].

Czytam uważniej, kiedy podmiotem opowieści jest to liryczne „ja", które z lubością skłonni jesteśmy kojarzyć z autorem. Przekonują mnie wiersze, w których opowiadany stan świata odbija się w codzienności nie tylko owego lirycznego „ja" i jego rodziny, ale także w głosie „mojego sąsiada". Tak, lubię poematy, jakie znalazły się w ostatniej ze znanych mi książek poetyckich Przemysława Dakowicza, w *Ćwiczeniach duchownych* z 2016 roku. Uważam, że bezpośrednim przygotowaniem do *Ćwiczeń…* był tomik *Boże klauny* z roku 2014[19].

[17] Nie chodzi mi wyłącznie o wywołanie kwestii związku między tą łąką i *Łączką*. Pragnę przypomnieć, że tomik *Łączka* poprzedza motto zaczerpnięte z wiersza Leśmiana *Topielec*, programowego, otwierającego tom *Łąka*.

[18] P. Dakowicz, *VI. Minuta ciszy*, [w:] tegoż, *Ćwiczenia duchowne*, dz. cyt., s. 47. Wiersz stanowi część poematu *Ćwiczony*.

[19] *Boże klauny* i *Ćwiczenia duchowne*. Gdyby przyłożyć do tych książek stosowaną już miarę Konrada i Ks. Piotra, tom pierwszy byłby spod znaku romantycznego obrazoburcy, którego z równowagi wytrąciło zderzenie z niemożliwą do zaakceptowania rzeczywistością, natomiast tom drugi realizowałby postawę Ks. Piotra, świętego kapłana porzucającego wyżyny szaleństwa wielkich klaunów (bo przecież „Wszystkie próby oddalenia / tak zwanego kielicha goryczy" to tylko głupie sztuczki i „nikły / uśmiech") na rzecz pierwszoosobowej, współodpowiedzialnej dykcji, która nie bagatelizuje głosu „mojego sąsiada". Czy ten opis wystarczy, by przyjąć, że *Boże klauny* przygotowały *Ćwiczenia duchowne*? Moim zdaniem, mimo zdawkowości opisu, tak, ponieważ wyżej cenię drugi z wymienionych tomów, a oba – w różny, coraz lepszy sposób – dotyczą tego samego: dręczącej nas nowoczesności schizofrenicznej. Zob. Z. Herbert, *Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu*, [w:] tegoż, *Pan Cogito*, Wrocław 1994, s. 17-18. Pierwodruk: 1974. Zob. P. Dakowicz, *Autor wypowiedzi*, [w:] tegoż, *Ćwi-*

Ale chociaż tak wielkie wrażenie zrobiły na mnie *Ćwiczenia duchowe*, choć cenię je tak wysoko, nie umiem odpowiedzieć na pytanie, czy Dakowicz znalazł ostateczną postać swojej poezji, czy jest to tylko postać ostatnia? Na pewno jest to postać piękna.

Jak daleko stąd do Polski, tej afatycznej i odzyskującej mowę dzięki poezji Dakowicza? Jak daleko stąd do *Łączki*? Nie tak bardzo, jak można byłoby sądzić. *Łączka* nie stworzyła poety, nie ukształtowała jego sposobu pisania. Nie była też regresem. Stała się świadomie złożoną, konieczną ofiarą w imię tego, co od poezji jest ważniejsze. Z racji podjęcia wyjątkowego, polskiego tematu stała się ważna dla tych, którzy Polskę przeżywają po norwidowsku, jako wielki zbiorowy obowiązek. Mogła wywołać wrażenie (po prostu je wywołała), że Dakowicz stał się poetą dzięki Polsce, bo to Ona nadała jego poezji kształt. Oczywiście chodziło nie tyle o kształt językowy, ile o rozpoznawalność w komunikacji społecznej, nieograniczonej do tych, którzy „lubią poezję"[20]. *Łączka* była wielkim wydarzeniem i dla Dakowicza[21], i dla jego czytelników, ale poezja autora *Albo-albo* dzieje się dalej i – sądząc po *Ćwiczeniach duchownych* – ma się coraz lepiej. Polska ma z nią tyle wspólnego, ile wiersze Wojciecha Wencla w rodzaju *Niedziela Palmowa w Sandomierzu*[22], niesmoleńskie, a przecież bardzo polskie: katolickie i filosemickie. Bo Polska to *Łączka*, ale także nowoczesność schizofreniczna[23], przed którą nie ma sensu się chować, o której trzeba pisać, bo nasz stosunek do niej decyduje o tym, co stanie się z nami i z naszym krajem. Dakowicz wie o tym znakomicie. Lektura *Ćwiczeń duchownych* utwierdziła mnie w tym przeświadczeniu.

Inni poeci

Nie zamierzam wracać do spersonalizowanego, historycznoliterackiego kontekstu poezji Przemysława Dakowicza[24]. Interesują mnie związki autora

czenia duchowne, dz. cyt., s. 24. (Zob. D. Kulesza, *Przemysław Dakowicz…*, dz. cyt., s. 287-288.)

20 W. Szymborska, *Niektórzy lubią poezję*, [w:] tejże, *Widok z ziarnkiem piasku*, Poznań 1996, s. 144. Pierwodruk książkowy: tomik *Koniec i początek* z roku 1993.

21 Świadczą o tym m.in. jego niepoetyckiej książki, także te, które w tym szkicu cytowałem.

22 Zob. W. Wencel, *Niedziela Palmowa w Sandomierzu*, [w:] tegoż, *Podziemne motyle*, Warszawa 2010, s. 12-13.

23 Zob. P. Dakowicz, *Nowoczesność schizofreniczna. Notatki do nienapisanego eseju*, [w:] tegoż, *Obcowanie*, dz. cyt.

24 Zob. przypis 10.

Albo-albo z dorobkiem Czesława Miłosza i Tadeusza Różewicza. Powody zainteresowania są dwa. Pierwszy to książka *Poeta (bez)religijny*[25], kolejna publikacja, w której Dakowicz jako literaturoznawca o Różewiczu pisze, czytając go tym razem w związku z bezreligijną teologią/teologią bezreligijnych czasów Dietricha Bonhoeffera, ale także poprzez dialog Różewicz – Miłosz. Drugi powód to pytanie, na ile polimorficzność poezji Dakowicza, rozpoznawana z afatycznego punktu widzenia, może być tłumaczona zależnością od pisarstwa Różewicza i Miłosza?

Ale inni poeci to dla mnie także sprawa przyszłości poezji Przemysława Dakowicza i związanych z tą przyszłością wyborów, które chciałbym sprowadzić do następującej alternatywy: Wojciech Wencel czy „Topos", Wojciech Wencel i *De profundis*[26] czy Krzysztof Kuczkowski, Wojciech Gawłowski, Adrian Gleń, Jarosław Jakubowski, Wojciech Kass, Wojciech Kudyba, Artur Nowaczewski, czyli *Konstelacja Toposu*?[27] Odpowiedzi nie załatwia to, że Przemysław Dakowicz topoitą jest. Nie chodzi ani o to, gdzie się drukuje (choć nie jest to bez znaczenia), ani o to, do jakiej grupy się należy (tego też bym nie bagatelizował). Najważniejsza jest poezja, którą się tworzy, a w tej sprawie alternatywa Wencel – „Topos" jest realna, także dla Dakowicza.

Najpierw Miłosz i Różewicz.

> J. S. [Jan Stolarczyk]: Miłosz wywodzi się z dworu, ze stanu szlacheckiego. Dorastał w świecie patriarchalnym i hieratycznym, poddanym rytuałom związanym z kosmicznym kalendarzem natury. Bóg objawiał się w porządku natury przyjmowanym jako oczywistość. Chłopiec zdumiewał się jej pięknem, a z drugiej strony przerażającą niepewnością życia, tym połykaniem się wzajemnym. (…) Różewicz urodził się w małym miasteczku, nad ledwie sączącą się strugą, wychowywał się pośród rówieśników z mniej lub bardziej biednych rodzin. Bóg nie przemawiał do niego poprzez bujność natury, ale wyłaniał się z retoryki katechizmu i księży, nie był doświadczany zmysłowo, był pojęciowy[28].

---

25 Zob. P. Dakowicz, *Poeta (bez)religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*, Łódź 2015. Zob. tegoż, *Helikon i okolice. Notatki o poezji współczesnej*, Sopot 2008.

26 Zob. W. Wencel, *De profundis*, Kraków 2010.

27 Wymieniłem nazwiska poetów, których wiersze znalazły się w książce *Konstelacja Toposu. Antologia poezji*, wybór i układ treści P. Dakowicz, W. Kudyba, posłowie J. Ławski, Sopot 2015.

28 *Anioł w majtkach Polixeny. O Miłoszu i Różewiczu rozmawiają Przemysław Dakowicz i Jan Stolarczyk*, [w:] *Poeta (bez)religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*, dz. cyt., s. 173.

Zamiast uwag o anachroniczności genetyzmu proponuję przypomnienie rozmowy Jacka Żakowskiego z Katarzyną Herbertową, tego ostatniego aktu walki „Gazety Wyborczej" o Herberta[29]. Duże wrażenie zrobiło wówczas na mnie porównanie Miłosza z Herbertem, które miało tłumaczyć ich konflikt, zażegnany niewiele przed śmiercią autora *Pana Cogito*. Katarzyna Herbertowa mówiła wówczas o tym, że z racji różnicy wieku między poetami[30] II Rzeczpospolita dla starszego z nich zdążyła stać się krajem wymagającym sprzeciwu i naprawy. Natomiast dla Herberta, który w 1939 roku miał lat 15, do śmierci w 1998 roku pozostała piękną, bo nieszczęśliwą, utraconą Ojczyzną. Dlatego Miłosz mógł prowokacyjnie żartować na temat Polski jako 17. republiki ZSRR, a Herbert musiał na pomysły tego rodzaju reagować jak Rejtan. Właśnie to, zdaniem Katarzyny Herbertowej, zdecydowało o wybuchu konfliktu między poetami. Konfliktu, powtórzę z upodobaniem, zażegnanego przed śmiercią Zbigniewa Herberta.

„Genetyczne", cytowane tu, zestawienie Miłosza z Różewiczem, którego dokonał Jan Stolarczyk, wydawca obu twórców, ale zwłaszcza drugiego z nich, może ułatwić opisanie sporu dotyczącego kwestii unde malum, o którą poeci spierali się zwłaszcza w ostatnich latach swojego życia. Ze względu na poezję Przemysława Dakowicza interesuje mnie tego sporu aspekt estetyczny, o którym Jan Stolarczyk mówi tak:

> W *Traktacie* [*teologicznym* Czesława Miłosza – uzup. D. K.] czytamy: „Mnie zawsze podobał się Mickiewicz, ale nie wiedziałem dlaczego. // Aż zrozumiałem, że pisał szyfrem i że taka jest zasada poezji, / dystans między tym, co się wie / i tym, co się wyjawia". Tu jest sedno zarzutu pod adresem Różewicza, że zohydza życie wyrzekaniem, wyborem okropieństw, spraw trudnych do zniesienia – a przecież nie wolno brata swego zasmucać[31].

„Jeżeli Boga nie ma, / to nie wszystko człowiekowi wolno. / Jest **stróżem** brata swego / i nie wolno mu brata swego zasmucać, / opowiadając, że Boga nie ma"[32]. Różewicz pozbawiony szansy doświadczania oczywistości Boga w po-

---

29 *Pan Herbert. Katarzyna Herbert w rozmowie z Jackiem Żakowskim*, „Gazeta Wyborcza" z 30.12.2000-1.01.2001, s. 10-15.

30 Miłosz to rocznik 1911, a Herbert 1924.

31 *Anioł w majtkach Polixeny. O Miłoszu i Różewiczu rozmawiają Przemysław Dakowicz i Jan Stolarczyk*, dz. cyt., s. 167.

32 Cz. Miłosz, *Jeżeli nie ma*, [w:] tegoż, *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 9. Podkr. – D. K.

rządku natury, m.in. jako autor słynnego wiersza *Bez* z tomu *Płaskorzeźba* („życie bez boga jest możliwe / życie bez boga jest niemożliwe") zasmuca „brata swego" i Miłosz miał mu to za złe. A Dakowicz? Przemysław Dakowicz podziela z Różewiczem świadomość końca świata, życia po końcu świata w postapokaliptycznej rzeczywistości, w nowoczesności schizofrenicznej. Wielki Różewicz i coraz większy Dakowicz mogą/mogli nazywać ten stan rzeczy w różny sposób, ale ważne jest to, że opisywali/opisują go inaczej. Różewicz robi to jak Różewicz. Dakowicz zdaje się słuchać w tej kwestii Miłosza. Pisze pamiętając, że zasadą poezji jest „dystans między tym, co się wie / i tym, co się wyjawia"? Odpowiedniejsza wydaje mi się formuła inna: pisze nie zasmucając brata swego dzięki temu, że cokolwiek zostaje przez niego wyjawione, a wyjawia bez ograniczeń, zawsze otrzymuje kształt estetyczny będący zakorzenioną w tradycji miarą dystansu wobec tego, co Dakowicz opisuje. Jakby (jego) sztuka oparła się wojenno-nowoczesnej apokalipsie. Wystarczy przypomnieć cytowaną już pochwałę patosu[33].

Ujmę rzecz inaczej. Dakowicz Różewiczowi mówi „tak", gdy chodzi o diagnozę stanu świata. Mówi mu jednak „nie", gdy sprawa dotyczy sposobu, w jaki o końcu świata pisać należy. Dakowicz mówi „tak" Miłoszowi, gdy ten wierzy w trwałość sztuki niezależnie od nietrwałości świata. Małe (?) „nie", które Miłosz mógłby usłyszeć od Dakowicza, ma związek z tym, że młody poeta inaczej traktuje ograniczenia w mówieniu o złu świata niż jego wiekowy Mistrz. W rezultacie tego dialogu wyłania się obraz, na którym Przemysław Dakowicz godzi to, co Różewicz mówi mu o świecie z tym, co Miłosz ma mu do powiedzenia o poezji. Godzi? Niekoniecznie. Nie twierdzę, że domniemaną afazję Dakowicza, która równie dobrze mogłaby zostać nazwana polimorficznością, polifonicznością, albo po prostu sylwicznością jego poezji, da się wytłumaczyć zasłuchaniem w rozbieżne głosy dwóch Mistrzów. Moim zdaniem to zasłuchanie nie tyle spełnia się w dialektycznej arcydzielnej syntezie, ile ujawnia niezdecydowanie, brak rozstrzygającej decyzji określającej wiersze, które Dakowicz pisze, którym wciąż brakuje trwałej, własnej, rozpoznawalnej estetycznej tożsamości. A jest to poezja zbyt dobra i ważna (zbyt też mi bliska), by taki stan rzeczy można było traktować jako satysfakcjonujący. Tym bardziej, że rozwiązanie wydaje się być blisko. Z jednej strony nadzieję na nie daje to, o czym już pisałem, czyli zasób cech, jakie wiersze Dakowicza ujawniają, gdy przyjmują postać cyklicznie zbudowanych poematów, ironicznie opowiadających nasze zmaga-

[33] Zob. przypis 16 i tekst główny, którego on dotyczy.

nie/naszą bezradność wobec nowoczesności schizofrenicznej. Strona druga obciążona jest pewnym ryzykiem, bo dotyczy wyborów, jakie Dakowicz może/musi w przyszłości podjąć. Wyborów, które należy sprowadzić do alternatywy: narodowa poezja Wojciecha Wencla czy chrześcijańska liryka „Toposu"?

Sprawa wydaje się prosta. Skoro Przemysław Dakowicz jest topoitą, decyzja już zapadła: „Topos", a nie Wencel. Tak wygląda sytuacja z perspektywy *Ćwiczeń duchownych* i *Konstelacji Toposu*, ale nie z punktu widzenia *Łączki*. Wencel też jest z jednej strony autorem arcydzielnego poematu (poemat raz jeszcze) o świecie stwarzanym przez Miłość, która staje się udziałem ludzi[34], a z drugiej tomu *De profundis*: smoleńskiego, wołyńskiego, neomesjanistycznego. Nie ma nic dziwnego w tym, że jeden autor pisze dwie tak różne książki. Wencel zaczął jako barbarzyńca związany z bruLionem[35]. To on razem z Robertem Tekielim (najważniejszym redaktorem) i Marcinem Świetlickim (najważniejszym poetą) zmienił oblicze polskiej poezji po 1989 roku. Z czasem bruLion zróżnicował się i rozpadł. Tekieli stał się egzorcyzmującym publicystą, Świetlicki pierwszym poetą III RP, a Wencel skutecznie pretenduje do miana pierwszego poety Rzeczypospolitej zwanej kiedyś Czwartą. Wencel walczy. Potrafi sprawować funkcję poety nadwornego, co w dzisiejszych realiach polega na byciu poetą (pro)rządowym, (pro)państwowym i narodowym, a jednocześnie pełni rolę permanentnego poetyckiego rewolucjonisty.

Dakowicz może pisać i funkcjonować tak, jak autor *Epigonii*. Może walczyć o kwaterę Ł i pamięć żołnierzy zwanych wyklętymi. Może zmagać się z naszą afazją, prowadząc Polskę, tak, Polskę do takiego określenia swojej tożsamości, które przywróci nam nie tylko mowę, ale także pamięć, bo przecież dopiero przypominając sobie i pamiętając to, co PRL kazał nam zapomnieć, jesteśmy w stanie mówić pełnym głosem obywateli kształtowanych na śródziemnomorski, judeochrześcijański sposób od 966 roku. Jeśli stawka jest tak wysoka, to czy Dakowicz nie powinien pisać i działać jak Wencel? Czy można zapomnieć o Łączce? Czy można zapomnieć o swojej tożsamości, polskiej? Można, ale ja chciałbym pamiętać i nie wydaje mi się, bym był w tym pragnieniu odosobniony. W czym zatem problem? W lojalności wobec Toposu, który walczy i pamięta inaczej niż Wencel.

---

34 Zob. W. Wencel, *Imago mundi. Poemat*, Warszawa – Kraków 2005.

35 Nawet jeśli literackich rewolucjonistów pisma Tekielego dzielono na barbarzyńców (np. Świetlicki) i klasycystów (np. Wencel).

Istotą napięcia między Wenclem i Toposem jest chrześcijaństwo. Wencel jako poeta o ambicjach twórcy narodowego nieuchronnie skazany jest na ten kontekst chrześcijaństwa, jaki determinuje katolicyzm w naszym, rodzimym wydaniu. Tak, niedaleko stąd do niebezpiecznych stereotypów w rodzaju Polak-katolik. W pisaniu Wencla to, co chrześcijańskie zdominowane zostało przez to, co narodowe, polskie i katolickie. Historia zatryumfowała nad wiarą o tyle, o ile ją wchłonęła. Religia stała się częścią narodowej mitologii, przy czym słowo „mitologia" ma dla mnie wartość inną niż „nierzeczywistość".

Chrześcijaństwo Toposu jest… chrześcijańskie. Topoici piszą tak, jakby swoją poezją usiłowali przede wszystkim zmienić siebie/nas. Ich rewolucja nie niszczy wrogów ani ich instytucji. Oni, jak pierwsi chrześcijanie, wierzą, że tym, co zmienia świat jest Miłość. Św. Paweł nie postulował zniesienia niewolnictwa, co wielu ma mu za złe. Św. Paweł zarówno do panów, jak i do niewolników, do pogan i do Żydów mówił: „Jeden drugiego brzemiona noście" (Ga 6, 2)[36]. Nie wiem, czy w ten sposób chciał niewolnictwo znieść. Wiem, a w każdym razie zakładam, że przestaje być niewolnikiem ktoś, kto należy do właściciela wypełniającego zalecenie Apostoła Narodów, czyli dane chrześcijanom przez Jezusa przykazanie Miłości Boga i bliźniego. Jeśli komuś taka lektura poezji Toposu wydaje się naiwna, trudno. Mogę jednak zaproponować inną, odwołującą się do konstytutywnej dla topoitów wiary w trwałość tradycji, która uwalnia od rewolucyjnej gorączki. Poeci sopockiego dwumiesięcznika mówią zmieniającemu się światu o tym, co niezmienne, nawet jeśli tracone, zapominane i deprecjonowane. Wierząc w równowagę wypracowaną przez wieki i przez pokolenia okazują nieufność gwałtownym zmianom. Mają świadomość stabilnej mimo wstrząsów, wyznaczonej już w platońskiej triadzie Dobra, Piękna i Prawdy, ewoluującej z czasem sumy wartości, która odpowiada na nasze podstawowe: egzystencjalne, epistemologiczne i aksjologiczne pytania, ale wiedzą również o tym, że nic nie zwalnia nas od osobistej odpowiedzialności za to, jak suma ta funkcjonuje w danej nam współczesności. W poetyckiej praktyce wygląda to tak:

> Stoję przy oknie otwartym w utlenioną noc,
> (...)
> Noc jest przewiewna, mam sporo składników
> na elegię czy inne pojemne jak płuca formy.

[36] Z tego samego cytatu skorzystałem w recenzji antologii *Konstelacja Toposu*. Zob. D. Kulesza, *Labirynt, Tam i pierwsi chrześcijanie*, „Bibliotekarz Podlaski" 2016, nr 1, s. 237.

Mogę jak powietrza zaczerpnąć cytatu, że żywi zawsze
mają rację, mogę w powietrze wykrzyczeć, że racja
utonęła, śpi i nic nie ma.
Potem zawsze zjawia się ryba,
ślepy, głuchy
znak[37].

Przemysław Dakowicz w *Łączce* walczy jak Wojciech Wencel. W *Afazji polskiej*, w *Obcowaniu*, w *Przeklętym continuum*[38] wydaje się nawet wojownikiem jeszcze bardziej zdeterminowanym niż autor *Przepisu na arcydzieło*[39]. W *Ćwiczeniach duchownych* nie zamykając oczu na naszą ślepotę spod znaku nowoczesności schizofrenicznej, ślepotę skazującą na utratę kontaktu z rzeczywistością, na symulakra, pamięta o ratujących nas miejscach wspólnych, o kulturowych (aż chciałoby się napisać kulturalnych) imponderabiliach: o osobach mądrości i sztuki, o patosie i wierszowanej formie, o sposobie bycia razem i o umiejętności dialogu, o tym wszystkim, co sprawia, że „nie zasługuje Świat / na koniec świata"[40]. Moim zdaniem, są to skuteczniejsze środki zmieniania rzeczywistości niż rewolucja, nawet jeśli miałaby to być wyłącznie rewolucja poetycka.

*

Dawno temu Jerzy Kwiatkowski – pisząc o poezji Mirona Białoszewskiego – użył słowa „abulia"[41]. „Niedowład woli" miał uzasadniać wyjątkowy (zniekształcony, niegotowy, a w konsekwencji oryginalny) językowy kształt poezji autora *Było i było*. Afazja nie jest docelowym opisem tego, jaką postać uzyskały wiersze Przemysława Dakowicza. Afazja to próba nazwania problemu, jaki w wierszach Dakowicza daje się zauważyć. Nie jest to przezwa czy inna krytyczna antyteza polimorficzności, polifoniczności czy sylwiczności. To efekt diagnozy wynikający z obserwacji, czyli z lektury poezji, która rozwijając się w typowy sposób od tego, co prywatne i artykułowane z wiarą w Słowo, natrafia na temat, któremu musi ulec (*Łączka*), który zwraca powszechną uwagę. Temat ten został

37 J. Jakubowski, *Chłopakom z „Kurska"*, [w:] *Konstelacja Toposu*, dz. cyt., s. 139. To mój ulubiony wiersz z antologii topoitów.

38 Zob. P. Dakowicz, *Przeklęte continuum. Notatnik smoleński*, Kraków 2014.

39 Zob. W. Wencel, *Przepis na arcydzieło. Szkice literackie*, Kraków 2003.

40 W. Szymborska, *Vermeer*, [w:] tejże, *Tutaj*, Kraków 2009, s. 39.

41 Zob. J. Kwiatkowski, *Abulia i liturgia. Analiza peryferyjna*, [w:] tegoż, *Klucze do wyobraźni. Szkice o poetach współczesnych*, Warszawa 1964.

zapisany na determinowanym przez dwóch mistrzów polskiej poezji skrzyżowaniu. Tworzy je aleja końca świata (w tym także liryki – Różewicz) oraz ulica przeświadczenia o trwałości poetyckiego koturnu (kostiumu, dystansu i patosu – Miłosz). Ale nawet to, co musiało być zapisane, nie może być traktowane jako spełnienie poezji Dakowicza, bo jej kształt językowy spełnia się gdzie indziej. Poza *Łączką*. W trakcie *Ćwiczeń duchownych*.

Z jednej strony *Łączka* nie może być i nie jest incydentem, epizodem, nad którym przechodzi się do porządku dziennego, ale strona druga tego medalu to historia poezji Dakowicza poza, a zwłaszcza po *Łączce*. Czy w dalszym ciągu będzie ją określać Polska, odzyskiwana i walka o nią, czy Przemysław Dakowicz zdecyduje się na rozwiązanie inne. Bo nie chodzi o to, by o Polsce zapomnieć. Rzecz w tym, by odzyskiwać ją korzystając w mniejszym stopniu z walki, a w większym z miejsc wspólnych, z naszej tradycji, kultury i pamięci, tak, z chrześcijaństwa. Ale nie z tego, które na narodowo-katolicki sposób stało się partykularnie polskie, nasze. Chodzi o chrześcijaństwo wolne od ekskluzywności, powszechne, zgodne z grecką etymologią przymiotnika „katolicki".

Zadziwiająco wiele łączy miejsca wspólne (miejsca budowania poezji na tym, co jest, było i czeka na nasz modyfikujący udział) oraz to, co na chrześcijański sposób katolickie, a zatem powszechne. Topos to znak, która powołuje do istnienia zarówno poezję, jak i wspólnotę. Miarą poezji spod tego znaku są wszystkie napisane do tej pory wiersze, zwłaszcza arcydzieła. Miarą wspólnoty, która te wiersze czyta i tworzy, są Dobro, Piękno i Prawda.

Poezja i wspólnota, czyli kultura, a dokładniej: wieczne niebo kultury. Nie ma tu mowy o afazji, bo język tego miejsca znany jest i stosowany co najmniej od *Gilgamesza*. Wystarczy się go uczyć i używać. Polska tutaj nie krwawi, ale żyje *Panem Tadeuszem*, *Kamieniem na kamieniu* i każdą inną epopeją o tyle narodową, o ile niewykluczającą nikogo, otwartą na wszystkie inne osadzone w micie opowieści, które nadają sens poszczególnym i różniącym się od siebie całościom: światom, nacjom, osobom. Wiersze Przemysława Dakowicza mogą do tego nieba trafić. Mogą zająć miejsce obok innych poetów. Największych.

Bibliografia

Dakowicz P., *Afazja polska*, Warszawa 2015.
Dakowicz P., *Łączka*, Kraków 2013.
Kulesza D., *Przemysław Dakowicz. O bezradności wieszcza?*, [w:] *Z ducha Franciszka Karpińskiego, Studia i rozmowy*, red. naukowa D. Kulesza i J. Ławski, Białystok 2015.
Wencel W., *De profundis*, Kraków 2010.
Kulesza D., *Labirynt, Tam i pierwsi chrześcijanie*, „Bibliotekarz Podlaski" 2016, nr 1.
Wencel W., *Przepis na arcydzieło. Szkice literackie*, Kraków 2003.
Kwiatkowski J., *Abulia i liturgia. Analiza peryferyjna*, [w:] tegoż, *Klucze do wyobraźni. Szkice o poetach współczesnych*, Warszawa 1964.

Dariusz Kulesza
University of Białystok

APHASIA, POLAND AND OTHER POETS. ABOUT PRZEMYSŁAW DAKOWICZ'S POEMS

Summary

The article is devoted to the poetic works of Przemysław Dakowicz, a Polish poet of the middle generation, the laureate of K. I. Gałczyński „Orpheus" Poetic Prize for the best book published in 2013. As the researcher concludes: „The most important, that is, the most effective are the words of poetry. In any case, this is what the poet thinks. Especially the one who is stuck in the romantic heritage, and in the prophetic role inseparable from it. The most important are the words of poetry, which are expressed in order to rebuild the community, to create it, to allow it to survive. If they are effective, this will happen: the community will be rebuilt, it will be constantly created, it will survive. "The interpreter notices in Dakowicz's poetry a conscious program of using the tradition: „the culture and memory... from Christianity. But not the one that has become particularistically Polish, ours, in a national Catholic way. It is about Christianity free from exclusivity, and a common one, in accordance with the Greek etymology of the adjective „Catholic".

Keywords: tradition, poetry, Christianity, Przemysław Dakowicz, aphasia, memory.

Mało znany spośród licznych portretów K. I. Gałczyńskiego (także tych karykaturalnych), narysowany przez grafika i architekta Tadeusza Kubalskiego w Brukseli w 1946 r. Stanowi on część kolekcji 14 rysunków urodzonego w 1922 r. w Kijowie Kubalskiego zakupionych przez Muzeum w Praniu od wdowy w 2004 r.
Ze zbiorów Muzeum K. I. Gałczyńskiego w Praniu

Janusz Nowak
Racibórz

POETA W POSZUKIWANIU „UTRACONEJ RZECZYWISTOŚCI". O „WSKRZESZENIU" AUTORA W TWÓRCZOŚCI LIRYCZNEJ PRZEMYSŁAWA DAKOWICZA

chciałem napisać wiersz i
coś powiedzieć
wszystko jedno co
Przemysław Dakowicz, *Post scriptum*

1.

Przemysław Dakowicz, rocznik 1977, obecny jest w polskiej literaturze od 2002 roku. W ciągu piętnastu lat, które minęły od jego książkowego debiutu poetyckiego, wypracował sobie niekwestionowaną pozycję jednego z najwybitniejszych i najważniejszych polskich twórców współczesnych. Dotychczasowy dorobek pisarski autora *Kwatery zmartwychwstałej pamięci* składa się z kilku dopełniających się wzajemnie segmentów[1]. Pierwszym z nich są teksty naukowe z zakresu historii literatury[2]. Kolejnym – szkice i eseje krytycznoliterackie oraz recenzje[3]. Trzeci filar tworzą eseje o historii i kulturze, diary-

[1] Dokładnego i przejrzystego uporządkowania twórczości Przemysława Dakowicza dokonał sam twórca *Łączki* na swojej stronie autorskiej: dakowicz.blogspot.com

[2] Najważniejsze publikacje z tego zakresu to: *„Lecz ty spomnisz, wnuku". Recepcja Norwida w latach 1939–1956. Rzecz o ludziach, książkach i historii*, Warszawa 2011; *Poeta (bez)religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*, Łódź 2015. Ponadto wiele szkiców historycznoliterackich Przemysława Dakowicza można odnaleźć w periodykach naukowych.

[3] Większość rozpraw z zakresu eseistyki krytycznoliterackiej umieścił P. Dakowicz w książkach: *Helikon i okolice. Notatki o poezji współczesnej*, Sopot 2008 oraz *Obcowanie. Manifesty i eseje*, Warszawa 2014.

styka oraz wywiady[4]. Wreszcie, *last but not least*, twórczość poetycka[5], będąca przedmiotem rozważań w niniejszym szkicu. Należące do różnych „stref" teksty nie są odseparowane od siebie, lecz, dzięki dużej liczbie wzajemnych odniesień i powiązań, tworzą logiczną, wielopiętrową strukturę.

Przemysław Dakowicz należy do elitarnego grona poetów nie tylko obdarzonych nieprzeciętną świadomością literacką (Jarosław Ławski sformułował sugestywne wyrażenie: „dzika samoświadomość pisarska Dakowicza"[6]), ale również potrafiących ową świadomość mistrzowsko przekładać na paralelne wobec twórczości lirycznej wypowiedzi o charakterze dyskursywnym. Naśladując niektórych swych przewodników – zwłaszcza Thomasa Stearns Eliota, Czesława Miłosza, Jarosława Marka Rymkiewicza, autor *Obcowania* często i chętnie podejmuje wysiłek prezentowania pogłębionych i odkrywczych komentarzy do tekstów – własnych i cudzych. Mogłoby się wydawać, że to konstatacja nader banalna – wszak Przemysław Dakowicz, uznany literaturoznawca i wykładowca uniwersytecki, od dawna uprawia działalność krytycznoliteracką, zatem cóż jest dziwnego w publikowaniu przez niego esejów, szkiców i recenzji. A jednak twórcy *Afazji polskiej* bez wątpienia nie można określić mianem „zwykłego" krytyka, nie jest on bowiem „producentem" tekstów mniej czy bardziej powierzchownie omawiających nowe książki, poddającym się presji chaotycznego i hałaśliwego marketingu literackiego.

Dostrzec w jego postawie raczej da się związek z pewną ważną tradycją (owszem „staroświecką", ale przecież w najlepszym tego słowa znaczeniu) filozoficznego, poważnego namysłu nad wybitnymi wytworami słownymi. Tradycja ta, sięgająca antyku, ukształtowana zaś w średniowiecznej i renesansowej edukacji, nastawionej głównie na sztukę uważnej i wieloaspektowej hermeneutyki tekstów, ufundowana została na przekonaniu, że relacja „autor – tekst – czytelnik" dotyka w istocie elementarnych składników życia, że wnikliwa *lektura* nigdy

[4] Teksty o takim charakterze znajdują się w przywołanym już tomie *Obcowanie…*. Ponadto wskazać należy: *Przeklęte continuum. Notatnik smoleński*, Kraków 2014; *Afazja polska*, Warszawa 2015; *Afazja polska 2*, Warszawa 2016; *Kwatera zmartwychwstałej pamięci*, Warszawa 2017.

[5] Dotychczasowy dorobek poetycki Przemysława Dakowicza obejmuje następujące tomy: *Süßmayr, śmierć i miłość*, Łódź 2002; *Albo-Albo*, Sopot 2006; *Place zabaw ostatecznych*, Sopot 2011; *Teoria wiersza polskiego*, Sopot 2013; *Łączka*, Kraków 2013; *Boże klauny*, Sopot 2014; *Ćwiczenia duchowne. Poematy*, Warszawa 2016; *Łączka*, [w:] P. Dakowicz, *Kwatera zmartwychwstałej pamięci*, Warszawa 2017 [poeta umieścił tutaj, obok wielu innych tekstów eseistycznych, wywiadów, zapisków diariuszowych, tom *Łączka* z 2013 r., jednak poczynił w nim na tyle znaczące zmiany, że należy to wydanie zbioru potraktować odrębnie].

[6] J. Ławski, *Dakowicz*, „Topos" 2014, nr 1-2.

nie zatrzymuje się na warstwie językowej, lecz zawsze wpływa na wnętrze odbiorcy, jego duszę, równocześnie odsłaniając duszę autora. Prawidłowość tę precyzyjnie określił sam Przemysław Dakowicz, charakteryzując swoje rozumienie mechanizmów odczytywania tekstu:

> Czy znaczy to, że w procesie rozumienia tekstu najważniejsza jest *intentio lectoris*? I tak, i nie. Tak, bo ostatecznie w akcie lektury odbiorca pozostaje sam na sam z tekstem. Nie, ponieważ dzieło stanowi bodziec do zmiany, jest nowością i niespodzianką, zwierciadłem w gabinecie luster, które twarz zerkającego w szklaną taflę może dowolnie przekształcić, ukazując mu nieznany wymiar istnienia. […] Dzieło literackie należy w tej perspektywie rozumieć jako twór intencjonalnie zorientowany na odbiorcę, a wiec niezdolny do rzeczywistego istnienia poza sytuacją lektury – jego głównym zadaniem jest dotrzeć do odbiorcy i przemienić go. Podejmując gest lektury, czytelnik zgadza się na pewien układ, przystaje na warunki proponowane przez dzieło – zdążając do przeciwległego brzegu, pozostaje bytem autonomicznym, jednocześnie zaś poddaje się wewnętrznej prawdzie dzieła, czyli – mówiąc metaforycznie – jest unoszony/obmywany przez wody rzeki.[7]

Tekst literacki, traktowany poważnie, eksplorowany „wzdłuż i wszerz”[8], rozumiany – o czym nie wolno zapominać – jako wytwór osoby (autora), wchodzi zatem w bardzo silny związek z czytelnikiem. Dzieło winno przemieniać odbiorcę, naprawiać go, podnosić na duchu, umożliwiać poznanie samego siebie (*gnothi seauton!*), prowadzić do wyjścia z mrocznego labiryntu zdeformowanej rzeczywistości – zgodnie z Miłoszową konstatacją, pochodzącą z ważnego dla Przemysława Dakowicza (o czym jeszcze będzie mowa) wiersza *Ars poetica?* –

> Był czas, kiedy czytano tylko mądre książki
> pomagające znosić ból oraz nieszczęście[9]

Odkrycie „wewnętrznej prawdy dzieła” i „poddanie się” jej – tak można określić istotę mądrej lektury w ujęciu autora *Czytania jako światopoglądu*.

Zanim, kierując się tą wskazówką, podejmę – z Kierkegaardowską „bojaźnią i drżeniem” – próbę wydobycia „wewnętrznej prawdy” książek poetyckich

---

7 P. Dakowicz, *Lector iter faciens*, [w:] P. Dakowicz, *Obcowanie. Manifesty i eseje*, Warszawa 2014, s. 228-229.

8 P. Dakowicz, tamże, s. 229.

9 Cz. Miłosz, *Ars poetica*?, [w:] Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 588.

Przemysława Dakowicza, pragnę jeszcze mocniej podkreślić ważną rolę wspomnianego wyżej ścisłego związku między dziełami poetyckimi Przemysława Dakowicza i jego licznymi wypowiedziami dyskursywnymi. Te ostatnie, zawierające wiele refleksji autotematycznych, odnoszących się do lirycznych utworów łódzkiego poety, stanowią dla interpretatorów bogate źródło kluczy do zrozumienia sensów wierszy i poematów. Autor *Bożych klaunów* czuje się zobowiązany do nieustannego udzielania „czytelnikowi/wędrowcowi, [który] przemierza literaturę/ziemię"[10], pomocy, do przyjmowania wobec niego roli życzliwego i mądrego przewodnika – nowego Wergiliusza, dodającego mu odwagi i wspomagającego nadzieję. Ten swoisty dydaktyzm sprawia, że w przypadku Przemysława Dakowicza nie sposób mówić o jego tekstach poetyckich w oderwaniu od bogatej i szeroko rozumianej twórczości eseistycznej (cechy eseju występują także w kilku ważnych rozmowach przeprowadzanych z autorem *Teorii wiersza polskiego*). Każda próba interpretacji jego wierszy musi brać pod uwagę głębokie konteksty tkwiące w esejach i innych wypowiedziach dyskursywnych.

Występujący często w wypowiedziach Dakowicza motyw ważności tego, co ukryte, niewidoczne dla oczu, co tkwi gdzieś głęboko[11], pozwala, w moim przekonaniu, odczytać także istotę struktury jego dzieła – rozumianego jako wielowarstwowa konstrukcja, w której – jak na warszawskiej Łączce, o czym Przemysław Dakowicz wielokrotnie pisał i mówił[12] – najważniejsze pokłady znajdują się na dole, przykryte warstwami maskującymi.

2.

Jeden ze wspomnianych kluczy, przydatnych w procesie lektury tekstów poetyckich Przemysława Dakowicza i zasługujących w związku z tym na szczególną uwagę, umieścił poeta w programowym tekście *Nowoczesność schizofre-*

10 P. Dakowicz, *Lector iter faciens*, [w:] P. Dakowicz, *Obcowanie*…, dz. cyt., s. 228.

11 Sugestia ta, nawiązująca m.in. do słynnej frazy Piotra Wysockiego ze Sceny VII *Dziadów* drezdeńskich – „[...] zstąpmy do głębi", wielokrotnie służyła Przemysławowi Dakowiczowi jako narzędzie…

12 „[…] na własne oczy zobaczyłem strukturę ziemi w kwaterze Ł, kolejne warstwy, którymi przykrywano i maskowano ślady zbrodni. To warstwy przykrywające i maskujące naszą zbiorową świadomość, bo Łączka jest pod względem symbolicznym identyczna z Polską – to, co najistotniejsze, co trzeba by nazwać rdzeniem naszej wspólnej tożsamości, spoczywa najgłębiej […]" – *Łaska wiersza. O tomie „Łączka" rozmawiają Barbara Gruszka-Zych i Przemysław Dakowicz*, [w:] P. Dakowicz, *Kwatera zmartwychwstałej pamięci*…, dz. cyt., s. 195.

niczna. Notatki do nienapisanego eseju (po raz pierwszy został opublikowany w piątym numerze „Toposu" z 2012 roku). Opisując chorobę, toczącą współczesną kulturę i współczesne społeczności (ową „nowoczesność schizofreniczną, [która] pożera nas po cichu, wysysa treść z wszystkiego, co ją jeszcze ma, miesza obrazy i języki"[13]), Przemysław Dakowicz przywołał znamienny cytat z książki Evy Syřišťovej *Świat urojony*, a następnie wyodrębnił jedno z użytych przez tę autorkę wyrażeń oraz uczynił je własnym określeniem zespołu negatywnych zjawisk, których uporczywe przezwyciężanie uznał za niezwykle ważne zadanie:

> Z książki *Świat urojony* Evy Syřišťovej: „schizofrenia jawi się jako spontaniczna, nieuświadomiona reorganizacja rzeczywistego świata człowieka, który legł w gruzach. Świat urojony jest rekompensatą za raniącą lub utraconą rzeczywistość […]".
>
> Utracona rzeczywistość.[14]

Zapożyczona formuła fascynuje swoją trafnością i pojemnością. Żyjemy w świecie, który utracił realność, w świecie „głębokiego schizofrenicznego kryzysu"[15] i od końca dziewiętnastego stulecia każdy z nas:

> [...] przypomina kogoś, kto, przeszedłszy schizofreniczną zapaść, próbuje się odnaleźć w nowym świecie, w świecie odwróconych znaczeń, obcym i niezrozumiałym. Dziś jesteśmy w finalnym stadium tego procesu, chyba już nawet po zamknięciu etapu, który psychiatrzy zajmujący się schizofrenią nazywają etapem adaptacji[16].

„Utracona rzeczywistość" jest synonimem postmodernistycznej katastrofy, którą, referując refleksje Zygmunta Baumana – czołowego ideologa postnowoczesności, tak scharakteryzował autor *Obcowania*:

> Ponowoczesność przyniosła ze sobą rewolucję, zmiatając dotychczasowe wyobrażenia, stawiając jednostkę wobec konieczności zmierzenia się z wizją świata rozbitego, rozproszonego, niezdolnego do podporządkowania się jakiejkol-

---

13 P. Dakowicz, *Nowoczesność schizofreniczna. Notatki do nienapisanego eseju*, [w:] P. Dakowicz, *Obcowanie*…, dz. cyt., s. 332.

14 Tamże, s. 340.

15 „świat stoi na głowie" (*Post scriptum*)

16 *Serce, które milczy. O tomie „Ćwiczenia duchowne. Poematy" rozmawiają Barbara Schabowska i Przemysław Dakowicz*, „Topos" 2017, nr 1, s. 67.

> wiek regule organizującej, w którym jednostka porusza się po omacku, wedle prawideł przypadkowości, doraźności i chaosu. Trwanie złożone jest z odrębnych, samoistnych i równorzędnych chwil – dopatrywanie się związku między nimi to czynność jałowa i absurdalna […][17].

Przekonanie, że rzeczywistość „umarła", w związku z czym żyjemy w „czymś", co jest jedynie jej pozorem (wyobrażeniem, symulacją), prowadzi do wniosków podważających wszelki sens istnienia i działania:

> […] przejściem do przestrzeni, której krzywizny nie wyznaczają już ani rzeczywistość, ani prawda, poprzez zniesienie wszelkiej referencyjności, a nawet gorzej – za sprawą jej sztucznego zmartwychwstania w systemach znaków, w tym materiale bardziej rozciągliwym niż sens, bo podatnym na działanie wszelkich systemów ekwiwalencji, wszelkich binarnych opozycji, wszelkiej kombinatorycznej algebry, rozpoczyna się zatem epoka symulacji […] Mamy tu raczej do czynienia z zastąpieniem samej rzeczywistości znakami rzeczywistości […]. Już nigdy więcej rzeczywistość nie będzie miała okazji, by zaistnieć […][18].

Dekadencka i nihilistyczna teza o niemożliwości zaistnienia tego, co dawniej nazywano rzeczywistością, przyjmowana obecnie przez wielu jako dogmat, budzi jednak sprzeciw wszystkich tych, którzy nie potrafią pogodzić się z nonszalancką anihilacją systemu wartości fundujących kulturę europejską w tradycyjnym rozumieniu oraz barbarzyńskim „zastępowaniem samej rzeczywistości znakami rzeczywistości". Do grona konsekwentnych obrońców rzeczywistości należy bez wątpienia Przemysław Dakowicz. Wejście w bogaty świat jego poezji przynosi spostrzeżenie, że przeżywanie dramatu „utraty rzeczywistości" jest nieustannie, począwszy od pierwszych zbiorów poezji, obecne w wierszach łódzkiego twórcy. Nie będzie, jak sądzę, nadużyciem sformułowanie tezy o swoistej dominacji i nadrzędności odczucia „utraconej rzeczywistości" w jego poetyckich tekstach. Owo dojmujące uczucie przyjmuje w tekstach autora *Placów zabaw ostatecznych* wiele różnych form i perspektyw. Na trzy takie, szeroko rozumiane, perspektywy (płaszczyzny) pragnę zwrócić szczególną uwagę. Są to:

1. „Śmierć Autora" i jej konsekwencje.

---

17 P. Dakowicz, *Czytanie jako światopogląd. Na marginesie „Siedmiopiętrowej góry" Mertona i „Zakazanego owocu" Verlinde'a*, [w:] P. Dakowicz, *Obcowanie*…, dz. cyt., s. 279-280.

18 J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 7.

2. „Śmierć kulturowa” chrześcijaństwa i skutki tego zjawiska.

3. „Amputacja pamięci zbiorowej” (narodowej) oraz związana z nią „afatyczność” polskiej literatury (kultury) po II wojnie światowej.

Przemysław Dakowicz nie ogranicza się rzecz jasna do zdiagnozowania owych przygnębiających procesów, ale poszukuje sposobów przeciwdziałania ich dewastującym życie, w wymiarze jednostkowym i zbiorowym, skutkom. Wśród wskazywanych przez łódzkiego poetę narzędzi, mających służyć do odbudowywania, wskrzeszania rzeczywistości, poczesne miejsce zajmuje język poezji (całej literatury). Przemysław Dakowicz kilkakrotnie podkreślał (między innymi w ważnym manifeście z roku 2013 pod tytułem *O literaturze polskiej w wieku dwudziestym pierwszym*, wzorowanym na słynnym romantycznym traktacie Maurycego Mochnackiego *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*), że:

> […] palącą potrzebą jest stworzenie oryginalnego **języka łączącego tradycję i nowoczesność** [podkr. – P.D.], zdolnego wyrazić prawdę w sposób zarazem precyzyjny, atrakcyjny i adekwatny (chodzi mi również o adekwację językową, uwzględniającą specyfikę ponowoczesnej percepcji – wieloogniskowej, wielowektorowej, labilnej)[19].

Postulat stworzenia „nowego” języka spotkał się z ostrą reprymendą ze strony Wojciecha Wencla. Poeta z Matarni zinterpretował go jako uleganie presji wywieranej przez salon lewicowo-liberalny:

> Jeśli Dakowicz błądzi, to tylko w niektórych wypowiedziach pozapoetyckich, gdy naiwnie deklaruje pragnienie odnalezienia „nowego języka”, który pozwoliłby mówić o polskich doświadczeniach w sposób atrakcyjny dla „współczesnego czytelnika”. Być może nie wydostał się jeszcze do końca spod wpływu postkomunistycznych „elit” uniwersyteckich, które wciąż stoją na straży rzekomego „postępu” w literaturze[20].

Mimo krytyki ze strony poety, będącego przecież sojusznikiem duchowym Przemysława Dakowicza, autor *Majstra z Niemiec* nie zrezygnował z praktycznej realizacji owej „palącej potrzeby”, o czym świadczą poszukiwania formalne wy-

[19] P. Dakowicz, *O literaturze polskiej w wieku dwudziestym pierwszym*, [w:] P. Dakowicz, *Obcowanie*…, dz. cyt., s. 25.

[20] W. Wencel, *Hortus conclusus. Rozmyślania nad tomem wierszy „Łączka” Przemysława Dakowicza*, „Gość Niedzielny” 1/2014.

stępujące w wielu jego utworach poetyckich. Nigdy nie przyjmują one jednak charakteru areferencjalnego, nie przybierają struktury „zabawy" słowem dla samej „zabawy", zawsze natomiast wykorzystywane są jedynie jako środki prowadzące do nadrzędnego celu – „odnalezienia utraconej rzeczywistości".

3.

Pragnę w niniejszym szkicu przyjrzeć się najważniejszemu problemowi, występującemu w poezji Dakowicza, problemowi, który jest podstawą wszystkich innych zagadnień poruszanych w wierszach autora *Łączki* – tematowi **obecności w poezji podmiotu** i to podmiotu, posiadającego twardą, nierozmytą tożsamość, wbrew obserwowanym dzisiaj tendencjom, „żyjemy [bowiem – J.N.] w epoce rozmytej tożsamości i miękkiej podmiotowości"[21]. Wiąże się to z „poszukiwaniem człowieka w tekście"[22]. Agresywnie propagowane tendencje dekonstrukcjonistyczne kreują w badaniach kulturoznawczych sytuację zdominowaną przez:

> […] tendencje podmiotoburcze. Zneutralizowanie podmiotu jako ośrodka odrębnej świadomości, zdolnego wypowiedzieć własną prawdę, dążącego do realizacji aktu komunikacyjnego, czy też – mówiąc prościej – poszukującego słuchacza i rozmówcy, stało się faktem. Z tekstu literackiego wywabiono autora, jakby był plamą na honorze sztuki nowoczesnej.[23]

Problem ten, nieustannie frapujący Przemysława Dakowicza, ma znaczenie rudymentarne. Łódzki twórca stanowczo nie godzi się z modną postrukturalistyczną tezą o „śmierci autora". Roland Barthes już w 1967 roku oznajmił,

---

21 P. Dakowicz, *Nowoczesność schizofreniczna*…, [w:] P. Dakowicz, *Obcowanie*…, dz. cyt., s. 334. Refleksje dotyczące zaniku twardej podmiotowości są stałym składnikiem twórczości Przemysława Dakowicza, który niejednokrotnie podkreśla, że „[…] ponowoczesność, w której żyjemy, nie sprzyja twardym tożsamościom. Jej obsesją jest otwarcie, wolność od zobowiązań, brak zakorzenienia" – P. Dakowicz, *O literaturze polskiej w wieku dwudziestym pierwszym*, [w:] P. Dakowicz, *Obcowanie*…, dz. cyt., s. 22.

22 „[…] moją powinnością jest poszukiwanie (choćby ze świecą w biały dzień) człowieka w tekście. Bo jako człowiek nie mogę uczyć się od tekstu, ale tylko od innego człowieka" – P. Dakowicz, *Lector iter faciens*, [w:] P. Dakowicz, *Obcowanie*…, dz. cyt., s. 232.

23 P. Dakowicz, *Czytanie jako światopogląd*…, [w:] P. Dakowicz, *Obcowanie*…, s. 281.

> że jeśli pisanie ma mieć przed sobą jakąkolwiek przyszłość, należy odwrócić mit: narodziny czytelnika trzeba przypłacić śmiercią Autora[24].

Wbrew temu entuzjastycznemu przekonaniu „uśmiercenie" autora jest gestem anarchistycznym, rewolucyjnym, który uniemożliwia „narodziny" czytelnika, ponieważ

> […] właśnie obcowanie z konkretną, determinowaną historycznie, społecznie i biograficznie jednostką twórczą wydaje mi się zajęciem godnym uwagi. W równym stopniu interesuje mnie zespół znaczeń wpisanych w Mickiewiczowskie liryki lozańskie, co fakt, że okna gabinetu profesora literatury łacińskiej w willi Beau-Séjour wychodziły na Jezioro Leman.[25]

Wyeliminowanie autora, a tym samym jego intencji twórczych, jest jednym z najbardziej spektakularnych przejawów postępującego na naszych oczach procesu degeneracji literatury (a szerzej – całej sztuki).

> Czy pośród tej gry, niepowstrzymanej, szaleńczej zabawy, w jaką zamieniła się literatura, szczególnie poezja, czy w kręgu refleksji ograniczającej się do języka, to znaczy zaledwie do powierzchni dzieła – czy w takim otoczeniu jest jeszcze do pomyślenia następujący problem: co jest pod językiem? Takie stawianie sprawy – powiedzą – to wyraz naiwności, naiwności z modernizmu się wywodzącej, to kwestia przebrzmiała i nieaktualna. Nic nie poradzę, że w literaturze interesuje mnie przede wszystkim ta interpersonalna relacja [między osobą autora i osobą czytelnika – J. N.][26].

W całej twórczości Przemysława Dakowicza – poetyckiej i eseistycznej – rozbrzmiewa donośnie stałe upominanie się o to, aby czytanie tekstu było spotkaniem osób – autora (pojmowanego tradycyjnie, jako sprawca dzieła literackiego, jego prawodawca, ktoś, kto się poprzez tekst wypowiada) z czytelnikiem, pragnącym nawiązania relacji nie z językiem tekstu, a więc jego warstwą powierzchowną, czysto zewnętrzną, lecz z osobą twórcy, czyli żywym człowiekiem,

---

24 R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M. P. Markowski, „Teksty Drugie", nr 1/2 (54/55) z 1999 r., s. 251.

25 P. Dakowicz, *Lector iter faciens*, [w:] P. Dakowicz, *Obcowanie*…, dz. cyt., s. 230.

26 *Serce, które milczy*…, dz. cyt., s. 68.

odciskającym w tekście swój ślad, albowiem „literatura nie ma żadnego sensu, jeśli ten związek [między autorem a czytelnikiem – J.N.] nie istnieje”[27].

4.

Już w pierwszych dwóch zbiorach twórcy *Placów zabaw ostatecznych* znalazło się kilka wierszy dotykających tego zagadnienia. Finałowym utworem debiutanckiej książki poetyckiej Dakowicza (bardzo niesłusznie pomijanej w opracowaniach, gdyż juwenilia te – autor był w okresie pisania tomu studentem – zapowiadały nieprzeciętną osobowość twórczą i talent najwyższej miary) jest wiersz zatytułowany wymownie *Ars vitae?*[28]. Sam ten tytuł zwiastuje rodzaj prowokacji artystycznej, jest bowiem nie tylko przekornym przywołaniem długiej, zapoczątkowanej przez Horacjański *List do Pizonów*, tradycji publikowania metapoetyckich dzieł, opatrywanych z reguły tytułem *Ars poetica* (sztuka poetycka) oraz nawiązaniem (równie przewrotnym) do całej sekwencji tekstów (poematów, dramatów, kazań, traktatów itp.) poświęconych ‘sztuce umierania’ (*ars moriendi* lub *ars bene moriendi*)[29], ale – poprzez zastosowanie pytajnika – nade wszystko podjęciem dialogu ze wspomnianym już utworem Czesława Miłosza z tomu *Miasto bez imienia* (1969). Wiersz Przemysława Dakowicza jawi się jako rodzaj spowiedzi poety-debiutanta, „tłumaczącego się z twórczości”, a ściślej – z zawartości debiutanckiego tomiku oraz młodzieńczych poszukiwań twórczych. Byłoby jednak błędem sprowadzanie sensu wczesnego wiersza autora *Ćwiczeń duchownych* jedynie do rozliczeń ze studenckiego czasu „burzy i naporu” (chociaż użycie czasu przeszłego na to właśnie by wskazywało), bowiem kiedy spoglądamy na owe pierwociny Dakowicza z perspektywy późniejszych jego dokonań, ze zdumieniem musimy skonstatować, że przeniknęły do wiersza *Ars vitae?* myśli, które będą bliskie poecie w kolejnych latach i które określają jego, konsekwentnie wyrażany zarówno w eseistyce, jak i w twórczości lirycznej, sposób myślenia o akcie twórczym. Poezja zatem miała i wciąż ma przynieść zrozumienie świata oraz siebie samego, a podstawowym impulsem do podjęcia trudu tworzenia było i nadal jest pragnienie odkrycia Prawdy:

---

27 Tamże.

28 P. Dakowicz, *Ars vitae?*, [w:] P. Dakowicz, *Süßmayr, śmierć i miłość*, Łódź 2002, s. 37-39.

29 Zob. M. Włodarski, *Ars moriendi w literaturze polskiej XVI i XVII w.*, Kraków 1987.

chciałem
dotrzeć do rdzenia
dokopać się prawdy
wierzyłem
jestem o krok
ocieram się o zasłonę

To szlachetne pragnienie wiąże się jednak z pokusą osiągnięcia przez poetę statusu nadczłowieka, budowniczego „pomnika trwalszego niż ze spiżu", kogoś wyrastającego, dzięki darowi rozumienia tajemnicy, ponad „pospólstwo", gawiedź „bez czucia i wiary" (wbrew *Romantyczności* Mickiewicza):

chciałem
cały
świat zadziwić
powiedzieć c o ś […]
w tym wszystkim
szukałem chyba potwierdzenia
własnej wartości
ów mroczny blask
miał przecież wydobyć z cienia
moją wątłą skuloną postać
ja stwórca
[…]
widziałem się wyniesionym
ponad tłum bez czucia
i wiary
który nic nie rozumie
z tajemnicy

W kolejnych fragmentach omawianego wiersza podmiot mówiący, demonstrując sposoby osiągania owego „wyniesienia", rekapituluje doświadczenia poetyckie ukazane w poszczególnych wierszach ze zbioru. Przyznaje się najpierw – on „efeb", poeta rozpoczynający swoją drogę twórczą[30] – do naśladownictwa wzorów, czyli poddawania się wpływom (*influence*) „prekursorów":

[30] Zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.

gdy chciałem powiedzieć c o ś
wkładałem maskę
na koturnie
czułem się bezpieczny

Następnie akcentuje przekonanie, że w jego rozumieniu poezji istotną rolę spełnia podobieństwo misji poety do posłannictwa „wieszczków/wróżbitów proroków":

doszukiwałem się związku
dość oczywistego
między czynnościami przepowiadacza przyszłości
a powołaniem poety (zgadzam się z Miłoszem w kwestii
dajmoniona)
funkcją jaką winien spełniać

Odkrycie zbieżności między rolą współczesnego poety a funkcjami społecznymi, realizowanymi przez dawnych wróżbitów i profetów, otrzymało nie tylko kształt słowny w kilku utworach ze zbioru *Süßmayr, śmierć i miłość* (chodzi o tryptyk liryczny pt. *Kassandra*, a także o nawiązujący do Herbertowskiego *Trenu Fortynbrasa* wiersz *Tren Mopsosa* oraz o siódmy fragment poematu *Süßmayr i śmierć*), lecz sprawiło również, że w kolejnych tomach Dakowicza odnajdujemy liczne utwory, będące efektem poszukiwań „języka, który byłby zdolny ukazać rozszczepienie serca, umysłu, woli" i „zdać świadectwo ze stanu rozbicia, w jakim się znajdujemy"[31] – właśnie w owej ciemnej mowie wieszczków i wyroczni, w tym „bełkocie Sybilli"[32] . Predylekcja autora *Wyrzygnąć* do języka wizji i profecji dała Elżbiecie Morawiec asumpt (oczywiście niejedyny) do przypisania Przemysławowi Dakowiczowi miana „poety natchnionego" (w archaicznym dzisiaj znaczeniu – „wywołany, zainspirowany duchem") i określenia jego twórczości jako „poezji natchnionej" (a więc pochodzącej od ducha, *daimoniona*)[33].

Kolejny fragment wiersza *Ars vitae?* to wyliczenie niektórych mistrzów, inspiratorów, „prekursorów" (według określenia Blooma):

[31] P. Dakowicz, *Nowoczesność schizofreniczna*…, [w:] P. Dakowicz, *Obcowanie*…, dz. cyt., s. 341.

[32] P. Dakowicz, *Orfeusz w piekle historii. O „Pastuszku Chełmońskiego" Jarosława Marka Rymkiewicza*, [w:] P. Dakowicz, *Obcowanie*…, dz. cyt., s. 106.

[33] E. Morawiec, *Strażnik poranka (o twórczości Przemysława Dakowicza)*, „Arcana" 2015, nr 1.

czytywałem Eliota Becketta Rilkego
Mistrza Eckhara i Augustyna
zdawało mi się
że rozumiem

Znamienny jest ten zestaw osób, które reprezentują i symbolizują dwie powiązane ze sobą wielorako dziedziny, niezmiennie i głęboko interesujące Przemysława Dakowicza, czemu daje wyraz w całej swojej twórczości. To z jednej strony (Eliot, Beckett, Rilke) metafizyczna, przeniknięta problemami religijnymi poezja (szerzej – literatura), z drugiej natomiast (św. Augustyn, Eckhart) – mistyka, filozofia oraz teologia, posługujące się bogatym instrumentarium literacko-retorycznym. Do owej elitarnej grupy mistrzów słowa dołączeni zostali dwaj muzycy: Wolfgang Amadeusz Mozart i asystent, przyjaciel, w jakimś stopniu uczeń genialnego kompozytora – Franz Xaver Süßmayr, który, według do dzisiaj niepotwierdzonych przypuszczeń, albo legendarnych przekazów, nie tylko dokończył po śmierci Mozarta sławne *Requiem d-moll*, ale wręcz miał je w znaczącym stopniu stworzyć[34]. W relacji między Süßmayrem i Mozartem dostrzegł podmiot mówiący model mechanizmu wpływu wywieranego przez mistrza (prekursora) na ucznia (efeba), ale także mechanizmu „starć rewizyjnych", czyli procesu, wynikającego z „lęku przed wpływem" i zmierzającego do tego, aby efeb, wydający swemu prekursorowi rodzaj wojny, „stał się ojcem samego siebie"[35]:

dotarłem do Süßmayra i innych
pragnąłem poematu
o zmaganiach ucznia z dokończeniem
dzieła mistrza – geniusza
roiłem że uda się w ten sposób
oddać położenie współczesnego poety
próżny trud odczytywania palimpsestów
ja byłem Süßmayrem

Owa wyrazista deklaracja – „ja byłem Süßmayrem" – odnosi się w pierwszej kolejności do poematu (albo raczej próby poematu, czy też, wspomnianego

34 Zob. A. Kolb, *Mozart*, tłum. M. L. Kalinowski, Warszawa 1990.
35 H. Bloom, dz. cyt., s. 107 i n.

w *Ars vitae?,* „pragnienia" poematu) umieszczonego w debiutanckim tomie Przemysława Dakowicza. Może ona być rozumiana jako poetycki komentarz do, będącego zalążkiem późniejszych rozbudowanych tekstów, określonych przez łódzkiego twórcę właśnie mianem poematów (mam na myśli dzieła następujące: *Biedny pan Strix (fragmenty*), *Idź. Poemat echolaliczny*, *Wyrzygnąć. Traktat o całości*, *Climacus i sobowtóry*, *Ćwiczony*, *Majster z Niemiec*), utworu *Süßmayr i śmierć*, opatrzonego znamienną dedykacją: „Pamięci mojego brata Sławka". W cyklu tym, składającym się z dziewięciu fragmentów i wstępu (*Od tłumacza*), występuje odwołanie do popularnego, zwłaszcza w dobie oświecenia i romantyzmu, ale także w późniejszych epokach, motywu literackiej mistyfikacji, polegającej na „świadomym wprowadzeniu w błąd publiczności literackiej, bądź traktowane jako żart, bądź dokonywane ze względów ideologicznych"[36]. Podmiot mówiący przedstawia się jako „tłumacz", miłośnik starych druków i rękopisów, który tak opowiada o swoich poszukiwaniach bibliofilskich:

> Podczas jednej z moich wędrówek po czeskiej Pradze trafiłem do niewielkiego antykwariatu na ulicy Husowej, blisko Zlateho Tygra. Pod stertą zakurzonych gazet znalazłem partyturę *Requiem* Mozarta, wydanie – jak się zdaje – z początku wieku […]. Marginesy zapisane były drobnymi literkami. Autor notatek posłużył się językiem czeskim, a całość podpisał nazwiskiem Franz Xaver Süßmayr. Zaintrygowany, zdecydowałem się kupić druk.[37]

Występujące tutaj nawiązanie do wielu utworów, w tym do *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków* oraz do *Rękopisu znalezionego w Saragossie,* jest czytelne. Przypomnieć przy okazji warto, że tekst powieści bpa Ignacego Krasickiego był w pierwotnej, nieopublikowanej wersji poprzedzony żartobliwą dedykacją do „Imć Pana Józefa Boznańskiego, cześnika kruszwickiego", zawierającą sugestię, że autor znalazł część manuskryptu romansu o Doświadczyńskim …w kołaczu podarowanym mu po przyjęciu (strony rozdziału XIII były wyściółką dla kawałków placka), zaś resztę „mało co nadwerężonego manuskryptu" wytropił w apteczce „Wielmożnej Imć Pani Podczaszynej"[38]. Tytułowy natomiast „ręko-

[36] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1988, s. 287 [hasło: *Mistyfikacja literacka*, opracowane przez Michała Głowińskiego].

[37] P. Dakowicz, *Süßmayr, śmierć…*, dz. cyt., s. 20.

[38] B. Gubrynowicz, *Wstęp*, [w:] I. Krasicki, *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*, z autografu wydał, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył Bronisław Gubrynowicz, Prof. Uniwersytetu Warszawskiego, Kraków b.d., BN I 41, s. 14-15.

pis” z utworu Jana Potockiego, czyli zestaw zeszytów zawierających mnóstwo frapujących opowiadań, odnalazł żołnierz francuski w małym, opuszczonym domku po zdobyciu przez wojska napoleońskie Saragossy[39].

„Tłumacz” z poematu Przemysława Dakowicza występuje jednak w innej roli aniżeli „odkrywcy” manuskryptów z powieści Krasickiego i Potockiego. Oni jedynie „publikowali” odnalezione szpargały, natomiast osoba wstępująca do małego praskiego antykwariatu, znajdującego się w pobliżu sławnego Zlateho Tygra[40], by najpierw wydobyć spod „sterty zakurzonych gazet” wydanie partytury arcydzieła Mozarta z glosami (notatkami) naniesionymi przez kogoś, kto posłużył się imieniem i nazwiskiem ucznia i asystenta wiedeńskiego geniusza, a następnie owe po czesku sporządzone glosy (mające, jak się okazuje, strukturę poetycką) przełożyć na język polski:

> Na kolejnych stronach znajdzie czytelnik tłumaczenie owych zapisków. Ujęte w nawiasy nazwy poszczególnych części kompozycji poprzedzające każdy z ustępów tekstu oznaczają miejsca w partyturze, w których notatki się pojawiają. Wyrazy i zdania w rękopisie podkreślone oddaję za pomocą kursywy.[41]

Status „Franza Xavera Süßmayra”, bohatera cyklu Przemysława Dakowicza, wydaje się dosyć skomplikowany: imiona i nazwisko tej postaci przywołują znanego z historii muzyki kompozytora, „zmagającego się z dokończeniem dzieła mistrza – geniusza”, jednak autor zapisków, wprowadzonych do pochodzącego z początku XX wieku wydania partytury *Requiem*, nie jest przecież Süßmayrem-muzykiem z przełomu stuleci XVIII i XIX, ale anonimowym czeskim, dwudziestowiecznym poetą, który, posługując się pseudonimem zapożyczonym od austriackiego kompozytora, umieścił swoje wierszowane komentarze do tekstu mszy żałobnej, a więc przede wszystkim do przypisywanej bł. Tomaszowi z Celano sekwencji *Dies Irae*. Do pogłębienia komplikacji konstrukcji cyklu

---

39 J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, wersja z 1810 r., przekł. A. Wasilewska, Kraków 2015.

40 To nazwa praskiej gospody, szczególnie ulubionej przez Bohumila Hrabala. Ślady fascynacji Przemysława Dakowicza twórczością i życiem Hrabala oraz kulturą czeską są obecne w kilku tekstach łódzkiego poety. Jednym z przykładów może być obszerny fragment wiersza *Post scriptum* (*Albo-Albo*), poświęcony autorowi *Obsługiwałem angielskiego króla*. We ustępie tym znalazły się te m.in. wersy, łączące się ściśle ze wstępem do *Süßmayra i śmierci*: „żałuję że nie urodziłem się wcześniej/mógłbym U Zlateho Tygra (Husova 17)/napić się piwa z Hrabalem”.

41 P. Dakowicz, *Süßmayr, śmierć…*, dz. cyt., s. 20.

Dakowicza przyczyniają się także liczne cytaty, kryptocytaty, parafrazy, „skrzydlate słowa", zaczerpnięte głównie z opery buffo Mozarta *Don Giovanni*[42] oraz z poematu Eliota *Ziemia jałowa*[43]. Dzięki temu zabiegowi powstała wielopiętrowa, palimpsestowa konstrukcja komunikacyjna, w której pozornie gubi się, zaciera i zanika podmiot wypowiedzi. Będące komentarzem do średniowiecznej sekwencji z mszy żałobnej, zapiski czeskiego poety „Süßmayra", nawiązującego swym pseudonimem do relacji łączącej prawdziwego Franza Xavera Süßmayra z genialną kompozycją Mozarta, „przetłumaczył" na język polski autor, który w powiązanym z cyklem (poematem) *Süßmayr i śmierć* wierszu *Ars vitae?* złożył dobitną deklarację: „ja byłem Süßmayrem". Odbiorca poematu rozumie jednak, że został wciągnięty do gry, zasadzającej się na zatarciu (znowu pozornym) tożsamości podmiotu. Dlatego efekt owego konceptu jest paradoksalny: czytelnik, mimo że jest „oszukiwany" co do tożsamości nadawcy wypowiedzi, a może właśnie dlatego, bez trudu odkrywa, że te wszystkie głosy należą do jednej osoby, którą nie jest wirtualny „podmiot mówiący", abstrakcyjny konstrukt, *symulakrum*, lecz człowiek „z krwi i kości", posiadający imię i nazwisko – Przemysław Dakowicz.

---

[42] Sławny cytat z wypowiedzi Posągu Komandora z drugiego aktu Singspielu Mozarta posłużył jako motto cyklu *Süßmayr i śmierć*. Przemysław Dakowicz wszakże, dodając znak zapytania i przestawiając wyrazy kończące wersy, dokonał przewrotnej deformacji (chciałoby się powiedzieć – dekonstrukcji) tej frazy:

Non si pasce di cibo celeste
Chi si pasce di cibo mortale?

Prawdziwe brzmienie tego fragmentu pojawia się w wierszu *Ars vitae?*:

non si pasce di cibo mortale
chi si pasce di cibo celeste

Innymi echami z opery Mozarta są cytaty umieszczone we fragmencie piątym *Süßmayra i śmierci – (Tuba mirum)*:

TEMPO NON HA SCUSATE

oraz

A CENAR TECO M'INVITASTI E SON VENUTO.

[43] Chodzi głównie o przywołanie w piątym fragmencie cyklu (*Tuba mirum*) najsłynniejszej chyba Eliotowskiej frazy, dodatkowo skontaminowanej z cytatem z monologu Wielkiego Księcia Konstantego z *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego:

najokrutniejszy miesiąc to październik
listopad zresztą nie lepszy

oraz o cytat w tej samej części piątej:

HURRY UP PLEASE IT'S TIME

5.

W tym wczesnym poemacie, jakim jest *Süßmayr i śmierć*, poeta „przećwiczył" zapożyczony od Kierkegaarda (o którym sam powiedział: „[to] być może największy z moich mistrzów"[44]) chwyt, polegający na posługiwaniu się wieloma maskami i wieloma głosami w celu wypowiedzenia pochodzących od autora – jako żywego człowieka, nie zaś „podmiotu czynności twórczych" – refleksji, uczuć, przeżyć. To Kierkegaard, który nie drukował swych dzieł pod własnym nazwiskiem,

> […] lecz – doprowadzając do skrajności literacką sztuczkę, polegającą na tym, że przedstawia się własne dzieło jako dzieło cudze – wypuszczał na świat rozliczne książki, które ze sobą dyskutowały, rozmawiały, kłóciły się, których wymyśleni autorzy, ukształtowani w głowie Kierkegaarda, wypowiadali własne poglądy. Owi pisarze pseudonimowi toczą spór, którego rezultatem – według zamierzeń Kierkegaardowskich – ma być dotarcie do prawdy niejednoznacznej. Nie da się jej wypowiedzieć w prostym komunikacie, ona powstaje przez nieustanne zmaganie się stanowisk.

Opis „metody" autora *Pojęcia lęku* spointował Dakowicz dobitną deklaracją:

> Ta postawa Kierkegaarda, jego praktyka pisarska, jest mi bardzo bliska[45].

Kierkegaardowską „sztuczkę" (przy czym chodzi tu o szerokie i elastyczne jej rozumienie) zastosował Przemysław Dakowicz w wielu swoich utworach. W poemacie *Biedny pan Strix (fragmenty),* z tomu noszącego tytuł, będący aluzją do sławnego traktatu duńskiego myśliciela, *Albo-Albo* (2006), „konkretna egzystencja"[46] (Augusta Strindberga) została „idealnie przedstawiona", poddana po-

---

44 *Jeszcze zdarzają się wiersze… Rozmowa Roberta Rutkowskiego z Przemysławem Dakowiczem*, „Arterie" 2/2011.

45 *Serce, które milczy…*, dz. cyt., s. 58.

46 Zacytowane sformułowania pochodzą z jednego z dwóch mott, którymi Przemysław Dakowicz opatrzył poemat *Albo-Albo*: „Jeżeli chce się pokazać człowieka, należy to zrobić za pomocą idealnie przedstawionej konkretnej egzystencji" (Søren Kierkegaard). Nadmienić należy, że motta dodawane do tomów i do poszczególnych utworów są niezmiernie frapującym aspektem twórczości Przemysława Dakowicza. Nigdy nie służą jako literackie ozdobniki, zawsze traktowane są jako „kanały" informacyjne, pozwalające na wyartykułowanie myśli poszczególnych postaci.

etyckiej wiwisekcji, w powiązaniu z innymi „głosami" (przede wszystkim Swedenborga, ale także m.in. Nietzschego, Mickiewicza, Przybyszewskiego i Dagny Juel oraz, rzecz jasna, Kierkegaarda, przywołanego poprzez sugestywne motto). Lista postaci dopuszczonych do głosu w utworach umieszczonych w *Placach zabaw ostatecznych* (2011) (nie tylko w trzech poematach – *Idź. Poemat echolaliczny*, *Wyrzygnąć. Traktat o całości* oraz *Climacus i sobowtóry*, ale także w pozostałych wierszach) jest bardzo długa. Kogóż tam nie ma?

Oczywiście Kierkegaard (w kilku swoich „wcieleniach", czyli pod różnymi pseudonimami) i Pascal (cytaty z ich tekstów otwierają tom jako motta, ale aluzje do tych myślicieli rozsiane zostały w całej książce; Kierkegaard jest naczelną postacią i głównym „głosem" w *Climacusie i sobowtórach*), Cyprian Norwid (przypomnę – poeta „pierwszy" dla Przemysława Dakowicza, bohater doktorskiej dysertacji opublikowanej w 2011 r.[47]), Horacy i Jan Kochanowski, Tadeusz Różewicz (to kolejny mistrz Przemysława Dakowicza[48], Adam Mickiewicz i o. Joseph Maria Verlinde[49], Jelena Bławatska i Clive Harris, Emanuel Swedenborg[50] i św. Jan od Krzyża, św. Bernard z Clairvaux i mieszkająca w bloku „kobieta z nagłymi napadami lęku", Platon i Thomas Stearns Eliot. Iluż znowu ludzi dialogujących w *Bożych klaunach* (2014)?! Poza obecnymi w utworach z poprzednich tomów Kierkegaardem i Pascalem, również św. Augustyn z Hippony i Wacław Niżyński, Charles Bonnet i Charles Lullin, Vivien Elliot i Fryderyk Nietzsche. *Ćwiczenia duchowne* (2016), będące zbiorem czterech poematów, powtarzają w dużym stopniu zestaw głosów z wydanych już wcześniej utworów: *Wyrzygnąć. Traktat o całości* oraz *Climacus i sobowtóry* (w tomie *Place zabaw ostatecznych*), a także *Majster z Niemiec* (w tomie *Boże klauny,* a jeszcze wcześniej w „Toposie" w 2012 roku, opublikowany pod tytułem *Ein Meister aus Deutschland*).

Czwarty poemat, *Ćwiczony*, opublikowany w *Ćwiczeniach duchownych* po raz pierwszy, w dużym stopniu poświęcony jest „mówieniu" Vincenta van

47 P. Dakowicz, *„Lecz ty spomnisz, wnuku". Recepcja Norwida w latach 1939–1956. Rzecz o ludziach, książkach i historii*, Warszawa 2011.

48 Różewiczowi poświęcił P. Dakowicz m.in. kilka szkiców, zebranych w książce *Poeta (bez)religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*, Łódź 2015.

49 Rozważania poświęcone o. Verlinde pojawiają się m.in. w eseju P. Dakowicza *Czytanie jako światopogląd*, [w:] P. Dakowicz, *Obcowanie*…, dz. cyt., s. 279-312.

50 Swedenborgowi, jego chorobie psychicznej i Miłoszowej fascynacji tym myślicielem poświęcił P. Dakowicz esej *Między schizofrenią a „wyobraźnią religijną". Miłosza kłopoty ze Swedenborgiem. (Na marginesie „Ziemi Ulro")*, [w:] P. Dakowicz, *Obcowanie*…, dz. cyt., s. 313-329.

Gogha i jego brata[51], a przede wszystkim „najważniejszej postaci ze wszystkich” – Anneliese Michel, „opętanej, która zapragnęła być świętą”[52]. Kolejne grupy dialogujących postaci („głosów”) występują w *Teorii wiersza polskiego* (2013) i w *Łączce* (2013; 2017). Są to osoby kojarzące się z polską pamięcią narodową – brutalnie tłumioną, rugowaną i bezczeszczoną. Zmarli wracają, jak widma z *Wesela* Wyspiańskiego[53], aby nas, pogrążonych w letargu, w kataleptycznym chocholim tańcu, gwałtownie przebudzić, przywrócić do rzeczywistości.

6.

O czym świadczą te „tłumy” postaci, występujących w utworach Przemysława Dakowicza i wchodzących ze sobą w relacje dialogowe? Można by domniemywać, że autor postanowił ukryć się pod nieprzeliczonymi maskami, zasłonić swoją tożsamość, że z jakichś powodów nie chciał wprost przemówić do czytelników, że pragnął potwierdzić Barthesowską tezę. Tymczasem jest zupełnie odwrotnie. Sam poeta w taki sposób wyjaśniał ową pozornie kakofoniczną wielogłosowość[54]:

> […] jak sądzę, nie da się we współczesnym otoczeniu kulturowym, nie da się we współczesnej literaturze, a szczególnie w poezji, mówić rzeczy, na których powiedzeniu mi zależało, w sposób jednoznaczny i prosty. Trzeba nakłaniać odbiorcę do procesualnego, rozłożonego na raty, odkrywania znaczeń. Stąd dążenie do osiągnięcia efektu polifoniczności. […] przemawia ogromna liczba głosów. Budując ów kontrolowany chaos komunikacyjny, chciałem postawić czytelnika przed koniecznością poszukiwania podmiotu, który by scalał wszystko, co w tych poematach przemawia. Słowem – **projektowany odbiorca ma podjąć aktywność zmierzającą do zrekonstruowania pokładów świadomości jakiejś realnie istniejącej persony, która się kryje za tymi tekstami** [podkr. – J. N.][55].

[51] P. Dakowicz poświęcił chorobie psychicznej van Gogha esej *Wieczność i żar*, umieszczony m.in. w tomie *Obcowanie…*, dz. cyt., s. 237-278.

[52] *Serce, które milczy…*, dz. cyt., s. 69.

[53] Odwołania do *Wesela* odgrywają dużą rolę przede wszystkim w *Łączce*, o czym mówi sam Dakowicz.

[54] Zacytowany autokomentarz odnosi się wprawdzie bezpośrednio do *Ćwiczeń duchownych*, jednak można go bez ryzyka rozciągnąć na inne książki poetyckie P. Dakowicza.

[55] *Serce, które milczy…*, dz. cyt., s. 58.

Chaotyczne bogactwo i schizofreniczne rozszczepienie głosów ma więc prowadzić, znów paradoksalnie, do silnego wyeksponowania głosu najważniejszego – głosu żyjącego (wbrew Barthesowi) Autora. W polifonicznym Dakowiczowskim chórze głosów występuje wszakże solista (może raczej należałoby powiedzieć – koryfeusz). Po raz pierwszy bodaj wyprowadził go łódzki poeta z „tłumu" w tekście poematu *Climacus i sobowtóry* (najpierw opublikowanym w *Placach zabaw ostatecznych,* a następnie ze zmianami w *Ćwiczeniach duchownych*). Wystąpił w nim w trzech wariantach i pod trzema imionami: po pierwsze, Vigilius Haufniensis – to jeden z pseudonimów Kierkegaarda[56]; po drugie, „Vigilius Lodziensis, stróż nocny/niedosypiający w Polsce, czyli nigdzie" i wreszcie po prostu „stróż nocny". W późniejszych tomach, a szczególnie w *Łączce* i *Bożych klaunach,* jawi się jako Vigilius L., albo Vigilius. Elżbieta Morawiec dostrzegła tutaj powinowactwo z Mickiewiczowskimi *Dziadami*:

> Ów Kierkegaardowski Vigilius Haufniensis w poemaciku Climacus i sobowtóry umiera (jak umarł 11 listopada 1855 roku na kopenhaskiej ulicy jego twórca), aby dać miejsce postaci nowej, określającej się jako Vigilius Lodziensis […]. Pamięć podpowiada: Obiit Gustavus, natus est Conradus. I tak właśnie staje się w Palcach zabaw ostatecznych. Idąc polskim, romantycznym tropem – z duńskiego Vigiliusa Haufniensis rodzi się polski Vigilius Lodziensis. Postać równie ważna dla późniejszych wierszy Dakowicza jak Pan Cogito dla Herberta.[57]

Wprawdzie wszystkie nagromadzone osoby („głosy"), odzwierciedlając „schizofreniczną nowoczesność", są ekspresją autora, jednak pozycja Vigiliusa L. jest pod tym względem szczególna. Przemysław Dakowicz tak ją scharakteryzował:

> Vigilius Lodziensis […] jest chyba […] kimś przywodzącym na myśl Tejrezjasza z Eliotowskiej *Ziemi jałowej*. To ktoś/coś więcej (i zarazem ktoś/coś mniej) niż tekstowy byt, który teoria literatury nazywa „podmiotem czynności twórczych". Ową nadwyżkę (i ów niedomiar) rozumiem następująco: Vigiliusa więcej łączy ze mną żywym niż ze mną obmyślającym i zapisującym poematy. Vigilius jest w większym stopniu reprezentantem Dakowicza niż autora [..]. Na-

[56] Duński filozof opatrzył tym pseudonimem swój traktat pt. *Pojęcie lęku*, z którego P. Dakowicz zaczerpnął motto fragmentu Climacusa… pt. *Chwila moment*.

[57] E. Morawiec, *Strażnik poranka*…, dz. cyt.

zwałbym go najchętniej posłańcem realności pozatekstowej, działającym w rzeczywistości tekstu[58].

Pojęcie „rzeczywistość tekstu" zostaje jednak przez autora *Obcowania* natychmiast zakwestionowane w imię obrony „rzeczywistości życia":

> Ale czy istnieje rzeczywistość tekstu? **Nie, nie istnieje** [podkr. – J.N.]. Mówię to wbrew obowiązującym metodologiom literaturoznawczym, które tekst czynią jedynym bóstwem filologa. **Istnieje tylko rzeczywistość życia** [podkr. – J.N.], którą współczesna kultura niestrudzenie i uparcie podaje w wątpliwość. Vigilius i ja, my obaj stajemy po stronie życia – jeśli trzeba, także przeciw literaturze, metodologiom, uroszczeniom pysznego umysłu, przeciwko wszystkim błyskotliwym koncepcjom unieważniającym realność, sprowadzającym ją do gry symulakrów.[59]

Ta emocjonalna, stanowcza deklaracja (w dalszym fragmencie eseju wprawdzie nieco złagodzona) oddaje najgłębsze przekonanie Przemysława Dakowicza, któremu poeta jest wierny od początku swojej twórczości. Przecież takie właśnie przesłanie wyłania się z wiersza *Ars vitae?*. Tylko teksty nasycone życiem w najróżniejszych jego przejawach mają sens. „Sztuka życia" jest nieporównanie ważniejsza aniżeli „sztuka poetycka". Ta druga ma służyć pierwszej, a jeśli tego nie potrafi, albo też nie chce podjąć się tej służebnej misji, powinna przejść w milczenie:

czy musimy
zaklinać rzeczywistość
obudowywać ją myślą
by przetrwać noc i dzień
zdanie którego nie zapiszę
czy nie warte więcej
cisza bardziej wymowna
niż najboleśniejszy ryk

(*Ars vitae?*)

58 *Serce, które milczy*…, dz. cyt., s. 58.
59 Tamże, s. 59.

Dopuszczanie możliwości zamilknięcia poety (przychodzi na myśl *casus* Mickiewicza, Rimbauda i innych) jest formą opowiedzenia się po stronie realności, prawdy życia. Dakowiczowski „dajmonion" (jeszcze jeden, nawiązujący do Miłosza, a pośrednio do Platona, „głos"), zgodnie z diagnozą Eliota „wydrążony od środka",

przeglądając
antologie wschodzących
i tych co już wzeszli
rumieni się
zatyka uszy
chciałby odpocząć
mieć czas
na podjęcie decyzji
może odejdzie
z zawodu
zacznie uprawiać ziemię
zasadzi pierwsze drzewo

(*Mój dajmonion* z tomu *Albo-Albo*)

Wybór milczenia, „odejście z zawodu" może się jawić jako symboliczny sprzeciw i gest odrzucenia poezji skupionej na samej sobie, oderwanej od prawdziwego życia, chorobliwie autotelicznej, tworzonej według modnych i atrakcyjnych schematów. W tomie *Albo-Albo* umieszczony został ciekawy zabieg autotematyczny, świadczący o tym, że Przemysław Dakowicz już na początku swojej artystycznej drogi zdecydowanie oddalał od siebie pokusę jałowego naśladownictwa wzorów ponowoczesnej poezji, która jest w istocie martwa, albo „żyje pożyczonym życiem"[60]. Chwyt ów polega na uzupełnieniu (skomentowaniu) przywołanego wcześniej wiersza *Mój dajmonion* tekstem pt. *Dopuszczanie żywiołu*. Ten nasycony ironią utwór[61] jest swoistą odpowiedzią (posiada konstrukcję listu) na zamieszczoną w „Dekadzie Literackiej" krytyczną opinię „doradcy lite-

[60] Fragment zadedykowanego Tadeuszowi Różewiczowi wiersza *Zadanie domowe*: „Nasza młoda poezja żyje/pożyczonym życiem".

[61] Ironiczny charakter ma już dedykacja wiersza – *(Redakcji „D. L.")*, a w samym tekście jest bardzo wiele wskaźników ironii. Przemysławowi Dakowiczowi, pilnemu „uczniowi" Kierkegaarda, autora traktatu *O pojęciu ironii*, bliska jest ironia, rozumiana, po Sokratejsku, jako narzędzie dochodzenia do prawdy – zob. *Serce, które milczy*…, dz. cyt., s. 57-58.

rackiego" o nadesłanym przez młodego adepta sztuki poetyckiej, Przemysława Dakowicza, wierszu *Mój dajmonion*[62]. Wydrukowana w rubryce porad poetyckich ocena została najpierw *in extenso* przytoczona jako motto *Dopuszczania żywiołu*, a następnie wpleciona – na kilka sposobów – do tekstu wiersza, będącego ostrą polemiką z dominującym od dawna w światku literackim modelem „poezji atramentu", skupionej na „sztuczkach literackich, [które służą] tylko sztuczkom" i wynikającym z niego stereotypem poety „błyskotliwcy, wytwórcy świecidełek"[63]. Osoba mówiąca pozornie realizuje przeczytane „rady", aby „dopuścić między słowa jakiś żywioł", pozwolić na „zerwanie się wierszy z łańcucha humanistycznej wiedzy" i zgodzić się na to, by wiersze „były «głupsze» albo «mądrzejsze» od Pana" (czyli od autora). Wcielanie przez poetę w życie sugestii „redaktora-doradcy" zaprezentowane jest przy pomocy sprawnie użytych środków stylistycznych, kojarzących się z satyrą (oczywiście nie chodzi o gatunek, lecz o żywioł satyryczny, satyryczność) i groteską:

jako młody tfurca
będę szczekał (wierszem)
powarkiwał (wierszem)
wymachiwał ogonem (wiersza)
i (wierszem) oznaczał własny teren
(na razie eufemizmy)
trzeba nam [a może
niewłaściwie interpretuję
pani (-a) wypowiedź?] odzywać się
skrzekiem karłów
i demonów

62 „Dekada Literacka" – nr 3-4/2003, s. 124-125 (rubryka „Giełda talentów"). Warto dodać, że w tym samym numerze krakowskiego periodyku znalazł się – o paradoksie! – szkic Roberta Ostaszewskiego *Poezja dla kolegów z klasy?*, traktujący o poetach urodzonych w latach 70. Szkoda, że Robert Ostaszewski nie przewidział, iż skrytykowany przez „doradcę" z rubryki „Giełda talentów" Przemysław Dakowicz okaże się wkrótce jednym z najwybitniejszych przedstawicieli tej generacji w poezji polskiej. Nie trzeba dodawać, że ów „doradca" również okazał się niezbyt przewidujący.

63 Przemysław Dakowicz potrafi ostro rozprawiać się z takim właśnie rozumieniem roli poezji i poetów: „W nosie mam wszelkie sztuczki literackie, jeśli służą tylko sztuczkom, jeśli ich podstawową funkcją jest udowodnić, że piszący to jednostka inteligentna i błyskotliwa. Wśród poetów zbyt wielu jest błyskotliwców, wytwórców świecidełek, o których za dziesięć, dwadzieścia lat nikt nie będzie pamiętał – choćby nawet otrzymali za nie wszystkie nagrody literackie (bo jurorzy przepadają za świecidełkami)" – *„Krwawe cmentarne bajoro". O książce „Teoria wiersza polskiego" rozmawiają Maciej Robert i Przemysław Dakowicz*, [w:] *Obcowanie*…, dz. cyt., s. 197-198.

frazy *zaledwie piękne*
zaledwie słuszne
są zabronione
my młodzi tfurcy
musimy plwać
toczyć pianę z ust
przedwczesny ład zwiastuje wtórność
popiołem posypuję głowę
i spuszczam z łańcucha
wściekłego psa poezji

Przypomniana w tym utworze przygnębiająca diagnoza z wiersza otwierającego tom *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* Czesława Miłosza („wolno nam było odzywać się skrzekiem karłów i demonów/ ale czyste i dostojne słowa były zakazane"[64]) objawia swoją niepokojącą aktualność: panuje wciąż moda na poezję „zerwaną z łańcucha", „szczekającą", „warczącą", „wymachującą ogonem", wściekłą, „pędzącą z wywieszonym ozorem byle dalej od budy nieautentyczności". Przemysław Dakowicz wyłamuje się z tej stadnej tendencji, nie chce być „ślepym narzędziem". Jego wiersz „protestuje":

nie warto
marnować czasu
spójrz
kochany (-a)
bezimienny (-a)
redaktorze (-rko)
mój wiersz
jest mądrzejszy ode mnie

Od zaakceptowania konwencji „plwania", „toczenia piany z ust" dajmonion Przemysława Dakowicza, jego wiersz:

woli starych mistrzów
frazę dostojną
jak szum rzeki o zmierzchu
pochwałę dnia i sytość
nocy (*Mój dajmonion* z tomu *Albo-Albo*)

64 Cz. Miłosz, *Zadanie*, [w:] Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, dz. cyt., s. 605.

Słowo poetyckie jest czymś zbyt poważnym, aby miało być wykorzystywane jako gadżet w autotelicznej grze. Przemysław Dakowicz jest przekonany, że „[…] nie wolno bawić się w poetę, tylko trzeba nim być"[65].

7.

Zdecydowanie się na milczenie, odstąpienie od mówienia, „odejście z zawodu" pojawia się więc we wczesnych tekstach Przemysława Dakowicza jako dopuszczalny wariant przezwyciężenia dramatycznego niedopasowania młodego poety, ceniącego porządek wartości, czytelny układ „góra-dół", „frazę dostojną", a nade wszystko „piękne i bogate ludzkie życie"[66], „spragnionego prawdy i piękna" (*Zadanie domowe*), do świata zdominowanego przez „kulturową czczość, wyczerpanie kulturowe", do uniwersum podporządkowanego nawet nie Niczemu, lecz „niczemu", „nicostce"[67]. Kierkegaardowskie „albo-albo", interpretowane przez Dakowicza również (aczkolwiek rzecz jasna nie tylko w ten sposób), w domyślnym nawiązaniu do wiersza Czesława Miłosza *W Warszawie*[68], jako wybór między estetyzującą, eskapistyczną poezją a etycznym obowiązkiem dawania świadectwa („[…] pięcioro rąk/ Chwyta mi moje pióro/I każe pisać ich dzieje,/Dzieje ich życia i śmierci"[69]). Jednak perspektywę zamilknięcia poeta kilkakrotnie i zdecydowanie odrzucił. Najpierw nieśmiało, niemal wstydliwie, złożył deklarację:

---

65 Ks. J. Kobierski, *Ktoś prowadził moją rękę* [recenzja *Łączki*], „Migotania" 2/2014.

66 W otwierającej tom *Albo-Albo* odzie *Jakże bogate,* zadedykowanej żonie i córce, Przemysław Dakowicz zawarł bezpośrednią, jednoznaczną i patetyczną (przypominającą niektóre teksty m.in. Staffa i Miłosza) pochwałę życia: „jakże bogate jesteś każde ludzkie życie/w swej znikomości".

67 „Dakowicz debiutował w roku 2002, kiedy jeszcze niektórzy z ponowoczesnego *mainstreamu* pytali, czemu *nic* nie ma. Dziś *Nic* się zmieniło. Skarlało w *nic*, nicostkę. Pusto, blado, *nic* i *nic*! – i *nic* z tego, *nic* z *niczego.* Kulturowa czczość, wyczerpanie, *intermundus* między epoką a epoką, wyczerpanie kulturowe". – J. Ławski, *Dakowicz*, dz. cyt.

68 Aktualizacyjna refleksja na temat wiersza z tomu *Ocalenie* została umieszczona przez P. Dakowicza m.in. w *Notatniku smoleńskim*. Poeta zakończył ją następująco: „Ale wyciągają się ku niemu [poecie – «dziecięciu wieku» – J. N.] ręce zmarłych, chwytają jego pióro i przykazują: świadcz! A wtedy przychodzi chwila zrozumienia i poddania się podskórnym prądom, nakazom wspólnoty. **Bo nie należysz do siebie i z wszystkiego, czego nie wypowiesz, będziesz rozliczony** [podkr. – J. N.]". – P. Dakowicz, *Przeklęte continuum. Notatnik smoleński*, Kraków 2014, s. 41.

69 Cz. Miłosz, *W Warszawie*, [w:] Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, dz. cyt., s. 228.

chciałem napisać wiersz i
coś powiedzieć
wszystko jedno co

(*Post scriptum* z tomu *Albo-Albo*)

Brzmiące desperacko wyrażenie „wszystko jedno co" jest w istocie odważnym wołaniem o poezję, będącą wyrazem prawdziwych ludzkich problemów, poezję ujmowaną w „kategoriach moralności i etyki"[70], jest także ekspresją pragnienia poety, aby „przestać być miedzią brzęczącą" i wreszcie „usłyszeć własny swój głos" (*Zadanie domowe* z tomu *Albo-Albo*). W tym miejscu godzi się przypomnieć, że tom *Albo-Albo* został wydany w 2006 roku, a następna książka poetycka Przemysława Dakowicza, *Place zabaw ostatecznych*, ukazała się w roku 2011, a więc nie tylko po upływie aż pięciu lat (w sytuacji młodego twórcy to bardzo długi okres), ale przede wszystkim w nowym kontekście biograficznym (doktorat łódzkiego poety) oraz polityczno-społecznym, bowiem po przerażającej tragedii 10 kwietnia 2010 roku. Wspominam o uwarunkowaniach chronologicznych z tego powodu, że doktor nauk humanistycznych Przemysław Dakowicz[71], adiunkt w Katedrze Literatury i Tradycji Romantyzmu UŁ, był po upływie owych pięciu lat osobą o wiele bardziej doświadczoną (na wszelkich płaszczyznach, również poetyckiej) aniżeli wówczas, gdy w wierszach z tomów *Süßmayr, śmierć i miłość* oraz *Albo-Albo* „walczył" o swój odrębny głos. Z pozycji trzydziestotrzylatka (wiek Chrystusowy!) Dakowicz wrócił do rozważanej wcześniej alternatywy: Albo (tworzenie) – Albo (milczenie). Jednak tym razem jego odpowiedź zabrzmiała zdecydowanie, nie ma w niej owej niepewności obecnej w przytoczonym wyżej *Post scriptum*:

Ja, Vigilius Lodziensis, stróż nocny,
niedosypiający w Polsce, czyli nigdzie,
w bezsennym zwidzie porannej godziny,
u krańca nocnej zmiany, ujrzałem
chude ciało filozofa, jego wątłe członki

70 „*Krwawe cmentarne bajoro*"…, [w:] *Obcowanie*…, s. 198.

71 Stopień doktora uzyskał P. Dakowicz w 2008 roku po obronie pracy pt. *„Lecz ty spomnisz, wnuku". Recepcja Norwida w latach 1939–1956. Rzecz o ludziach, książkach i historii* (opublikowanej, jak już było powiedziane, w 2011 roku; promotorem dysertacji był prof. Jacek Brzozowski). O jej randze świadczy m.in. fakt przyznania autorowi nagrody w konkursie Narodowego Centrum Kultury na najlepsza pracę doktorską poświęconą zagadnieniom kultury.

rażone paraliżem, […]
przewiezione na sygnale na najbliższą
neurochirurgię i za nic mając
zmęczenie oraz szumy w głowie,
podążyłem za nim, by w sali numer pięć
stanąć u jego wezgłowia i trzymać go,
przez parę chwil trzymać za rękę,
jak również aby, wobec afazji, którą
został dotknięty, mówić za niego
własnym głosem, bo przecież ktoś
mówić musi. Inaczej wszyscy będziemy
martwi.

Przytoczone słowa, pochodzące z pierwszego fragmentu (*Monolog nocnego stróża*) poematu *Climacus i sobowtóry* (w tomie *Place zabaw ostatecznych* oraz, w nieco zmienionej formie, w *Ćwiczeniach duchownych*), są jedną z najważniejszych wypowiedzi w całej twórczości Dakowicza. Oto Vigilius Lodziensis, „strażnik łódzki", „niedosypiający", a więc czuwający, nastawiony na dostrzeganie trudnych do zauważenia, ale bardzo ważnych dla wszystkich sygnałów, stosujący się do eschatologicznych przestróg Chrystusa[72], jest świadkiem (uczestnikiem) przedśmiertnych chwil Filozofa (jak w średniowieczu tytuł „Filozof" przysługiwał Arystotelesowi, tak w tekstach Dakowicza odnosi się do Kierkegaarda), przedstawionych w konwencji groteskowej wizji sennej. Filozof nie wybrał milczenia (przed którym to wyborem stał poeta), lecz został na nie skazany. Jego afazja to dla Vigiliusa znak i zobowiązanie. Teraz on, strażnik z Łodzi, polski poeta, odczuwa imperatyw mówienia – za dotkniętego afazją Filozofa, za wszystkich, którzy powinni mówić, a z różnych powodów milczą, albo mówią wyłącznie o sprawach nieistotnych (nadających się do „czytanek z panieńskiego pokoju"), za każdego, kto „w wyniku ciężkiej choroby lub traumatycznych doświadczeń utracił zdolność mówienia, […] zamknął się w sobie i nie potrafi uwolnić się od tragicznych wspomnień"[73]. Nakaz mówienia nie tylko do ludzi, ale i za nich[74] skłania Vigiliusa-poetę do przyjęcia na siebie ogromnej odpowie-

[72] „Czuwajcie, bo nie wiecie, którego dnia przyjdzie wasz Pan" (Mt 24, 42); „Czuwajcie więc, bo nie znacie dnia ani godziny" (Mt 25, 13) – cyt. za *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem*, Częstochowa 2009.

[73] P. Dakowicz, *Afazja polska*, Warszawa 2015, s. 10.

[74] „[…] pozwólcie wypowiedzieć się papieżowi, skoro chce mówić o was, a także w pewnym sensie za was" – reakcja Jana Pawła II na burzę oklasków w trakcie homilii wygłoszonej

dzialności za dwie wspólnoty – pierwszą z nich jest *Christianitas*, straszliwie zdewastowana przez prądy ateistyczno-antyreligijne, poddana bezwzględnej tyranii myślenia postchrześcijańskiego (achrześcijańskiego, szerzej areligijnego i antymetafizycznego)[75], a drugą – polski naród, przeżywający wielorakie i tragiczne skutki „amputacji pamięci dziejowej"[76].

Zacytowany fragment *Climacusa*… nasuwa na myśl biblijne obrazy powoływania proroków i przekazywania im przez Boga profetycznej misji. Szczególnie wymowne, w kontekście rozważań o poezji, jest wydarzenie przedstawione w dziesiątym rozdziale Apokalipsy św. Jana (Ap 10, 8-11). Jego istotą jest symboliczne przyjęcie i połknięcie małej księgi (zwoju):

> Głos, który słyszałem z nieba […] powiedział: „Idź, weź otwarty zwój z dłoni anioła, który stoi na morzu i na ziemi". Podszedłem więc do anioła i powiedziałem: Daj mi maleńki zwój. Odpowiedział mi: „Weź go i połknij. Będzie on gorzki w twoim żołądku, ale w twych ustach będzie słodki jak miód". Wziąłem maleńki zwój z dłoni anioła i połknąłem go. W moich ustach był słodki jak miód, ale gdy go zjadłem, mój żołądek napełnił się goryczą. I powiedziano mi: „Trzeba, żebyś prorokował uparcie o ludach, narodach, językach i wielu królach".[77]

„Własny głos" Vigiliusa jest wynikiem „nasycenia" się głosami innych, „połknięcia" ogromnej liczby ksiąg, książek i książeczek, bezwładnego spadania w bezdenną przepaść tradycji kulturowej, zakończonego … „wyciągnięciem" się z bagna za własne włosy (ten Munchausenowski motyw, nawiązujący do koncepcji H. Blooma, ukazany został we fragmencie *Climacusa i sobowtórów* pt. *Hemerai apophrades*[78]). W pierwszych swoich tomach – wbrew obowiązującym przekonaniom o „śmierci autora" i zaniku wyrazistego podmiotu – Dakowicz walczył o przywrócenie twardej tożsamości podmiotu w poezji oraz o „powrót"

w Gdańsku 12.06.1987 – cytat z *Jan Paweł II – III Pielgrzymka do Polski 1987*, Warszawa 2007, s. 187.

75 P. Dakowicz, *Czytanie jako światopogląd*…, [w:] P. Dakowicz, *Obcowanie*…, dz. cyt., s. 280.

76 P. Dakowicz, *Legenda nowoczesnej Polski*…, [w:] P. Dakowicz, *Obcowanie*…, dz. cyt., s. 30-32.

77 Cytat za *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*…, dz. cyt., s. 2705.

78 „Nowy" poeta zostaje najpierw poddany traumatycznemu zanurzeniu w niemożliwym do przebycia „bagnie" tradycji (co zostało przedstawione za pomocą obrazu bezwładnego spadania ze zjeżdżalni na placu zabaw), by w ostatniej chwili, wzorem barona Münchausena, wyciągnąć się za własne włosy (czyli odkryć własny, oryginalny – acz posiłkujący się tekstami wielkich poprzedników – język poetycki). – J. Nowak, *Przywracanie porządku światu*, „Twórczość" 1/2017.

żywego autora, pragnącego podjąć rozmowę z czytelnikiem. Zmagania te, zrelacjonowane w tym szkicu, zakończyły się pełnym zwycięstwem, które, recenzując tom *Teoria wiersza polskiego*, tak opisał prof. Jarosław Ławski:

> Pojawiło się, wreszcie, czekane a zniknione. Mocne, drapieżne, wrażliwe „ja”. Podmiot – liryczny, nieliryczny. *Teoria wiersza polskiego* będzie dla mnie jednym z trzech objawień na przestrzeni ostatnich lat fenomenu, który zdawał się znikniony: podmiotu, poetyckiego „ja”, które jest m o c n e. Mocne w wielu znaczeniach: umocowane w bycie, stojące na gruncie świata, który, domyślam się, nie jest fajerwerkiem Niczego. Mocne, bo opatrzone w sposób bogatszy zdolnością do lirycznego zapisu świata w takich jego spotworniałych wymiarach, jak zbrodnie historii, z którymi, przecież, żyjemy. […] O sile podmiotu świadczy tu znakomite poetyckie wyważenie proporcji między wzniosłością a ironią. Śmiem twierdzić – jeśli ten ton zostanie w historii poezji, to nie dla samego tematu, ale dla tej manifestacji nowego, poetyckiego „ja” – „ja”, które j e s t ! […] Moc poetyckiego „podmiotu”, nieopatrzonego cudzysłowem, podmiotu pięknie grozą piszącego – to Dakowicz.[79]

Tylko tak potężny podmiot, jedynie tak mocno obecny w tekście autor mógł wziąć na siebie – w apokaliptycznych czasach rozsypującego się w pył świata, w czasach totalnej destrukcji wszystkiego, co należy do systemu wartości, w czasach absolutnej amnezji i afazji – trud przywracania ładu poprzez prorokowanie oraz wysiłek przywracania nadziei przez przyjęcie postawy wieszcza.

8.

Łaska[80] prorokowania, rozumianego jako odczytywanie woli Boga i przekazywanie jej (językiem nowoczesnym, przylegającym do atmosfery ponowoczesnej wieży Babel) tym wszystkim, którzy „patrzą, a nie widzą; słuchają, a nie

[79] J. Ławski, *Dakowicz*, dz. cyt.

[80] Przemysław Dakowicz użył wprawdzie określenia „łaska” w odniesieniu do powstania tylko dwóch swoich tomów, jednak można je, jak sądzę, rozciągnąć również na *Place zabaw ostatecznych*, *Boże klauny* i *Ćwiczenia duchowne*: „To był czas łaski. Fakt, że mogłem napisać tomik *Łączka,* traktuję jako łaskę. Nie zasłużyłem na nią, ale to jest właśnie cała tajemnica łaski. […] Doświadczyłem więc – po raz drugi, podobne doświadczenie mam z czasu pisania *Teorii wiersza polskiego* – stanu wewnętrznego, w którym literatura przenika się z życiem i ze śmiercią. I uczestniczy w nich”. – *Łaska wiersza*…, dz. cyt. s. 199.

słyszą i niczego nie rozumieją" (Mt 13, 13)[81], dana zostaje temu, kto uzyskał silną, zakorzenioną w tradycji, podmiotowość, kto odnalazł utraconą, jak się wydawało, rzeczywistość, kto uwierzył w Sens, a więc w realność Boga i wszystkich Jego spraw. Taki ktoś będzie umiał z odwagą, jak dawni profeci, wyjść naprzeciw świata ogołoconego z sygnałów Boga, zmierzyć się z „zsekularyzowaną kulturą współczesną, [która – J. N.] nie jest już w stanie pojąć Boga w Jego realności", heroicznie „odzyskiwać to, co utracone, tzn. żywą łączność z osobowym Absolutem"[82]. Głoszenie Boga żywego, odkrywanie współczesnych (kalekich, schizofrenicznych, groteskowych) teofanii, przywracanie Sensu, mozolne odbudowywanie zrujnowanej *Christianitas,* przynoszenie udręczonym i zagubionym ludziom nadziei – to tematy wypełniające teksty poetyckie zawarte przede wszystkim w trzech „profetycznych" zbiorach Przemysława Dakowicza: *Place zabaw ostatecznych*, *Boże klauny*, *Ćwiczenia duchowne*.

Z kolei dwa (a ściślej trzy – jeśli weźmiemy pod uwagę zmieniony kształt *Łączki* w *Kwaterze zmartwychwstałej pamięci*[83]) pozostałe tomy – *Teoria wiersza polskiego* i *Łączka* – to objawienie się współczesnego poety-wieszcza, którego usilnie potrzebuje nasza wspólnota narodowa, brutalnie okaleczona i „połamana"[84] przez, jak to kiedyś nazywano, bezduszny walec historii, a w istocie przez jak najbardziej osobowych, bezwzględnych, brunatnych i czerwonych wrogów naszego, polskiego modelu życia wspólnotowego, mającego swe źródła w sarmackiej, wielonarodowej i wielokulturowej (w najlepszym tego słowa znaczeniu) Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Uzyskanie statusu wieszcza przez Przemysława Dakowicza tak uzasadnia Dariusz Kulesza:

> Dawniej układałem sobie poezję Dakowicza w prostą opowieść. Dzisiaj myślę o niej najczęściej ze względu na jedno słowo: Wieszcz. […] Dakowicz deklaruje: nie jestem wieszczem. Ostentacyjnie najważniejszą personę swojej poezji nazywa nocnym stróżem. Problem jednak pozostaje, ponieważ Dakowicz wieszczem jest. Decyduje o tym jeden argument: jego teksty należą do obywatelsko-romantycznej tradycji literatury polskiej, spełniają się w relacji poeta – narodowa wspólnota i dotyczą tego, co o losie tej wspólnoty decyduje. Stawką

81 Cyt. za *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*…, dz. cyt., s. 2164.

82 P. Dakowicz, *Czytanie jako światopogląd*…, [w:] P. Dakowicz, *Obcowanie*…, dz. cyt., s. 308.

83 P. Dakowicz w najnowszym wydaniu *Łączki*, umieszczonym w książce *Kwatera zmartwychwstałej pamięci* (2017), zrezygnował z datowania wierszy oraz usunął kilka utworów.

84 Tego określenia często używa P. Dakowicz.

wpisaną w książki autora *Albo-Albo* jest nawet nie to, kim jesteśmy, ale czy w ogóle istniejemy.[85]

Wieszcz bywa z reguły odrzucany przez swój naród (podobnie jak prorok, według ewangelicznej dewizy: „nikt nie jest prorokiem we własnym kraju). Miarą wielkości wieszcza jest jego odwaga pójścia pod prąd, determinacja, upór w „napominaniu w porę i nie w porę". Przemysławowi Dakowiczowi, który na kolanach wymodlił „łaskę wierszy", klękając przed skrzynkami z odnalezionymi na Łączce szczątkami Żołnierzy Niezłomnych[86], który profetycznie i symbolicznie zagubił się na warszawskim cmentarzu[87] nie brakuje owej determinacji w dążeniu do ukazania rodakom straszliwych konsekwencji „semantycznej zapaści, którą zafundował nam komunizm i epoka, która po nim nastąpiła, epoka zacierania różnic, homogenizacji, relatywizowania wartości"[88]. Nie brakuje mu także uporu w dziele leczenia polskiej afazji i przyczyniania się do „zmartwychwstania pamięci" narodowej.

9.

Można wyrazić pewność, że, wpisana w teksty wierszy Przemysława Dakowicza, odbudowująca kulturę chrześcijańską oraz polską wspólnotę moc, będzie coraz bardziej potrzebna. Bo wiersze Przemysława Dakowicza niosą w sobie ogromną dawkę nadziei wbrew wszelkiej nadziei.

---

85 D. Kulesza, *Przemysław Dakowicz. O bezradności wieszcza?*, [w:] *Z ducha Franciszka Karpińskiego. Studia i rozmowy*, red. nauk. D. Kulesza, J. Ławski, Białystok 2015, s. 282-283.

86 *Łaska wiersza*…, [w:] P. Dakowicz, *Kwatera*…, dz. cyt., s. 196.

87 *Głos spod ziemi. O książce poetyckiej „Łączka" rozmawiają Krystian Kratiuk i Przemysław Dakowicz*, [w:] *Kwatera*…, dz. cyt., s. 124-127.

88 *„Krwawe cmentarne bajoro"…,* [w:] P. Dakowicz, *Obcowanie*…, dz. cyt., s. 193.

Bibliografia

Barthes R., *Od dzieła do tekstu*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie" nr 6 z 1998.

Barthes R., *Śmierć autora*, tłum. M. P. Markowski, „Teksty Drugie" nr 1/2 (54/55) z 1999.

Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.

Bloom H., *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.

Dakowicz P., *Afazja polska*, Warszawa 2015.

Dakowicz P., *Kwatera zmartwychwstałej pamięci*, Warszawa 2017.

Dakowicz P., *Obcowanie. Manifesty i eseje*, Warszawa 2014 [tu znajduje się większość przywoływanych w szkicu esejów P. Dakowicza i rozmów z nim].

Jeszcze się zdarzają wiersze… Rozmowa Roberta Rutkowskiego z Przemysławem Dakowiczem, „Arterie" 2/2011.

Kulesza D., *Przemysław Dakowicz. O bezradności wieszcza?*, [w:] *Z ducha Franciszka Karpińskiego. Studia i rozmowy*, red. nauk. D. Kulesza, J. Ławski, Białystok 2015.

Ligęza W., [laudacja wygłoszona podczas wręczenie Nagrody „Orfeusza"], „Topos" 5/2014.

Ławski J., *Dakowicz*, „Topos" 2014, nr 1-2.

Nowak J., *Przywracanie porządku światu*, „Twórczość" 1/2017.

Serce, które milczy. O tomie „Ćwiczenia duchowne. Poematy" rozmawiają Barbara Schabowska i Przemysław Dakowicz, „Topos" 2017 nr 1, s. 67.

Ks. Kobierski J., *Ktoś prowadził moją rękę* (recenzja *Łączki*), „Migotania" 2/2014.

Morawiec E., *Strażnik poranka (o twórczości Przemysława Dakowicza)*, „Arcana" 2015, nr 1.

Wencel W., *Hortus conclusus. Rozmyślania nad tomem wierszy „Łączka" Przemysława Dakowicza*, „Gość Niedzielny" 1/2014.

Janusz Nowak
Racibórz

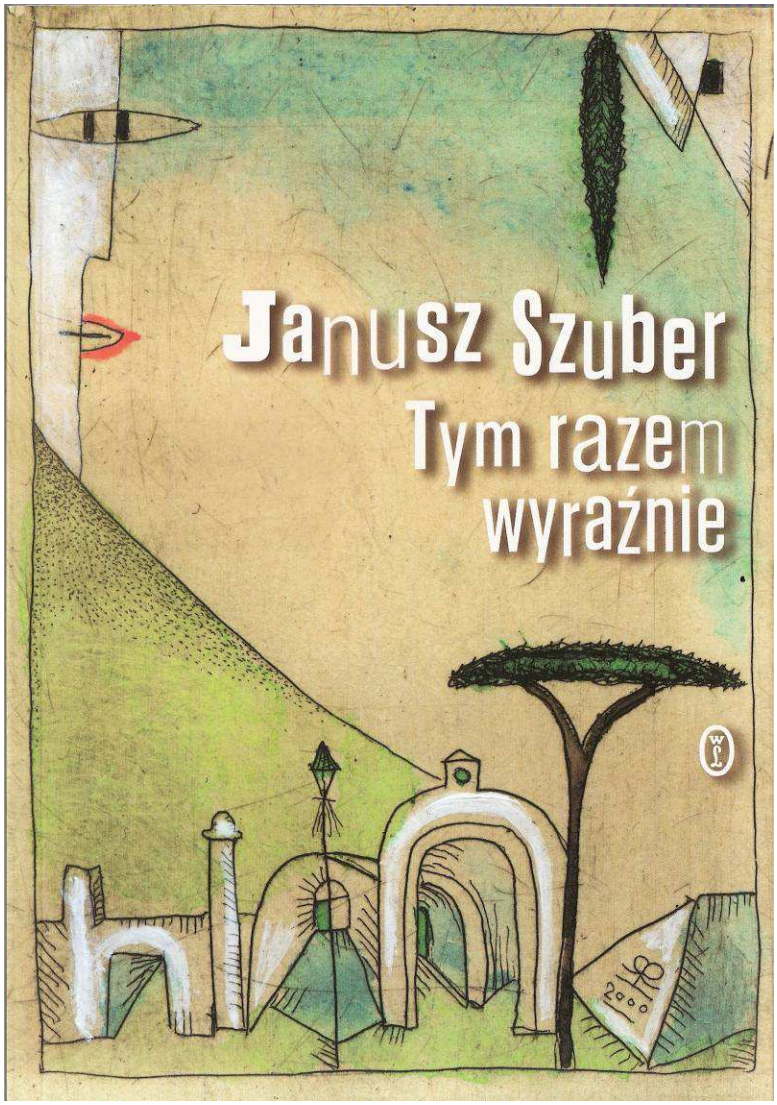
A POET IN SEARCH OF A “LOST REALITY”. ABOUT THE “RESURRECTION” OF THE AUTHOR IN THE POETICAL WORKS OF PRZEMYSŁAW DAKOWICZ

Summary

The poetic achievement of Przemysław Dakowicz (born in 1977), one of one of the greatest Polish contemporary poets, includes seven volumes: *Süßmayr, śmierć i miłość*, Lodz 2002; *Albo-Albo*, Sopot 2006; *Place zabaw ostatecznych*, Sopot 2011; *Teoria wiersza polskiego*, Sopot 2013; *Łączka*, Krakov 2013; *Boże klauny*, Sopot 2014; *Ćwiczenia duchowne. Poematy*, Warsaw 2016. An important feature of Dakowicz’s creative attitude consists in supplementing poetic texts with discursive discourses (essays and sketches, manifestos, interviews, etc.), exposing the meanings hidden in poems and narrative poetry. Przemysław Dakowicz’s poetry has several leading themes that, similarly to musical themes, return recurrently in various forms. The two most important groups of themes are as follows: 1. a dispute with various manifestations of the ubiquitous postmodernism and „schizophrenic modernity” (these manifestations include, among others: „killing” the subject in literature, which is the equivalent of removing God from the consciousness of members of contemporary communities; detachment from everything that is Christian, renouncement of understanding the surrounding world, indulgence in constant entertainment, the terror of relativism and simulacra, pathological and the manic tendency to transgress the moral law etc.), 2. heroic striving to rebuild the communitarian memory of Poles „demolished” by the invaders and occupiers and recovery from national „aphasia”. The common denominator which links the theme groups indicated is the „lost reality” syndrome, i.e. the problem of isolating (for multiple reasons) individuals and communities from the real world, or even questioning its existence. Przemysław Dakowicz views poetry as a tool (very fragile, but yet the only one available) with which a conscious poet can „save” the Essence.

Keywords: lost reality, the death of the author (the resurrection of the author), intertextuality, value system, prophetism.

Przełożył: dr Jacek Molęda


Janusz Szuber
Tym razem
wyraźnie

Janusz Szuber

Zofia Zarębianka
Uniwersytet Jagielloński

PAMIĘĆ, PRZESTRZEŃ I CZAS W WIERSZACH JANUSZA SZUBERA

W konstytuowaniu się świata poetyckiego Janusza Szubera istotną rolę odgrywa przestrzeń, co wynika między innymi z obrazowego i nasyconego sensualnym konkretem charakteru jego wierszy. To niekoniecznie muszą być powidła i drewniana kopyść do ich mieszania[1]. To może być śliwka, jak w Pianiu kogutów, albo pilotka przywoływana po latach z pamięci[2]. Pierogi z czereśniami lub schody na strych, szaflik z brudną wodą po myciu podłogi[3], rodzinna fotografia[4] albo slipy, nagle stające przed oczyma, gdy spocone w upalnym słońcu przylegały do ciała, wystawionego na działanie jego promieni w tamten, przypomniany ni stąd, ni zowąd letni dzień[5]. Stopień nasycenia wierszy Janusza Szubera sensualnym konkretem każe postawić pytanie o cel tego rodzaju strategii twórczej, urastającej u tego poety do rangi zasadniczej metody poetyckiej. Z jednej strony wokół przedmiotów często buduje się w utworach Szubera sytuacja liryczna, z drugiej, stanowią one swoistego rodzaju detonatory wspomnień, dostarczają impulsów dla pamięci, która dzięki nim ożywa i kreuje światy odległe od aktualności ja mówiącego, odległe – tak czaso-

1 Por. J. Szuber, *O chłopcu mieszającym powidła*, [w:] *Pianie kogutów. Wiersze wybrane*, Kraków 2008, s. 41.
2 Por. tenże,
3 Por. tenże, *Trzecie przykazanie*, tamże, s. 62.
4 Por. tenże, *Jeszcze*, tamże, s. 58.
5 Por. tenże, *Patrząc w obłoki*, tamże, s. 52.

wo, jak i przestrzennie, choć zarazem zawsze bliskie we wspomnieniu, przekształcającym jakoś ową aktualność „ja" i dopełniającą ją o doświadczenie minionego.

Najbardziej elementarnym żywiołem wierszy Janusza Szubera pozostaje też zazwyczaj przeszłość, zarówno osobista, odsyłająca do czasów dzieciństwa, jak i przeszłość rodowa, współtworząca pewien mit rodzinny, wreszcie przeszłość dotycząca większych zbiorowości, a więc – historia. We wszystkich wymienionych obszarach przeszłości uruchomiona zostaje pamięć, bez której niemożliwa by była kreacja czy ewokowanie lub wręcz odtwarzanie obrazów „dawnego" – czy to indywidualnego, czy to wspólnotowego.

Wynika z powyższego, iż możliwe w odniesieniu do tej poezji określenie „przestrzeń pamięci" nie ma bynajmniej charakteru metaforycznego. Każda bowiem z dwu przywołanych kategorii potraktowana osobno i autonomicznie okazuje się niesłychanie ważnym składnikiem poetyckiego świata sanockiego twórcy, a więc taką kategorią, przy pomocy której można by opisywać specyfikę światoodczucia danego w rzeczonych wierszach. Połączenie obydwu członów „przestrzeni" oraz „pamięci" w jednym wyrażeniu wskazuje natomiast na istotną cechę samej Szuberowej pamięci, którą to uznać trzeba skądinąd za podstawową jego władzę poezjotwórczą.

Podobny mechanizm, dodajmy, daje się także zaobserwować w poezji Jana Polkowskiego[6]. Mechanizmy funkcjonowania pamięci w poezji Janusza Szubera oraz jej szczególne właściwości nabierają zatem z uwagi na ich rolę w tworzeniu światoodczucia tej twórczości niebagatelnego znaczenia interpretacyjnego. Stanowią zatem, czy też – mogą stanowić – swoistą soczewkę, skupiającą ten jedyny i niepowtarzalny promień, którego odbicie i kąt załamania przesądza o własnym i osobliwym świetle, charakteryzującym poetycką dykcję autora *Piania kogutów*.

Sądzę, iż pośród innych, dających się niewątpliwie wskazać, składników odrębności tej poezji, istotna, o ile wręcz nie najistotniejsza, rola przypada specyficznej właściwości pamięci, występującej niemal zawsze w postaci przestrzennej.

[6] Wydaje się, iż pokrewieństwa pomiędzy tymi twórczościami są głębokie, a zasadą analogii wydaje się rola przypisywana przez obydwu poetów pamięci jako czynnikowi generującemu doświadczenie wewnętrzne. Każdy z twórców porusza tu, rzecz jasna, odmienne obszary i czyni to w sobie właściwy sposób, jednak sam mechanizm pozostaje w obu przypadkach bardzo podobny. Zwraca też uwagę sięganie po podone motywy w kreacji świata przedstawionego obydwu poszyj. Temat zbieżności i pokrewieństw między twórczością Szubera i Polkowskiego domagałby się osobnego, wnikliwego i całościowego opracowania.

Przestrzenny charakter pamięci w jego poezji wydaje się przeto jej *differentia specifica* i stanowi czynnik odrębności poetyckiej dykcji autora *Piania kogutów*.

Występująca w utworach Szubera przestrzeń, daje się podzielić na dwa zasadnicze i występujące w całej twórczości rodzaje: przestrzeń zewnętrzną i przestrzeń wewnętrzną, w obrębie których funkcjonują jeszcze dalsze, bardziej zróżnicowane warianty.

Zajmująca nas tutaj przestrzeń pamięci stanowi w swym podstawowym wydaniu przestrzeń o charakterze wewnętrznym i należy tym samym do psychicznego wyposażenia bohatera lirycznego, stając się, co istotne, jednym z wykładników jego tożsamości: „Czy dalej tamtym chłopcem z jego ja niepewnym,// Z bliznami na policzku po szumnej szlichtadzie// Tunelami powietrza pędzącym na oślep// Aby nazwać *to* jednym ostatecznym zdaniem?"[7]. Pytania o tożsamość, o identyczność siebie i z sobą samym w czasie, o granice „ja" i nie „ja": „granic na mgnienie nie otworzą.// Są. On jest także. Z kim tożsamy?[8]; o swoją substancjalność: „I pragnie posiąść ich esencję// i nie być odtrącony od nich"[9] – należą do konstytutywnych zagadnień twórczości Janusza Szubera, wyznaczając jedną z głównych jej problemowych linii.

W poszukiwaniu źródeł oraz istoty własnej tożsamości znacząca rola przypada przestrzeni, dzięki której liryczne ja po pierwsze zyskuje orientację w świecie: „Piszę rzekę San i las bukowy,// Piszę góry i dębowo-ziemne wały,// Majdan piszę[10], po drugie, wobec której dookreśla siebie, jak w poniższym wierszu: „Być sobą. Tu i teraz.// Bez zbędnych dodatków. Sobą//opowiadającym oponę na żwirze // i żwir. Nad sklepionymi piwnicami"[11].

Warto zwrócić uwagę, iż obydwa powyższe cytaty odsłaniają jeszcze jedną odmianę przestrzeni, mianowicie … przestrzeń wiersza. Z pewnością wprowadza to odkrycie dodatkową komplikację we wzajemne relacje pomiędzy poszczególnymi wariantami przestrzeni występującymi w tych wierszach. Wyodrębnienie jeszcze jednego rodzaju przestrzeni nie dającej się zaklasyfikować ani jako przestrzeń zewnętrzna, ani jako przestrzeń wewnętrzna, przenosi bowiem rozważania na poziom tekstu i czyni zeń zasadniczą płaszczyznę dla bytowania lirycznego „ja": „Dopiero dzięki pisaniu wierszy//poczułem nareszcie twardy//

7 J. Szuber, *Pędzący na oślep*, [w:] tenże, *Pianie kogutów*, Kraków 2008, s. 69.
8 J. Szuber, *Na przykład szklanka*, [w:] tenże, tamże, s. 22.
9 Tamże.
10 J. Szuber, Narracje, [w:] *Czerteż*, Kraków 2006, s. 24.
11 J. Szuber, Opona i żwir, [w:] tamże, s. 57.

grunt pod nogami”[12], ukazując tekst oraz samą czynność pisania – rozciągniętą w czasie i umiejscowioną w przestrzeni – tymi elementami, dzięki którym podmiot odzyskuje, a przynajmniej próbuje odzyskać, własną identyczność z samym sobą: „W gramatyce «mego» szukałem argumentu// na rzecz rzeczy pierwszych i ostatecznych zarazem//Inaczej po co pisać?”[13]. Przestrzeń wiersza jawi się w ten sposób jako w pewnym sensie nadrzędna w stosunku do wszystkich poprzednio wymienionych, przynajmniej w kontekście faktu, iż wszystkie te przestrzenie egzystują wszak na sposób tekstowy. Kategoria przestrzeni wiersza zyskuje znaczenie, zwłaszcza jeśli uwzględnic ujawnianą w wielu utworach autoświadomość podmiotu mówiącego: „zdanie po zdaniu// krok po kroku. Substytut tego tutaj jestem//inaczej niźli on i oni,//chociaż tak samo niekoniecznie”[14].

Trzeba też zauważyć, iż to przy pomocy, czy za pośrednictwem tekstu, dokonuje się utrwalenie przestrzeni ewokowanych przez pamięć: „Jednorazowy. Skłon, półobrót.// Że byłeś – w akcie zgonu dowód.// A na dyskietce wiersz nie wiersz// Jak dawny za kominem świerszcz”[15]. Bez zapisania przestrzenie pamięci nie mogłyby się bowiem w żaden sposób unaocznić, nie uzyskałyby żadnej materialnej czy raczej – wyobrażeniowej ilustracji. Unaocznienie, przedstawienie wizualne staje się więc w tym wypadku pewną formą materializacji: Moje „było” wraca znowu w „jest”[16], stając się substytutem rzeczywistego i niejako zrównując status przestrzeni rzeczywistych i przestrzeni wywiedzionych z pamięci, skoro obydwie dla podmiotu funkcjonują na planie tekstowym, w wierszu, poprzez wysiłek twórczy, odsyłając zarazem gdzieś dalej, ponieważ wiersz jest przez Szubera traktowany nie tylko jako specyficzna metoda ucieleśnienia zapamiętanego i pomyślanego, ale także jako namiastka metafizyki, być może jedynie w ten sposób jeszcze możliwej: „Bo skoro jest, jak jest, bez Jest wiekuistego,//To trzeba nam produkować na obraz i na miarę// jakiś substytut metafizyki”[17].

Jeżeli więc, jak powiemy niżej, to pamięci przypada istotna rola w rozstrzyganiu dylematów tożsamości, to nie można nie zauważyć, iż jest to prawdą o tyle, o ile owa pamięć znajduje unieruchomienie i uwiecznienie w wierszu, pełniącym tym samym rolę swoistego odwzorowywania treści wspomnień i ich przekładu na język i za jego pośrednictwem na obraz. Niezależnie od tych kon-

12 J. Szuber, *Refreny dzieciństwa*, [w:] *Wpis do ksiąg wieczystych*, dz. cyt., s. 26, 27.
13 J. Szuber, *Oby*, [w:] *Czerteż*, dz. cyt., s. 23.
14 J. Szuber, *Epilog*, [w:] *Wpis do ksiąg wieczystych*, dz. cyt., s. 59.
15 J. Szuber, *Tymczasem tak to wytłumaczę*, [w:] *Wpis do ksiąg wieczystych*, dz. cyt., s. 39.
16 J. Szuber, *Narracje*, [w:] *Czerteż*, dz. cyt., s. 24.
17 J. Szuber, *Patrząc przez uchylone żaluzje*, [w:] *Czerteż*, dz. cyt. s. 25.

statacji, sprowadzających się do stwierdzenia czegoś w rodzaju dwu, a nawet trójstopniowości przestrzeni w twórczości Szubera, gdzie na poziomie zerowym umieścić by należało przestrzeń rzeczywistą, na poziomie pierwszym przestrzeń pamięci, a na najwyższym, prymarną wobec nich przestrzeń wiersza.

Niezależnie więc od owej semantycznej hierarchizacji wskazanych odmian przestrzeni, powiedzieć trzeba, iż to właśnie pamięć okazuje się najważniejszą i nieocenioną pomocą w zrozumieniu przez liryczne „ja" dręczących je dylematów tożsamości, przynosząc odpowiedź każdorazowo precyzującą się w konfrontacji z przestrzenią: „skąd mogłem patrzeć na spory fragment // Panoramy mojego powiatu i wychodzić z siebie// w przestrzeń"[18] – daną w różny sposób jako zapamiętana we wspomnieniu, ewokowana we śnie, uwieczniona na fotografii i dzięki niej ożywiana, czy wręcz wskrzeszana, wreszcie, konstytuująca się jako tu i teraz lirycznego „ja": „bo wspomnienie to drugi czas teraźniejszy"[19].

Okazuje się przeto, iż problematyka przestrzeni ma w tej poezji związek nie tylko z kwestią sposobów obrazowania, odnosi się zatem nie tylko do struktury wyobraźni artystycznej, lecz sięga do centralnych zagadnień z obszaru znaczeń, dla którego zagadnienia tożsamości wydają się tymi, które sytuują się w semantycznym jądrze analizowanej twórczości.

Wyodrębnione wyżej opcje przestrzenne stanowią najczęściej wykorzystywane przez Szubera warianty przestrzeni pamięci, ukazując zarazem ciekawy mechanizm jej powstawania, w którym istotną rolę odgrywa pośrednictwo różnorakich kanałów transmisji: wspomnień, snu, obrazu, fotografii rodzinnej, wreszcie teraźniejszości. Zagadnienie przestrzeni pamięci ujawnia także interesujący mechanizm jej funkcjonowania polegający na dwukierunkowości impulsów kreacyjnych: od przestrzeni rzeczywistej do pamięci oraz od pamięci ku przestrzeni realnej. Wszystko to zaś, nie zapominajmy, dzieje się na planie wiersza, bez którego ani fizyczne przestrzenie zewnętrzne, ani przestrzenie wewnętrzne nie mogłyby znaleźć odzwierciedlenia. Zarówno imitowanie przestrzeni teraźniejszych i rzeczywistych, prezentujących aktualność lirycznego „ja", jak i odtwarzanie zapamiętanego ma miejsce poprzez twórczy akt pisania: „Prawie pół wieku po tamtym//Próbuje dokonać transfuzji tamtej krwi// w tamte domowe słowa"[20].

---

18 J. Szuber, *Głogi*, [w:] *Pianie kogutów*, dz. cyt., s. 45.

19 J. Szuber, *Korporacja umarłych poetów*, [w:] *Wpis do ksiąg wieczystych*, s. 44.

20 J. Szuber, *Nihil esse. Za Zenonem z Elei*, [w:] J. Szuber, *Czerteż*, s. 61.

Przestrzeń wiersza wydaje się zatem swego rodzaju łącznikiem pomiędzy wszystkimi typami przestrzeni – czy to przywoływanej, czy to kreowanej przez Szubera. Pamiętając o prymarnym charakterze owej przestrzeni wiersza, prześledźmy mechanizmy ewokowania przestrzeni w wierszach sanockiego twórcy oraz wzajemne uwarunkowania pomiędzy rozmaitymi jej wariantami.

Często bowiem dzieje się w wierszach Szubera tak, że to konkretna, fizyczna przestrzeń, w której przebywa liryczne „ja" uruchamia nagle obszar pamięci, prowadząc ku przestrzeniom zapamiętanym, istniejącym w jakimś kiedyś, dawniej, bytującym zatem w przeszłości, a zachowanym jedynie w przeżyciu bohatera. Przykład ruchu od rzeczywistego, aktualnego momentu „tu i teraz" ku wspomnieniu ewokującemu przestrzeń „kiedyś" i „dawniej" przynoszą między innymi wiersze *Dziura w serze, pustka*[21]. Obserwacja prac wyburzeniowych, prowadzonych przy budynku dawnej szkoły staje się dla bohatera impulsem do wyrazistych wspomnień, których elementem pozostaje fotograficzne odwzorowanie przechowanego przez pamięć układu przestrzennego fragmentu miasta, widzianego – jak na filmie – w kolejnych odsłonach mijającego czasu. „Od lipy i tych macew, nie dalej niż na dobry rzut// kamieniem, ponad miarę masywny dawny pałac Rylskich, siedziba Gestapo, po wojnie od razu Urząd Bezpieczeństwa"[22].

Z podobną metodą kreacji mamy do czynienia w utworze *Czepiec pani Borówczyny*[23], w którym to odbywana przez lirycznego bohatera w rzeczywistym czasie wycieczka do Żarnowca, daje impuls dla wspomnień, ewokujących przestrzeń zapamiętaną sprzed lat. W tym wypadku interesujące jest, iż obydwie te przestrzenie są tożsame. Dorosły bohater zwiedza po czterdziestu latach miejsce, w którym po raz pierwszy przebywał jako mały chłopiec. Ten wariant – od przestrzeni fizycznej ku przestrzeni zapamiętanej wydaje się stosunkowo najmniej skomplikowany i chętnie jest przez poetę wykorzystywany. Jednoznaczne ustalenie kierunku przestrzennych ewokacji niekiedy nastręczać może pewnych trudności. W wierszu *O chłopcu mieszającym powidła* pojawiająca się w pierwszym wersie „drewniana łyzka do mieszania powideł" równie dobrze może należeć do planu teraźniejszości lirycznego „ja", co odnosić się do planu wspomnień. W pierwszym wypadku stanowiłaby swego rodzaju detonator dla pamięci, odsłaniającej się poprzez kolejne obrazy utworu.

21 J. Szuber, *Dziura w serze, pustka*, [w:] *Wpis do ksiąg wieczystych*, dz. cyt., s. 48-49.
22 Tamże.
23 Por. J. Szuber, *Czepiec pani Borówczyny*, [w:] tamże, s. 7-9.

Jeśliby tak rozstrzygać, drewniana kopyść zyskiwałaby rangę Proustowskiej magdalenki, za sprawą której uruchamia się sentymentalna wędrówka ku minionemu, w przeszłość. Przyjęcie tego rodzaju założenia interpretacyjnego skutkuje przyporządkowaniem wspomnianego utworu do omawianego właśnie modelu: od rzeczywistości realnej do wspomnienia. Można wszak w odniesieniu do tego wiersza założyć, iż drewniana łyżka do mieszania powideł od początku mieszka w „dawniej", należy do świata pamięci, pracowicie odbudowującej ze skrawków wspomnień przestrzenie dzieciństwa. Przy takiej hipotezie interpretacyjnej utwór *O chłopcu mieszającym powidła* realizowałby drugi ze stosowanych przez Szubera wariantów ewokowania przestrzeni. Analogiczny problem dotyczy wiersza *Gorzkie prowincje*, w którym nie do końca wiadomo, do jakiej przestrzeni i do którego porządku czasowego należy „talerz dymiącej ugotowanej kaszy"[24].

Bywa bowiem też w tej poezji odwrotnie, kiedy to właśnie przeszłość i przestrzeń z przeszłości, istniejąca jedynie w czułej pamięci bohatera i w niej pielęgnowana, wpływa na sposób widzenia jego „tu" i „teraz", stając się swego rodzaju zwornikiem percepcji świata i usprawiedliwieniem dla czułości wobec rzeczy i ludzi, nietrwałych i przemijających.

Instrumentem uruchamiającym przestrzenie pamięci bywa też u Szubera fotografia oraz sen. W przypadku fotografii, można by uznać, iż jest to zmodyfikowany wariant Proustowski, zbliżony do tego, który występuje choćby w przywoływanym już wierszu *O chłopcu mieszającym powidła*. Ze względu jednak na szczególne nacechowanie fotografii, sądzę, iż trzeba ten typ ewokowania przeszłości, za pomocą obrazów utrwalonych na zdjęciach, wyodrębnić w osobny typ. Przykładu tego sposobu budowania przestrzeni dostarcza między innymi wiersz *Małżonkowie w bieli i czerni*[25] czy utwór *Jeszcze*[26]. W obydwu punktem wyjścia sytuacji lirycznej jest opis dawnego zdjęcia rodzinnego, które staje się katalizatorem wspomnień. W ten sposób przestrzeń zdjęcia, odtworzona ze szczegółami w wierszu, wypełnia przestrzeń pamięci lirycznego „ja", pozwalając, dzięki pośrednictwu zdjęcia, na ujawnienie się stosunku bohatera do wydarzeń i postaci uwiecznionych na fotografii, a potem niejako po raz wtóry, utrwalonych w słowie[27].

[24] Por. J. Szuber, *Gorzkie prowincje*, [w:] *Pianie kogutów*, s. 33.
[25] J. Szuber, *Małżonkowie w bieli i czerni*, [w:] *Czerteż*, s. 40.
[26] J. Szuber, *Jeszcze*, [w:] *Czerteż*, s. 62.
[27] Na prawach dygresji warto wspomnieć o podobnym wykorzystywaniu fotografii w twórczości Andrzeja Stasiuka, szczególnie w esejach *Wschód* oraz w podróżniczych opowieściach *Ja-*

Z równie ciekawym wariantem ewokowania przestrzeni pamięci mamy do czynienia w utworach, w których instrumentem „wywoływania" przestrzeni i narzędziem stymulowania pamięci jest sen. Jednym z najbardziej poruszających wierszy wykorzystujących mechanizmy oniryczne do budowania przestrzeni jest wielopłaszczyznowy tekst *Śniąc siebie w obcym domu*[28], albo *Sen – mara*[29]. Obydwa dowodzą przestrzennego charakteru wyobraźni Szubera, przywołującej z niezwykłą dokładnością i precyzją topografię miejsc, w których przebywa – lub przebywał – liryczny bohater jego wierszy.

Zaobserwować też można interesujące zjawisko poszerzania penetrowanych przez pamięć obszarów. Pamięć więc ewokuje najpierw przestrzeń ograniczoną, bliską, przestrzeń domu „Wyprawa na strych wysypany żółtą //pylistą glinką, z szaflikiem upranej// bielizny; przekraczanie wysokiego progu, //okraczanie desek, w zapachu jakby tabaki// głowę schyliwszy, aby nie //Zawadzała o sznury"[30], by w następnej sekwencji wiersza zderzyć tę znajomą, oswojoną przestrzeń z nieograniczoną, otwartą perspektywą historyczną. Jest to też zarazem zderzenie tego, co jednostkowe i prywatne, z tym, co należy do wymiaru wspólnoty kulturowej i historycznej.

W efekcie omówionych wyżej różnorakich mechanizmów działania powstaje niezmiernie interesujące zjawisko wzajemnego przenikania się „dawnego" z „aktualnym", prywatnego ze społecznym, przestrzeni pamięci z przestrzenią rzeczywistą (i na odwrót) oraz w konsekwencji wzajemnego nakładania się na siebie obydwu wymiarów przestrzeni: wewnętrznej, związanej ściśle z tym, co minione, z pamięcią i uruchamianymi przez nią wspomnieniami lirycznego „ja" i przestrzennymi projekcjami zapamiętanego oraz przestrzeni zewnętrznej, rzeczywistej, wyznaczającej aktualny status „ja". „Kiedy «tam i wtedy» było ciągle jeszcze tym samym «Tu i teraz»"[31]. Rozmaite konfiguracje przestrzeni – zewnętrznej i wewnętrznej, ich przenikanie się i nakładanie na siebie współtworzą gęstą sieć zależności, wskazując na topograficzną złożoność poetyckiego labiryntu, którego ośrodkiem pozostaje zawsze liryczne ja i jego aktywność myślowa i może przede wszystkim – emocjonalna, przekładana na aktywność twórczą,

dąc do Babadag. Oczywiście, mamy tu do czynienia z inną narracją, z inną formą gatunkową; analogia dotyczy więc tylko samego mechanizmu wykorzystania fotografii w ewokowaniu przestrzeni zamkniętej we wspomnieniu.

28 J. Szuber, *Śniąc siebie w obcym domu*, [w:] *Pianie kogutów*, s. 42.

29 J. Szuber, *Sen – mara*, [w:] tamże, s. 93.

30 J. Szuber, *Przekraczanie progu*, [w:] *Pianie kogutów*, dz. cyt., s. 11.

31 J. Szuber, *Będąc ciągle tym samym*, [w:] *Czerteż*, s. 34.

usprawiedliwiającą istnienie: „Sobie opowiadać siebie.//Jakby się było bielą, brązem, błękitem i czernią,// smakując słodycz i cierpkość dźwięków,// przyjmując ból i miłość, i umieranie.// Nie – sobie opowiadać nie – siebie.//Albo śnić się sobie. Być śnionym.// Z nie-sobą w sobie”[32].

Bibliografia

Wróbel G., *Janusz Szuber – poeta fotograf*, [w:] *Poeta czułej pamięci. Studia i szkice o twórczości Janusza Szubera*, red. Jolanta Pasterska, Magdalena Rabizo-Birek, Rzeszów 2008, s. 247-257.
Weretiuk O., *Wskrzeszam z martwych tamto*, [w:] tamże, s. 271-279.
Ligęza W., *Rzeczy i opowieści. O poezji Janusza Szubera*, [w:] tamże, s. 188-210.
Szubert J., *Pianie kogutów. Wiersza wybrane*, Kraków 2008.
Stasiuk A., *Jadąc do Babadag*, Warszawa 2015.

Zofia Zarębianka
Jagiellonian University

MEMORY, SPACE AND TIME IN THE POEMS OF JANUSZ SZUBER

Summary

This essay analyzes the poetry of Janusz Szuber in the context of the status of space, its typology and the ways of evoking space in texts. Attention is drawn to the spatial character of memory in this poetry and its fundamental role in the creation of the world-feeling that applies to the whole of this work. These reflections are supplemented with a text exemplification, through which particular types of spaces created by Szuber are shown. A vital place in this typology is taken by the space of text, on the level of which all the other types of space appearing in these poems have their foundation. Attention is also paid to the close relationship between time and space categories in the analyzed poems.

Keywords: poetry, space, time, childhood, memory, memories, landscape.

[32] J. Szuber, *Mgła*, [w:] *Pianie kogutów*, s. 86.

Rzeźba św. Ildefonsa, dar Marii Danilewicz-Zielińskiej, przekazany
Muzeum K. I. Gałczyńskiego przez wykonawców testamentu pisarki Gabrielę i Jerzego Słomków.
XVII-wieczną rzeźbę z drewna lipowego, nieznanego portugalskiego rzeźbiarza,
przywieźli z lizbońskiego mieszkania ofiarodawczyni w 2004 r.
Należy dziś do najcenniejszych przykładów portugalskiego baroku na Warmii i Mazurach.
Ze zbiorów Muzeum K. I. Gałczyńskiego w Praniu

Karol Samsel
Uniwersytet Warszawski

„SKORO GRAMATYKA JEST MOJĄ PRZYBRANĄ OJCZYZNĄ"[1]. GŁOS W SPRAWIE „GRAMATYKI POETYCKIEJ" JANUSZA SZUBERA

Jeżeliby pokusić się o sformułowanie zasad „poetyckiej gramatyki" Janusza Szubera, być może dałoby się ponad wszelką wątpliwość założyć, że jej ramy – są wstępnie określone, a ona sama – pozostaje zarówno „opisująca" (poetyckie uniwersum wierszy Szubera), jak i „opisywalna", innymi słowy: sama dająca się kodyfikować. Świat językowy autora tomiku *Czerteż* jest pod tym względem stabilny, ugruntowany, cechuje go względnie niezmienna, składniowo-semantyczna konstytucja i koherencja. Mówiąc obrazowo – zamiast przerażającego słowa *shibboleth* (za jego pomocą Gileadczycy z biblijnej Księgi Sędziów wpierw rozpoznawali nieumiejących wymówić określenia Efraimitów, następnie zaś – zabijali) słowo z podwórkowych zabaw w piaskownicach, niewinne hasło wstępu, językowy łamaniec z utworu *69/17*:

> Po obu stronach klombu drewniane trzepaki z ławkami do przodu, krzewami bzu i jaśminu za plecami, ukryta w nich studnia-hydrant, nieczynna, skrępowana łańcuchem. No i piaskownica, wokół której trawnik i skromne rabatki. Z archaicznej epoki wywodzi się hasło-szyfr, dopuszczające do udziału we wspólnocie: *cosroojanobido*[2].

Używa we własnych wierszach słowa „gramatyka" Szuber wielokrotnie i za każdym razem w odniesieniu do opisu rzeczy najprostszych oraz najogólniej-

[1] J. Szuber, *Zacząłem?*, [w:] tegoż, *Pianie kogutów. Wiersze wybrane*, Kraków 2008.
[2] J. Szuber, *69/17*, [w:] tegoż, *Powiedzieć. Cokolwiek*, Kraków 2011, s. 68.

szych, można by wręcz powiedzieć: wykorzystuje poeta gramatykę tak, ażeby wyłożyć z jej pomocą nieskomplikowaną naturę pierwotnych elementów języka. Zakończenie dla przykładu wiersza *Luizjana* – rozmowa przy budowie „młodszych ze starszymi" wiedzie ostatecznie do „triumfu zaimków nieokreślonych"[3]. Wiersz *Oby* z kolei jest deklaracją wiary w istnienie imponderabiliów, a także, co więcej, w ich wyróżniony opis w języku być może już to gramatyki religijnej, a co najmniej – transcendentalnej: „W gramatyce *mego* szukałem argumentu" oraz „jeśli słowem substancji nie da się nabrać jak łyżką. / Lichy wiersz, Boże ratuj, oby się nie narodził"[4].

Co jednakże więcej na schemat „postępowania twórczego" poety mogłoby rzucić dodatkowe, problematyzujące światło? Otóż więc Szuberowski podmiot czynności twórczych neguje pisarstwo mistyczne oraz genezyjskie Juliusza Słowackiego (w wierszu *Niczego więcej* frazy takie, jak „nie dla mnie *Anhelli*, *Król Duch* i *Ksiądz Marek*" albo „wystarczy, że mój krajan Marian Pankowski poświęcił Ci dramat *Nasz Julo czerwony*"[5]), zdecydowanie przedkłada Jana Parandowskiego nad Teodora Parnickiego (w cytowanym już *69/17* „Parandowskiego przeczytałem prawie wszystko. Przez coraz liczniejsze tomy Parnickiego brnąłem z uporem, gubiąc się i odnajdując w kolejnych, ślepych lub oślepiających możliwościach, odnogach Labiryntu…"[6]), dyskutuje nareszcie także i z Wacławem Potockim (w *Do Yusefa Komunyaki* wyznaje: „prowadziłem teologiczne / dyskursa z Wacławem Potockim / XVII-wiecznym poetą naszej / karpackiej prowincji"[7]). To wbrew pozorom symptomatyczne odniesienia podobnie, jak te zebrane wśród wielu tytułów wierszy odwołujących się do Hölderlina, Pankowskiego, Warhola czy równie dobrze – utworów pseudonimujących Szuberowskie aluzje do Czesława Miłosza lub Zbigniewa Herberta (*Twarz Infantki* nasuwająca myśl o Miłoszowym *Na ścięcie damy dworu* albo *Do siostrzeńca Klaudiusza* grające z kanonicznym tekstem Herberta *Do Marka Aureliusza* jak gdyby w trybie parafrazy performatywnej[8]).

W tym rzecz… Szuber „skanduje" te wielkie europejskie i polskie tradycje literackie oraz artystyczne, ale niejako – bezgłośnie. To w moim przekonaniu

3 Tegoż, *Luizjana*, [w:] tamże, s. 9.
4 J. Szuber, *Oby*, [w:] tegoż, *Czerteż*, Kraków 2006, s. 23.
5 J. Szuber, *Niczego więcej*, [w:] *Powiedzieć*..., dz. cyt., s. 86.
6 J. Szuber, *69/17*, [w:] tamże, s. 70.
7 J. Szuber, *Do Yusefa Komunyaki*, [w:] *Czerteż*, dz. cyt., s. 55.
8 Zob. m.in. J. Szuber, *Twarz Infantki*, [w:] tegoż, *O chłopcu mieszającym powidła. Wiersze wybrane 1968-1997*, Kraków 1999, s. 96 oraz *Do siostrzeńca Klaudiusza*, [w:] tegoż, *Pianie kogutów*…, dz. cyt., s. 67.

skuteczny i przemyślany chwyt, ponieważ w swojej bezgłośności, przywoływane przecież *sit venia verbo*, wyraziste odwołania nie zagłuszają tym samym tak istotnego dla autora *O chłopcu mieszającym powidła* „szeptu" prowincji (szczególnie: sanockiej prowincji). Owszem, wiele pisze się o tym, że poeta jest mistrzem współczesnej intertekstualności, wciąż jednak mimo wszystko tylko sporadycznie napomyka się o jej specyficznym modusie. A jest to chyba intertekstualność „dyskretna", czasami sprawiająca celowo wrażenie „przyczynkarskiej", chociaż tego typu osąd byłby dla Szubera celowo dążącego do peryferyzmu krzywdzący.

Schodząc w dolinę, wiersz poety o Wincentym Polu, usuwa właściwie autora rapsodu *Mohort* z czytelniczego pola widzenia. W wierszu *Korostyn* mitologiczne „klasyfikacje Giambattisty Vico"[9] pojawiają się na dobrą sprawę mimochodem, aby zaraz potem – wyparować z wiersza. Co jednak w tym złego? To przecież jedynie sprowadzenie wiedzy na ziemię, pomiędzy ludzi, zwykła wiedzy „terrestrializacja", jedna z istotniejszych cech Szuberowskiej „gramatyki" poetyckiej: to mianowicie, co mogłoby czynić ją zawikłaną, hermetyczną lub teoretyczną, rozwlekłą i tautologiczną, ustępuje, choć zostaje wypowiedziane, na rzecz spójności oraz jedności przedstawianego świata.

Nie chcę przez to powiedzieć, że Szuber jest wrogiem erudycji bądź akademizmu. Podobnie też nie zmierza do tego, ażeby eksponować słabości poznania erudycyjnego, jego statyczność, niezdolność do poznawczej transgresji. Autor tomu *Śniąc siebie w obcym domu*, tak jak tłumaczy to w wierszu *Obłe obłoki nad katedrą*, poszukuje jedynie „prostych funkcji gramatycznych", a zatem i „czasu niedokonanego" – w nim istnieją „obłoki obłe i leniwe i doskonale obojętne"[10], tak bardzo inne od Herbertowskich „obłoków nad Ferrarą". I znów – nie zmierzam do tego, by choćby zasugerować, że „gramatyka poetycka" Janusza Szubera mogłaby być gramatyką *spleenu*… Nieuważny czytelnik mógłby tymczasem to (zapewne) założyć w oparciu o istniejące, wymienione już jako części tej specyficznej gramatyki – „zaimki nieokreślone" i „czas niedokonany". Cóż, gdy mówię u Szubera o paru „prostych funkcjach gramatycznych", mam na myśli coś bardzo podobnego do Conradowskich – „paru prostych prawd".

Elementarność (jakże tutaj zakamuflowana przecież) nie oznacza w żadnym wypadku prymitywności. To wyznacznik maksymalnie uproszczonej teorii poezji oraz teorii literatury. To także określona wizja świata, gdzie wiedza wznosi się przede wszystkim na fundamencie tego, co przekazywane i zasłyszane. Nie

[9] J. Szuber, *Schodząc w dolinę* oraz *Korostyn*, [w:] *Pianie kogutów*…, dz. cyt., s. 16, 19.
[10] J. Szuber, *Obłe obłoki nad katedrą*, [w:] *Powiedzieć*…, dz. cyt., s. 93.

zaś – kodowane za pomocą losowych nierzadko chwytów dzieła literackiego, multiplikowania odwołań… Wszystko bowiem sprowadza się do żywiołów losu i losowości. Oto Szubera *Minima moralia*, *Minima literaria* właściwie – praktykowane przy zachowaniu wszystkich możliwych oraz dostępnych pisarzowi postaci historycznych, metahistorycznych, literackich oraz metaliterackich, całego ich garnituru. Do podobnej symplifikacji dochodzi w przypadku analizy zabiegów intertekstualnych właściwych wierszom poety. Podmiot liryczny *Łaciny i bułek* bez skrupułów dla przykładu uchyla rąbka tajemnicy i ukazuje, w jaki sposób życie pojęte jako niepowtarzalny obszar międzyludzkich zdarzeń mimowolnie i mimowiednie „steruje" zderzaniem słów tekstów, literatur oraz metaliteratur ze sobą. Takiej, tak bardzo antyteoretycznej (chociaż nie antysystemowej) wizji literatury nie byłoby zaś u Janusza Szubera bez określonej, poetyckiej „gramatyki". Bez niej – intertekstualny „efekt motyla" skupiający w *Łacinie i bułkach* namysł poety i go od podstaw organizujący nigdy by nie zaistniał:

> On już swoje odrobił, patrzy na zegarek i ani się domyśla, że kiedyś napisze o tym wiersz – o lekcji łaciny i o Wandzie K. – który w dodatku przetłumaczą w dalekiej Kalifornii; że cytat z Borgesa w owej angielskiej wersji będzie konsultować iberystka znająca osobiście autora *Fikcji* i *Alefa*, a potem ten wiersz będą analizować na seminarium z literatury różnokolorowi studenci z Fresno i Houston[11].

„Rozpuszczony w powszechnym, prawie przeźroczysty / Wzywam na pomoc zaimek dzierżawczy, / Z prawideł gramatyki czerpiąc / Konieczny argument"[12] – zapisuje Szuber w puencie wiersza *Klara*. Powracać będzie do prawideł wielokrotnie, przydając im charakteru Kantowskiego imperatywu kategorycznego. W przywołanym już wierszu dla swojego siostrzeńca dowodzić będzie Szuberowski podmiot chłopcu, że „nam potrzeba jasnych praw, prostej składni, dowodu", będzie go również przestrzegał, że „bogowie nawet ust nie mają / zrodzeni z prawideł języka"[13]. Gramatyczna pewność jest tutaj pewnością apodyktyczną, a zarazem i – częścią „kompleksu prymusa"[14], upośledzenia, z którym zmaga się podmiot liryczny wiersza *Teraz*. Ów „kompleks" nie opuści go także po latach, gdy będzie już *homo duplex*: „Kalibanem na wózku inwalidzkim, od

11 J. Szuber, *Łacina i bułki*, [w:] tamże, s. 80.
12 J. Szuber, *Klara*, [w:] *O chłopcu mieszającym powidła…*, dz. cyt., s. 37.
13 J. Szuber, *Do siostrzeńca Klaudiusza*, dz. cyt., s. 67
14 J. Szuber, *Teraz*, [w:] *Czerteż*, dz. cyt., s. 26.

czasu do czasu / Popiskującym głosem zachwyconej Mirandy" (*Splatając się w strumienie*)[15]. Szuberowski zaś Kaliban-inwalida to wciąż ten sam, zestarzały już „prymus", wciąż jednakże cierpiący na coś w rodzaju antyromantycznej „gorączki prawideł" (czy stąd dystans wobec Słowackiego genezyjskiego?). To młot na Orfeusza, anty-Orfeusz dbający pieczołowicie o to, aby nie popaść poprzez własną gramatyczną predylekcję w neurozę na punkcie uporządkowanego języka.

To – myślę – z duża pewnością o *ars poetica* Szubera zatem można bezpiecznie powiedzieć: chociaż poeta eksperymentuje z barokowym kontrastem (czego dowodziła już Krystyna Latawiec[16]) i chociaż szuka bezwyjątkowych (a zatem apodyktycznych) reguł gramatycznych dla własnego toku liryczno-kreacyjnego, za każdym razem – gwarantuje zaskakującą, niewzruszoną stabilność światoobrazu w swoich wierszach.

Pozwolę sobie na szczere wyznanie: bardzo zaskakuje mnie równowaga owej postklasycystycznej wrażliwości Szubera, a zarazem – wyrafinowana językowość jego wypowiedzi poetyckiej, jej – można by rzec – oracyjność, wypełnienie zatem treści figurami myśli oraz figurami słów, przede wszystkim jednak figurami retorycznymi. Dość przywołać w tym wypadku wiersze takie, jak z ostatnich lat: *Kryjówka zakochanych*, *Cadyk przemówi*, *Ile tego na centymetr kwadratowy?* i *Zaległy egzamin z trygonometrii*[17]. Każdy z nich bowiem jest (poza *Cadykiem*… o połowę krótszym od pozostałych) około piętnastowersowym utworem zapisanym jednozdaniowym ciągiem wypowiedzeniowym w specyficznym trybie pseudo-cyceroniańskiej, retorycznej oracji. To znamienny zabieg, kunsztowny, aczkolwiek realizowany przez post-klasyka. Jak niewiele innych tekstów – sygnalizuje swoiste powracanie Szubera do gramatycznych prawideł, nawet poprzez ich animizację-petryfikację, a zatem – nawet za cenę najwyższą. To, co w tym wypadku szczególnie znamienne (do czego jeszcze powrócę) – każdy z wymienionych wierszy znalazł swoje miejsce w tym samym, późnym tomie poety *Powiedzieć. Cokolwiek* z 2011 roku.

Według Tomasza Cieślaka-Sokołowskiego w światach poetyckich Szubera „gramatyka żywi się podejrzanymi sztuczkami, balansowaniem na cienkiej w jej

15 J. Szuber, *Splatając się w strumienie*, [w:] *Pianie kogutów*…, dz. cyt., s. 63.

16 „Z barokiem łączą Szubera motywy wanitatywne, pokutne; do Daniela Naborowskiego odsyła przekonanie o nagości, która jest prawdą życia odartego z pozorów". K. Latawiec, *Poeta wobec uniwersum kultury. O poezji Janusza Szubera*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria" 2004 nr 4, s. 195.

17 J. Szuber, *Cadyk przemówi*, *Ile tego na centymetr kwadratowy?*, *Zaległy egzamin z trygonometrii*, *Kryjówka zakochanych*, [w:] *Powiedzieć*…, dz. cyt., s. 12, 16, 17, 20.

obrębie granicy «ja» i «nie-ja»"[18]. Do tego zaś jeszcze, „w tej perspektywie nie dziwi ambiwalentny stosunek bohatera Szuberowej poezji do gramatycznych zabiegów, jak nie dziwi także fakt ich stosowania… bo może właśnie na zasadzie owej dziwnej gramatycznej nieprawidłowości to, co «moje» i to, co «ich» ma szansę zaistnienia we wspólnym «swoim»"[19]. Ostatecznie więc Cieślak-Sokołowski konkluduje, że odsłaniająca się tutaj „gramatyka poetycka" ma swój wpływ na wizję filozoficzną autora, *in absentia*, niejako „pod nieobecność" autora oraz jego umysłu inicjuje bowiem, „uruchamia" w obrębie jego wierszy fundamentalny spór o uniwersalia. Skutek skutkiem – Szuberowska „gramatyka" literatury odsłania bardzo klasyczny i arystokratyczny zarazem, arystotelesowski punkt widzenia poety (chociaż zdarza się badaczowi nazwać autora *Powiedzieć. Cokolwiek* nawet reistą[20]):

> Janusz Szuber, „wskrzeszając" „spór o uniwersalia" i pisząc o „insygniach / osadzonych w rzeczach", opowiada się po stronie umiarkowanego realizmu, którego wzorcową wykładnię dał już Arystoteles, twierdząc, że pojęcia mają przedmioty realne i odrębne, ale te nie są poza rzeczami, bo poza rzeczami konkretnymi nic nie istnieje i istnieć nie może – są więc w rzeczach, w gatunkowej formie i istocie każdej rzeczy. Przyimek „w" staje się więc w perspektywie wymienionych wierszy [w tej części swojego wywodu Cieślak-Sokołowski przedstawił „studium jednego przyimka «w» – K. S.] argumentem w ważnym sporze filozoficznym, ale i w sporze istotnym dla poezji. Ów umiarkowany realizm jako wybór poetycki staje się bowiem postulatem wydobywania ze słowa maksimum konkretności, co z kolei chronić ma przed abstrakcją (jaką przypisują słowu nominaliści)"[21].

Chciałbym podjąć polemikę z tym punktem widzenia. Po pierwsze – nie wydaje mi się, że formuła gramatyczna mogłaby być dla Szubera formułą jakiejkolwiek wspólnotowej solidarności… Owszem, wspólnota w wierszach poety jest szalenie istotna, jednak nie ze względu na narzędzia, literackie sposoby jej kreowania. W tym akurat Szuber różni się od Conrada, ale nieoczekiwanie przybliża – do bohatera słynnego wiersza Zbigniewa Herberta, *Pan Cogito opo-*

---

18 T. Cieślak-Sokołowski, *Gramatyka wobec „nie-ja"*, [w:] tegoż, *„Mój wszechświat uczyniony". O poezji Janusza Szubera*, Kraków 2004, s. 91.

19 Tamże.

20 Zob. m.in. tegoż, *Antyvanitas*, [w:] *„Mój wszechświat uczyniony"*…, dz. cyt., s. 133.

21 T. Cieślak-Sokołowski, *Gramatyka wobec „nie-ja"*, tamże, s. 96-97.

wiada o kuszeniu Spinozy. Otóż, głos mówiący Szubera-poety jest przede wszystkim ściszonym głosem ascetyka. To prawda, ten ascetyk – przydarza się to w wierszach nader często – drapuje się w szaty arystotelika, ale arystotelizm pozostaje wyłącznie kostiumem. Jeżeli już sondować gdziekolwiek przemożny wpływ Arystotelesa, to w charakterze obieranej ascezy. Tak jak Baruch Spinoza, podmiot Szubera podlega ascezie arystotelejskiej. Arystotelizm jest tu formalnym narzędziem rozumnego oczyszczenia myśli od niepotrzebnych zjaw świata. Jest więc szlachetnym typem „gramatyki" i może być uprawiany z powodzeniem przez pisarza.

„Gramatyka" literacka nie służy tym samym społeczności, lecz jest wpierw narzędziem dla „gramatyka" autoterapeutycznym, następnie z kolei – samonaprawczym. A to już Herbertowska interpretacja etosu spinozjańskiego. W wierszu autora *Pana Cogito* Spinoza uzdrawia swą filozoficzną duszę dzięki specyficznej, materialnej ascezie. Jak pisze Leszek Kleszcz, dochodzi do swoistego *epoché* przez świat: „Bóg poucza Spinozę, wskazując mu »Rzeczy Naprawdę Wielkie«: pokaleczone dłonie, ślepnące od pracy w ciemnościach oczy, kwiaty we włosach, miłość kobiety, ojcostwo"[22]. Wiele tego Spinozy u Szubera, chociażby wtedy, gdy w sztandarowym wierszu poety *O chłopcu mieszającym powidła* fenomenologia niepostrzeżenie przechodzi w kosmologię, zacierając swoje pojęciowe granice. To szalenie dla tego poety symptomatyczne. Fenomeny zyskują swe kosmiczne znaczenia i na skutek niepojętego „potęgowania przedmiotów" uprawianie tradycyjnej fenomenologii staje się w ostatecznym rezultacie niemożliwe.

Cała ta kosmofenomenologia Szubera zaczyna się jednak – tak jak u Spinozy – od *more geometrico*, a zatem nie inaczej – od epifanii faktu bezpośredniego: „łyżki drewnianej do mieszania powideł"[23]. Rozumna gramatyka, czyli taka, która bierze za siebie odpowiedzialność – „nie korzysta na jawie z dobrodziejstw koniugacji / i nie wyręcza się trzecią osobą liczby pojedynczej"[24] – kataloguje, negocjuje porozumienia pomiędzy tym, co realistyczne oraz nierealistyczne, nie ustaje w wysiłkach artykulacyjnych pisarza, który za wszelką cenę chce wypracować i ustalić swój kosmofenomenologiczny warsztat. Nie jest niczym ambiwalentnym. Jeżeli język podtrzymuje świat, gramatyka podtrzymuje jego fenomeny,

---

22 L. Kleszcz, *Nietzsche – Elzenberg – Herbert*, [w:] *Pojęcia kiełkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, pod red. J.M. Ruszara, Kraków 2010, s. 376.

23 J. Szuber, *O chłopcu mieszającym powidła*, [w:] tegoż, *O chłopcu mieszającym powidła*…, dz. cyt.

24 J. Szuber, *Gramatyka i teodycee*, [w:] *Powiedzieć*…, dz. cyt., s. 37.

te zaś – u Szubera rzucają długi kosmiczny cień. Nie jest to reizm, nominalizm ani także materializm arystotelesowski. Nie jest to także fenomenologia, gdyż ta zanurzona zostaje w dodatkowy niejako, kosmologiczny wymiar świata przedmiotowego. Nasuwa to na myśl Spinozę, przypomina o Herbercie i jego interpretacji spinozyzmu. Aczkolwiek – na równi kojarzy się ów mechanizm także z Czesławem Miłoszem, szczególnie czytanym przez pryzmat kanonicznego studium Jana Błońskiego z 1981 roku, *Epifanie Miłosza*[25], studium dającego wyraziste rozgraniczenie na gruncie świata poetyckiego autora *Traktatu moralnego* – między epifanią świecką a epifenomenem.

Gdy myślę zatem właśnie o filozoficznym podłożu liryki Szubera, przychodzą mi do głowy Spinoza, Leibniz, Heidegger jako nieujawnieni nigdy – patroni literackiej ontologii świata przedmiotowego. Nadać temu określoną „gramatykę poetycką" jest rzeczą niełatwą, stąd wiele gorzkich i ironicznych, metaliterackich opisów w wierszach, wszystkie one nie świadczą jednakże o tym, jakoby świat Szubera miał mieć charakter niegramatyczny bądź pozagramatyczny. Wręcz przeciwnie... Gramatyka świata spotęgowanego w „czułej pamięci" – to określenie w badaniach nad Szuberem na dobre się już przyjęło[26] – jest realnie, także naturalnie możliwa. Nie chodzi o to, aby obejmowała wszystko. Jej częściowa, a nawet wycinkowa „obejmowalność" zasadniczo ją wyróżnia, zgodnie z wymową tezy 5.6. *Traktatu logiczno-filozoficznego*: „Granice mojego języka wskazują granice mojego świata". Szuber nie jest arystotelikiem, jak zakłada to Cieślak-Sokołowski, mam również wrażenie, że nie pozostaje równocześnie klasycznym nominalistą. Szuber jest wittgensteinistą. Jego poglądy na świat – realizowane w obrębie jego poetyckich uniwersów – nasuwają myśl o wspomnianej przeze mnie linii Spinoza – Heidegger, lecz jego pogląd na język to już bezwyjątkowe zaprzeczeniem spinozjańskiej czy heideggerowskiej, a ogólnie rzecz biorąc: także kartezjańskiej – teorii języka.

Dlaczego? Ich owocem stała się w latach 60. XVII wieku rewolucja gramatyczna z Port-Royal, niosąca za sobą ideę stworzenia gramatyki uniwersalnej[27].

---

[25] J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, [w:] tegoż, *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, pod red. J. Kwiatkowskiego, Kraków – Wrocław 1985, s. 205-228.

[26] Zob. *Poeta czułej pamięci. Studia i szkice o twórczości Janusza Szubera*, pod red. J. Pasterskiej i M. Rabizo-Birek, Biblioteka „Frazy", Rzeszów 2008.

[27] „Nowe spojrzenie na język, na proces mówienia jako na istotny znak wyróżniający człowieka spośród ogółu istot żywych (*animaux*) wychodziło wprost z centralnego zagadnienia epoki, zarazem do tegoż centrum prowadząc: ośrodkiem zainteresowania stawał się człowiek, istota wolna i rozumna, zdolna wyjaśniać otaczające zjawiska przy pomocy umysłu, zdolna także do wyznaczania przy jego pomocy nowych kształtów świata. Gramatyka zatem nie miała

To zaś ważny kres podróży nominalizmu, ale – nie koniec odysei językowej Szubera, który nie chce – inaczej aniżeli Słowacki w jego mniemaniu – przedzierzgnąć się w „rozpłomienionego / Wieszcza czytającego z przyszłości jak z tablicy / ogłoszeń"[28]. Przyszłość zamknięta pozostaje dla naszych wizji językowych, podobnie też przeszłość, bo – jak tłumaczy inny wiersz Szubera *Teraz* – marzycielska ucieczka „z pełnokrwistego «teraz» w «było» udające klasycyzm" nie będzie czymkolwiek więcej ponad „niby-ucieczkę"[29]. Może więc wizja językowa stanowi z gruntu ideę poronioną. Widzieć „przez język" może tylko utopista, przy tym fanatyk – uniwersalizującej gramatyki z Port-Royal. Naszym zadaniem jest widzenie w języku, a do tego potrzeba Spinozy, lecz… Spinozy uprzednio oszlifowanego. Potrzeba innymi słowy wędzideł, które Spinozie narzuci nowoczesna, naznaczona nieufnością wyobraźnia interpretacyjna taka właśnie, jak wyobraźnia Herbertowskiego Cogito, kierująca kosmofenomenologiczną energię Spinozy w kierunku czegoś, co nazwaliśmy (idąc tym razem wiernie za Cieślakiem-Sokołowskim) ascezą materialną w duchu arystotelejskim.

Szuber nie sprzyja rewolucji językowej, a z pewnością staje się jej zajadłym wrogiem, jeżeli ta poczyna sobie sposób przez nikogo niekontrolowany. W końcu – „rzecz każda powinna mieć swoje miejsce w kalendarzu / I na pocztówce"[30]. Nie jest to ani reizm, ani nie nominalizm, w największym bowiem stopniu jest to chyba artykulacja – a przynajmniej literackie ewokowanie – zobowiązania. Nie popadajmy jednakże w przeciwstawną przesadę. Szuber upewnia nas w tym, że istnieje pewien – mistyczny być może – dług podmiotu, kładący się cieniem na jego stosunkach ze światem przedmiotowym. Ten dług czyni go w pewnym stopniu suwerenem przedmiotowego kosmosu. Gramatyka zaś, którą posługuje się zadłużony, tylko połowicznie należy do niego. W jej obszarze stale dokonuje się przezwyciężanie jednego pierwiastka przez drugi: podmiotowego przez przedmiotowy bądź odwrotnie – przedmiotowego przez podmiotowego. Pod

dawać rejestru poprawnych wyrażeń ani wyznaczać reguł (to zostawiano nauczycielom, tzw. gramatystom), lecz badać język, drogą obserwacji i rozumowania wykrywać prawa, według których przebiega proces wyrażania myśli za pomocą słów. Przy takim ujęciu Logika Port-Royal stała się uzupełnieniem Gramatyki". Z. Florczak, *Spór o gramatykę uniwersalną w XVIII wieku*, „Pamiętnik Literacki" 1972, z. 1, s. 161-162. Zob. także na ten temat: A. J. Klijnsmit, *Spinoza and Grammatical Tradition*, E. J. Brill, Uniwersytet w Wirginii, 1986, s. 11-13.

28 J. Szuber, *Niczego więcej*, dz. cyt., s. 85.

29 J. Szuber, *Teraz*, dz. cyt., s. 26.

30 J. Szuber, *1899*, [w:] *Czerteż*, dz. cyt., s. 72.

żadnym względem – powiedziałby chyba Szuber – nie należy dawać folgi swojej dramatycznej sytuacji. A przede wszystkim – zgodnie z tym, co Herbertowski podmiot zalecał Spinozie – nie pobłażać sobie. Hiperbolizowanie swojego odwiecznego zatargu ze światem sił przedmiotowych skończy się bowiem jednym – bezmyślną, anastetyczną logoreą, uśmiercającą anamnezą. Być może ruch podobnej hiperboli dostrzegał podmiot liryczny Szubera w pismach genezyjskich Słowackiego.

Język (a wraz z nim jego gramatyka) nie jest u Szubera pod żadnym pozorem maszyną logoreiczną. Autor *Lekcji Tejrezjasza* nie tylko nie jest współczesnym, postklasycznym ofikiem, ale jest anty-Orfeuszem. Podobnie rzecz ma się ze słowem, językiem, tzw. gramatyką poetycką. Szuber jest – można by powiedzieć – zawiedzionym logocentrystą zaciekle zwalczającym logoreę. Co w takim razie oferuje czytelnikowi w zamian? To pytanie być może najbardziej interesujące, dobrze więc, że wybrzmiewa na końcu studium. Zdaje się, że najcenniejszą w tym względzie metaforą Szuberowskich wierszy jest korowaj – język bynajmniej nie jest żadnym nadnaturalnym, logoreicznym „napędem": to obrzędowe weselne ciasto, któremu niektórzy przypisują rozliczne funkcje magiczne. Szuberowska wspólnota językowa nie jest wspólnotą solidarności oraz odpowiedzialności w silnym, Conradowskim rozumieniu tego słowa. To jednakże grupa o wypracowanej, wielopokoleniowej moralności: wschodniokarpackich weselników podających sobie korowaja-język z rąk do rąk („Kto? kogo? komu? Prosyme pani matko / Do nas odobraty korowaj od nas"[31]). W tej perspektywie łatwiej zrozumieć deklaratywne słowa poety zarzekającego się w wierszu *Zacząłem?*, że „gramatyka" jest jego „przybraną ojczyzną"[32]. W obrazie języka-korowaja jest zresztą cień podobieństwa z nami, być może o wiele więcej niż cień związku z doświadczeniem języka literackiego, z szeroko, ogólnie pojętym przeżyciem czytelniczym czy artystycznym. Jak objaśnia Andrzej Sulikowski w odniesieniu do wiersza Szubera:

> Częstowanie korowajem, pojawiające się na końcu wiersza, świadczy o zmianie pokoleń: w ten sposób nowożeńcy zapraszają swych rodziców pod dach domu weselnego. Jednocześnie gest skierowano wprost do czytelnika. W ten oto prosty sposób Janusz Szuber wpisuje się w starożytną tradycję ludową. Brzmią słowa wiersza na sposób wschodniokarpacki i cokolwiek zarazem archaiczny,

[31] J. Szuber, *Korowaj*, [w:] *O chłopcu mieszającym powidła*…, dz. cyt.
[32] J. Szuber, *Zacząłem?*, dz. cyt.

bo w tutejszych górach – gdy tylko oddalić się od miast – czas płynie wolniej, wbrew historii, wbrew gorączkowej cywilizacji[33].

I jeszcze istotna uwaga o frekwencji występowania leksemu „gramatyka", „gramatyczny" w wierszach autora *Śniąc siebie w obcym domu*. Największa – pozwala się zaobserwować w planie tomów najnowszych Szubera, co potwierdza egzemplifikacja niniejszego studium akcentująca cytaty ze zbiorów *Czerteż* (2006) oraz *Powiedzieć. Cokolwiek* (2011). Z pewnością to bardzo znamienne. Wymaga to jednocześnie niuansowania wniosków, które aspirowałyby do bycia uprawnionymi uogólnieniami… Wittgensteinowskie tło dywagacji poetycko-językowych Szubera daje się zauważyć dopiero w jego publikacjach po 2005 roku. Można zatem podejrzewać, że *Traktat logiczno-filozoficzny* wypiera tutaj *Metafizykę* Arystotelesa od stosunkowo niedługiego czasu. To tym samym, co było jeszcze dla Tomasza Cieślaka-Sokołowskiego rodzajem eksperymentów teoretycznych poety w obrębie nominalizmu, a może rodzajem teoretycznej „wariacji", dla mnie jest już oznaką dającej się bliżej określić ewolucji światopoglądowej, otwarciem nowego stadium w rozwoju wewnętrznym Szubera-poety, przeformułowaniem i przewartościowaniem założeń uprawianej przez *ars poetica*.

Bibliografia

Błoński J., *Epifanie Miłosza*, [w:] tegoż, *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, pod red. J. Kwiatkowskiego, Kraków – Wrocław 1985.

Cieślak-Sokołowski T., *Antyvanitas*, [w:] *„Mój wszechświat uczyniony". O poezji Janusza Szubera*, Kraków 2004.

Cieślak-Sokołowski T., *Gramatyka wobec „nie-ja"*, [w:] tegoż, *„Mój wszechświat uczyniony". O poezji Janusza Szubera*, Kraków 2004.

Florczak Z., *Spór o gramatykę uniwersalną w XVIII wieku*, „Pamiętnik Literacki" 1972 z. 1.

Kleszcz L., *Nietzsche – Elzenberg – Herbert*, [w:] *Pojęcia kiełkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, pod red. J.M. Ruszara, Kraków 2010.

[33] A. Sulikowski, *Debiut na raty. Problematyka pięcioksięgu poetyckiego*, [w:] tegoż, *Epos sanocki Janusza Szubera*, Szczecin 2010, s. 45-46.

Klijnsmit A. J., *Spinoza and Grammatical Tradition*, E. J. Brill, Uniwersytet w Wirginii, 1986.

Latawiec K., *Poeta wobec uniwersum kultury. O poezji Janusza Szubera*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria" 2004, nr 4.

Pasterska J., Rabizo-Birek M. (red.), *Poeta czułej pamięci. Studia i szkice o twórczości Janusza Szubera*, Biblioteka „Frazy", Rzeszów 2008.

Sulikowski A., *Debiut na raty. Problematyka pięcioksięgu poetyckiego*, [w:] tegoż, *Epos sanocki Janusza Szubera*, Szczecin 2010.

Szuber J., *1899*, [w:] tegoż, *Czerteż*, Kraków 2006.

Szuber J., *69/17*, [w:] tegoż, *Powiedzieć. Cokolwiek*, Kraków 2011.

Szuber J., *Cadyk przemówi*, [w:] tegoż, *Powiedzieć. Cokolwiek*, Kraków 2011.

Szuber J., *Do siostrzeńca Klaudiusza*, [w:] tegoż, *Pianie kogutów. Wiersze wybrane*, Kraków 2008.

Szuber J., *Do Yusefa Komunyaki*, [w:] tegoż, *Czerteż*, Kraków 2006.

Szuber J., *Gramatyka i teodycee*, [w:] *Powiedzieć. Cokolwiek*, Kraków 2011.

Szuber J., *Ile tego na centymetr kwadratowy?*, [w:] tegoż, *Powiedzieć. Cokolwiek*, Kraków 2011.

Szuber J., *Klara*, [w:] *O chłopcu mieszającym powidła. Wiersze wybrane 1968–1997*, Kraków 1999.

Szuber J., *Korowaj*, [w:] *O chłopcu mieszającym powidła. Wiersze wybrane 1968–1997*, Kraków 1999.

Szuber J., *Kryjówka zakochanych*, [w:] tegoż, *Powiedzieć. Cokolwiek*, Kraków 2011.

Szuber J., *Luizjana*, [w:] tegoż, *Powiedzieć. Cokolwiek*, Kraków 2011.

Szuber J., *Łacina i bułki*, [w:] tegoż, *Powiedzieć. Cokolwiek*, Kraków 2011.

Szuber J., *Niczego więcej*, [w:] tegoż, *Powiedzieć. Cokolwiek*, Kraków 2011.

Szuber J., *Obłe obłoki nad katedrą*, [w:] tegoż, *Powiedzieć. Cokolwiek*, Kraków 2011.

Szuber J., *Oby*, [w:] tegoż, *Czerteż*, Kraków 2006.

Szuber J., *O chłopcu mieszającym powidła*, [w:] tegoż, *O chłopcu mieszającym powidła. Wiersze wybrane 1968-1997*, Kraków 1999.

Szuber J., *Schodząc w dolinę* oraz *Korostyn*, [w:] tegoż, *Pianie kogutów. Wiersze wybrane*, Kraków 2008.

Szuber J., *Splatając się w strumienie*, [w:] tegoż, *Pianie kogutów. Wiersze wybrane*, Kraków 2008.

Szuber J., *Teraz*, [w:] tegoż, *Czerteż*, Kraków 2006.

Szuber J., *Twarz Infantki*, [w:] tegoż, *O chłopcu mieszającym powidła. Wiersze wybrane 1968-1997*, Kraków 1999.

Szuber J., *Zacząłem?*, [w:] tegoż, *Pianie kogutów. Wiersze wybrane*, Kraków 2008.

Szuber J., *Zaległy egzamin z trygonometrii*, [w:] tegoż, *Powiedzieć. Cokolwiek*, Kraków 2011.

Karol Samsel
University of Warsaw

"AS GRAMMAR IS MY ADOPTED NATIVE LAND": A COMMENT ON JANUSZ SZUBER'S POETIC GRAMMAR

Summary

The present study interprets a unique poetic grammar used by Janusz Szuber in his poetry and analyzes "grammatical" themes and motifs that crop up mainly in his late volumes, e.g. *Czerteż* (2006) and *Powiedzieć. Cokolwiek* (2011). Szuber's "grammatical" poems are considered through the prism of Spinoza's philosophy of language (close, as it seems, to the poet's heart) as well as in the context of the seventeenth-century *Port-Royal Grammar* so as to demonstrate the insufficiency of all the criticism dedicated to Szuber's poetic grammar so far (the most significant consideration of the problem can be found in Tomasz Cieślak-Sokołowski's study).

Key words: poetic grammar, Janusz Szuber, phenomenology, Baruch Spinoza, Port-Royal

Jarosław Marek

Rymkiewicz

Koniec lata w zdziczałym ogrodzie

Sic!

Jakub Andrzej Jurkowski
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

JAROSŁAWA MARKA RYMKIEWICZA KLASYCYZM IDIOSYNKRATYCZNY

To, że Jarosław Marek Rymkiewicz był poetą-klasykiem, weszło już do komunałów historii literatury. W swoim zbiorze manifestów poetyckich *Czym jest klasycyzm*, nawiązując między innymi do rozpoznań Carla Gustava Junga, Ernsta Cassirera i Thomasa Stearnsa Eliota, pisał o poezji jako o sposobie przekazywania sensów mitycznych, wzorów i archetypów należących do czasu ponadhistorycznego, które świadczą o ich wiecznotrwałości („każdy wiersz, każdy ważny wiersz jest tylko ponowieniem, tylko repetycją, tylko komentarzem do tekstów zapisanych niegdyś. Wiersz, który nie jest powtórzeniem wzoru, czas zniszczy szybko i skutecznie”[1]). Dokonując rozróżnienia na poetów stylizatorów i poetów repetujących, wskazywał, że prawdziwą poetycką *gravitas* są w stanie osiągnąć jedynie drudzy, jako że ich celem jest nie tyle danie świadectwa o perfekcyjnym, acz nacechowanym pewną ludyczną niefrasobliwością opanowaniu rzemiosła, ile stworzenie tego, co Juliusz Domański określał mianem „tekstu jako uobecnienia”[2], a co można nazwać inaczej osadzeniem się w Wiecznym Teraz kultury lub – za Januszem Sławińskim – „projekcją diachronii w synchronię”[3].

---

1 J. M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm*, Warszawa 1967, s. 59.
2 Zob. J. Domański, *Tekst jako uobecnienie*, Warszawa 1992.
3 J. Sławiński, *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*, [w:] tegoż, *Dzieło. Język. Tradycja*, Warszawa 1974, s. 11-38.

W swoim programowym eseju *Kto to jest klasyk?* Eliot wskazywał, że prawdziwy klasycyzm to przede wszystkim głębokie poczucie ciągłości kulturowej, inherentną zaś cechą każdego klasyka jest dojrzałość. „Klasyk może pojawić się tylko w cywilizacji dojrzałej, kiedy język i literatura osiągnęły dojrzałość, i musi być dziełem dojrzałego umysłu […]. W literaturze oznacza to, że poeta ma świadomość swoich poprzedników i że my mamy też świadomość poprzedników jego twórczości”[4]. Na eliotowsko rozumianą dojrzałość składałyby się: dojrzałość języka, umysłu, obyczaju, uniwersalność podejmowanej tematyki, „znajomość historii co najmniej jednego innego narodu o wysokiej cywilizacji, i to narodu cywilizacji na tyle pokrewnej, że wpłynęła na naszą i częściowo z nią się złączyła”, ciągłe przykładanie do siebie miary klasycznej.

W słowniku terminów literackich Teresa Kostkiewiczowa pisała, że klasyk to przede wszystkim „autor wybitnych, powszechnie uznanych za szczególnie wartościowe utworów literackich, które należą do trwałego dorobku literatury określonego kraju, albo też utworów, które w sposób wzorcowy i doskonały realizują normy jakiegoś gatunku literackiego, bądź autor będący przedstawicielem greckiej lub rzymskiej literatury antycznej, zwanej także klasyczną, bądź twórca reprezentujący poetykę klasycyzmu”[5]. XX-wieczne badania nad pojęciem klasycyzmu nie zawężały go z reguły do nurtu czy prądu estetyczno-literackiego, ale charakteryzowały jako „trwały i dający się ściśle opisać, a zarazem otwarty i podlegający historycznym modyfikacjom projekt antropologiczno-kulturowy, charakterystyczny dla kultury rozwijającej się w kręgu tradycji śródziemnomorskiej w całym jej czasie historycznym”[6]. Klasycyzm czy też neoklasycyzm przestał być tym samym pojęciem neutralnym opisowo, ale stał się wyrazem głębokiego przeświadczenia o tym, że w cywilizacji grecko-rzymsko-chrześcijańskiej kultura osiągnęła stan najwyższego rozwoju.

Rymkiewicz, mając świadomość, że tradycja tradycji nierówna, a jednocześnie wychodząc z przeświadczenia, że jest ona kręgosłupem cywilizacji, podejrzliwie podchodzi do wszelkiej myśli progresywistycznej, mocno przywiązanej do sztywnego gorsetu zaprojektowanej wizji przyszłości. Równocześnie ma świadomość, że każdy powrót do przeszłości jest możliwy o tyle tylko, o ile jest po-

[4] T. S. Eliot, *Kto to jest klasyk?*, [w:] tegoż, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998, s. 205-209.

[5] *Słownik terminów literakich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 2000, s. 243.

[6] T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm – dzieje koncepcji i badań w polskiej nauce o literaturze*, [w:] *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, red. K. Meller, Warszawa 2009, s. 55.

wrotem krytycznym. Nauczony doświadczeniem nie ma jednak zakusów, by gromadnie i z tromtadracją intonować złowieszczo brzmiące słowa „przeszłości ślad dłoń nasza zmiata". Stoi na straży ludzkiej wolności, a ta jako główny postulat oświecenia nie wchodzi dlań w sprzeczność z porządkiem zastanym, ładem przedustawnym (nawykami, wzorami postępowania, tradycjami, wierzeniami).

Kartezjańskiemu rozumowi pozostawionemu samemu sobie, wyemancypowanemu z ożywczych źródeł zasilających kulturę grozi to, że przestanie w końcu rozumieć sam siebie. Nieprzypadkowo przedstawiciele współczesnej hermeneutyki filozoficznej, tacy jak Hans-Georg Gadamer czy Paul Ricoeur, wskazywali na istnienie przedsądów i przedzałożeń (*Vorurteile*), świadomości bycia w świecie, organicznego z nim związku. To, co przedustawne – wiara, uczucia, język i nawyki – ograniczają co prawda nasze możliwości rozumienia, bo czynią nas stronniczymi, ale jedynie dzięki temu ograniczeniu możemy cokolwiek rozumieć.

Poeta z Milanówka zauważa, że „ponowienie i to, co jest ponawiane, wzór i repetycja, są dwoma powiązanymi ze sobą tysiącem włókien tkankami tego samego organizmu, tkankami, między którymi zachodzi nieustanny proces transfuzji krwi"[7]. Proces twórczy mający charakter rytualny nie był jednocześnie czysto mimetyczny, ponieważ nadawał zastanej tradycji nowe treści i sensy. „Dla artysty czas przeszły i czas przyszły, wczoraj i jutro, istnieją tylko o tyle, o ile uczestniczą w porządku czasu teraźniejszego"[8]. Poezja odporna na działanie czasu to zdaniem Rymkiewicza ta, która tworzy ramy modalne, pozwalające jej repetować formy przeszłości, przekazywać sensy mityczne, wzorce i archetypy należące do czasu ponadhistorycznego, potrafiące poruszyć w umyśle czytelnika jakąś strunę, zbudować w nim coś, co można by nazwać uniwersalnym wzruszeniem.

Odpowiedzią na wyartykułowaną przez Rymkiewicza koncepcję klasycyzmu była książka Ryszarda Przybylskiego *To jest klasycyzm*. Badacz-hermeneuta śledzi tam stopniowe załamywanie się antycznych miar i idei harmonii, które osiągnęło swój punkt zwrotny – newralgiczny punkt dziejowy, stanowiący *crux interpretum* w księdze historii idei Europy – w momencie wystąpienia Kartezjusza w XVII w. Ojciec nowożytnego racjonalizmu wysunął wtedy koncepcję „nauki powszechnej", *mathesis universalis*. Rozum definiowany jako „niewzruszony fundament" metafizyki Kartezjańskiej zrywa z kontemplatywną miłością do świata, ale nie jest to tak naprawdę wbrew zbudowanej przez filozofa aksjomaty-

[7] J. M. Rymkiewicz, dz. cyt., s. 61-62.
[8] Tamże, s. 168-169.

ce punkt archimedesowy w zrozumieniu *factum humanum*. Nieufność wobec podstawowego *datum* istnienia prowadzi do niechybnego wykorzenienia i utraty więzi ze światem.

Metodyczny sceptycyzm Kartezjusza, geometryczny sposób wykładu, natywizm, aprioryzm oraz kategoria porządku determinująca związki przyczynowo-skutkowe, mające zapewnić niewzruszoność i niepowątpiewalność, dały początek filozoficznemu uzasadnieniu paradygmatu *mathesis universalis*. Kartezjańska *mathesis universalis*, powołując się na autorytet szacownej, bo aksjomatycznej i apriorycznie wywodzącej swoje tezy matematyki stała się jednak generalizacją i tym samym jej karykaturą, gdyż w swojej istocie nie odwoływała się do systemowych zasad królowej wszystkich nauk. Intencja Kartezjańska (odziedziczona potem przez filozofów oświecenia lubiących powoływać się na antecedujących ich poczynania XVII-wiecznych racjonalistów), aby dokonać matematyzacji całej rzeczywistości w imię odrzucenia wszystkich metafizycznych, bo nieweryfikowalnych, uznanych przez czysty rozum za chwyty retoryczne tez, ujawniała stopniowo swoją głęboką aporię. Filozoficzne uzasadnienie paradygmatu *mathesis universalis* nie jest bowiem tezą matematyczną, nie może w związku z ty poddać się matematyzacji. Jest to fundamentalny błąd *petitio principii* i faktyczne uwikłanie się właśnie w retorykę i irracjonalizm, od których chciano się odciąć. Rozum pojmowany w świetle kartezjańskiej *mathesis universalis* nie jest wszakże ufundowany na zasadach racjonalnych, ale na akcie silnej woli. Czy innymi słowy rozum, jak zauważa Agata Bielik-Robson, staje się u Descartesa kryptonimem woli: woli, by osiągnąć absolutną pewność i w mroku wyosobnienia znaleźć punkt oparcia.

Rymkiewicza koncepcja mitu i zanurzonej w nim poezji jest szczególnie podobne do myślenia Ernsta Cassirera, niemieckiego neokantysty, którego życiową ambicją było rozwinięcie filozofii Kantowskiego aprioryzmu i wykorzystanie go do zbudowania ogólnej teorii kultury. Integralną częścią miało stać się w niej pojęcie form symbolicznych, tworzących morfologię ludzkiego ducha. Formy symboliczne jako aprioryczne struktury poznania są uprzednimi wobec niego warunkami. Do form symbolicznych zaliczał Cassirer: język, mit, religię i sztukę. Zdaniem przedstawiciela szkoły marburskiej niemożliwe było zbudowanie filozofii kultury na gruncie prostych, odgórnie danych elementów. Wszelkie dane doświadczenia są już bowiem pierwotnie ustrukturyzowane, nigdy nie mamy do czynienia z nagimi faktami, danymi pierwotnymi. Najpierw musi zaistnieć symboliczna i mitologiczna apercepcja, by nastąpiła percepcja.

Aprioryzm form symbolicznych jest przy tym warunkiem *sine qua non* tego, by wiedza miała charakter powszechny i ogólny. Już dla Kanta, którego intelektualnym spadkobiercą był Cassirer, problemem teoriopoznawczym było przejście od poznania jednostkowego i niekoniecznego do ogólnego i koniecznego, od wrażeń szczegółowych do sądów syntetycznych *a priori*. Nie mogąc dotrzeć do świata noumenalnego, rzeczy samych w sobie (*Ding an sich*), Kant uznał, że dostępne są nam jedynie zjawiska, fenomeny. Rzecz bowiem, aby była poznana musi być oglądana. Rzecz oglądana nie jest rzeczą samą w sobie. Rzecz nie oglądana z kolei jest niepoznawalna.

Odpowiedzią na tę aporię była w przypadku Cassirera szczegółowa analiza form symbolicznych stanowiących jego zdaniem podstawę myślenia o świecie i człowieku. Dla Cassirera myśl symboliczna i zachowanie symboliczne przynależą do istoty *factum humanum*. Buczyńska-Garewicz pisała:

> Wszystko w świecie ludzkim ma charakter symboliczny. Człowiek stworzył całą swą kulturą duchową nowe samodzielne uniwersum – świat symboli – i odgrodził się nim od innej rzeczywistości, z którą może mieć kontakt zapośredniczony jedynie przez swe duchowe wytwory, przez formy symboliczne, przez symbole. Symbol mediuje między nami a światem zewnętrznym. W ujęciu Cassirera bardziej on jednak dzieli nas od transcendentnego świata niż z nim łączy. Symboliczne ujęcie świata jest bowiem taką jego interpretacją, która staje się sama odrębnym *universum*. W tym nowym *universum* jesteśmy zamknięci i nie możemy się poza nie wydostać, bowiem każdy nasz kolejny krok jest kolejnym tworzeniem symboli i rozszerzeniem tylko tej bariery, która uniemożliwia nam stanięcie twarzą w twarz ze światem niesymbolicznym. Symbol nie ma rzeczywistego istnienia jako część świata fizykalnego; on ma znaczenie. Człowiek jest uwięziony w świecie znaczeń, może on je interpretować, tworzyć długie szeregi wzajemnie się objaśniających znaczeń, łańcuchy przekładów. Wszystko to jednak stale jest jednorodnym światem jego własnych wytworów, których z niczym w stosunku do nich transcendentnym nie da się porównać, bowiem każda kolejna rzecz będzie też tylko symbolem i jego znaczeniem. Jest to łańcuch bez początku i bez końca, i bez połączeń z czymkolwiek zewnętrznym (…) Filozofia form symbolicznych jest więc totalną negacją bezpośredniości doświadczenia. Wszystko w świecie jest zapośredniczone przez formy symboliczne. Nic nie jest w nim prostą ewidencją, nie ma waloru natychmiastowego bezpośredniego oglądu[9].

[9] H. Buczyńska-Garewicz, *Znak i oczywistość*, Warszawa 1981, s. 36-37.

Można by pomyśleć, że takie myślenie jest *de facto* uwięzieniem ludzkiego rozumu w immanentnym świecie znaków-symboli. Rymkiewicz, począwszy od *Myśli różnych o ogrodach* snuje się po ogrodzie kultury, patrząc na człowieka jako *animal symbolicum*, nie traktując jednak znakowej mediacji jako wyrazu zniewolenia, ale jako inherentną cechę człowieczeństwa. Twierdzi wręcz, że to właśnie dzięki symbolizmowi życie ludzkie nie przypomina życia więźniów w pieczarze ze słynnej przypowieści Platona. Określenie człowieka jako *animal symbolicum* pociąga za sobą daleko idące konsekwencje. Niemożliwe staje się odtąd jego definiowanie substancjalne, które musi zostać zastąpione przez definicję funkcjonalną, tak jak u Cassirera:

> Filozofia form symbolicznych wychodzi z założenia, że jeżeli istnieje jakakolwiek definicja natury albo istoty człowieka, to definicję tę można jedynie rozumieć funkcjonalnie, nie zaś substancjalnie. (…) Cechą charakterystyczną człowieka, jego znakiem rozpoznawczym, nie jest jego metafizyczna czy fizyczna natura – lecz jego praca (…) Filozofią człowieka byłaby więc taka filozofia, która dałaby nam wgląd w zasadniczą strukturę każdego z tych ludzkich poczynań i która jednocześnie pozwoliłaby nam zrozumieć je jako organiczną całość. Język, sztuk, mit religia nie są tworami odosobnionymi i przypadkowymi. Łączy je z sobą wspólna więź. Więź ta nie jest jednak *vinculum substantiale*, tak jak ją pojmowała i opisywała myśl scholastyczna; jest to raczej *vinculum functionale*[10].

Mając świadomość życia w świecie odczarowanym, Rymkiewicz czyni wiersz rodzajem formy symbolicznej i poznawczej, o której myślał Cassirer, a która, opierając się na dialektycznej figurze paradoksu, nadaje się szczególnie do walki z nihilizmem i piekłem subiektywizmu oraz dojścia do intersubiektywnej prawdy. Świadczą o tym liczne schematy myślowe obudowane mitologicznymi obrazami, które da się wydedukować z jego twórczości. Mity z kręgu śródziemnomorskiego stanowią swoistą infrastrukturę Rymkiewiczowskich wierszy, w których brakuje rozróżnienia prawda–zjawisko, realne–fikcyjne. Stąd tak wiele w twórczości Rymkiewicza hipotez, trybu przypuszczającego, „philosophie als ob". Myśl i realność nieustannie ze sobą interferują. Rymkiewicz nie opisuje rzeczywistości przy pomocy klasyfikacji i systematyzacji, nie wyodrębnia zakre-

[10] E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. A. Staniewska, Warszawa 1977, s. 153.

sów, nie dokonują dystynkcji, zaś naczelne prawo, jakim się posługuje to prawo metamorfozy. Myślenie autora *Kinderszenen* wyrosło na bazie uczucia, jest powiązane głęboko ze światem wrażeń zmysłowych, które podmiot obiektywizuje przy pomocy kategorii i form naoczności będącymi stałymi i niezmiennymi elementami świadomości. Rymkiewicz mitologizuje z naturalnej potrzeby oswajania i ujarzmiania świata, orientacji wśród skrytych i nieprzyjaznych człowiekowi sił przyrody. Mity są jednak ze swej natury homogeniczne jako produkt przeświadczenia, jak pisze Cassirer „o zasadniczej i nie dającej się wymazać solidarności życia"[11]. Odsłaniają w ten sposób swój sens egzystencjalny i antropocentryczny – są holistycznym ujęciem rzeczywistości, które należy poddać krytycznemu namysłowi.

Klasycyzm Rymkiewicza skrytykował w artykule *Czym był, czym mógłby być klasycyzm*[12] Jan Błoński, stwierdzając, że jeśli trzymać się formuły zaproponowanej przez autora *Myśli różnych o ogrodach* łatwo popaść na zasadzie bezwładu w kulturowy impas, regres i marazm. Janina Abramowska zaś udowadniała utopijność klasycyzmu w wydaniu Rymkiewicza, przypominając, że „bez systemowej wizji świata i bez transcendencji niemożliwa jest pełna restytucja zjawiska"[13]. Wykazywała, że mimo alegacyjnego czytania Eliota w *Animuli vaguli, blanduli* Rymkiewicz dopuszczał się daleko idącej niekonsekwencji w afirmowaniu śródziemnomorskiego ładu, kiedy w „późniejszym okresie zniosło go w stronę Baki, a śródziemnomorski sen okazał się sarmacką makabreską"[14].

Zarzut Abramowskiej skierowany pod adresem Rymkiewicza jest o tyle niesłuszny, że sarmatyzm w kulturze polskiej XX wieku nie występuje w postaci czystej, ale zmieszanej na przykład z romantyzmem i klasycyzmem (*vide*: poezja Krzysztofa Koehlera, czy na gruncie naukowym: monografia Andrzej Waśki, zatytułowana *Romantyczny sarmatyzm*[15], ilustrująca, jak romantyzm inkorporował różne aspekty sarmatyzmu i udowadniająca, że po romantyzmie sarmatyzm nie daje się już właściwie oddzielić od romantyzmu).

Nieporozumienie polega również na tym, że w sporach o klasycyzm naukowe konstatacje na jego temat są o wiele mniej istotne od użytków, jakie

11 Tamże, s. 176.

12 J. Błoński, *Czym był, czym mógł być klasycyzm*, [w:] tegoż, *Odmarsz*, Kraków 1978.

13 J. Abramowska, *Czy to jest klasycyzm?*, [w:] tejże, *Rekonstrukcje i konstrukcje. Studia literackie*, Poznań 2003, s. 129-130.

14 Tamże.

15 A. Waśko, *Romantyczny sarmatyzm. Tradycja szlachecka w literaturze polskiej lat 1831–1863*, Kraków 1995.

z klasycyzmu są robione. Nie oznacza to, że nie istnieje prawda na temat klasycyzmu. W sporach o klasycyzm dużo ważniejsze jest jednak to, co można osiągnąć poprzez jego przedstawienie, redefinicje i włączenie w aktualne spory, niż to, jak rzeczywiście ów klasycyzm wygląda. Klasycyzm zaś jest u Rymkiewicza z jednej strony paradoksalnie wyrazem jego „ja" romantycznego – z drugiej zaś jest wyrazem „ja" klasycznego, skierowanego przeciw tendencjom popędowym i wyrażającego się w rygoryzmie, ograniczeniu, dezindywidualizacji.

Tylko taki romantyczny klasycyzm, czy klasycystyczny *vel* klasyczny romantyzm, byłby formułą, która pozwala mu odsłonić metafizyczne podstawy rzeczywistości, dać świadectwo osobistego obcowania z Wiecznym Teraz kultury śródziemnomorskiej. By to uczynić, konieczne jest jej romantyczne uhistorycznienie (*Geschichtlichkeit*), czy Heideggerowskie czasowienie oraz przefiltrowanie przez doświadczenie swojego historycznego „ja". Rymkiewiczowski klasycyzm przekracza proste opozycje klasyczne-nowatorskie, aktualne-nieaktualne, współczesne-tradycyjne. Jego twórczość stanowi rekonwalescencję po wszystkich chorobach XX wieku, i jest przepojona świadomoscią nieuchronności życia w czasie „marnym", w epoce „post". Jest to poeta próbujący restytuować „pierwotną refleksję" i odzyskać zdolność ujawniania tego, co wydarza się na styku logos-mythos.

Rymkiewicz nie pragnie wobec tego powtarzać gestów awangardowych buntowników, palących muzea i mosty między ludźmi różnych epok w przeświadczeniu o tym, jakoby w naszej dokonało się absolutne cięcie i nowe Genesis poprzedzone przez Exodus z egipskiej ziemi przesądów. Jest świadom, że temu maniakalnemu uporowi godnemu lepszej sprawy towarzyszy przeważnie zasada silnej woli, woli mocy, woli władzy, bezwzględnej kontroli. Klasycyzm służy mu do wydobywania z tradycji rzeczy starych i nowych nie tylko w poczuciu *anxiety of influence*[16] czy w przeświadczeniu, że *non veritas sed originalitas facit interpretationem*[17], co wymaga dzisiaj nie lada odwagi. Nie każdy jest skłonny powiedzieć sobie, że umarli mogą go czegoś nauczyć.

W tym kontekście autor *Żmuta* pisał o Przybosiu jako reprezentancie tych poetów,

---

16 Zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.

17 Zob. O. Marquard, *Farewell to Matters of Principle. Philosophical studies*, tłum. R. M. Wallace et al. New York, Oxford 1989, s. 124.

> którzy nie pragnęli niczego ocalać. Ani przedmiotów kultury, ani wierszy czasu minionego, ani jedności czasu. (…) Poetom tym czas przeszły jawił się jako struktura zakrzepła i obumarła. Myśleli o nim jak o skórze, której należy się pozbyć (…). Cóż oznacza (…) owo marzenie o oku dziewiczym, o wyplątaniu się z zastanych konwencji? Wyplątać się (na szczęście) nie można. Nie żyjemy bowiem (na szczęście) tylko tu i teraz, ale także tam i wówczas. Tam to znaczy w owym świecie zagospodarowanym i zaludnionym przez zmarłych i przez przedmioty kultury[18].

Homer, o którym w jednym z wywiadów Rymkiewicz mówi, że przestał być dzisiaj potrzebny, wskazuje jednak, że kto ma awersję do umarłych i wzdraga się przed dokonaniem symbolicznej katabazy, jak również nie „patrzy w niebo i nie szuka gwiazd przewodniczek łodzi", ten robi to, co kryje się za obrazem picia letejskiej wody – sprowadza siebie do najniższego poziomu zezwierzęcenia. Kraina Lotofagów to druga w kolejności kraina po niefortunnym spotkaniu Odyseusza z Kikonami. Jedzenie lotosu sprawia, że zapominamy, skąd idziemy, dokąd zmierzamy i kim jesteśmy. Odyseusz idzie do podziemia po to, żeby sobie odpowiedzieć na pytanie z początku *Fajdrosa*: skąd i dokąd idziemy. Schodzi się do umarłych, żeby zrozumieć sens tego, co się dzieje. Jednak, żeby spotkanie było rzeczywiście owocne, schodzi się tam z pewnym nastawieniem duchowym: mianowicie nie tyle uczyć się o umarłych, ile uczyć się od nich.

Poematy Homera zaś są fundamentalnymi tekstami kultury nie tylko dlatego, że opowiadają losy jednej z bitew czy *nostos* jednego z herosów. Są nimi dlatego, że pod fascynującą warstwą fabularną dotykają spraw rudymentarnych: antropogenezy, pytania co to znaczy być człowiekiem i jakie jest jego przeznaczenie, co oznacza śmiertelność. *Iliada* często nazywana bywa poematem śmierci. Nie tylko ze względu na to, że nieco wyolbrzymiając, owa śmierć pojawia niemal na każdej karcie eposu, ale dlatego, że jest ona podług Homera wielką niwelatorką, najwyższym prawem, fatalistycznym domknięciem, narzędziem ontologicznego ładu, odpowiedzią na każde ludzkie pytanie. Śmiertelność jest też w wyobraźni Homera podstawową dystynkcją pomiędzy człowiekiem a bogiem. Bogowie są *athanatoi* – nieśmiertelni, *rheia zoontes*, żyjący bez trosk, wiecznie szczęśliwi. Ludzie zaś są *thnetoi*, umarli już u powicia. W panicznym lęku przed śmiercią przestaliśmy rozmawiać ze zmarłymi, zamieniając się w ludzi jednowymiarowych.

[18] J. M. Rymkiewicz, dz. cyt., s. 81-82.

Ryszard Przybylski w eseju o poezji Rymkiewicza wskazywał na tanatologiczny aspekt jego klasycyzmu: „Poeta klasyczny wie, że współczesna kultura wyrzekła się rytualnego wtajemniczenia w sferę śmierci, ale jednocześnie wie dobrze, że cogito jest nieustannie kształtowane przez swe stosunki z umarłymi. Osobowość poety, podobnie jak osobowość każdego człowieka, tworzy wspólnota kulturowa, w której duchy przodków odgrywają rolę równie ważną, jak żywi. A może nawet ważniejszą"[19].

W dramacie *Dwór nad Narwią* Rymkiewicz wkłada w usta upiora Lutka słowa, że „przeszłość jest naszej krwi naprawdę złakniona, bo tylko my tę przeszłość krwią naszą ożywić możemy, a i my (…) krwią przeszłości naszej (…) ciągle się żywimy. Ci ludzie, którzy wychodzą u mnie na scenę, choć może i śmieszni (…) są w sytuacji dramatycznej. Bo też ich problem, nasz problem jest dramatyczny: jak się od ciężaru przeszłości czy ciężaru tradycji naszych uwolnić, ale tak, żeby się od niego nie uwolnić (…), jak ciężar ten nieść i przenieść w przyszłość, tak żeby nie był on nam ciężarem"[20].

Rymkiewicz, którego *porte-parole* jest upiór Lutek, chce zaprzęgnąć język tradycji do tego, by pozostać wiernym wspólnocie kulturowej, z której wyrasta, i zarazem te same elementy tradycji wykorzystać do tego, by zasygnalizować swoją odrębność, a zatem by dokonać swoistego aktu autoemancypacji. Rymkiewicz nie chce łatwej emancypacji od tradycji i usytuowania siebie poza większością tradycjonalistyczną. Stawka jest wyższa. Jego pomysł na tradycję wynika z faktu, że chce dwóch rzeczy na raz. Chce być skądś, chce móc mówić o swojej genezie, a zarazem nie chce, żeby geneza go determinowała. Pragnie mieć dwie rzeczy, które do tej pory wydawały się równocześnie nieosiągalne: dostęp do mitycznego źródła, co pozwoliłoby mu przezwyciężyć niemądre pomysły awangardy, a zarazem możliwość emancypacji, która zapewnia częściową niezależność od decyzji podejmowanych przez wspólnotę i od praktyk kulturowych, które przez tę wspólnotę są wyznaczane.

Klasycyzm stanowić więc będzie w ujęciu Rymkiewicza mitologiczną przestrzeń, która wyznacza ciągłość europejskiej świadomości. Przybylski wskazuje, że Rymkiewicz tym się właśnie różni od Tadeusza Różewicza,

> którego twórczość jest ekspresją świadomości par excellance egzystencjalnej. Świadomości, która nie może ukonstytuować swojej ciągłości, rozpada się bo-

[19] R. Przybylski, *Między śmiercią a tekstem*, [w:] tegoż, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 28.
[20] J. M. Rymkiewicz, *Dwór nad Narwią. Dramaty*, Warszawa 2016, s. 413.

> wiem na wiele całkowicie wolnych, wolnych przede wszystkim od świata umarłych, wyborów i postanowień (…) Jego (tzn. Różewicza) poezja to zbiór okrzyków, słów i gestów, które zapamiętała świadomość czekająca na kolejną neantyzację. Żaden okrzyk nie stanie się symbolem. Żadne słowo nie znajdzie się w sakralnym kręgu mitotwórstwa. Żaden gest nie będzie miał rytualnego znaczenia. Zmarli nie mogą współtworzyć życia. Są tylko znakiem trwogi i drżenia przed niebytem[21].

Celem filozofii kultury konstruowanej przez Rymkiewicza, jej ideą regulatywną jest jedność w poróżnieniu. Rymkiewicz nie deprecjonuje roli mitu i nie uznaje go za mniej wartościowy typ myślenia. Jego zdaniem mit nie jest tylko błędem poznawczym lub wynikiem myśli prelogicznej czy mistycznej, jak chcieli tego Müller i Lévy-Bruhl. Jest to specyficzny rodzaj doświadczenia, idiosynkratyczna forma myślenia nie pozbawiona zborności, sensu, czy rozsądku, nie podlegająca co prawda regułom logicznym myślenia naukowego, ale dysponująca własną logiką, którą należało odtworzyć, rekonstruując gramatykę tej funkcji symbolicznej.

Rymkiewicz odróżnia różne modalności i jakości form symbolicznych, tematyzując w tkance tekstowej różne sposoby rozumienia czasu, przestrzeni i przyczynowości obserwowane przez pryzmat mitu, literatury, języka czy filozofii. Uważa, że mit od nauki różni się właśnie modalnością, decydującą o metodach, jakimi myśl wiąże dane zmysłowe. Podczas gdy poznanie naukowe może łączyć elementy jedynie poprzez ich odróżnianie w podstawowym akcie krytycznej analizy, mit wydaje się wiązać wszystkie wątki, których dotyka bez dalszego różnicowania. Związki, jakie tworzy, są takie, że występujące w nich elementy nie tylko wchodzą we wzajemną, pełną relację, ale zaczynają się ze sobą utożsamiać, stając się jedną i tą samą rzeczą. „W znaczeniu mitycznym obiekty, które wchodzą ze sobą w kontakt – czy kontakt ten ujęty jest jako przestrzenna lub czasowa ciągłość, czy nawet niewielkie podobieństwo, czy też jako przynależność do tej samej klasy lub gatunku – całkowicie tracą cechę bycia wielością, stają się substancjalną jednością"[22].

Jarosław Marek Rymkiewicz w swojej praktyce pisarskiej nie jest więc zwykłym archiwistą lub postmodernistycznym kolekcjonerem wrażeń. To człowiek, który żyje równocześnie w różnych czasach. Dla niego przeszłość nie jest czymś

---

21 R. Przybylski, *Między śmiercią a tekstem*, dz. cyt., s. 43-44.

22 *The Philosophy of Symbolic Forms*, t. 2*: Mythical Thought*, New Haven 1960, s. 63.

minionym, nieobecnym, przebrzmiałym. On myśli przeszłością, odnajduje wątki i podejmuje je. Jest łącznikiem, mediatorem. to nie człowiek, który brodzi w rzece pamięci, ale wypływa na szerokie wody kultury i dociera do sensów głębokich, esencjalnych. Nie jest Voegelinowskim filodoksem, odrywającym się od Bytu i grzebiącym proces dyferencjacji na rzecz prostych formuł, przy pomocy których, wydaje mu się że w sposób „pluralistyczny" i „zniuansowany" obcuje ze światem, a które niejednokrotnie wiodą go do *hybris* wulgarnej woli mocy i totalitaryzmu, przybierającego postać zlaicyzowanego millenaryzmu. Nie jest mąciwodą posługującym się tradycją w sposób ideologiczny i instrumentalny. To człowiek pełen szacunku wobec źródeł, a jednocześnie człowiek głęboko wychylony we współczesność. Jeśli przyszłość jest nieprzewidziana, jeśli nie wiemy co się zaraz stanie, zdaje się mówić Rymkiewicz, to być może różne języki przeszłości mogą nam pomóc odnaleźć się w przyszłości, mogą pomóc nam sprostać temu, co się stanie.

Klasycyzm współczesny w wydaniu Rymkiewicza to nie prosta rezurekcja dawnego nurtu, prądu czy idei, ale pamięć o językach, które mogą pomóc zrozumieć naszą nieoczekiwaną i szczególną sytuację.

> Pamięć indywidualna stapiając się z pamięcią kulturową integruje osobę i zapewnia jej trwałość, włączając ją w porządek kultury. (…) O czymkolwiek byśmy mówili i jakkolwiek byśmy mówili – „nie przestajemy w końcu spisywać własnych dziejów. Dlatego poeta, który (…) mówi głosem wielu epok i wielu konwencji, jednocześnie może i musi mówić swoim, tylko swoim głosem. Taka właśnie szansa dana jest poecie: głosem własnej pamięci ma mówić o tym, co dzieje się w naszej pamięci. Czyli (…) w naszych myślących, pamiętających ciałach[23].

Bibliografia

Abramowska J., *Czy to jest klasycyzm?*, [w:] tejże, *Rekonstrukcje i konstrukcje. Studia literackie*, Poznań 2003.

Bielik-Robson A., *„Na pustyni". Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008.

Bielik-Robson A., *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.

[23] J.M. Rymkiewicz, *Poeta i pamięć*, przedmowa do: A. Międzyrzecki, *Poezje*, wybór autora, Warszawa 1980, s. 16-17.

Bloom H., *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
Błoński J., *Czym był, czym mógł być klasycyzm*, [w:] tegoż, *Odmarsz*, Kraków 1978.
Eliot T. S., *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998.
Eliot T. S., *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, London 1957.
Horkheimer M., Adorno Th. W., *Dialektyka oświecenia*, Warszawa 1994.
Kierkegaard S., *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, Warszawa 1999.
Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia, red. K. Meller, Warszawa 2009.
Kott J., *Zjadanie bogów. Szkice o tragedii greckiej*, Kraków 1986.
Marquard O., *Farewell to Matters of Principle. Philosophical studies*, trans. by R.M. Wallace et all. New York, Oxford: Oxford University Press, 1989.
Przybylski R., *Klasycyzm czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983.
Przybylski R., *Polska poezja klasyczna po roku 1956*, „Pamiętnik Literacki" 1964, nr 4.
Przybylski R., *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.
Rymkiewicz J.M., *Czym jest klasycyzm?*, Warszawa 1967.
Rymkiewicz J.M, *Poeta i pamięć*, przedmowa do: A. Międzyrzecki, *Poezje*, Warszawa 1980.
Rymkiewicz J.M., *Dwór nad Narwią. Dramaty*, Warszawa 2016.
Rymkiewicz J.M., *Wielki Książę z dodaniem rozważań o istocie i przymiotach ducha polskiego*, Warszawa 1983.
Rymkiewicz J.M., *Wieszanie*, Warszawa 2007.
Rymkiewicz J.M., *Kinderszenen*, Warszawa 2008.
Rymkiewicz J.M., *Samuel Zborowski*, Warszawa 2010.
Rymkiewicz J.M., *Żmut*, Paryż 1987.
Rymkiewicz J.M., *Baket*, Londyn 1989.
Rymkiewicz J.M., *Kilka szczegółów*, Kraków 1994.
Rymkiewicz J.M., *Do Snowia i dalej*, Kraków 1996.
Rymkiewicz J.M., *Głowa owinięta koszulą*, Warszawa 2012.
Rymkiewicz J.M., *Zachód słońca w Milanówku*, Warszawa 2002.
Rymkiewicz J.M., *Cicho ciszej. Wybrane wiersze z lat 1963–2002*, Warszawa 2003.
Rymkiewicz J.M., *Do widzenia gawrony*, Warszawa 2006.
Rymkiewicz J.M., *Wiersze polityczne*, Warszawa 2010.
Rymkiewicz J.M., *Pastuszek Chełmońskiego*, Warszawa 2014.
Rymkiewicz J.M., *Koniec lata w zdziczałym ogrodzie*, Warszawa 2015.
Rymkiewicz J.M., *Przez zwierciadło*, Kraków 2003.

Waśko A., *Romantyczny sarmatyzm. Tradycja szlachecka w literaturze polskiej lat 1831–1863*, Kraków 1995.

Jakub Andrzej Jurkowski
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw

JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ'S IDIOSYNCRATIC CLASSICISM

Summary

The paper is an attempt to briefly outline the hermeneutical methods of entering into dialogue with the tradition of classicism in the literary output of Jarosław Marek Rymkiewicz. It tries to recognize how the concept of classicism, formulated by the T.S. Eliot in his essay *Who is the classic?*, influenced the methods of mediation the Mediterranean cultural heritage by Rymkiewicz. The paper presents several aspects of the terms "classic" and "classicism", looks for its possible meanings and contexts and demonstrate areas of controversy in characterizing Rymkiewicz's output by that ambiguous, and basically inconceivable concepts. The paper also discusses the problem how fundamental values of Mediterranean culture are incorporated into Rymkiewicz's poetry.

Keywords: Jarosław Marek Rymkiewicz, classicism, tradition, myth, mythology, Ernst Cassirer, Thomas Stearns Eliot, Homer, Ryszard Przybylski.

Mariusz Kalandyk
Rzeszów

POETYCKIE DZIKIE I KULTUROWE MISTERIA W WIERSZACH JAROSŁAWA MARKA RYMKIEWICZA

Wstęp – remanenty poety klasyka

Pisanie o Rymkiewiczu, że jest poetą transgresji, zakrawać może na lekkomyślność. Ostatnie tomy, wydane pomiędzy rokiem 2006 a 2015, wydają się jednak wskazywać na istotne zmiany estetyki, pozwalające ów pogląd uzasadnić[1]. Poecie przypisano, słusznie zresztą, orientację klasycystyczną jako znak rozpoznawczy i poetyckiego rzemiosła, i estetycznej świadomości. Przesłanek było wiele. Wymieńmy kilka z nich: wykorzystanie metrum wiersza regularnego i zawężenie liczby form gatunkowych na rzecz ich wyrafinowania; bycie „poetą kultury" z charakterystycznym sposobem ujawniania relacji z naturą rozumianych jako problem intelektualny i estetyczny; istnienie „królewskiego tematu", który buduje trudne relacje ciągłości i dialogu z tradycją rozumiane jako poszukiwanie harmonii; metafizyczność komentowaną jako poszukiwanie egzystencjalnych, ontologicznych i religijnych podstaw egzystencji; intelektualizm i dyskursywność wielu lirycznych realizacji[2]. Dorota Wojda pisała: „Fundamentalną zasadą tego programu było uznanie tradycji literackiej za synchronię wymagającą łączenia repetycji z negacją, ponawiania wzorów

---

1 Piszący ma tu na względzie trzy tomy Jarosława Marka Rymkiewicza: *Do widzenia gawrony* (Warszawa 2004), *Pastuszek Chełmońskiego* (Warszawa 2013) oraz *Koniec lata w zdziczałym ogrodzie* (Warszawa 2015).

2 Warto przypomnieć następujące wypowiedzi: R. Przybylski, *Między śmiercią a tekstem,* [w:] tegoż, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 21-53; M. Janion, *To jest klasycyzm tragiczny*, [wstęp w:] R. Przybylski, *To jest klasycyzm*; M. Woźniak-Łabieniec, *Klasyk i metafizyka*, Kraków 2002; A. Gleń, *Dialogi z umarłymi, albo neoklasycyzm: Julian Kornhauser czyta „Thema regium" Jarosława Marka Rymkiewicza*, „Topos" 2013, nr 4, s. 88-92; M. Kalandyk, *Poetycki światopogląd Jarosława Marka Rymkiewicza. Próba antropologii literackiej*, Kraków 2015.

w zmienionej postaci. […] W tej koncepcji istotne były archetyp, mit i takie pisanie, w którym doświadczenie poetyckie stale powtarza się z twórczą zmianą"[3].

Od pewnego czasu zauważyć można pojawianie się w estetyce i tematyce wierszy Rymkiewicza wątków wyraźnie innych, chociaż na pierwszy rzut oka oczywistych dla poety klasyka. Owe wątki odsyłają do opowieści mitologicznych i z tego względu nie są niczym nowym w korpusie tematów lirycznych, proponowanych przez autora *Anatomii*. Są jednak odrębne. Wskazują na wysiłek, który ma na celu reinterpretację wielu dotychczasowych estetycznych i światopoglądowych notacji. Świadczą o poszukiwaniu nowych, za to bardziej pierwotnych poetyckich rytów i zakotwiczeń. Każą inaczej patrzeć na dotychczasowy, dość już stabilny i spetryfikowany, zakres poruszanych zagadnień i lirycznych obserwacji[4].

Motywy antyczne, podkreślmy to jeszcze raz, nie od dziś towarzyszą Jarosławowi Markowi Rymkiewiczowi w budowaniu lirycznych narracji[5]. Od pewnego czasu ulegają jednak znamiennemu przetworzeniu. O ile na przykład w tomie *Zachód słońca w Milanówku*[6] poeta umieścił zaledwie dwa wiersze „mitologiczne" (*Łzy Ariadny*, *Twarz bogini*), o tyle tom kolejny (*Do widzenia gawrony*) kończy się cyklem zatytułowanym *Cztery wiersze dla umarłej bogini*. Jeszcze ciekawiej skomponowany jest zbiór *Pastuszek Chełmońskiego*. Rozpoczyna go wiersz pt. *Wtedy Atena*, a kończy utwór *Elektra bieli płótno (na temat z „Grobu Agamemnona" Słowackiego)* oraz wydzielony zestaw tekstów: *Sześć wierszy dla Orfeusza*. Ostatni jak dotąd zbiorek (*Koniec lata w zdziczałym ogrodzie*) do zbioru tematów mitologicznych dołącza dwa wiersze: *Umierający Minotaur* oraz *Po zabiciu Minotaura Tezeusz idzie na spacer z Ariadną i Fedrą*.

---

3 D. Wojda, *„Łzy Ariadny". Cykl poetycki Jarosława Marka Rymkiewicza jako afirmacja istnienia w nicości*, „Pamiętnik Literacki" 2011, z. 1, s. 111, 112.

4 Autor niniejszego tekstu zwracał już uwagę, że strategicznym celem Rymkiewiczowego układania rymów może być pytanie o możliwość stworzenia w poezji zrębów nowej estetyki, która ma na względzie budowanie „filozofii pierwszej" w czasie dekretowanego od wielu lat rozpadu metafizyki fundowanej na klasycznym pojęciowniku filozofii greckiej. Por. M. Kalandyk, *„Poezja po metafizyce". Literacka antropologia świata śródziemnomorskiego w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza – najważniejsze kręgi odczytań. Próba generalizacji*, [w:] tegoż, dz. cyt. (*Poetycki światopogląd Jarosława Marka Rymkiewicza…*), s. 257-266.

5 Mają one wieloraki kształt. Dotyczą zarówno nawiązań do postaci mitologicznych (reinterpretacji opowieści o ich losach), do postaci dawnych filozofów i bohaterów biblijnych, jak i motywów antycznych, kulturowych toposów, filozoficznych idei itd. Ich wykorzystywanie jest swoistym *modo operandi* poety z Milanówka.

6 J. M. Rymkiewicz, *Zachód słońca w Milanówku*, wyd. I, Warszawa 2002.

Konteksty jako kulturowe alibi – odsłona pierwsza: Dionizos i Ariadna

Jakie jest kulturowe tło owych zabiegów? Poeta zawsze korzystał z okazji, by przywoływać określone fakty, motywy i postacie w przeróżnych intencjach ideowych. Wszystko to sprawia, że zakres niesprzecznych odczytań wierszy autora *Animuli* stanowi od pewnego czasu dla obserwatora tej twórczości prawdziwe interpretacyjne wyzwanie. Podobnie zresztą jak liczba przywoływanych i formułowanych idei, zamieszczanych w książkach eseistycznych[7].

Jarosław Marek Rymkiewicz jako poeta kultury często podejmował w swoich wierszach, jak się już powiedziało, wątki mitologiczne. Ich liczba nie jest mała. Mimo to ostatnie trzy zbiory wierszy, zwłaszcza *Do widzenia gawrony* i *Pastuszek Chełmońskiego*, wprowadzają nowy ton, nowy sposób wykorzystania starych antycznych motywów. Jest to, plan bardziej misteryjny, archaiczny, odwołujący do rudymentów wczesnej kultury greckiej.

Artystyczny obrys owego zamiaru wydaje się wyznaczać pierwszy wiersz z tomu *Pastuszek Chełmońskiego* pt. *Wtedy Atena*. Autor *Anatomii* wprowadza, robił to zresztą wiele razy wcześniej, odniesienie do fragmentu innego dzieła: Homerowej *Iliady*. Ważne jest jednak nie tyle umieszczenie motta („Wtedy z ich źrenic Atena zerwała chmurę ciemności/ (…) i zaraz z dwóch stron im światło zabłysło"), ile sposób tworzenia na jego podstawie określonej narracji estetyczno-filozoficznej.

Poeta bodaj pierwszy raz wykorzystuje w swoim wierszu model heksametru. Początkowy dystych brzmi następująco:

Wtédy A|téna |zdjęła z ich| źrénic dwo|jáką |ciémność (6 stóp akcentowanych)
I óni tam | z(ó)ba|czyli is|tniénia | strászną da|rémność (6 stóp akcentowanych)

Co prawda, nie zawsze dochowuje wierności podstawowym zasadom klasycznego heksametru polskiego (na przykład w piątej stopie pierwszego wersu występuje trochej zamiast daktyla), jednak owe niedokładności nie zmieniają

[7] Podstawowy punkt odniesienia – klasycyzm – wzbogacony zostaje o interpretacje, które prowadzą do komentarzy dających asumpt do budowania wykładni romantycznych dla pełniejszego rozumienia intencji estetycznych i światopoglądowych, zawartych w wierszach i eseistyce Rymkiewicza. Przekonująco brzmią również sądy, które pokazują wiersze Jarosława Marka w kontekstach autotematycznych, związanych z dekonstrukcją i postmodernizmem a ostatnio – hermeneutycznych, łączonych z tzw. „nihilizmem słabym", odnoszącym się z kolei np. do koncepcji Gianniego Vattimo.

istoty zamierzenia. Siła rytmu antycznego jest przemożna i skrywa artystyczny cel – nie tyle polemiczny względem pierwowzoru, choć tak się na początku wydaje, co uniwersalizujący sensy ludzkiego przeznaczenia.

Otóż pierwszy dystych, gdy go porównać z fragmentem *Iliady*, stanowi zaprzeczenie Homerowego opisu. Atena rozwiewa „oćmę złowrogą" sprzed oczu Achajów w momencie szczególnym, gdy Trojanie zaatakowali okręty najeźdźców; bogini daje im jasność spojrzenia i ponagla do walki[8]. Pierwsza dwuwersowa całostka w wierszu Rymkiewicza wydaje się odkrywać właściwą intencję bóstwa; intencję, której ani Homer, ani bohaterowie jego opowieści nie dostrzegli. Potwierdzają to kolejne dystychy, budowane w porządku czasowych paralelizmów, dzięki którym pokazuje się wspólnotę losu bohaterów *Iliady* i losu każdego z nas. Czytamy:

> Daremność ognisk które palili wieczorem na zboczu
> Daremność twoich półżywych twoich przejrzystych oczu
> Daremność ścieżek którymi schodzili z Gargarosu
> Daremność morza i żagli – ich i twojego losu
> Wielkie o wielkie żagle coś jest w powietrznych sferach
> Jeśli to jakieś bóstwo to takie które umiera

Zapisane w wierszu zwątpienie w sens egzystencji człowieka, poddawanej bezlitosnym rytmom przemijania, wydaje się jednoznacznie wartościować jego idee. Dekretowana przez współczesne filozofie śmierć Boga jest także nieodwracalną śmiercią człowieka i jego kultury. Wszystkie działania czyni daremnymi. Zejście z Gargarosu (siedziby Zeusa w tureckiej Anatolii) jest objawieniem daremności i kruchości ludzkiego życia; siłą rzeczy stanowi ideowy punkt odniesienia do ewangelicznego aktu przemienienia się Chrystusa w obecności wybranych uczniów na górze Tabor[9]. Syn Boży objawił wtedy nadprzyrodzoną moc oraz fundamenty bogoczłowieczeństwa ukazujące plan zbawienia człowieka w ujęciu zarówno historycznym (obecność proroków Eliasza i Mojżesza), jak i eschatologicznym (głos samego Jahwe). Kontekst ów jest istotny. Pokazuje dość nieoczekiwanie teologiczny mankament (paradoks), który współcześnie jest obecny w literaturze jako idea „nicości objawienia" – „wizja objawienia jako

[8] Homer, *Iliada*, pieśń XV, w. 659-660, tłum. I. Wieniewski, Kraków 1984, s. 330.

[9] Por. *Ewangelia św. Marka* (9, 2-9), [w:] *Biblia Tysiąclecia*, Kraków – Wrocław 1980, s. 1168.

obowiązującego, lecz pozbawionego sensu"[10]. Antyczna maska skrywa być może ów kluczowy dla Rymkiewicza problem: w dyskursie literackim ujawnia się dramat niemożności bezpośredniego wysłowienia sytuacji kryzysowej. Pozostaje prawo artystycznej mimikry dające szansę uobecnienia się sacrum. Warto również i o tym pamiętać, mając na względzie ostatni dystych wiersza:

> Daremność losu – gdy milknie i bierze cię za rękę
> I tylko Dionizos schodząc śpiewa ci swoją piosenkę.

Obecność patrona tragedii czyni ideowe przesłanie *Wtedy Atena* bardziej skomplikowanym. Niejasnym. Jaką bowiem piosenkę śpiewa Dionizos? Co jest (może być) jej treścią? Dlaczego to właśnie on pojawia się na ścieżce łączącej antyk z nieustannie dziejącą się teraźniejszością?

Dionizos, przypomnijmy, nie był bogiem łagodnym; nie był też bogiem udomowionym. Był za to – i ciągle jest – bogiem transgresji, szaleństwa oraz atawistycznej, nieznającej żadnych ograniczeń, ekstazy miłosnej[11]. Jego literacki portret przedstawił Jarosław Marek Rymkiewicz we wcześniejszym tomie wierszy zatytułowanym *Do widzenia gawrony* (2004)[12]. Jakkolwiek tytułową bohaterką cyklu jest Ariadna, jego równie istotnym podmiotem staje się Dionizos. Poeta wikła ujawnianie się bóstwa w konteksty kulturowe, pokazując nie tylko jego mitologiczne i „misteryjne" odnośniki antyczne, lecz także odniesienia, które stworzyli artyści i filozofowie epok późniejszych. Owo uwikłanie wydaje się w zamyśle poetyckim Rymkiewicza odpowiadać mitycznej wieloznaczności

---

10 Por. A. Lipszyc, *Czas wiersza. Paul Celan i teologie literackie*, Kraków – Budapeszt 2015, s. 13. Ową ideę sformułował Gershom Sholem w liście do Waltera Benjamina: „boskość obecna jest tylko w literaturze, tam zaś tylko pod postacią »nicości objawienia«" (tamże).

11 Por. K. Kerenyi, *Kreteński rdzeń mitu* Dionizosa, [w:] tegoż, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, Kraków 1997, s. 58-114; R. Graves, *Natura i poczynania Dionizosa*, [w:] tegoż, *Mity greckie*, Warszawa 1992, s. 102-108 oraz Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, rozdziały: *Obrzędy dionizyjskie*, *Dionizos i Orfeusz*, Warszawa 1997, s. 335-342, 343-366.

12 Dokładną i zajmującą analizę cyklu *Cztery wiersze dla umarłej bogini* przedstawiła Dorota Wojda w przedstawionym już artykule (*„Łzy Ariadny". Cykl poetycki Jarosława Marka Rymkiewicza jako afirmacja istnienia w nicości*). Autorka pisze tam między innymi: „epifania Dionizosa koresponduje w poezji Rymkiewicza z Heideggerowską die Lichtung i […] ta ostatnia, jako odsłonięcie das Nichts, również podlega prawu wiecznego powrotu. »Zima – jak grecki bóg umiera«, odchodzi w niebyt, by się z niego wyłonić, czemu odpowiada natura bóstwa, co »pojawia się zimą, a znika podczas tej samej uroczystości wiosennej, w czasie której dokonuje swej najbardziej tryumfalnej epifanii« – jak pisze Mircea Eliade. »Poprzez swoje epifanie i zakrycia Dionizos objawia tajemnicę – i świętość – połączenia życia i śmierci«" (s. 124).

figury Dionizosa, który, jak wiadomo, posiada naturę na poły zwierzęcą, na poły bosko-ludzką. Łączy biologiczny atawizm i kulturową maskę: kreację i sublimację.

Udatnie owo uwikłanie przedstawia pierwszy wiersz cyklu *Ariadna w Knossos*. Poprzedza go cytat z księgi XVIII *Iliady*: „[…] posadzkę taneczną […] / Na kształt tej, która ongi w rozległym Dedal Knossosie / Dla Ariadny sporządził o lokach pięknie trefionych" – będący fragmentem opisu tarczy Achillesa[13]. Utwór wydaje się być poetyckim apokryfem. W opisach losów Ariadny nie znajdziemy bowiem informacji o przygodach seksualnych dziewczyny z Dionizosem w rodzinnym mieście. Królewna żadnemu bogu się tam nie oddała. Uczyniła to dopiero na wyspie Dia (Naxos), łącząc się z Dionizosem. Nie zbieżność jednak z mitologiczną faktografią jest w wierszu najbardziej interesująca, lecz powód użytego anachronizmu. Zaznaczmy, iż w utworze ani razu nie pojawia się imię Bakchusa. Możemy się tylko domyślać, że właśnie ów bóg jest jednym z jego bohaterów.

Otóż Ariadna jest córką Pazyfae oraz Minosa; ojciec kreteńskiej księżniczki był synem Europy i Zeusa, ten zaś był także ojcem Dionizosa. Bykiem bywał nie tylko władca Olimpu, lecz także Dionizos. Mamy prawo przypuszczać, że pan winnej latorośli jest w wierszu Rymkiewicza owym bogiem „z penisem zwierzęcia ale twarzą człowieka"[14]. Podkreślmy: przekraczanie granic tabu (niezbyt odległe pokrewieństwo, spółkowanie z istotą półboską i półzwierzęcą) nie ma charakteru perwersji; jest wtajemniczeniem. Umożliwia zadawanie istotnych pytań.

Opisywana sytuacja skrywa jednak paradoks. Czytamy: „Bóg był zwierzęciem i tak niech zostanie/ Tylko takiemu da się postawić pytanie", by zaraz potem się dowiedzieć, że pytania zadaje się „takiemu Bogu który nie myśli logicznie". Wtajemniczenie ma więc charakter nie tyle ezoteryczny, co orgiastyczny i dokonuje się poprzez wyzwolenie z obowiązujących w danej społeczności norm i zasad. Owo przekroczenie sprawia, że „Wszyscy wiedzieli wszystko – nie było zagadek / Bo je tam im objaśniał ten Bóg zwierzę-świadek". Nie było także idei, ruchu myśli porządkującego i modelującego jednocześnie rzeczywistość. W opisywanym stanie rzeczy nie były po prostu potrzebne. Zastępował je – obrzędowy erotyczny taniec. Przypomina o tym motto z Iliady Homera[15].

13 Homer, dz. cyt., Księga XVIII, w. 585-587, s. 406.

14 Zob. Z. Kubiak, dz. cyt., s. 338.

15 Taniec ów, komentuje, Robert Graves, zwano „tańcem przepiórki", a wykonywano go według skomplikowanego wzoru nakreślonego na podłodze przed pałacem w Knossos. Pałac i labirynt niekiedy utożsamiano ze sobą, a motyw byka zapładniającego krowę ma swe

Nie zapominajmy również o żartobliwym charakterze wiersza. Ariadna ma sukienkę w groszki, co nie było w kulturze minojskiej obowiązującym stylem ubierania się ani córek królewskich, ani kapłanek, a siódmy orgazm księżniczki sprawił, że jak mgła rozwiały się rzeczy same w sobie. Trudno znów znaleźć w historii myśli greckiej ideę w ten sposób nazwaną. Literacki żart może mieć ten sam cel, który ujawnia wiersz *Wtedy Atena*. Wspólnota ludzkiego losu ma charakter trwały, gdy idzie o rozpoznanie jego podstawowego przeznaczenia. Podlegamy mu wszyscy, a zagadka śmierci wymyka się i greckim, i współczesnym, na przykład polskim, próbom jej sensownego (racjonalnego) uzasadnienia. Pozostaje atawistyczny rytuał, transgresja, fizyczny, a nie intelektualny wstrząs[16].

Die Tiefen des Daseins sind unermeßlich – „głębie bytu są nie do zmierzenia"; takie motto posiada drugi wiersz cyklu – *Ariadna na Naxos*. Cytat pochodzi z opery Ryszarda Straussa[17] i jest kolejnym kulturowym, a nie tylko mitologicznym, sposobem opisu określonego archetypu. Jest to archetyp opuszczenia, obcości i jednocześnie poszukiwania fundamentu dla swojego istnienia. Ariadna staje się poprzez stulecia jedną z bohaterek, która uosabia owe przypadłości. Opera niemieckiego kompozytora posiada jednak kształt szczególny. To, co dla Greków mogło być ważnym tematem tragedii, u Straussa staje się konfrontacją dwóch żywiołów: serio i *buffo*. Owo zestawienie tworzy zupełnie nową jakość estetyczną, którą powinniśmy wziąć pod uwagę, czytając wiersz Rymkiewicza[18].

związki z kultem Białej Bogini i tak np. „mit o Pazyfae i byku wskazuje na obrzędowe zaślubiny pod dębem kapłanki księżyca noszącej krowie rogi i króla Minosa w masce byka" (R. Graves, dz. cyt., s. 259; por. także tamże, s. 298). Ariadna – powtórzmy – może być w kontekście wiersza również kapłanką księżyca, związaną z kultem Białej Bogini. Por. M. Kalandyk, dz. cyt. (*Poetycki światopogląd Jarosława Marka Rymkiewicza*), s. 179 i n. Por. także: D. Wojda, dz. cyt., s. 117 i n.

16 „Na naszych oczach dokonuje się niejako zamknięcie pełnego cyklu dziejów myśli i poszukiwania rozstrzygnięć wiążących dla ludzkiej jednostki. Staje ona równie bezbronna wobec zagadki świata jak starożytni Grecy. Nie chroni jej żadna porządkująca idea, żaden niepodlegający krytyce system wierzeń czy przekonań. Wchodzi więc w obszar nieciągłości i wynikającej stąd niepewności" (M. Kalandyk, tamże, s. 180).

17 Por. R. Strauss, *Ariadna na Naxos*, *Aria Kompozytora*.

18 W operze Straussa (libretto napisał Hugo von Hofmannsthal) prowadzone są dwa wątki. Jeden z nich dotyczy opuszczonej przez Tezeusza księżniczki, a drugi historii odwołującej się do poetyki *komedii dell'arte* dotyczącej pikantnej komedyjki *Niewierna Zerbinetta i jej czterej kochankowie*. Przeciwieństwem Ariadny jest w operze pozbawiona dramatycznych rozterek Zerbinetta, która nie zamierza dramatyzować faktu, że ktoś właśnie ją porzucił i zostawił samą. To – sugeruje – są naturalne etapy życia kobiety i nie należy z tego powodu przesadnie rozpaczać.

Otóż sam wiersz pisany jest w lekkiej tonacji stylu *buffo*. Na Ariadnę patrzy się oczami raczej Zerbinetty niż Kompozytora, który w arii wygłasza górnolotne i szlachetne – komunały. Sam bóg (znów nienazwany po imieniu) lub coś, co ma ciało boga, wychodzi z morza i proponuje dziewczynie niezobowiązujący seks. Mamy prawo tak domniemywać, ponieważ dobitnie o tym świadczy następujący fragment:

> – Twoją sukienkę weźmie sobie morze
> I weźmie sobie twoje pstre trzewiczki
> A ja na tobie nagi się położę […]
>
> [*Do widzenia gawrony*, s. 73]

Opisana sytuacja, jak widzimy, traci podniosłą formę. Ów fakt nie osłabia jednak nośności archetypu. Znosi tylko jego jednowymiarowość wyznaczaną logiką tonacji molowych. Wprowadza również akcenty groteskowe, które okazują się dobrze oddawać to wszystko, co o tradycji ma do pomyślenia świadomość współczesnego człowieka. Przeczytajmy końcową strofę wiersza:

> Bóg był w pierzastym hełmie marynarza
> Poza tym nagi – naga też księżniczka
> A morze mówi – że to się powtarza
> I nie zamierza zwrócić jej trzewiczka
>
> (tamże)

Obok jednoznacznie oczywistych konotacji odsłaniających symboliczne znaczenie żywiołu morza[19] i boskich prerogatyw Dionizosa, towarzyszy czytelnikowi ów wspomniany wyżej niepokojący bo niejednoznaczny sens. To prawda, Dionizos łączy przeciwieństwa: życie – śmierć i życie – sztuka, sam przecież jest patronem zajęcia radykalnie wyłączającego człowieka ze świata natury – tragedii (sztuki *sensu largo*), ale jednocześnie daje się postrzegać inaczej: niejednoznacznie, groteskowo. Ubrany tylko w pierzasty hełm marynarza, nie musi budzić uczucia mistycznej zgrozy. Ariadna zaś, ubrana z kolei w pstre trzewiczki, przypomina bardziej osobę zagubioną i naiwną niż tragiczną diwę. Wszystko to każe patrzeć na drugi wiersz cyklu jak na tekst pisany przez dekonstrukcjonistę. Autor każe nie tylko wchodzić czytelnikowi na sprawdzone kulturowe i mitologiczne

[19] Morze oznacza „powrót do matki", śmierć; element przejściowy, pośredniczący między życiem a śmiercią; por. J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2012, hasło: *Morze*, s. 259.

szlaki, lecz także proponuje odświeżenie tropów poprzez ich literacką ironiczną rekonstrukcję, zderzenie sensów i estetycznych jakości, sprawdzenie tym samym, czy archetyp wyjdzie zwycięsko z próby jego relatywizacji i banalizacji.

W trzecim z kolei wierszu cyklu (*Ariadna z dzieckiem w brzuchu*) Dionizos widziany jest przez poetę jako ten, kogo można utożsamić z Hadesem. Rymkiewicz powołuje się przy tym na sąd Heraklita; cytuje go. Podkreślmy jeszcze, że zdanie będące cytatem: „Dionizos i Hades są jednym i tym samym bogiem" stanowi część dłuższej wypowiedzi. Cały fragment brzmi następująco: „Gdyby bowiem to nie dla Dionizosa uczynili procesję i śpiewali hymn falliczny, to całkiem bezwstydnym sprawiono by oddawanie przez nich czci. Zaś ten sam jest Hades i Dionizos, dla którego szaleją i urządzają Lenaje"[20]. Bóg winnej latorośli w tym ujęciu niejako spaja dwie części ludzkiego istnienia: życie i śmierć. Czyni je całością[21].

W wierszu trzecim minicyklu znajdziemy również odwołania mitologiczne. Ariadna w jednym z wariantów mitu sobie poświęconego popełniła samobójstwo i – ciężarna – została pochowana na wyspie Naxos. Przyczyną samobójczej śmierci księżniczki był lęk przed Artemidą. Jedna z wersji mówi, że Ariadnę zamordowała Atena[22]. Dorota Wojda przypomina wersję cypryjską mitu: „Panią Labiryntu utożsamiano też z Persefoną, która powiła dziecko w krainie Hadesu, a miało być ono samym Dionizosem. Poeta nawiązał przede wszystkim do tej historii, jako że zawiera ona w sobie ideę ciągłego niszczenia i odnawiania życia, a ponadto eksponuje niezwykłą naturę boga Dimorphos, zrodzonego z kobiety uczynionej boginią", opowiedzianą przez Karola Kerényi'ego w jego książce o Dionizosie[23].

Istotne wydaje się w wierszu i odwrócenie motywu (Ariadna, archetyp kobiecości, zamiast Dionizosa, przez dziewiczą pochwę odnawia wciąż na nowo rytuał przejścia ze stanu nieistnienia do życia[24]), i tego motywu sublimacja. Dio-

[20] Por. K. Mrówka, *Heraklit*. Warszawa 2004, s. 72. Omówienie niuansów przekładu: P. Krajewski, *Logos Heraklitejskich paradoksów*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia historica" 2010, s. 27.

[21] Bardzo interesująco od strony językowej analizuje ów fenomen P. Krajewski: „Tym samym dochodzimy do tego, co umożliwia zaskakujące i paradoksalne stwierdzenie tożsamości obu bogów: to Dionizos sprawia, że uroczystości o obscenicznym przebiegu nie są ἀναιδέστατα, przez co sam jawi się jako αἰδής, przeciwieństwo zupełnej bezwstydności" (tamże, s. 27).

[22] Por. R. Graves, dz. cyt., s. 295.

[23] D. Wojda, dz. cyt., s. 125.

[24] J. Campbell mówi o tym następująco: „Żeńskość jest samym czasem i przestrzenią, a kryjąca się za nią tajemnica wykracza poza wszelkie pary przeciwieństw. Nie jest więc ona ani męskim, ani żeńskim. Ani jest, ani nie jest. Jednak w niej jest wszystko, toteż bogowie są jej

nizos jest wtedy nie tylko bóstwem dającym życiu sakralny fundament, lecz także przekształcającym owo życie w sztukę, konwencję, estetyczny gest[25].

Tak więc wyjście z nicości lub transgresja, sugeruje Rymkiewicz, dokonują się zawsze w obszarze mitu i w przestrzeni archetypu. Mogą być opowiedziane językiem *skandalonu*, który poprzez zgorszenie, moralne czy też obyczajowe wzburzenie jest w stanie odsłonić misteryjne znaczenie opowiadanych o bogach historii oraz zdarzeń. Owe opowieści nie tyle rozjaśniają zagadkę ludzkiego istnienia, ile unaoczniają jej elementarną ciemność, nieprzenikliwość.

Przedstawioną powyżej sugestię wydaje się potwierdzać ostatni wiersz minicyklu pt. *Bzy przekwitły*. Czym jest materia dopiero co uschłych kwiatostanów bzu? Owo pytanie ma charakter uniwersalny. Rzecz cała odbywa się przecież cyklicznie nie tylko w ogrodzie poety, lecz w całym ogrodzie świata. Wybór bzów jako tematu nie wydaje się być przypadkowy. Bzy są jednymi z ostatnich kwiatów początku lata. Paradoks przemijającego istnienia bzów i żal po ich krótkotrwałym istnieniu są w wierszu nie tylko alegorią przemijania, lecz i próbą redakcji ostatniej w cyklu wykładni zagadki istnienia symbolizowanej przez Dionizosa, boga uobecniającego się w upale[26].

Odrąbana głowa boga winnej latorośli to jeszcze jedno odniesienie do mitu. Pamiętamy, że Dionizos został poćwiartowany na rozkaz zawistnej Hery. Uratowała go Rea. Uciekając przed prześladowaniami Hery, poznał również Persefonę (jedna z wersji mitu mówi, że to ona, a nie Semele, była jego matką), więc i najprawdopodobniej przestrzenie Hadesu. Przez Herę został również naznaczony obłędem[27]. Warto o tym pamiętać, czytając *Bzy przekwitły*. Motyw ułomności bytu, jego zagadkowej dwuznaczności i połowiczności pojawia się w wierszach Rymkiewicza dość często. Owa zagadka istnienia jest jedną z poznawczych obsesji twórcy z Milanówka. Odsłania ukrytą sugestię, którą możemy zapisać w postaci cytatu z innego wiersza omawianego tomu pod tytułem *Higher Walton, Lancashire, kwiecień 1912 roku*: „Może jest coś po śmierci nic nie ręczy za nic / Między życiem a śmiercią nie ma żadnych granic"[28]. Byt, tak sugeruje poeta, posiada dwie strony istnienia – ciemną i jasną. Podlegamy obydwu, ale

dziećmi. Wszystko, o czymkolwiek możesz tylko pomyśleć, cokolwiek możesz tylko zobaczyć – jest tworem Bogini" (J. Campbell, *Potęga mitu*, Kraków 1994, s. 263).

25 Por. wykładnię wiersza D. Wojdy – dz. cyt., s. 124 i n.

26 Por. K. Kerenyi, dz. cyt., s. 76. „Czymś dionizyjskim – a może nawet, według Pindara, samym Dionizosem – jest »czysty blask pełni lata« (*hagnon fengos oporas*)".

27 Por. R. Graves, dz. cyt., s. 63-64, 102.

28 Dz. cyt. (*Do widzenia gawrony*), s. 60.

cokolwiek pewnego możemy mówić tylko o tej, która dotyczy życia, egzystencji, wegetacji. Drugą stronę przesłania mrok, poznawcza ciemność. Możemy o nią pytać ze względu na doświadczenia Dionizosa, boga podwójnie urodzonego, którego udziałem była śmierć w momencie urodzin.

Zagadkowo w związku z tym brzmi ostatni wers tekstu o bzach: „Wszystko co jest to tylko ślady twych sandałów". Sugeruje, iż ontologicznie ważniejsza i „bardziej substancjalna" jest ta druga, ciemna strona istnienia. Jakkolwiek pełnię bytu konstytuuje dialektyczny fenomen bycia tego tu oto w powiązaniu z jego negatywnym odbiciem uobecnionym przez Dionizosa, owo bycie skażone jest nietrwałością, ulotnością, podatnością na zranienie. Jest tylko śladem boskich sandałów, chwilową materializacją tego, co ze swej istoty tak naprawdę jest widmowe i przemijalne[29].

Dopełnieniem historii kreteńskiej są wspomniane wyżej dwa wiersze z tomu *Koniec lata w zdziczałym ogrodzie*: *Umierający Minotaur* oraz *Po zabiciu Minotaura Tezeusz idzie na spacer z Ariadną i Fedrą*[30]. Pierwszy tekst otwiera pole do spekulacji ze względu na obraz końcowy: „Spójrz w głąb otwartej czaszki – mózg zniknął – jest pusta / Klęczy nad nim Ariadna, całuje go w usta". Oczywiście swojego strasznego brata potwora. Po śmierci Minotaura z jego zranionej czaszki znika mózg. Akt zabójstwa przestaje mieć tym samym charakter morderstwa; „to coś" nie jest przecież człowiekiem, kaźń nie wiąże się więc z groźbą boskiej zemsty; staje się raczej aktem ofiarniczym. Równocześnie jest także fantazmatem, projekcją kulturowych obaw przed strąceniem w nierozumność, w zezwierzęcenie. Pocałunek zdradzieckiej Ariadny może być tym samym zrozumiały, skrywa bowiem atawistyczny lęk przed obcością; odmiennością nie do zaakceptowania[31].

Zupełnie inaczej trzeba potraktować wiersz drugi. Opatrzony przypisem, staje się nie tyle poetyckim żartem, co intertekstualnym konceptem, ekfrazą[32].

---

29 Dorota Wojda ujmuje to następująco: „Bóg identyfikowany przez Heraklita z Hadesem, panuje nad śmiercią i życiem, które – w osobie Eurydyki – wydobywa z podziemi Orfeusz i które podąża jego śladem, by jednak powrócić do krainy zmarłych" (dz. cyt., s. 129).

30 W komentarzu genologicznym warto wspomnieć, że są to oktostychy, świadectwo ważnych powinowactw ideowych i artystycznych JMR z Jarosławem Iwaszkiewiczem; mają one już swoją historię (poprzez między innymi odnawiany przez obu poetów mit dionizyjski).

31 W świadomości starożytnych obawę przed odczłowieczającą przemianą, ale i związaną z tym fascynację, doskonale ujawniają *Metamorfozy* Owidiusza poprzez na przykład historie Deukaliona i Pyrry, Dafne, Narcyza i nimfy Echo, Niobe, Orfeusza i Eurydyki, Pigmaliona, Midasa i innych.

32 Por. A. Biała, *Literatura i malarstwo. Korespondencja sztuk*, Bielsko-Biała 2010; *Interakcje sztuk – literatura, malarstwo, ekfraza: studia i szkice*, red. D. Heck, Wrocław 2008. Najogól-

Podobnie zresztą na swój sposób intertekstualnym konceptem jest obraz Benedetto Gennariego *Tezeusz z Ariadną i Fedrą, córkami króla Minosa* (1702 r.), który stał się bezpośrednim pretekstem do napisania wiersza. O źródle inspiracji informuje sam Rymkiewicz w stosownym przypisie[33]. Tekst z omawianego tomu jest w zamyśle estetycznym konceptem budowanym na ironii[34]. Sam obraz, temat ekfrazy, jest przecież także zabawą motywem, który ma już w kompozycji i sposobie ujęcia mitycznego tematu wpisaną niemalże rokokową lekkość i figlarność, choć nurt ten powstał kilkanaście lat później. Oddają to wyrażenia zapisane w wierszu i w przypisie. Słowo „śliczny" nabiera tu wydźwięków odwołujących się do humoru, estetycznej prowokacji, osobistego dystansu. Gennari, „ubierając kreteńskie królewny w barokowe muśliny, a Tezeusza w czerwoną czapeczkę z zielonym piórkiem"[35], nadał motywowi mitologicznemu cechy sobie współczesne. To samo uczynił Rymkiewicz, przywołując zwyczaje odzieżowe, obyczajowe i językowe z czasów współczesnych nam:

> Jakie śliczne panienki! Chodzą bez stanika.
> W półmroku biała pierś się z muślinu wymyka.
> Ariadno, Fedro, jedną z was pragnę poślubić –
> Mówi Tezeusz. – Drugą mogę tylko lubić.
>
> [tamże, s. 35]

Tymczasem ostatni dystych zaskakuje; zmienia nieoczekiwanie stylistyczne nacechowanie komunikatu. Zwraca uwagę mrocznością puenty, powrotem do klasycznej starogreckiej wykładni mitycznej opowieści. Czytamy wszak: „Ariadna blednie – słońce w zakrwawionych chmurach / Jest jak czarny, nadludzki łeb Minotaura". Barokowy motyw śmierci, „et in Arcadia ego", uobecnia nieoczeki-

niej ekfraza pojawia się wówczas, gdy „słowa opisu imitują dzieło[…], stanowiąc jego literacką namiastkę. Wzrok poety, błądząc po płótnie obrazu, rejestruje poszczególne elementy i łączy je w spójną całość". [A. Biała, tamże, s. 333]; Adam Dziadek nazywa podobny rodzaj nawiązania, który obserwujemy w wierszu J.M.R., w sposób następujący: „najodpowiedniejszą dla nich formułą typologiczną byłoby […] *Bildgedicht*, traktowane jako rodzaj wariacji na temat wybranego obrazu" [tegoż, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011, s. 12].

33 Por. dz. cyt., s. 35.

34 Ironię rozumiem tu jako nie tyle wykorzystanie gatunku (oktostychu) w nowym estetycznym otoczeniu, co jako zamierzoną dwuznaczność komunikacyjną budowanej sytuacji lirycznej; ironia „wiąże się z operowaniem różnymi konwencjami i stylami, zderzaniem ich ze sobą, także z posługiwaniem się aluzjami […]" [D. Korwin-Piotrowska, *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011, s. 315].

35 J.M. Rymkiewicz, dz. cyt., s. 35.

wanie swój mroczny sens. Uniwersalizuje jednocześnie poetycką puentę, rozciągając jej przesłanie na cały obszar poddanej artystycznemu oglądowi tradycji.

Konteksty jako kulturowe alibi – odsłona druga: Orfeusz i Eurydyka

Alibi to potwierdzenie niewinności; „dowód oparty na faktach, że osoba podejrzana nie przebywała w miejscu przestępstwa w czasie, gdy zostało ono popełnione"[36]. Nad jakim alibi pracuje Jarosław Marek Rymkiewicz? W co „jest zamieszany"? Próbą odpowiedzi niech będą dodatkowo wiersze z tomu *Pastuszek Chełmońskiego* zamieszczone w przypominanym już minicyklu *Sześć wierszy dla Orfeusza*.

W wierszach o Orfeuszu dominuje koncept poetycki mający w swoim bezpośrednim zapleczu ideowym transgresję[37]. Wpisuje się ona pod wieloma względami w to wszystko, co wiemy o Rymkiewiczu jako poecie piszącym o kryzysie europejskiej metafizyki. Owa transgresyjność pojawia się już w pierwszym wierszu cyklu zatytułowanym *Zejście Orfeusza*[38]. Topos zejścia do piekieł Orfeusza, powszechnie przecież znany i wykorzystany przez bardzo wielu twórców, nabiera w tym konkretnym przypadku nowych znaczeń. Jest znakiem misteryjnego wtajemniczenia. Tracki pieśniarz wchodzi w przestrzeń śmierci i staje się, ze względu na sposób konstrukcji komunikatu, wędrowcem po makabrycznych przestrzeniach Hadesu. W wierszu, oprócz narracji konstruującej opowieść (podmiot liryczny pełni funkcję narratora), pojawia się liryczne „my" i to ono tworzy najistotniejszą materię ideową tekstu. Wydaje się, że owym „my" są bóstwa telluryczne, które wprowadzają Orfeusza w tajemnicę rudymentarnych dla człowieka zdarzeń: miłości i śmierci. Wyprawa po Eurydykę staje się takim właśnie aktem wtajemniczenia. Katabaza daje bowiem szansę na zrozumienie natu-

36 *Słownik języka polskiego*, red. n. M. Szymczak, Warszawa 1978, t. 1, s. 33.

37 „Transgresja to czynności inwencyjne i ekspansywne, wykraczające poza typowe granice działania, to czynności, dzięki którym jednostka lub zbiorowość kształtują nowe struktury lub niszczą struktury już ustabilizowane, tworzą wartości pozytywne i wartości negatywne. Czynności te są źródłem rozwoju i regresu. […] działania transgresyjne stają się najbardziej specyficzną cechą jednostki. Zmieniają one egzystencję biologiczną w los człowieka" [podkr. – M. K.]. J. Kozielecki, *Koncepcja transgresyjna człowieka*, Warszawa 1987, s. 10, 12-13.

38 Opisywany tekst możemy zaliczyć do transgresji tematyzowanej (dotyczy mitycznego zejścia Orfeusza do Hadesu) z użyciem kontekstu interpretującego (transgresyjnej tematyki tekstu, który wykorzystuje topos przekroczenia). Por. G. Pertek, *Transgresja i literatura*, „Przestrzenie Teorii" 2014, nr 22, s. 14 i n.

ry miłości i śmierci, których duchowym wyrazem jest cierpienie. Na orfickiej blaszce odnalezionej w Turioi możemy wszakże przeczytać: „Raduj się, cierpiąc cierpienie: jeszcze zanim je przecierpiałeś, bogiem stałeś się z człowieka”[39].

Orfeusz, „poeta krwawiącej nicości”, poprzez ów akt poznania przestaje jednak być uosobieniem dawnych misteriów, które między innymi budowały wiarę w wędrówkę dusz poprzez kolejne wcielenia oraz czyniły trwałym przekonanie, że ciało jest i więzieniem dla duszy, i drogą oczyszczenia z win[40]. W wierszu Rymkiewicza próżno szukać podobnej idei. Trak nie weźmie na powrót Eurydyki. Pokażą mu ją tylko na chwilę, bo jej czas przeminął. Obecnie przez kogo innego jest kochana i na nieco inne niż ludzkie sposoby. Co więcej, zwleczone z Eurydyki ciało nie odsłania duszy, bo czegoś takiego tam po prostu nie ma. Jest tylko, istniejący na pograniczu nicości, *cadaver* i ukryta energia, która jeszcze to ciało porusza, a nazwać ją można – bóstwem:

> Wypełniały ją nicość krew i asfodele
> Bóstwo było tam wewnątrz – w jej umarłym ciele […]
> Czarny jedwab na krześle na łóżku dwa ciała
> Coś się w niej poruszało – więc jeszcze istniała
>
> [*PCh*, s. 44]

Możemy powiedzieć, że Rymkiewicz czyni z Orfeusza artystę nam współczesnego; zakładnika obaw, które stały się udziałem człowieka początku wieku XXI. Powrót do doświadczeń misteryjnych ma o tyle sens, o ile poświadcza wagę cierpienia jako aktu inicjacji.

W drugim wierszu cyklu znów pojawia się Heraklit; to jego słowa czyni Rymkiewicz mottem tekstu pod tytułem *Wyjście Orfeusza*. Cytat brzmi następująco: „Wszystko, co widzimy, przebudzeni, jest śmiercią, zaś wszystko, co widzimy śpiąc, jest snem”. Kazimierz Mrówka dokonuje innego przekładu owego fragmentu, bardziej filologicznego: „Śmierć jest tym, co widzimy przebudzeni;

---

39 G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. 1, Lublin 1993, s. 445.

40 Klemens Aleksandryjski pisze o tym następująco: „Platon w *Kratylosie* wkłada w usta Orfeusza naukę o karze, jaką ponosi dusza przez wcielenie, a mówi tak: »Niektórzy powiadają, że ciało jest grobem duszy, jako że ona jest w nim pogrzebana obecnie. A przecież przez nie dusza daje znaki, jakie ma do dania, dlatego jest ono nazywane słusznie znakiem« [*shma* znaczy jednocześnie „grób” i „znak”]. Ale tę nazwę zdają się przede wszystkim stosować orficy, gdyż dusza cierpi karę z powodu tych win, za które została ukarana” [tegoż, *Kobierce*, Warszawa 1994, III Kob., 16, 1-3.

sen zaś jest tym, co widzimy śpiąc"[41]. Zwracam na to uwagę nieprzypadkowo. Rozumienie wybranego cytatu ma bowiem znaczenie kluczowe dla idei zawartych w orfickim minicyklu Rymkiewicza. Wspomniany autor przekładu dokonuje następującej wykładni owego fragmentu:

> Sen jest […] stanem pośrednim między śmiercią i życiem. Śniącemu to, co śni, wydaje się prawdziwą rzeczywistością […]. Dopiero przebudzenie, czyli „śmierć" snu, pokazuje jego prawdziwą naturę. Przebudzenie jest symbolem poznania. […] Chodzi więc dokładniej o proces umierania. Z tego wynika, że przebudzony, *resp.* widzący śmierć, jest tym, który poznał prawdziwą ontologiczną naturę świata. Człowiek pogrążony we śnie to człowiek biorący iluzję za prawdziwą rzeczywistość, życie za *jest*. Przebudzony natomiast widzi, że samo życie jest „dziełem śmierci"[42].

Tymczasem wiersz wydaje się omijać Heraklitowe zagadki. Przebudzony u Rymkiewicza jest osobą poddającą ironicznemu procesowi dekonstrukcji gnomę filozofa z Efezu. „To baśń bo śmierć jest baśnią życie półbaśniowe" – stwierdza podmiot wypowiedzi lirycznej. Przebudzenie tego, kto umarł, staje się bowiem odkryciem biologicznego koszmaru: procesu rozkładu ciała i rozpadu świadomości, której fundamentem jest kulturowy kontekst; łagodzi on wypełniający człowieka lęk przed pustką.

Kończący wiersz dystych: „To czym pluje Orfeusz to krwawe popioły/ Tygrys który go zgwałcił idzie na pół goły" w sposób dramatyczny puentuje wykładnię wiersza. „Oto człowiek prawdziwie przebudzony, symbolizuje go Orfeusz, pieśniarz poddany podwójnej próbie śmierci (był u Hadesa po Eurydykę, został zabity przez menady), dostępuje wtajemniczenia. Życie, co prawda, jest snem, ale jest przede wszystkim procesem umierania. Sam akt śmierci, symbolizuje go półgoły tygrys, to nic innego jak naga przemoc pierwotnych, niekontrolowanych sił natury. Misteria orfickie dobitnie to wtajemniczonym uświadamiały"[43].

Przypomnijmy, że tygrys, symbol gniewu i okrucieństwa, łączony bywał z Dionizosem[44]. Na pół goły tygrys – obraz z gatunku trudnych do wyobrażenia

---

41 Por. K. Mrówka, *Heraklit. Nowy przekład i komentarz*, *Fragment B 21* [online, dostęp 17 IX '17]. Dostępny w Internecie: http://www.graniczne.amu.edu.pl/PPGWiki/wiki/Starożytni.

42 Tamże.

43 M. Kalandyk, *Persefona rozmawia z Orfeuszem i z... pastuszkiem*, „Fraza" 2014, nr 4, s. 269-274.

44 J. E. Cirlot, dz. cyt., hasło: *Tygrys*, s. 429-430.

– wpisany w obrzędowość dionizyjskich rytualnych zachowań, skrywa dramatyczną naukę. Oświecenie i poznawanie prawdy jest aktem niezwykle traumatycznym. Jest męką ciała, które gnije – i cierpieniem jaźni. Nie ma od tego ucieczki.

W czwartym wierszu cyklu, *Gustave Moreau, Głowa Orfeusza (1865)* mamy okazję przeczytać:

> Jestem fabułą wieków narracją planety
> Moje arterie pragną pieszczot tej kobiety
> Wtedy mój język dziecko zrobi w jej macicy
> Które będzie przekleństwem waszej okolicy
> Dziecko mego języka lustro mojej twarzy
> Wyjęte z tej kobiety jak z krwawych bandaży […]
> Tak niepotrzebne światu nikomu na świecie
> I ono wam zaśpiewa pieśń której nie chcecie.
>
> [s. 49, 50]

Tradycja orficka okazuje się być skutecznym sposobem zapisu zrozumiałej tęsknoty. Pogłębiający się kryzys języka poezji i estetyk kreowanych przez sztukę słowa powoduje, że Orfeusz staje się u Rymkiewicza dość nieoczekiwanie patronem wartości niezbędnych dla trwania kultury. Tracki poeta i pieśniarz okazuje się być wyrazicielem tego, co dla człowieka jest tajemnicą, ciemnością, atawizmem. Za to znowu czyni jednostkę zagadką dla samej siebie. Figura Orfeusza buduje romantyczny ze swej istoty fantazmat nowo narodzonego poety będącego dzieckiem języka transgresji, kulturowego szoku, egzystencjalnej alienacji. Tylko ktoś taki może wstrząsnąć „krajami ludzkości", zmusić do wysłuchania bluźnierczej, budzącej z duchowej gnuśności, pieśni.

Interesująco wybrzmiewa także sens pozostałych trzech wierszy minicyklu zatytułowanych: *Menady nad ciałem Orfeusza*, *Harpia* oraz *Pęknięta czaszka Orfeusza*. Tryptyk (wiersze w kolejności trzeci, piąty i szósty) koncentruje się na opisie ciała trackiego śpiewaka – ofiary mocy, które są symbolicznym znakiem napięć, jakie kultura już u swojego zarania wytworzyła między sobą a tym, co reprezentuje nieznająca żadnych dyskursów eschatologicznych, relatywizujących nagą przemoc, natura.

Podsumowanie

Alibi, jak to już zostało powiedziane, jest działaniem zmierzającym do udowodnienia własnej niewinności. Jaką „winą" możemy obarczyć autora *Metafizyki*? W świetle tego, co ostatnio napisał, można przypuszczać, że zarówno Rymkiewicz poeta, jak i Rymkiewicz eseista wikła się w światopoglądowe paradoksy, których pogodzenie może być bardzo trudne lub całkowicie niemożliwe do zrealizowania. Z jednej strony jawi się bowiem jako obrońca i admirator tradycji w jej odsłonie konserwatywnej[45], z drugiej zaś wchodzi, najprawdopodobniej nie zawsze świadomie, w obszar aporii, które skutecznie dekonstruują treści redagowane przy pomocy tak mu drogiego języka tworzonego w rejestrach metafizycznych[46]. Ujawnia tym samym uniwersalne pęknięcie w myśleniu nie tylko o sztuce, będące udziałem wielu twórców. Stanowiące jednocześnie piętę Achillesową współczesnej kultury, oderwanej od tego wszystkiego, co – że misteryjne, pamietające o roli tabu i jej zapoznanych obowiązkach umieszczanych niedaleko od sfery sacrum – tworzyło cywilizacyjną tkankę łączną wielu społeczności.

Poezja Rymkiewicza balansuje więc na granicy dwóch światów; próbuje prowadzić między nimi dialog lub wchodzi z jednym z nich w pryncypialny spór. Ten drugi świat to kultura europejska oddana w pacht deskrypcji nominalistycznych, relatywizujących i konwencjonalizujących artystyczne projekty i języki. Pokazujących jej ledwo formalistyczny, umowny charakter. Co ciekawe, Rymkiewicz wydaje się ulegać w związku z tym „nihilistycznej pokusie", jakby zanurzenie się w ów obszar przynieść mogło przedarcie się na drugą stronę coraz bardziej zaogniającego swe formy światopoglądowego napięcia[47]. Będąc nomi-

[45] W tomie *Wiersze polityczne* (Warszawa 2010) w zamieszczonym tam *Posłowiu*, oznaczonym dodatkowo tytułem *Czego uczy nas Adam Mickiewicz*, mamy okazję przeczytać: „[…] Mickiewicz proponuje nam, żebyśmy, starając się zrozumieć nasze dzieje narodowe, […] brali pod uwagę to, że istnieją (i może zawsze będą istnieć) Polacy, którzy kochają Polskę i są jej wierni – i jeszcze jacyś inni Polacy, którym Polska nie jest potrzebna. […] Porozumienie, mówi Mickiewicz w III części *Dziadów*, owszem, jest możliwe – przy pomocy kija" (s. 1, 54).

[46] Ujawnia się to na przykład w książce pt. *Samuel Zborowski* (Warszawa 2010). Czytamy: „Nie szukajcie zatem »istoty« – bo czegoś takiego nie ma i nigdy nie było. Nie mówcie »w istocie rzeczy«, mówcie tylko o tutejszym istnieniu rzeczy. W istocie rzeczy jest nicość – bo nic tam nie ma. Istota to jest czarnoksięskie widowisko, które odgrywa umysł, chcąc oszukać samego siebie" (s. 202).

[47] Autor artykułu pisał o tym w osobnym artykule pt. *Nihilizm jako literackie pogranicze oraz pole napięć aksjologicznych i estetycznych na przykładzie poezji Jarosława Marka Rymkiewicza. Próba rozpoznania* (tekst ukaże się w „Tematach i Kontekstach"). Por. także: M. Woźniak-

nalnie poetą kultury, jest jednocześnie twórcą, który od wielu lat zmaga się z obsesją śmierci i teologicznym problemem zła jako substancjalnego elementu istniejącej rzeczywistości, a więc i natury Boga jako stwórcy świata.

Kultura, prezentowana u Rymkiewicza w ogromnym bogactwie, staje się w jego tekstach poetyckich sposobem jednoczesnego maskowania wspomnianych obsesji oraz ich problematyzowania. Poeta nie traktuje eksploatowanych motywów jako materiału mającego uniwersalizować ludzkie przypadłości w formie tekstów moralizatorskich bądź „mądrościowych". Jest odwrotnie: prezentowane motywy, tematy, mityczne i literackie wątki służą tworzeniu komunikatów odsłaniających wspomniany wyżej dramat. Dramat samotności człowieka w obliczu egzystencjalnej i teologicznej pustki, degradującej nieusuwalnie kulturowe i filozoficzne status quo nie tak dawnych epok metafizycznego porządku.

Nie jest poetą olimpijskim. Jest poetą ekstatycznego lęku i frenezji, otamowanych klasycyzującą dykcją i formalnym rygorem rozpoznawalnego od wielu lat rytmu wiersza i jego charakterystycznej formy dystychu.

Bibliografia

Heydel M., *Wieczne Teraz. T.S. Eliot a koncepcje współczesnego klasycyzmu Ryszarda Przybylskiego i Jarosława Marka Rymkiewicza*, [w:] tejże, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*, Wrocław 2002, s. 169-201.

Kałuża A., *Jarosław Marek Rymkiewicz: cała wstecz!*, [w:] tejże, *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008, s. 53-101.

Kalandyk M., *Persefona rozmawia z Orfeuszem i z… Pastuszkiem*, „Fraza" 2014, nr 4, s. 269-274.

Poprawa A., *Kultura i egzystencja w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Wrocław 1999.

Przybylski R., *Między śmiercią a tekstem,* [w:] tegoż, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.

Rymkiewicz J. M., *Zachód słońca w Milanówku*, wyd. I, Warszawa 2002.

Rymkiewicz J. M., *Samuel Zborowski*, Warszawa 2010.

Rymkiewicz J. M., *Do widzenia gawrony*, Warszawa 2004.

Łabieniec, *Ewolucja „sacrum" w twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza: (od „Wiecznego Teraz" klasyka do metafizycznego szamba „nihilisty")*, „Arcana" 2015, nr 4, s. 25-30.

Rymkiewicz J. M., *Wiersze polityczne*, Warszawa 2010.
Rymkiewicz J. M., *Pastuszek Chełmońskiego*, Warszawa 2014.
Rymkiewicz J. M., *Koniec lata w zdziczałym ogrodzie*, Warszawa 2015.
Rymkiewicz J. M., *Metempsychoza*, Warszawa 2017.
Ward J., *Pryzmat Eliota: poezja Różewicza wobec poezji Rymkiewicza*, [w:] tejże, *T. S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*, Kraków 2001, s. 223-264.
Wojda D., *„Łzy Ariadny". Cykl poetycki Jarosława Marka Rymkiewicza jako afirmacja istnienia w nicości*, „Pamiętnik Literacki 2011, z. 1.
Woźniak-Łabieniec M., *Klasyk i metafizyka*, Kraków 2002.
Woźniak-Łabieniec M., *Ewolucja „sacrum" w twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza: (od „Wiecznego Teraz" klasyka do metafizycznego szamba „nihilisty")*, „Arcana" 2015, nr 4, s. 25-30.
Żyszczyński R., *Kotarbiński, Nietzsche, Rymkiewicz â trzy wersje nihilizmu*, Wrocław 2015.

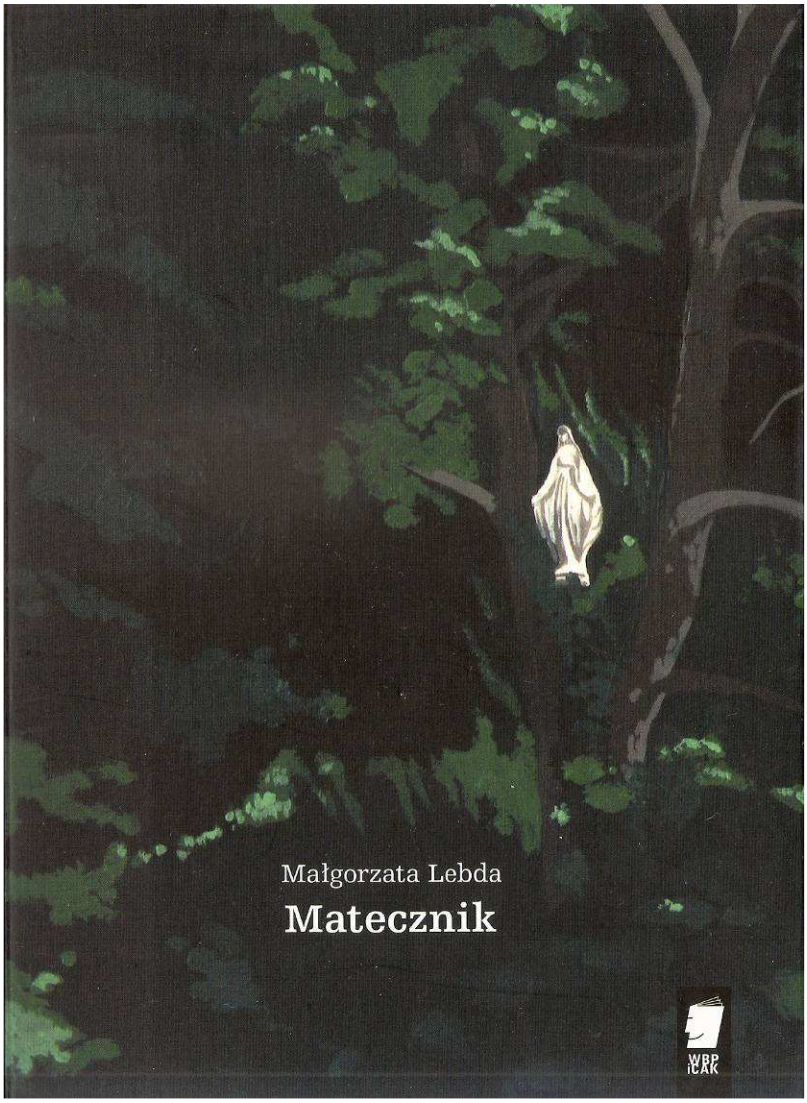
Mariusz Kalandyk
Rzeszów

WILD AND CULTURAL POETIC MISTERIA IN JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ'S POEMS

Summary

The subject of the article is the presentation of a new thread in the poetry of Jarosław Marek Rymkiewicz. It is poetry referring to ancient motifs in their esoteric and mysterious form. The author of the text wishes to defend the thesis that the series of poems devoted to Ariadne and Theseus (the volume *Do widzenia gawrony* [*Goodbye Rooks*]) and to Orpheus and Eurydice (the volume *Pastuszek Chełmońskiego* [*Chełmoński's Shepherd Boy*]) introduce new ideas that escape analyses referring to the aesthetics of classicism. They show the drama of human loneliness in the face of existential and theological emptiness, degrading irrevocably cultural and philosophical *status quo* of the not-so-old epochs of metaphysical order.

Keywords: poetry, Jarosław Marek Rymkiewicz, mystery, myth, classicism, metaphysics.


Małgorzata Lebda
Matecznik
WBP
ICAK

Karol Alichnowicz
Katowice

„SPRAWY ZIEMI”[1]. (KILKA UWAG O „ORGANICZNEJ” POEZJI MAŁGORZATY LEBDY)

odwracałem waszą uwagę na sprawy ziemi
tak skutecznie że myśląc o mnie będziecie
mówić językiem roślin
ostatnie dni zimy: czucie

Liryczna twórczość Małgorzaty Lebdy, skromna jeszcze ilościowo, zamknięta bowiem w czterech tomikach[2], rozbrzmiewa głosem nad wyraz odrębnym. Łatwo go usłyszeć – by pozostać przy tej metaforze akustycznej – i łatwo spośród innych wyodrębnić. Skąd takie wrażenie i skąd taka pewność? Chyba można w przypadku tej poezji zasadnie mówić o „organiczności” jej świata w takim sensie, w jakim przed laty Jerzy Kwiatkowski pisał o liryce Tadeusza Nowaka[3]: ów „glebae adscriptus – poszerza tylko granice swojej poezji i pogłębia jej fundamenty. (…) jest ze swoją poezją jak gdyby biolo-

1 Wprawdzie tak zatytułował już swoją recenzję z *Matecznika* M. Olszewski („Nowe Książki” 2016 nr 10), ale – ze względu na poruszaną w moim szkicu problematykę – zdecydowałem się na ponowny wybór tego tytułu.

2 Piszę te słowa w październiku 2017 r.

3 Parantelę istniejącą między poezją Tadeusza Nowaka a Małgorzaty Lebdy dostrzegali też dyskutanci zabierający głos podczas spotkania autorskiego krakowskiej poetki, które odbyło się w ramach 9 Festiwalu Poezji w Sopocie (21–23.09.2017). Mój szkic nie ma jednak – co chcę podkreślić – charakteru komparatystycznego.

gicznie połączony: oddycha nią”[4]. Zapewne w podobny sposób dałoby się ująć twórczość Lebdy, zwłaszcza że dostrzegam tu porównywalny ruch wyobraźni, która opiera się na powracających motywach obrazowych i słowach-kluczach w łatwo rozpoznawalnej formie wiersza wolnego. To wszystko przesądza o oryginalności lirycznego idiomu poetki oraz odrębności jej poetyckiego języka do tego stopnia, że „oddychanie” własną poezją jest czymś równie jak niegdyś naturalnym i koniecznym.

Tak pojmowana „organiczność” wydaje się zresztą *sui generis* cechą konstytutywną twórczości autorki *Matecznika*, której samoswój, autentyczny w swojej odmienności głos frapował od początku krytyków i poetów[5]. Przekonuje o tym recepcja opublikowanych dotąd książek Małgorzaty Lebdy, wykraczających swoim „charakterem pisma” poza konstelacje popularnych dykcji. Już w posłowiu do debiutanckiego tomiku *otwarta na 77 stronie* Anna Kajtochowa pisała o niepowtarzalnym i własnym tonie tej poezji (wówczas mającej, dodajmy, zupełnie inne oblicze)[6]. Natomiast Marcin Orliński podkreślił – również w posłowiu, tym razem do *Tropów* – oryginalność poetyckiej frazy, walory hipnotyzującego języka i indywidualizm dojrzałej wizji świata[7]. W tomiku *Granica lasu* Leszek Żuliński zwracał uwagę na „atmosferę niepowtarzalną w swej metafizycznej magii” i reizm zamieniany przez poetkę w oniryzm[8]. O *Mateczniku* Jarosław Mikołajewski wypowiadał się z nieukrywaną atencją: „Małgorzata Lebda napisała książkę wybitną nie tylko w kategorii pisarzy młodych”[9].

Z pewnością wymowna była też opinia Karola Maliszewskiego – warta tu przytoczenia – który dobitnie orzekał na marginesie lektury *Tropów*: „W morzu poetyckich mód i manier, w przestrzeni młodopoetyckiej poprawności coś wreszcie odrębnego. Wzruszać, wciągać, być o czymś i za czymś – oto intencje poetki budującej świat dotykalny, wiarygodny, idący w ślad i w sukurs, wskazującej na tropy pozostawiane od niechcenia przez nasze życie. Widzę się w tych

4 J. Kwiatkowski, *Poezja organiczna*, [w:] tegoż, *Magia poezji (O poetach polskich XX wieku)*, Kraków 1997, s. 209.

5 Zwraca na to uwagę Daria Lekowska, autorka hasła poświęconego twórczości Lebdy, które zostało zamieszczone w opracowaniu *Polska Poezja Współczesna. Przewodnik encyklopedyczny*, [online] http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/malgorzata-lebda/ (dostęp 02.10.2017).

6 A. Kajtochowa, *Postscriptum* [w:] M. Lebda, *otwarta na 77 stronie*, Kraków 2006, s. 73.

7 M. Orliński, *Siarka i chłód*, [w:] M. Lebda, *Tropy*, Gniezno 2009, s. 46.

8 L. Żuliński, *Mesmeryzmy*, [online] http://latarnia-morska.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=1428%3Aqgranica-lasuq-magorzaty-lebdy&catid=40%3Aport-literacki&Itemid=64&lang=pl [dostęp: 02.10.2017].

9 J. Mikołajewski, *Wiersze na rozstanie*, „Zeszyty Literackie” 2017, nr 2, s. 260.

wierszach. Pozwalają wrócić do intensywności dawnych doznań"[10]. Małgorzata Lebda czyni to w niezrównany sposób – dodajmy – i na własnych lirycznych warunkach.

„odmieniał miód przez pszczoły"

Oryginalność tę zawdzięczmy – podobnie jak w twórczości lirycznej Tadeusza Nowaka – owym powracającym motywom obrazowym i słowom-kluczom. Pojawiają się one w czterech opublikowanych tomikach poetyckich z różną intensywnością i w różnych semantycznych konfiguracjach, ale trudno nie dostrzec ich swoistej esencjonalności: „sierpniowym porankiem / zaszłaś za powieką / zapukaniem / tam / wzwyż / zrodziłaś pustobyt / izdebki" (*ubi sum*, o77, 35), „mają blizny ciemne znamiona na skórze odrębne / historie miejsca i przyjaciół którzy odeszli już do swoich kobiet / wierzą w zabobony omamy święte szczeliny które są w nich // *na wieki* // *wieków*" (*przeznaczenie*, Tr, 9), „żadnej zapowiedzi? a może nie potrafiła odczytać prostych znaków / niespokojnych oczu zwierząt wymierania pszczół (…)" (*proste znaki*, Gl, 32), *odwracałem waszą uwagę na sprawy ziemi / tak skutecznie że myśląc o mnie będziecie / mówić językiem roślin*" (*ostatnie dni zimy: czucie*, M, 45)[11].

Przywołane cytaty nie wyczerpują oczywiście w pełni bogactwa lirycznej wyobraźni Lebdy, jednak mówią bardzo dużo o poetyckim światoodczuciu: pełnym zmysłowego konkretu i równocześnie „fantazji konkretu"[12], które współistnieją w niezwykłej symbiozie. Piszę oczywiście z rozmysłem „niezwykłej", ponieważ realia mają w tych wierszach szczególny status. Wydają się znaczyć więcej, niż znaczą. Odsyłają bowiem do sfery doświadczeń, w której nie wystarczy sama *ratio*, i gdzie tylko symbole lub „proste znaki" próbują tłumaczyć głębię zjawisk. Słowa-klucze powtarzające się w poezji Lebdy nie tylko przecież świadczą o repetytywnym charakterze pewnych motywów, czerpiących z bogactwa tradycji symbolicznej o różnej proweniencji, ale przede wszystkim – objawiają to, co nienazwane, niesamowite, tajemnicze (inaczej mówiąc, „podszewkę" rze-

[10] Karol Maliszewski, *O debiutanckich «Tropach»*. [online] http://www.literackie.pl/recenzje.asp?idautora=119&idtekstu=3312&lang=PL [dostęp 02.10.2017].

[11] Rozwiązanie skrótów, stosowanych przy cytowaniu utworów Małgorzaty Lebdy: o77 – *otwarta na 77 stronie*, Kraków 2006, Tr – *Tropy*, Gniezno 2009, Gr – *Granica lasu*, Poznań 2013, M – *Matecznik*, Poznań 2016. Liczba arabska po skrócie oznacza stronę.

[12] Określenie Z. Bieńkowskiego zaczerpnięte ze szkicu *Piękno i groza istnienia*, [w:] tegoż, *Przyszłość przeszłości*, Wrocław 1996, s. 59.

czywistości wymykającą się bezpośredniej percepcji). W konsekwencji realia beskidzkiej wsi (Żeleźnikowej Wielkiej) czy rzadziej miasta (Nowy Sącz, Kraków) stanowią komponent świata ukrytego przed ludzkimi zmysłami.

Wskazywano już słusznie na tę osobliwość świata opisywanego przez Lebdę, który w istocie złożony jest z nakładających się na siebie różnych światów: doświadczanego, obrzędowo-religijnego, „zaszyfrowanej tajemnicy"[13]. Ojciec, miód, pszczoły, matka, ziemia, Bóg, dom, dzieci, zwierzęta, las, ogień, krew, choroba, śmierć, ofiara, obłęd, zło, ciemność, światło, wiatr, woda, śnieg – to właśnie słowa-klucze, przenikające zarówno fizyczną, jak i duchową płaszczyznę opisywanej rzeczywistości. W poetyckim *imaginarium* autorki *Tropów* nabierają one znaczeń symbolicznych. Przykładów jest niemało (cytuję wybrane passusy):

> w środku jest jak na krawędziach
> opuszczony dom na końcu wsi w którym
> od zachodu waruje ciemny las jest coraz bliżej
>
> (*diabeł*, Tr, 20)

> tamtego lata cienka żyła rzeki dawała nam chłód (tak wyobrażaliśmy
> sobie klimat wybrzeża north berwick) okoliczni chłopi przyprowadzali
> tu swoje chude zwierzęta a biali jak śnieg chłopcy wcierali błoto
> w piegowate twarze i wstrzymywali oddech pod płytką taflą wody
>
> (*ofiara*, Gl, 16)

> ojciec przywołuje mnie podaje scyzoryk
> i każe wyjąć sobie z nadgarstka czarną drzazgę
> *musisz nauczyć się pracować we krwi* mówi
> ranę zalewamy pszczelim kitem na alkoholu
> mamy od tego żółte cierpkie dłonie
>
> (*poranek: praca we krwi*, M, 9)

W poezji Lebdy odnajdziemy w efekcie wyobrażenia, które zyskują przeciwstawny znak wartości. Rewersem „opuszczonego domu" stanie się dom ro-

[13] Określenie E. Sołtys-Lewandowskiej zawarte w szkicu *„Zabobon omamy święte, szczeliny". Metafizyka w poezji Małgorzaty Lebdy*, [w:] tejże, *O „ocalającej nieporządek rzeczy" polskiej poezji metafizycznej i religijnej drugiej połowy XX i początków XXI wieku*, Kraków 2015, s. 285. Nie zajmuję się w tym miejscu mityzacją w poezji Lebdy, ponieważ kwestia ta została już dobrze omówiona w cytowanym opracowaniu.

dzinny, uosabiający podskórne, utajone życie („dom trzeszczy, jego materia oddycha", Gl, 28). W odrębny sposób postrzegany będzie też las, który wydając „szemrane odgłosy skrada się świerszczami pod nasze stopy" (*medalik*, Tr, 5). Nie chodzi tu wyłącznie o opozycję: życie – śmierć, ale o znamienną ambiwalencję symboli, określającej niejednoznaczny charakter opisywanego świata, jak występujące w poezji Lebdy dwojako waloryzowane np. motywy krwi czy wody.

Szczególnie istotną rolę odgrywa w tym – zaryzykuję hipotezę – metaforyka kosmogoniczna (uwypuklająca nadprzyrodzoną funkcją elementów natury). Poetkę zajmują „sprawy ziemi", której praobraz możemy odnaleźć w pochodzących z kultur starożytnych figurach Terra Mater lub Tellus Mater. W wierszach Lebdy motywy telluryczne – należące do wskazanego kompleksu motywów obrazowych i słów-kluczy – wydają się mieć związek zarówno z podwójną rolą Ziemi-Matki (dawczyni życia i ucieleśnienia jego kresu, symbolu płodności oraz śmierci), jak i mitycznej solidarności z ziemią rodzinną (postać Ojca). Nawiązują w konsekwencji do wzorca kosmicznego i obecnych w kulturach pierwotnych praktyk magiczno-religijnych. W wielu przypadkach gesty, zachowania bohatera lirycznego lub podmiotu mówiącego mają sens obrzędowo-inicjacyjny (lub sprawiają takie wrażenie), kiedy okazuje się, że natura nie ma jedynie charakteru „przyrodzonego":

rozgryzamy ziarna pszenicy zapuszczamy
żyły w ziemi
(*żniwa*, Tr, 7)

więc znosimy do zimnego pokoju jedlinę niech przypomina las
znosimy do zimnego pokoju kamienie niech przypominają dno rzeki
znosimy do zimnego pokoju kłosy zbóż niech przypominają sierpień
znosimy do zimnego pokoju strącone z gniazda pisklęta są wilgotne
ciepłe
(*ziarna cieciorki*, Gl, 38)

idziemy z ojcem w pola w dłoniach trzymamy krzyżyki
z leszczyny i bibuły i święconą wodę (w plastikowych
butelkach po piwniczance) towarzysza nam psy
tłuste ze lśniąca sierścią płoszą z brzeziny lisy
(*wielkanocne święcenie pól: dzielenie*, M, 12)

Archetyp Ziemi-Matki – jako jeden z kluczowych symboli w poezji Lebdy – powróci w arcydzielnym zbiorze *Matecznik*. Miejsce urodzenia otrzyma w nim rangę „środka świata" (*axis mundi*), a wtajemniczenie w „sprawy ziemi" okaże się jednym z najważniejszych stopni inicjacji[14]. Z niezwykłą maestrią scala poetka w swoich wierszach perspektywę kosmogoniczną z perspektywą naszego „tu i teraz", dopełniając je – jak się wydaje – opisem swego rodzaju hierogamii między bóstwami (ziemskim i niebiańskim) w postaci połączenia pierwiastków żeńskiego (matczynego) z męskim (ojcowskim)[15]. Ekwiwalentem owych mistycznych zaślubin staje się bowiem głęboka więź ojca z ziemią (Ziemią), symbolizowana chyba najwymowniej w utworze *rójka: struktura ruchów*.

> ojciec kropi go zimną wodą rój cichnie odnajdujemy
> królową i przenosimy jej kruche ciało do wiklinowego
> kosza *musisz być czuła ruchy niech będą powolne*
> matkę otaczają pozostałe pszczoły zanosimy je
> do chłodnej piwnicy ojciec przygotowuje ul dadanta
> na ich przyjęcie w tym czasie wielokrotnie schodzę
> do ciemnego wnętrza i słucham

Wtajemniczenie w prawa natury możliwe jest dzięki ojcu – symbolicznemu „szafarzowi" dóbr przyrody. Wykonywane przez niego ruchy zamieniają się w gesty rytualne, które ma przejąć (odziedziczyć) córka i tym samym nauczyć się „praw ziemi". Postać ojca, sakralizowana i zastępująca nieobecnego Boga (prefiguracja *Deus absconditus*?), ma znamiona – jak trafnie zauważa Edyta Sołtys-Lewandowska – „kreatora, wprowadzającego ład, nauczyciela, przewodnika po świecie tajemnic"[16]. Archetyp ten, urastający do rangi symbolu, odnajdziemy już w debiutanckim tomiku Lebdy *Otwarta na 77 stronie*. Pojawia się on w znamiennym i niezwykle istotnym wierszu ***razowy głos***. Warto ten utwór przytoczyć w całości:

---

14 Zob. M. Olszewski, dz. cyt.; T. Tomsia, *Dedykowane ojcu i ziemi*, „Topos" 2017, nr 1; K. Maliszewski, *Dedykowane ziemi*, „Odra" 2017, nr 5.

15 Zob. M. Eliade, *Kobieta, ziemia i płodność*, [w:] tegoż, *Sacrum, mit, historia*, wybór i wstęp M. Czerwiński, przekł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974, s. 146.

16 E. Sołtys-Lewandowska, dz. cyt., s. 296.

razowy głos

Tacie

Wykradał mnie mamie
Skazywał na
dotykanie drzew
wąchanie kamieni
zostawiał w oceanie traw
na pastwę krasuli
wskazywał szczenięta wiatru
między bocianem po prawej
a samolotem
odmieniał miód przez pszczoły
razowym głosem gładził
rozczochrane myśli

Atrybuty ojca („razowy głos") oraz posiadane przez niego prawa (skazywanie dziecka na dotykanie drzew, wąchanie kamieni etc.) czynią z niego kogoś, kto może stanąć do przewrotnej rywalizacji z matką (Matką?) o córkę. Zwróćmy uwagę, że utwór, obrazując taki rodzaj relacji, okazuje się szczególnie podatny na interpretację w planie symbolicznym, uniwersalizującym to doświadczenie: wówczas dostrzeżemy w nim zapis swoistej próby równoważenia mocy pierwiastka żeńskiego (wskazującego na prymat Ziemi-Matki jako siły dającej życie, a nawet w niektórych wierzeniach – samowystarczalnej[17]) przez pierwiastek męski, który stanowi uosobienie mocy uranicznych, niebiańskich. Kosmogoniczna opozycja „żeński – męski" zostaje jednak unieważniona poprzez paradoksalne włączenie ojca (Ojca) w porządek narzucony przez prawa matki (Ziemi-Matki), tak że rywalizacja okazuje się być właściwie pozorna (uchyla wskazaną wcześniej ambiwalencję).

W owym emblematycznym dla poezji Lebdy wierszu widzieć należy zapowiedź dojrzałej twórczości lirycznej i swego rodzaju semantyczną „matrycę", która – podkreślę – odczytywana jedynie na poziomie symbolicznym jest przykładem relacji między zasadą żeńską a męską (w sensie dosłownym bowiem obrazowała będzie zapamiętane z dzieciństwa doświadczenie ojcowskiej troski i mądrości). W *Mateczniku* – przejmującym trenie na śmierć ojca – poetka do

17 Zob. M. Eliade, dz. cyt.

niej symbolicznie powróci. Ową pozorną w istocie rywalizację zastąpi teraz pełnia „kosmicznej" harmonii, której istnienie potwierdzają słowa ojca: „wszystkie swoje dzieci poświęciłem ziemi" (*głosy: fragment*, M, 33). Oto akt pojednania w życiu i śmierci, i w poezji, w której wszystko jest „wyznaniem pokrewieństwa"[18].

„ciemniejsze historie i dłuższe wiersze? uzdrowienie?"

„Wyznanie pokrewieństwa" to z pewnością swoisty ideał poezji, jaki osiągnęła Małgorzata Lebda. Potrzeba było jednak kilku lat, by dokonała się subtelna ewolucja lirycznego idiomu, polegająca – mówiąc słowami Jerzego Kwiatkowskiego – na poszerzaniu jego „granic" oraz pogłębianiu „fundamentów". Autorka odnalazła w konsekwencji swój „matecznik języka" i zarazem „matecznik poezji" (określenia Bronisława Maja)[19], a na płaszczyźnie techniki poetyckiej – sposób obrazowania i formę wierszową. Symboliczny punkt dojścia – tomik *Matecznik* – poprzedza kilkadziesiąt wierszy. W nich odnajdziemy zapis doświadczenia (życia i języka), które określiło przemiany poezji Lebdy. Początkowy etap wyznaczało będzie poszukiwanie konwencji lirycznej wypowiedzi wśród dostępnych już w tradycji literackiej form, jak np. aforyzm, maksyma[20], i próby (udane) zapowiadające oryginalną twórczość (*otwarta na 77 stronie*). Kolejne – odnalezienie formuły poezji, która z tomiku na tomik (*Tropy*, *Granica lasu*) zostanie poddana „organicznej" krystalizacji i ulegnie wysublimowaniu. Etapy te znamionowała będzie również stylistyczno-językowa biegunowość i odmienny rodzaj poetyckiego światoodczucia: przejście od (auto)ironii i żartu przesłaniających ton powagi do mowy „wyrazistych, ascetycznych, surowych obrazów, o sile poetyckiej iluminacji"[21], od dystansu wobec rzeczywistości do samopotwierdzenia wobec świata.

Literacką dojrzałość Lebdy znamionują już *Tropy*, w których odnaleźć można charakterystyczne cechy jej techniki poetyckiej. Po raz pierwszy w tym tomie zaobserwujemy to, co przesądzi na długi czas o „organiczności" tej liryki: kompleks słów-kluczy (np. ojciec, pszczoły, las, wiatr, krew) i semantyczne „za-

18 J. Mikołajewski, dz. cyt.
19 *Laudacje: Antonii Libera, Jarosław Ławski, Janusz Drzewucki, Bronisław Maj*, „Topos" 2017, nr 5, s. 11.
20 A. Kajtochowa, dz. cyt.
21 *Laudacje*, dz. cyt.

gęszczenie" obrazu lub (na odwrót) tworzenie metafory o sile poetyckiego obrazu. Jeśli przeczytamy taki wiersz, wyda się to bardziej zrozumiałe:

> jest w tym obsesja ognia dlatego kiedy we wsi ktoś podkłada płomień
> pod kruche bale stodół dotyka nas dreszcz i wychodzimy przed domy
> tam obserwujemy kierunek wiatru wdychamy czarne opary czyjegoś
> łkania i ta nadchodząca noc ten niepokój po ogniu wyzwala w naszych
> ojcach lęk odwiedzają się w przyciasnych kuchniach pożyczając
> od siebie srebrny śrut do tych ukrywanych przed nie wiadomo kim
> wiatrówek dopiero świt przynosi opamiętanie i rosę około szóstej
> słychać stukot końskich kopyt echa wsi i gwizd do dziwne
> nawoływanie mleczarza jednak to nie koniec
>
> (*ogień*, Gr, 15)

Uderzająca jest zwięzłość tych obrazów-kadrów, które zdradzają fotograficzną świadomość autorki w umiejętnej grze przybliżeń i oddaleń, wyczuleniu na szczegół i kompozycję ujęcia[22]. Poetka właściwie zupełnie zrezygnowała ze stosowania jakichkolwiek znaków interpunkcyjnych i posługuje się wierszem wolnym już od lat, co wpływa na graficzną postać układu wierszowego i sposób segmentacji tekstu. Lebda zazwyczaj radykalnie nie kontrastuje wersów krótkich i długich – czego dowodzi przywołany utwór – ale stosuje wersy o zbliżonej rozpiętości (wyjątkiem może być pointa, która wymaga zastosowania ze względów semantycznych krótszego rozmiaru). Brak znaków przestankowych pogłębia również wieloznaczność tekstu, a zarazem wzmaga jego ekspresję. Być może jest tak, że niepokojące „obrazy myśli" przesuwają się przed oczyma czytelnika niczym na ekranie[23], aby ten mógł dostrzec inność przedstawianego świata, co tylko potęguje nastrój dziwności i duszności, sugeruje grozę oraz metaforyzuje wewnętrzny lęk lirycznego „ja". Trudno nie zauważyć, że Lebda odwołuje się w jakimś stopniu do zasady rzutowania na rzeczywistość własnej psychiki – poznanie poetyckie jest przecież w ostatecznym rachunku samopoznaniem[24]. Ak-

[22] Nie powinno to dziwić, poetka bowiem zajmuje się fotografią zarówno w sensie teoretycznym, jak i praktycznym.

[23] „Obrazy myśli" to określenie charakterystyczne dla awangardowej koncepcji wiersza. Zob. L. Pszczołowska, *Litery, znaki, układy*, [w:] tejże, *Dlaczego wierszem*, Warszawa 2003, s. 113.

[24] Anna Sobolewska słusznie zauważa w szkicu *Poetyka doświadczeń wewnętrznych*: „Poznanie poetyckie jest zawsze s a m o p o z n a n i e m – uwewnętrznieniem świata i doświadczeniem bytu poprzez siebie samego", [w:] tejże, *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992, s. 12.

tem, który będzie nieodłącznym elementem „ciemniejszych historii i dłuższych wierszy". Ale też ostatecznie – „uzdrowienia" i wyjścia poza ustanowione przez nie granice.

„Ciemne historie i dłuższe wiersze" przekształcą się bowiem – przywołam raz jeszcze trafne spostrzeżenia Bronisława Maja – w mowę „wyrazistych, ascetycznych, surowych obrazów, o sile poetyckiej iluminacji". Dominującą formą wypowiedzi pozostanie nadal wiersz wolny, jednakże „obrazy myśli" zastępować z czasem będą statyczne ujęcia, a semantyczna „gęstość" i wieloznaczność ustąpi miejsca frazie ujednoznacznionej, bliskiej sprozaizowanej opowieści[25]. Metamorfozę w planie poetyki znamionować będzie szereg różnych „odejść": odejście od kompozycji dychotomicznej tomików na rzecz jednolitej „narracji" lirycznej; od różnorodnych form gramatycznych wypowiedzi poetyckiej w kierunku akcentowania podmiotowości. Poetyka wszakże ewoluuje tu w sposób paralelny do rozwoju biografii, w której doświadczenie traumy (śmierć rodziców) prowadzi do próby jej przezwyciężenia. Ostatni wiersz zamykający *Matecznik*, który jest czymś więcej niż jeszcze jednym poetyckim gestem pożegnania, może sugerować takie pojednanie ze światem:

> podczas podniesienia rozluźniam pięści uspokaja mnie
> dopiero myśl o ulubionym scyzoryku ojca
> który włożyłam do trumny
> na chwilę przed
>
> (*pierwsze dni wiosny: lektura*, M, 46)

*

Marcin Orliński zastanawiał się nad miejscem lirycznej twórczości Małgorzaty Lebdy na mapach współczesnej polskiej poezji i lokował ją między o'haryzmem a „ośmieloną wyobraźnią"[26]. Wskazana tradycja obca nie tworzy w moim przekonaniu wiarygodnego kontekstu dla wierszy autorki *Matecznika*, zaś rodzima – wydaje się dość trafnym punktem odniesienia (temat ten czeka wszelako na swoje opracowanie). Istnieje jednakże możliwość usytuowania omawianej poezji w jeszcze bliższej, niejako przyrodzonej, dla niej tradycji: po-

[25] Zob. L. Żuliński, „Mesmeryzmy", [online] http://latarnia-morska.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=1428%3Aqgranica-lasuq-magorzaty-lebdy&catid=40%3Aport-literacki&Itemid=64&lang=pl.

[26] M. Orliński, dz. cyt., s. 47.

pularnego głównie w latach 60. minionego stulecia nurtu literatury chłopskiej[27] (współtworzył go przecież wspomniany Tadeusz Nowak), a także – współczesnej wersji owego nurtu obserwowanej u nas od lat kilku[28]. Mam na myśli pojawienie się powieści i zbiorów opowiadań Andrzeja Muszyńskiego (*Miedza*, 2013), Wioletty Grzegorzewskiej (*Guguły*, 2014), Macieja Płazy (*Skoruń*, 2015) – by wymienić przykłady najciekawsze – których krytyka literacka uznała za spadkobierców dziedzictwa Stanisława Piętaka, Juliana Kawalca, Tadeusza Nowaka, Wiesława Myśliwskiego czy Mariana Pilota (nawiasem mówiąc, autora esejów o ziemi rodzinnej pod tytułem *Matecznik*, 1988).

Jak stwierdziła Justyna Sobolewska: „Dzisiejszy zwrot ku wsi w twórczości m.in. pisarzy urodzonych w latach 70. (…) jest odmienny – i od nurtu chłopskiego, i od mitologizującej wieś prozy lat 90., ale jego podłożem też jest nostalgia. Opisują świat, który pamiętają z dzieciństwa, i który już nie istnieje"[29]. Spostrzeżenia poczynione przez Sobolewską, niewolne wprawdzie od uogólnień charakteryzujących recenzję prasową, wskazują na pewien główny rys owych literackich powrotów do tematyki wiejskiej: nostalgię. Oczywiście, nie wszyscy zgodzą się, że tak rozumiana nostalgia stanowi podstawowe źródło nurtu chłopskiego, skoro dawno temu wybitny krytyk, Zbigniew Bieńkowski, w „przeszłości chłopskości" widział wartość dynamiczną, „zmagającą się z bezpośrednio atakującym nas czasem teraźniejszym". I dodawał: „Tu przeszłość nie jest tłem, pamięcią, wartością do uratowania, skansenem wyobraźni. Obyczaj, wiara, zabobon, instynkt służą jako narzędzie w przeobrażeniu rzeczywistości, by nowy cywilizacyjny status polskiej wsi, nowy sposób gospodarowania, nowa ekonomika nie wżarły się w podglebie, nie wyjałowiły ziemi z wartości ludzkich, by technika nie zabiła metafizyki"[30].

Zapewne uwzględnienie dwóch – zarysowanych tu w sposób skrótowy perspektyw – pozwoliłoby na stworzenie możliwie pełnego obrazu wskazanej literackiej tendencji (chociaż słowa „tendencja" używam bardzo ostrożnie). Czy poezję Magdaleny Lebdy bez jakichkolwiek zastrzeżeń da się porównać ze

---

27 Zob. P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976 – 1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 16-19. Pytanie, czy są to świadome nawiązania, zostawiam otwarte.

28 Sytuuje się poezję Lebdy również w kontekście „ekopoezji". Zob. *Czułość do ziemi. Z Małgorzatą Lebdą rozmawiają Marta Koronkiewicz i Paweł Kaczmarski*, „Odra" 2017, nr 5, s. 156-157.

29 J. Sobolewska, *Nike 2016 - finaliści. Maciej Płaza i 'Skoruń', czyli wieś jak kosmos*, [online] http://wyborcza.pl/7,75410,20659963,nike-2016-finalisci-maciej-plaza-i-skorun-czyli-wies-jak.html?disableRedirects=true [dostęp 22.10.2017].

30 Z. Bieńkowski, *Słowa wstępne*, dz. cyt., 9-10.

wskazanymi przykładami twórczości Muszyńskiego, Grzegorzewskiej czy Płazy? Wydaje się, że byłby to gest obarczony dużą dozą ryzyka, ale zastanawiać musi, że swoista wspólnota wyobraźni, znamionująca autorów tak przecież odmiennych, nie jest wyłącznie przypadkiem.

Czyżby rozwój najciekawszych zjawisk literackich – parafrazując Jerzego Kwiatkowskiego[31] – ponownie dokonywał się w namiotach, które rozbili wędrowni magicy daleko poza granicami miasta? Na tak postawione pytanie odpowiedź nie jest na razie możliwa.

Bibliografia podmiotowa

Otwarta na 77 stronie, Wydawnictwo Towarzystwa Słowaków w Polsce, Kraków 2006.

Tropy, Zeszyty Poetyckie, Gniezno 2009.

Granica lasu, Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań 2013.

Matecznik, Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań 2016.

Jezik zemlje, tłu. B. Rajčić, Treći Trg, Belgrade 2017.

Bibliografia przedmiotowa

Baran J., «*Tropy*» [komentarz], http://www.literackie.pl/recenzje.asp?idautora=119&idtekstu=3313&lang=PL [dostęp: 20.09.2016].

Brzoska W., *W imię ojca i syna i burzy*, „ArtPapier" 2010, nr 4 (158) [online] http://zeszytypoetyckie.pl/debiuty/369-recenzja-qtropowq-magorzaty-lebdy-w-artpapierze.

Bonowicz W., [„Matecznik" – recenzja], „Znak" 2016, nr 10.

Byrska A., *Praca we krwi*, „ArtPapier" 2016, nr 11 (299) [online] http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=302&artykul=5580&kat=17.

Fiedorczuk J., *Cyborg w ogrodzie*, Gdańsk 2015.

Honet R., *Lebda wśród „Poetów na nowy wiek"*. [online] http://zeszytypoetyckie.pl/debiuty/402-lebda-wrod-qpoetow-na-nowy-wiekq.

[31] Kwiatkowski zauważał (dz. cyt., s. 208-209): „Tymczasem – rozwój młodej poezji dokonuje się w namiotach, które wędrowni magicy porozbijali: na przedmieściach Warszawy, na Kazimierzu, wśród zapadłych cerkiewek podkarpackich lub w opuszczonych, stare tradycje jeszcze pamiętających wsiach". Krytyk miał na myśli kolejno poezję Białoszewskiego, Grochowiaka, Harasymowicza i Nowaka.

Kajtochowa A., *Postscriptum*, [w:] M. Lebda, *„Otwarta na 77 stronie"*, Kraków 2006.
Maliszewski K., *O debiutanckich „Tropach"*, [online] http://www.literackie.pl/recenzje.asp?idautora=119&idtekstu=3312&lang=PL.
Maliszewski K., *Dedykowane ziemi*, „Odra" 2017, nr 5.
Mikołajewski J., *Wiersze na rozstanie*, „Zeszyty Literackie" 2017, nr 2.
Olszewski M., *Sprawy ziemi*, „Nowe Książki" 2016, nr 10.
Orliński M., *Siarka i chłód*, [w:] *Płynne przejścia: szkice o współczesnej poezji polskiej*, Mikołów 2011.
Skalska W., *Małgorzata Lebda „Otwarta na 77 stronie"*, „Latarnia Morska" 2007, nr 1.
Sołtys-Lewandowska E., *„Zabobon omamy święte szczeliny". Metafizyka w poezji Małgorzaty Lebdy*, [w:] *O „ocalającej nieporządek rzeczy" polskiej poezji metafizycznej i religijnej drugiej połowy XX i początków XXI wieku*, Kraków 2015.
Stelmak P., *Debiutantki, czyli babiniec „ZP"*, „Zeszyty Poetyckie" 2009, [online] http://www.literackie.pl/recenzje.asp?idautora=119&idtekstu=3314&lang=PL.
Szymańska B., *Postępujemy zgodnie z wolą rzeki*, „Nowa Dekada Krakowska" 2015, nr 1/2.
Tomsia T., *Dedykowane ojcu i ziemi*, „Topos" 2017, nr 1.
Żuliński L., *Mesmeryzmy*, [online] http://latarnia-morska.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=1428%3Aqgranica-lasuq-magorzaty-lebdy&catid=40%3Aport-literacki&Itemid=64&lang=pl.

Karol Alichnowicz
Katowice

„EARTH AFFAIRS". A FEW NOTES ABOUT MAŁGORZATA LEBDA'S „ORGANIC" POETRY

Summary

The essay contains an interpretation of Małgorzata Lebda's poetry in the context of visual motifs and keywords characteristic of her lyrical work. The author analyzes their relationship with the broadly understood organic symbolism (in reference to the research findings of M. Eliade and M. Lurker), which is expressed in Lebda's poems primarily in the figures of the Earth-Mother and Father – the „steward" of nature's goods. Mutual relations between separate pictorial motifs and keywords allow us to follow the evolution of poetics (to indicate the fixed and variable

elements). The essay is completed by an attempt to situate Małgorzata Lebda's lyrical works in the tradition of peasant trend in Polish literature.

Keywords: Polish poetry of the 21st century, poetic works of Małgorzata Lebda, telluric symbolism, peasant trend in Polish literature.

Jarosław Ławski
Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód"
Uniwersytet w Białymstoku

MAŁGORZATA LEBDA: NIEPOKÓJ I PIĘKNO

„Zmierzch trwa krótko. Ciemności szybko zalewają
ziemię i rozpierają się na niebie. Wypływają zewsząd".

Michał Mutermilch, *Ironia*[1].

a.

Małgorzata Lebda napisała książkę niepokojącą. Piękną i niepokojącą. Jak mocne i oporne na upływ czasu to wrażenia, pokaże przyszłość. Już teraz znać, że czwarty tom poetycki Lebdy jest jej osiągnięciem największym. Co znaczy: także kresem i szczytem, finałem pracy, początkiem – czego? Nie chciałbym tu poprzestać na wartościowaniu. Patrzę na tom *Matecznik* z dwu perspektyw: jako dzieło osobne, zamknięte, skończone. Jako na przypadek uniwersalny: osiągnięcie dojrzałości lirycznej staje się wówczas pytaniem o to, w którą stronę pójść.

Dziesięć lat[2] wystarczyło, by Lebda wdrapała się na Olimp granią najniebezpieczniejszą: na szczycie jest rzeczywiste osiągnięcie poetyckie, ale są i brawa rozgłosu, a z nimi wołania: „chcemy więcej!" Niebezpieczne, zabójcze dla poety. Śliskie skały tego Olimpu stawiają wyzwania tym większe, że pisarka, raz ostatni sięgając po metaforę, idzie stromą ścieżyną. W centrum jej kosmosu rozpina się dolina „matecznika", obrosłego symbolizmem, tradycją Mickiewiczowską, asocjacjami z matczynością i ojcowskością, a nawet ziemią ojców, ojczyzną[3]. Jest to

1 M. Mutermilch, *Ironia*, Kraków 1901, s. 137.

2 Biogram poetki zamieszczony w tomie: M. Lebda, *Matecznik*, Poznań 2016: „Małgorzata Lebda (ur.1985 r.), dorastała w beskidzkiej wsi Żeleźnikowej Wielkiej. Ostatnio wydała tom wierszy *Granica lasu* (2013). Doktor nauk humanistycznych. Nauczycielka akademicka. Ultramaratonka i taterniczka. Fotografuje. Mieszka w Krakowie".

3 Zob. S. de Fanti, *Kariera Panatadeuszowego „matecznika"*, „Pamiętnik Literacki" 2005, z. 96/4, s. 173-183. *Matka, macierzyństwo w poezji Młodej Polski. Antologia*, wstęp i opr. A. Nosek, Białystok 2007.

poezja pisana nie z głębi matecznika, nie sponad niego, lecz przez zimnego, zdystansowanego obserwatora, który jest poza: nie, nie piszę o „poza" czasoprzestrzennym. Chodzi o wewnętrzną przestrzeń, którą „ja" poetki ustanawia między sobą a danymi zmysłów, obrazami, przeżyciami.

Lebda buduje chłodny międzyświat (*intermundus*) między sobą a matecznikiem: domem, w którym zamieszkuje ojciec-pszczelarz, ojciec, który umrze. *Matecznik* jest mistrzowskim zapisem „przed" i „po" umierania. Aż okrutnym w zdystansowaniu, zimnym. Emocje, skrajne przeżycia zostały w nim maksymalnie skondensowane, ale w słowa ubierane są przez „ja", które jest z dala. Z dala. Lebda na chłodno konstruuje metafory, obrazy, wizje, cykl, tom. Jak chirurg, jak mistrz składający coś z czegoś na odległość: żadnych szaleństw, panowanie, precyzja, zamysł. Świetny, intelektualnie przekonujący zamysł. Z oszczędnością i chirurgicznym mistrzostwem opowiedzieć o śmierci ojca (i matki?). Inaczej niż ci inni nie popaść w metaforomanię, emocjonalizm, rozczulenie. Tu: ani kropli naiwności. A przecież cała opowieść wypływa z tego, co w najpierwotniejszy i czysty sposób naiwne – relacji ojca i córki.

Oddalenie, a nie wejście, dystans[4], a nie empatia – to znamionuje dojrzałość. Jest ona czymś, co rzadko myślimy, jest stanem kryzysu i – przesileniem. Ku czemu? Lebda szybko osiągnęła apogeum dojrzałości, ten szczęśliwy stan kryzysowy, po którym musi się coś przesilić w niej i jej liryce. Może za szybko? To pytanie jest komplementem.

b.

Tom *Matecznik* dedykowany jest „ziemi". Ale co to znaczy? Skibie rozoranej ziemi, ziemi, która wydaje nas i pochłania jak *materia prima*? Ziemi-planecie? Ziemi ojców? Ziemi, to jest bytowi? Wsi? Żywiołowi? Ba! Gdyby to wiedzieć. *In Deo vivimus, movemur et sumus* – ewangeliczne „w Bogu żyjemy, poruszamy się i jesteśmy" jest tu skrócone do „movemur et sumus"[5]. Przestrzeń

[4] Właściwie chodzi mi tu o oddalenie, nie o dystans, nie o okres, nie (także) o zdystansowanie. Idzie o takie spojrzenie, w którym maksimum oddalenia pozwala zobaczyć zupełnie nowe jakości oglądanego, percypowanego, a nawet w którym oglądane staje się inne, niepodobne (do siebie), ale znaczy.

[5] Zob. *Dzieje Apostolskie* 17. Pełny fragment brzmi: „Bo w rzeczywistości jest On niedaleko od każdego z nas. Bo w nim żyjemy, poruszamy się i jesteśmy, jak też powiedzieli n i e k t ó r z y z w a s z y c h p o e t ó w : Jesteśmy bowiem z jego rodu" [podkr. moje – J. Ł.].

rodzinna okaże się tu ziemią jednostajnego ruchu: od życia (poranek) do śmierci i rozrachunku z nią (niekoniecznie: pogodzenia). Nie jest to poezja „domu", nie jest to liryka nurtu chłopskiego, nawet w jego metafizycznym splątaniu. Lebda konstruuje wielki IV-częściowy cykl poetycki: od liryku *poranek: praca we krwi* do wiersza *pierwsze dni wiosny: lektura*. Od wiosny do wiosny. Lecz nie ma tu tellurycznej więzi z ziemią, nie ma misterium odrodzenia i umierania. Wiosna to raczej – tu – pora umierania.

Cykl poetycki – zrobiony przez zegarmistrza-liryka – zaiste świetny: wiersz po wierszu wchodzimy w okrutne rzemiosło życia i śmierci. U Lebdy ma ono niepowtarzalny smak: ziemi, miodu i krwi. Cykl natury, misteryjny kontredans wzrostu i zamierania przyjmuje własny, zupełnie oryginalny kształt[6]. Będzie to zadaniem pogłębionej interpretacji – kiedyś – wczytać się w niezliczone symbolizacje Lebdy. Ma ona tę znakomitą właściwość posługiwania się słowem, które jest w sposób zupełnie naturalny: realne ontologicznie i obdarzone mocą symbolizowania. Burza to tu burza i coś więcej, psy to psy wiejskie i coś więcej, te ich moce z Natury… Miód, o! – miód jest tu centrum życia, które jak on jest słodkie, ale i złożone z użądleń, bolesne, cierpkie etc., etc.[7] Poetka powołała w *Mateczniku* oryginalne uniwersum poetyckie: równie doskonałe jak niemożliwe do replikacji. Słodkie – gorzkie – okrutne – czułe, ale też wypełnione jej obecnością. I jej obcością – jest ona panią słów, obrazów, wspomnień. Porządkuje, demiurgicznie kształtuje niczym bogini.

Ot, choćby tytuły (a tytuł: *świat cały*) porządnie i bez wyjątku rozłamane dwukropkiem we wszystkich wierszach: *czerwiec: krew*, *magdaleno: historia milczenia*, *spis: narodziny i rzeź*, *czerwiec: plaga*. Wielce znacząca bezwyjątkowość: IV subcykle, 30 wierszy (10+10+6+4), wszystkie tytuły rozdzielone dwukropkiem. Parafrazując Słowackiego: nie poezja, ale matematyka liryki! Dwukropek ustanawiający sensy, zwięzły, oddzielający i łączący, wyznaczający porządek logiczno-obrazowego wynikania i zarazem opozycji wewnętrznej frazy. A wewnątrz cyklu: powtarzalność, inicjacje i kody, rytmy, wewnętrzne interakcje. Całość jakby przyśpiesza wraz ze śmiercią ojca: dwa ostatnie subcykle skracające się do sześciu, czterech wierszy. Słowem – bogactwo zamysłu.

Te dwie cechy wyróżniają poetę: świat i panowanie.

---

6 Zob. *Polski cykl liryczny*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, Białystok 2008.

7 Por. J. Wiśniewski, *Pszczoły i pszczelarstwo w kulturze i sztuce*, [w:] *Roztoczańskie spotkania*, T. IV, *(2002–2003)*, Zwierzyniec 2005, s. 57–68.

Lebda powołała do życia w nieskończoności możliwych poetyckich światów własny kosmos. Inny od innych: miodowo-krwisty, słodki i trujący, spokojny i zbuntowany. O panowaniu poetyckim nad materią wiersza i obrazu trudno tu mówić – to, pełna wdzięku, austro-węgierska, galicyjska dyktatura.

c.

W *Mateczniku* zastanawia świadomość, z jaką autorka odsunęła poza horyzont widzialnego – erudycję[8]. O *erudiconie*, ukształtowanym świecie ulubionych lektur, myśli, autorów – w ogóle trudno tu mówić. Pszczoły i pszczelarz, ojciec i córka, rodzina żyją w naturze, z naturą, w jej wnętrzu. Wewnątrz. Nie ma w tym świecie książek, cytatu, czytania, biblioteki. Natura i oni. Tylko. Każdy wiersz przynosi wydestylowaną sytuację liryczną, która musi wybrzmieć sama. Nie oświetli jej żadna myśl Kanta, Bergsona, Rollo Maya czy mistrza geopoetyki (itp.)[9]. Dlatego słowa i mikrofabuły, podawane oszczędnie, nabierają ciężaru. Parzą. Otwierają się na głębię. Poetka składa je prawie zawsze w obrazowe ciągi, które wyładowują się w puencie. Nigdy nie podsuwa – w gruncie rzeczy zastępczych – sensów wypływających z erudycji. Oto *lipiec: miodobranie* zaczyna rumienić się pożarem, zgliszczami:

> wyparzamy butelki po wódce ojciec donosi do kuchni
> wypełnione miodem bańki czekamy aż zelżeje upał i nocą
> nalewamy do nich ciemny miód od starego sącza nadciąga
> burza na jej dźwięk kuba uderza łapami w wejściowe drzwi
>
> po nieodległych grzmotach wyżeł zbliża się do szyby werandy
> na wzgórzu pod lasem płonie stodoła deszcz podsyca płomień
> wieś już tam zmierza pies wyrównuje oddech *tak ogień*
> *zawsze go uspokajał*[10]

[8] Ale czyż pszczoły, ul, miód, tak samo jak i krew, są poza erudycją. Ile nawarstwień niesie każde z tych słów?! J.-P. Roux. *Krew: mity, symbole, rzeczywistość*, przeł. M. Perek, Kraków 1994. M. Kurkiewicz, *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski*, Bydgoszcz 2013; B. Przymuszała, *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006.

[9] Od razu wyobrażam sobie lekturę tomu w kategoriach na chwilę teraz modnej „geopoetyki" – i od razu ją odrzucam jako lekturę niemożliwą dla mnie. Por. A. Kronenberg, *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*, Łódź 2014.

[10] M. Lebda, dz. cyt., s. 25.

Uspokajający oddech psa – ogień – dlaczego? Logika ustępuje szybko obrazowości i wyobraźni: w nich jest klucz tworzenia i czytania. U Lebdy nie ma erudycji jako popisu – jest to „więcej". Pierwsza rzecz, w jej obrazach wszystko jest tak jak w życiu, które toczy się na wsi; to nie zmyślenia. Tak, zgrzebnie, zwyczajnie, okrutnie i pięknie, jest na wsi. Tak się tam żyje, kawałek „od starego sącza". Jest tu jakiś ontologiczny realizm. Jest i symbolizm. Realizm symboliczny (choć brzmi to cokolwiek zaskakująco).

Rzecz wtóra, to wszystko i to panowanie nad konstrukcją tomu, cyklu, wiersza, obrazu, słowa, symbolu każe myśleć, że Lebda jednak jest erudytką: najważniejsza część jej erudycji to wiedza, by oddalić ze świata poetyckiego wszystko, co się przeczytało. A co czyta Lebda? O, tu krytyka znajdzie setne tropy: Bachelarda i van der Leeuva, Baudrillarda i Myśliwskiego, Różewicza i Miłosza. Ale czy tylko czyta? Czy patrzyła na *Burzę* Giorgiona, *Wiosnę* Milleta, obrazy Chełmońskiego i Opałki?[11] Nie słucha Griega, Sibeliusa, rapu? A cielesność, ciało, mistyka ciała, ekstaza dudniącego w biegu serca, ta najostatniejsza zastępcza brzytwa ratunkowa wątpiących? W tym tomie *erudicon* poetki można tylko stwarzać z wszystkiego tego, co nie jest cytatem. Ostatnim i pierwszym autorytetem, autorytetem cytowanym, jest Ojciec (z jego Rodziną).

Najbardziej wiersze te przypominają spojrzenia umysłu przesączonego przez obiektyw aparatu fotograficznego. Są to ujęcia takie, by wydobyć z obrazu sarkastyczny zgrzyt, okrutną puentę. Patrzenie nie jest tu aktem napawania się; staje się zdystansowanym przerażeniem i zarazem konstruowaniem sytuacji przerażenia. Jednym i drugim[12]. Patrzenie parzy.

Jest to poezja oczyszczona, chłodna, czysta – niepokojąca.

Lebda buduje wielki mit, zatrzymuje czas, zaklina w słowa wspominanie, miesza jak kapryśna bogini czasy realne i gramatyczne, by obrazy podnieść do mitycznej wieczności, *aeternitatis*. Jest to dokonanie jednokrotne, niepowtarzalne, bo zakląć w mit, raz jeden, można to, co istotne, co kosmicznie przeżyte. W świecie mitu musi być bóg, bogowie. Czy ojciec jest tu Ojcem? Słabnący, chory, pokonany przez śmierć?

Twarz: lekcja malarstwa – ileż lekcji anatomii, ile kontekstów kulturowych prosi od razu o ich przywołanie[13]. Ale to nie jest obraz-wiersz z erudycji, on jest

---

11 Por. *Giorgione*, opr. U. Kesselhut, przeł. J. Rakoczy, Berlin 1976; A. Bujak, Cz. Miłosz, *Serce Litwy*, Kraków 2002.

12 Zob. S. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin 2004.

13 Por. J. Barański, *Spektakl anatomiczny jako nowożytna postać teatralizacji śmierci*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo" 9, Olsztyn 2003, s. 37-47.

z życia, które przez śmierć i poezję przeobraża się w mit. Póki co nie znamy niczego nad mit i poezję.

d.

Nic takim chłodem nie wionie od natury jak Ostateczność: rozkwit życia i śmierć. Ostateczne. Patrzysz w trawy, w oczy, jeziora, góry, lasu – kołyszą się, stoją beznamiętnie. Są. Nęcą wzrok, ale – tylko – są. Niczym cię nie zaskakują, nie tumanią zmiennością (jak miasto). Są i każą myśleć o Ostatecznym: piękne, zimne, okrutne i znów piękne.

Malarstwo śmierci i mitu, uprawiane przez Lebdę, ma „coś" w sobie – okrutnego. Nieodwołalność, otulona przez kobiecy głos poetki, nie traci okrucieństwa, choć poetka mówi i za boga, i za ojca, i za mit. Tu „matka boska" nie ma serca, rosół jest z gołębi (pamiętam, jak, dziecko wtedy, nie chciałem „tego" jeść, na Kujawach), a chorego ojca pieniądze są „wyciągnięte" z figurki świętej, z kolei maj to po prostu „warroza", choroba pszczół[14]. Żadnego przytulania obrazów, wnikania empatią czy nawet staroświeckim sercem.

Misterium natury: zjadanie, bycie zjadanym, patrzenie na przepoczwarzanie się jednego w drugie. Letni tom Lebdy jest zrobiony z zimy, z chłodu. Z przepaści, jaką ustanawia poetka między swym „ja" a rzeczami (obrazami) symbolami. Z tej miedzy otchłani, która jest pomiędzy, zioną chłód i okrucieństwo. Jak z wiersza *czerwiec: plaga…*

> chłopcy spod lasu przynoszą sól w plastikowych pudełkach
> przyglądamy się jak pośród grządek wyszukują (węszą jak psy)
> ciemne i lepkie ciała ślimaków (są ciężkie i tłuste)
>
> precyzyjnie obsypują je solą mamy wrażenie że ogród syczy
> chociaż możliwe że to wilgoć pracuje w pobliskich wierzbach
>
> sól rozpuszcza ciała zwierząt za zarobione tak u naszego ojca
> pieniądze chłopcy kupują w sklepie galaretowaty salceson[15]

[14] Por. M. Lebda, dz. cyt., s. 15, 16, 17, 18.
[15] Tamże, s. 24.

Galareta przerobiona w galaretę: zabite solą ślimaki zamienione na „galaretowaty salceson". Chłopcy, pies, ślimaki, ojciec – i ona: patrząca i notująca. Nie opisuje, nie zaświadcza, nie przytula i nie protestuje. Jest jak jest – wielka tautologia istnienia zdaje się tu początkiem i końcem poetyckiej postawy. W jej wierszach nie ma pierwiastka kojącego – prócz mitu. Ale mit to mit, nie człowiek, nie emocje. Ostateczność spotęgowana w micie, niema, bezduszna, jest tu piękna jak śmierć, jak pewność, że ona idzie i może nie dojdzie: już, już... Rzeczywistość Lebdy tonie w słońcu, deszczu, burzy. Jest realna i jakby nad-rzeczywista.

Czy mnogość okrutnych symbolicznych obrazów składa się tu w całość? Czy jakiś symbol symboli ogarnia zimne jak nocne niebo obrazy symboliczne? Czy coś usensownia tę paradę zimnych błysków: cielesności, ciała, krwi, szarpaniny, wnikania w ciało czegoś ostrego, ognia? Czy tylko obieg materii, zjadanie, „różowe mięso świni" (tu już sadyzm, perwersja oczywistości)?[16]

Nie wiem.

Gdyby ten świat przenieść do miasta Krakowa albo pod Gołdap, byłby taki sam[17]. Tytuły i teksty nimi oznaczone mają się tu do siebie ironicznie. W chłodzie lasu (*las: wejście w chłód*) kleszcze wbijają się w ciało. Spotworniała natura żywicielka, która sama pożywia się ciałami. I tak w kółko. *Natura devorans*, jak u Miłosza (oj, nie mogę popadać w erudycyjne zachłyśnięcia)[18]. Lebda dochodzi do tajemnicy – nie wiem, jak to powiedzieć… – „ z ł e j " n e g a t y w n o ś c i , którą przejęta jest Natura, a może tylko natura. Ona, natura, jest. I tylko tyle. Stwarza, pochłania.

Czy Lebda dochodzi do tajemnicy „dobrej" negatywności: do tej myśli, że, co jest, musi odejść, by było inne? (A czy to jest „dobre"?).

Nie wiem. Nie.

---

16 Tamże, *sierpień: róż*, s. 29:
nagie kobiety oglądamy na dachu kombajnu
pozostawionego na skraju wiśniowego sadu
gazety należą do naszych braci zostawiamy
je tam na noc
rankiem wdrapujemy się na maszynę
rosa zajęła papier i ciała kobiet
przypominają teraz różowe
mięso świni

17 W tym sensie „ten" świat jest stanem umysłu poety. Pewnie nie miałby zmysłowego kształtu podkarpackiej wioski, ale byłby taki sam, bo silniejsze są tu – niż to, co zewnętrzne – wewnętrzne mechanizmy percepcji, rozumienia świata i tworzenia.

18 Zob. J. Ławski, *„Argument" za istnieniem Boga. Poezja transcendentalna*, [w:] tegoż, *Miłosz: „Kroniki" istnienia. Sylwy*, Białystok 2014, s. 105-126.

e.

W świecie poetyckim Małgorzaty Lebdy, tak znakomicie unaocznionym „w głąb" w *Mateczniku*, są wszystkie żywioły jej kosmosu, sprzęgnięte ręką kreatorki: krew, miód, ogień, ciało, śmierć, szarpanie, płonięcie, przeżeranie, umieranie; i inne. Nie ma historii, wspólnot ludzkich; nawet ceremonie wchłania pożercza natura: śmierć rozdziela pobratymców spojonych w tajemnych rytuałach krwi, to jest ojca i córkę, ale nie łączy ich kościelny obrządek funeralny. Czy w ogóle coś jest tu w stanie ich rozdzielić? I na czym wspiera się siła związku? W świat ten wniknie nie ten, kto opisze miejsce w nim ojca, nie córki – lecz matki. Ale tu otwiera się pole nieskończonego domysłu, którego nie mam obowiązku zdradzać.

Lebdzie udało się zapisać ciemną stronę natury, jej *Nachtseite*... „Istoty skończone nie mogą tego, co nieskończone i boskie, z którego pochodzą, oglądać bezpośrednio, nie mogą bezpośrednio otrzymywać z niego życia. To życie zostaje im przekazywane, stosownie do ich zdolności przyjmowania go, przez inne wyższe istoty. Dla poszczególnych ciał, należących do Planety, którą zamieszkujemy, to ona właśnie stanowi powszechną przyczynę życia, która je niegdyś wywołała, dzięki której jedynie mogą przetrwać i utrzymywać się przy życiu. Ten stosunek jest wyrażany przez ciężkość, nieustannie spędzającą ciała fizyczne ku wspólnemu ośrodkowi, w którym dają one do poznania, że mogą istnieć tylko na swojej Planecie i tylko dzięki niej"[19].

Prawdziwie udało się jej zapisać ciążenie ziemi. Ziemi – czegoś nadzwyczajnie wieloznacznego. W gruncie rzeczy o wszystkim decyduje zakończenie. W *Mateczniku* jest to wiersz *pierwsze dni wiosny: lektura*, powrót do znaków, które uobecniają już nieobecnego ojca, do rytuałów, jak msza, które mają zagłuszyć, przełamać lód, ale nie czynią tego: *Pierwsze dni wiosny: lektura…*

> porządkowanie papierów przeglądanie lekarskich adnotacji
> jakby miało się nadzieję na odwrót pośród aktów własności
> papierów z gminy ostatnich numerów „pszczelarstwa"
> książka

[19] G. H. von Schubert, *Nocna strona przyrodoznawstwa*, przeł. K. Krzemień-Ojak, wstęp S. Dietzsch, A. Bonchino, przypisy Ł. Krzemień-Ojak, S. Dietzsch, wprow., opr. i red. J. Ławski, Białystok 2015, s. 260.

pachnie klubowymi obserwuję na papierze wstydliwe ślady
ojcowskiej lektury na mszy proboszcz cytuje z niej fragment
wiersza który ma świadczyć o miłości czuję wstyd
bowiem nie świadczy

podczas podniesienia rozluźniam pięści uspokaja mnie
dopiero myśl o ulubionym scyzoryku ojca
który włożyłam do trumny
na chwilę przed[20]

Dopiero scyzoryk ojca, włożony do trumny, „rozluźnia pięści uspokaja mnie". Scyzoryk z ostrzem, do tego i jeszcze, „ulubiony", „który włożyłam do trumny/ na chwilę przed". Przed ziemią. Przed zniknięciem. Ale co by t a m ciało miało robić ze scyzorykiem? Ostrze, cięcie, broń? A może t a m też pasieki i burze „od nowego sącza"? Nie wiadomo. Co wiadomo, to, że „na chwilę przed" włożony do trumny scyzoryk „rozluźnia pięści". Czy to znak więzi czy rozwiązania więzi? Więzi trwalszej nad śmierć, czy więzi pochłoniętej przez To, co jest po „na chwilę przed"?

I tak można by pytać i pytać. Kto(ś) wie. Ziemia.

f.

Tego lata, lata 2016 roku, ukazało się wiele tomików, których autorzy rozliczali się nie tyle z pamięcią, ile z bólem straty zapamiętanego[21]. Pamiętam, jak tomik Lebdy przyszedł pocztą… na płytce. Jeszcze bez ciała książki. Patrzyłem na niego z nieufnością. A to przez jednych polecany, a to przez innych jakby… Trudno powiedzieć, by mnie „oczarował". Nie to słowo. By „wstrząsnął". Nie to słowo. Żeby „zachwycił". Nie to. *Matecznik* zabolał. Gorzkie i okrutne było to, co w nim znalazłem. Było też jednak piękne, choć trudno – to dobry znak –

[20] M. Lebda, dz. cyt., s. 46.

[21] Zob. J. Hartwig, *Spojrzenie*, Kraków 2016; S. Gowin, *Chłopanio*, Warszawa 2016; K. Lisowski, *Zamróz*, Poznań 2016; T. Radziewicz, *pełno światła*, Białystok 2016; M. Szewczuk, *ciepło zimno*, Białystok 2016; T. Różycki, *Litery*, Kraków 2016.
Zob. znakomitą interpretację Karola Alichnowicza pod tytułem *„Sprawy ziemi". (Kilka uwag o organicznej „poezji" Małgorzaty Lebdy)* w niniejszym tomie, ujmującą oglądem cały dotychczasowy dorobek „młodej" poetki z Krakowa.

było mi uchwycić rodzaj tego piękna. Było ono świeże, nowe, jakieś rześko-okrutne.

Nawet pisanie o poezji Małgorzaty Lebdy niemożliwe jest z oddechem długiej frazy. Domaga się raczej zgęszczenia, spięcia wersu. Lebda daje poezję niepokojącą, świeżą, okrutną i piękną, staje tym samym w miejscu, z którego wszystko wokół niej widać, z którego można pójść w każdą stronę, ale – czy wiadomo, gdzie pójść… Dokąd? Do kogo?

Jest w tym jakaś trudna do określenia ironia jej sukcesu poetyckiego i zarazem jej lirycznego kosmosu: piękno opłacają one okrucieństwem, a okrucieństwo ujmują w ramę piękna. Są jak scyzoryk ojca: użyteczne i niebezpieczne.

Rzadko się – „to" – spotyka. Bez epifanii. Fotografie. Symbole.

Ale co „to" jest?

Bibliografia

Lebda M., *Otwarta na 77 stronie*, Kraków 2006.
Lebda M., *Tropy*, Gniezno 2009.
Lebda M., *Granica lasu*, Poznań 2013.
Lebda M., *Zezik zmlje*, tłu. B. Rajčić, Treći Trg, Belgrade 2017.
Lebda M., *Matecznik*, Poznań 2016.
Drzewucki J., *Charakter pisma. Szkice o polskiej poezji współczesnej*, Kraków – Warszawa 2015.
Kass W., *Światło jaśnie gość*, „Prelekcja Mistrzów" nr 1, Białystok 2017.
Pogranicza, cezury, zmierzchy Czesława Miłosza, red. A. Janicka, K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2012.
Bohrer K. H., *Absolutna teraźniejszość*, przeł. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 2003.
Lévinas E., *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, tłum. A. Kuryś i in., Gdynia 1991.
Tillich P., *Męstwo bycia*, przeł. H. Bednarek, Poznań 1994.
Janicka A., *O poezji, „której nie dowierza śmierć": „Drzazga" Ewy Lipskiej*, [w:] *Z ducha Franciszka Karpińskiego. Studia i rozmowy*, red. D. Kulesza, J. Ławski, Białystok 2015.
Rozanow W., *Opadłe liście*, przeł. J. Chmielewski, I. Kania, wstęp P. Nowak, Warszawa 2013.
Olejniczak J., *Miłosz. Autobiografia. Cztery eseje*, Warszawa 2013.
Mutermilch M., *Ironia*, Kraków 1901.
Maliszewski K., *„Dedykowane ziemi"*, „Odra" 2017, nr 5.

Mikołajewski J., *Wiersze na rozstanie*, „Zeszyty Literackie" 2017, nr 2.
Olszewski M., *„Sprawy ziemi"*, „Nowe Książki" 2016, nr 10.

Jarosław Ławski
Faculty of Philological Studies „East-West"
University of Białystok

MAŁGORZATA LEBDA: ANXIETY AND BEAUTY

Summary

The author of the article analyzes the poetic world in Małgorzata Lebda's book of poetry entitled *Matecznik* (Poznań 2016), for which the author received the K. I. Gałczyński „Orpheus" Poetic Prize, awarded for the best poetic volume published in Poland in a given year. Lebda was born in 1985, she grew up in the village Żeleźnikowa Wielka in Podbeskidzie. She is a doctor of humanities and an academic teacher, passionate about photography and mountaineering, and she lives in Krakow. Her volume aroused widespread interest in the unusual, very mature and economical presentation of the father's departure, a beekeeper by passion. Lebda created an intricate series of poetry, which, as argued by the author of the essay, combines control over the word, cold beauty and cruelty in the representation of the human and nature.

Keywords: *Matecznik*, Małgorzata Lebda, cycle, cruelty, nature, death, beauty.

Wizytówka Jana Kaczary, pierwowzoru „zaczarowanego dorożkarza”,
w poemacie pod tym tytułem, znaleziona przez Leszka Długosza w biurze Piotra Skrzyneckiego
w Piwnicy pod Baranami tuż po jego śmierci i ofiarowana muzeum w 1998 r.
Ze zbiorów Muzeum K. I. Gałczyńskiego w Praniu

II. ORFEUSZ SPECJALNY

Feliks Netz

Krzyk sowy

Barbara Zwolińska
Uniwersytet Gdański

WSPÓŁCZESNY TWÓRCA RENESANSOWY – FELIKS NETZ

Trochę historii sentymentalnej

> Życzę wam moje kości, aby rozwłóczyły was
> głodne, bezpańskie psy, bo tego, co pies zakopie,
> człowiek nie odnajdzie[1].

Kiedy w 2011 roku udało mi się sfinalizować marzenie o wydaniu obszernej monografii na temat twórczości prozatorskiej Sándora Máraia, omawiającej wszystkie tłumaczone (a także część jeszcze nie tłumaczonych) na język polski utwory wybitnego współczesnego pisarza węgierskiego, zmarłego w 1980 roku[2], nie przypuszczałam, że moja przygoda z tym autorem zaowocuje też znajomością z jego tłumaczem, Feliksem Netzem, a w rezultacie wydaniem dwóch monografii poświęconych dokonaniom literackim i radiowym katowickiego pisarza. Zresztą i tłumaczony przezeń Márai doczekał się też kolejnej monografii, wybiegającej poza prozę, uwzględniającej te dziedziny twórczych dokonań, które w pierwszej pominęłam: poezję, twórczość radiową i teatralną[3]. Poniekąd podobnie rzecz się miała z twórczością Feliksa Netza, wszechstronną i wieloaspektową, nie tylko tematycznie, ale i gatunkowo. Po części odzwierciedlał to tytuł pierwszej poświęconej mu monografii: „*Być sobą*

1 F. Netz, *Ostatnia wola*, [w:] tegoż, *Trzy dni nieśmiertelności*, Mikołów 2009, s. 5.
2 Zob. B. Zwolińska, *Pisać do znaczy żyć. Szkice o prozie Sándora Máraia*, Gdańsk 2011.
3 Zob. B. Zwolińska, *Sándor Márai jako twórca literacki, teatralny i radiowy*, Gdańsk 2014.

i kimś innym"[4], nawiązujący do słów autora, wybitnego tłumacza literatury węgierskiej, rosyjskiej, niemieckiej, angielskiej i hiszpańskiej. Tłumaczenie z języków obcych, jak zauważył, pozwala na bycie kimś innym, wcielanie się w cudze słowo, w kreowany przez kogoś innego świat[5], ale z drugiej strony na pozostawanie sobą, jeśli się jest, tak jak bohater tego szkicu, twórcą oryginalnej poezji, prozy, słuchowisk radiowych, felietonów, esejów, recenzji i reportaży.

Ta tematyczna wszechstronność i gatunkowa multiplikacja zapewniła mu miano twórcy renesansowego, silnie związanego ze śląskim regionem, z małą ojczyzną tu osadzoną, co sam niejednokrotnie podkreślał w wywiadach i wspomnieniach[6]. Zacięcie eseisty prowadziło do odkrywczych interpretacji cudzej twórczości w *Ćwiczeniach z wygnania*[7], ale też owocowało autokomentarzami odnoszonymi do własnych dokonań literackich.

Jakkolwiek nie do końca trafne jest spostrzeżenie, iż obie monografie twórczości literackiej i radiowej są efektem „pobocznym" znajomości z Netzem – tłumaczem Máraia, to poniekąd taka była geneza i kolejność ich powstania. Z perspektywy lat oba przedsięwzięcia: zarówno wydanie dwóch monografii o pisarstwie Sándora Máraia, jak i dwóch poświęconych dokonaniom Feliksa Netza (na dodatek w tak krótkim odstępie czasowym) wydaje mi się cokolwiek karkołomne. Oba te przedsięwzięcia połączyła ogromna pasja, nie pozwalająca na ostrożność i zważanie na takie przeszkody, jak nieznajomość języka węgierskiego (w przypadku monografii na temat twórczości Sándora Máraia) oraz realiów regionu śląskiego czy warsztatu radiowego (w odniesieniu do twórczości Feliksa Netza). Dziś wiem na pewno, że znacznie większą przeszkodą była niechęć do mojego przedsięwzięcia ze strony żyjącego wówczas bohatera obu poświęconych mu monografii. Feliks Netz uważał bowiem, że nie warto (i nie powinno) się pisać całościowej monografii twórcy jeszcze żyjącego, którego dorobek pozostaje nie zamknięty. Zapewne z powodu skromności odmówił jakiej-

4 B. Zwolińska, *„Być sobą i kimś innym". O twórczości Feliksa Netza*, Gdańsk 2012.

5 Zob. A. Gleń, *Jest się sobą i kimś innym*, [w:] *Nie byłem sam. Na siedemdziesięciolecie urodzin Feliksa Netza*, pod red. M. Kisiela i T. Siernego, Katowice 2009.

6 Zob. np. *Pole widzenia*, z F. Netzem rozm. M. Szczawiński, [w:] F. Netz, *Ćwiczenia z wygnania*, Mikołów 2008, s. 323; F. Netz, *Nie można stać się Ślązakiem na życzenie*, http://katowice.gazeta.pl/katowice/1, 35019,6097220.html. W rozmowie ze Szczawińskim, na pytanie „nie jesteś stąd" Netz odpowiada twierdząco, by jednak w zakończeniu potwierdzić fakt wrośnięcia w to miasto, zdobycia go swoją twórczością, a tym samym zatarcia początkowego przestrzennego i egzystencjalnego wymiaru obcości. Nie dzieje się tak jednak z bohaterami jego powieści.

7 F. Netz, *Ćwiczenia z wygnania*, Mikołów 2008.

kolwiek współpracy nad obiema książkami, nie udzielił żadnej odpowiedzi na moje pytania dotyczące jego twórczości. Obie monografie powstały bez jego udziału i jeśli tak można rzec, wbrew jego woli. Gorzka jest ich geneza i trudny jest powrót do tego już nie żyjącego twórcy, którego mimo wszystko popularyzowałam w możliwy dla mnie sposób, publikując książki i występując z referatami na temat jego twórczości na konferencjach naukowych[8].

Przez długi czas Feliks Netz pozostawał dla mnie jedynie tłumaczem i znawcą twórczości Máraia, autorem świetnych esejów zebranych w tomie *Ćwiczenia z wygnania*. W miarę jak odkrywałam kolejne dziedziny jego oryginalnych dokonań doszłam do przekonania, że każda z tych dziedzin zasługiwałaby na osobną monografię. Toteż konieczność zamknięcia się w szkicowej charakterystyce wydaje się zadaniem trudnym, ale mimo wszystko wartym podjęcia.

Różnorodność literackiego oblicza – autor uwikłany w historię

Przedstawiając sylwetkę Feliksa Netza, trzeba od razu zaznaczyć, że jest to twórca szczególny, doceniony głównie na Górnym Śląsku, wielokrotnie nagradzany, medialny i charyzmatyczny. Przez długi czas jego żywiołem było radio. To tu, w lokalnym oddziale Radia Katowice, wiele lat pracował, debiutował jako poeta[9] i autor prozatorskiego *Listu ze Śląska* (1966). Był dziennikarzem radiowym, ale i prasowym, związanym ze śląską „Panoramą", z „Tak i Nie", czy wreszcie ze „Śląskiem", wydawanym ponad piętnaście lat, w którym był zastępcą redaktora naczelnego, zajmującym się stroną literacką, piszącym felietony, głównie zaś cykliczne recenzje z obejrzanych filmów. Kino bowiem, obok radia i literatury, to kolejna jego pasja, odzwierciedlona w filmowych wątkach jego

[8] Między innymi z referatami i rozdziałami w monografiach wieloautorskich: *Taniec zideologizowany w PRL-u, czyli o powieści Feliksa Netza Urodzony w święto Zmarłych (1995)*, [w:] *Taniec w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, pod red. S. Karpowicz-Słowikowskiej i E. Mikiciuk, Gdańsk 2012; *Rosja i Rosjanie w twórczości Feliksa Netza*, [w:] *Poza rusofobią a rusofilią. Poglądy, postawy i realizacje w literaturze polskiej od XIX do XXI wieku*, pod red. S. Karpowicz-Słowikowskiej, E. Mikiciuk, T. Sucharskiego, Gdańsk 2016, *Rozbita tożsamość i trauma przeszłości w prozie Feliksa Netza po 1989 roku*, [w:] *O kondycji człowieka w polskiej literaturze najnowszej*, pod red. D. Kaji i M. Wróblewskiego, Toruń 2014.

[9] Jak większość ówczesnych poetów. Prezentacja wierszy na antenie radiowej często wyprzedzała publikację na łamach prasy czy w zbiorze poetyckim. Pierwsze opublikowane wiersze Netza pojawiły się na łamach „Faktów i Myśli" w 1961 roku. Za pierwszy tomik *Związek zgody* w 1968 roku poeta otrzymał nagrodę Peleryny przyznawaną za najlepszy debiut poetycki roku.

powieści (w *Skoku pod poprzeczką*, a zwłaszcza w *Urodzonym w Święto Zmarłych* i *Dysharmonii caelestis*), w tematach poetyckich, w eseistyce, a nade wszystko w recenzjach drukowanych w prasie, wygłaszanych w radiu, ostatecznie zebranych w wyborze książkowym *Poza kadrem*. Gatunki radiowe: słuchowiska, reportaże, felietony, wywiady i wspomnienia są w jego dorobku równie ważne jak poezja, proza czy translacje z języków obcych. Składają się na twórczy portret człowieka renesansu, obdarzonego licznymi talentami i potrafiącego z tych talentów robić użytek. Jakby tego była za mało, wpisał w swoją biografię również epizod reżyserski, debiutując jako autor scenariusza do filmu *Kochajmy się* (bazującego z kolei na słuchowisku *Mistrz świata* z 1972 roku) oraz *Biała gorączka* (mającego swój odpowiednik zarówno w powieści, jak i w słuchowisku o tym tytule). Na pytanie, która z tych sfer twórczości jest mu szczególnie bliska, czy nawet najbliższa, miał kłopot, by odpowiedzieć kategorycznie i definitywnie.

Był poetą piszącym do końca życia, a jego ostatni zbiorek, przejmujący osobistym tonem *Krzyk sowy*, w którym znalazły się liryczne i dramatyczne w tonie zapisy doświadczeń śmiertelnej choroby[10], nagrodzony został pośmiertnie poetyckim „Honorowym Orfeuszem", wyróżnieniem, które sam przez kilka lat przyznawał innym, zasiadając w kapitule tej prestiżowej nagrody. Był prozaikiem, oszczędnie dysponującym słowem, ceniącym rzeczowość, skrótowość, unikającym zatem wylewności, patetyczności czy przesadnej emocjonalności. Szczególne uznanie zdobyły dwie jego powieści: *Urodzony w Święto Zmarłych* (1995) oraz nominowana do nagrody Nike *Dysharmonia caelestis* (2004), podejmujące, podobnie jak opublikowane w 2012 roku w sopockim „Toposie" opowiadanie *Pręgierz*, problematykę rozliczeń z przeszłością stalinowską i PRL-owską, a więc wpisujące się w nurt rewizjonistyczny prozy powstałej po przełomie 1989 roku.

Fenomen pisarstwa Feliksa Netza polega nie tylko na wszechstronności tematów, z dominującym wśród nich wątkiem małej ojczyzny, wspomnianym nurtem rozliczeń z historią, z traumatyczną przeszłością znaczoną okupacją niemiecką i sowiecką oraz z powojennym epizodem stalinizmu i komunizmu, ale też z historią nowszą, z tragicznymi i ważnymi momentami, takimi jak strajki, stan wojenny, pacyfikacja kopalni „Wujek" oraz przełom roku 1989. Można więc śmiało orzec, że jest to pisarz dający świadectwo, obnażający mechanizmy działania historii, postrzegający teraźniejszość z perspektywy ważnych wydarzeń przeszłości. Interesuje go zarówno los jednostki, zwłaszcza tej miewającej z toż-

[10] By wymienić wiersze: *Nocna cisza obowiązuje od 22.00*, *Tu leży ten pan*, *O północy*.

samością kłopoty: narodowych mieszańców, do których sam się zaliczał, podkreślając korzenie niemieckie ze strony ojca, jak i kondycja tożsamościowa całych nacji, ludzi pogranicza polsko-niemieckiego, Ślązaków walczących o zachowanie polskości wobec naporu żywiołu niemieckiego.

W twórczości Netza łatwo można odnaleźć podteksty autobiograficzne, wyrażające się nie tylko w refleksji autotematycznej nad warsztatem twórcy, ale też wiążące się z powtarzalnym sięganiem do zakamarków pamięci, z epizodami dotyczącymi dzieciństwa spędzanego na Dolnym Śląsku, w miasteczku Lubań, którego jest honorowym obywatelem, z takimi doświadczeniami, jak zetknięcie się z wielonarodowością regionu pogranicza, pasja bywalca kina (Wawel, przemianowanego na Capitol), czy edukacja w prosowieckim środowisku szkolnym, a jest to tematyka między innymi powieści *Urodzony w Święto Zmarłych* i *Dysharmonia caelestis*.

Bohaterami historii opisanych w powieściach, opowiadaniach, w poezji i słuchowiskach są ludzie uwikłani w historię w jej tragicznym wymiarze, poddawani próbom wystawiającym na szwank ich godność i człowieczeństwo. W *Dysharmonii caelestis* jeden z jej bohaterów stwierdzi, iż „każdy ma swój pisuar”[11], mając na myśli te wszystkie wstydliwe sprawy i błędy, które człowiek stara się wyrugować z pamięci. Twórca kreuje w swej prozie i poezji bohatera o pękniętej tożsamości, z pamięcią obciążoną traumą historii, z piętnem tragizmu określającym jego los.

W wywiadach Netz podkreślał, że urodził się po to, aby pisać, że przyszedł na świat z przymusem dawania świadectwa doświadczeniom pokolenia roku wojny (rocznika 1939), dorastającego po wojnie i określającego swoją tożsamość poprzez wojenne przeżycia rodziców i dziadków, pokolenia dojrzewającego w epoce stalinizmu, w czasach hegemonii komunistycznej propagandy, skutkującej m.in. cenzurą nieprawomyślnych treści, czy wręcz tworzeniem do szuflady (taki był los jego powieści *Urodzony w Święto Zmarłych,* pisanej kilkanaście lat w epoce PRL-u).

W jego prozie, zwłaszcza w dwóch wspomnianych powieściach, występuje charakterystyczne powiązanie biografii z elementami fikcji, powtarza się wątek poszukiwania własnych korzeni duchowych, a także swoista mitologizacja (jednakże daleka od idealizacji) doświadczeń jednostkowych, podniesienie indywi-

[11] Słowa te wypowiada bohater Ksawery Dolinołącki, człowiek okaleczony (w czym poważny był udział ojca), wcielający „żywot człowieka niepoczciwego”, za konformizm płacący cenę przegranego życia.

dualnej biografii do rangi znaku, symbolu przeżyć pokolenia Ślązaków, oglądanych oczyma przybysza „nie stąd". Nie kreując w swojej prozie raju dzieciństwa (bo jakże dalekie od idyllliczności jest miasteczko Lubań, w którym dorastał i dojrzewał Kazimierz Kranz, bohater *Urodzonego w Święto Zmarłych*), staje się „lustratorem wyobraźni"[12] i przeszukiwaczem „piwnic pamięci", w swoich osądach przyjmującym postawę rewizjonistyczną, prowadzącą do ironii i eskapizmu, do lustracji własnej biografii i surowego rachunku sumienia, szczególnie w zakresie ocen wystawianych spektaklowi peerelowskiej historii. Jak wypowiadał się w rozmowie z Marianem Sworzniem, w *Urodzonym w Święto Zmarłych* chodziło mu przede wszystkim o wskrzeszenie epoki sowietyzacji i stalinizacji polskiego życia w małym miasteczku na tak zwanych Ziemiach Odzyskanych, na pokazaniu skutków tego procesu, zostawiającego trwałe piętno w umysłach młodych ludzi, poddawanych ideologicznej tresurze[13].

Mimo wielogatunkowości pisarstwa Netza w jego twórczości zauważalna jest tendencja nawracania do tych samych tematów, swoista retardacyjność i wielowariantowość wątków rozpisywanych niejako w różnych gatunkach literackich, co prowadzi do zaistnienia interesujących korelacji pomiędzy powieściami i słuchowiskami, pomiędzy prozą i poezją.

Ponadto jest to twórca debiutujący równolegle i równocześnie jako poeta i prozaik, publikujący w tym samym 1968 roku pierwszą powieść *Sto dni odpustu* oraz tomik poezji *Związek zgody*. To autor odkrywający wcześnie, iż jego pasją jest także dziennikarstwo radiowe, pozwalające realizować talenty erystyczne, ujawniane w wygłaszanych na antenie felietonach, zebranych we wspomnianym tomie *Wielki zamęt*, wydanym równolegle z rocznicową publikacją o historii regionalnej rozgłośni Radia Katowice i ludziach z nią związanych. Tytuł tej książki: *Róg Ligonia i królowej Jadwigi* odnosi się jednak nie do postaci z polskiej historii, lecz do usytuowania rozgłośni na rogu obu wymienionych w tytule publikacji ulic, do przestrzeni magicznej, przyciągającej wiele radiowych osobistości i talentów. Książka, pozbawiona komentarza autorskiego, złożona jest z głosów ludzi radia, zapisów utrwalonych na taśmach, przedrukowanych z różnych źródeł, z transkrypcji rozmów, tworzących wielowątkową i wielogłosową opo-

[12] Termin ten zaproponował Mieczysław Orski na określenie twórców powieści wyjmowanych z szuflad w latach 90. XX wieku. Zob. M. Orski, *Lustratorzy wyobraźni, rewidenci fikcji. O polskiej prozie lat dziewięćdziesiątych*, Warszawa 2003.

[13] Zob. *Zbójecka iskra*. Rozmowa M. Sworznia z F. Netzem, [w:] F. Netz, *Ćwiczenia z wygnania*, Mikołów 2008, s. 7.

wieść o siedemdziesięciu latach istnienia tej rozgłośni, przechodzącej różne koleje losu.

Radiu autor książki pozostanie wierny do końca życia, tworząc przez przeszło czterdzieści lat słuchowiska, większość z nich nagradzanych, z *Pokojem z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską* (nagroda na festiwalu Dwa Teatry w Sopocie w 2006 roku i nominacja do Grand Prix Italia) na czele. Ostatnim słuchowiskiem twórcy będzie monodram *Odchodzimy* z 2011 roku, napisany w rocznicę katastrofy smoleńskiej. Zauważyć trzeba, że Netz pisał prawie wyłącznie słuchowiska oryginalne, czyli na zamówienie radia i na ogłaszane konkursy, stosunkowo rzadko sięgając po adaptacje, jak to jest w przypadku *Ucieczki z Barcelony* (1970), słuchowiska powstałego na motywach prozy hiszpańskiej, czy *Binga* (1971), inspirowanego opowiadaniem Mirosława Żuławskiego pod tym samym tytułem. Wyjątkiem też pozostają programy poetyckie, zwłaszcza upowszechniające przekłady z języka rosyjskiego, angielskiego, węgierskiego czy hiszpańskiego[14].

Jak wspomniałam, tematycznie jest to twórczość silnie osadzona w regionie, z którym Netz utożsamiał się zwłaszcza po tragicznej pacyfikacji kopalni „Wujek" w 1981 roku. Do tego epizodu będzie powracał wielokrotnie, zarówno w wywiadach, jak i w twórczości, chociażby we wspomnianym słuchowisku *Pokój z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską*, zrealizowanym w plenerze techniką filmową, nagrywanym na żywo w historycznych miejscach wymienionych w sztuce. Słuchowisku mistrzowsko wyreżyserowanym przez Waldemara Modestowicza, z udziałem wielu wybitnych aktorów, w tym Kingi Preis w roli Kingi Należniok, żony tragicznie zmarłego górnika, na której relacji opiera się fabuła utworu. Zdarzenia prezentowane są tu z punktu widzenia trzech pokoleń, choć w centrum znajduje się opowieść prostej, przerażonej, nie wszystko rozumiejącej Ślązaczki, stającej się wyrazicielką przeżyć członków rodzin górniczych, którzy utracili swoich ojców i synów. Choć postać Kingi Należniok jest fikcyjna to jednak złożona z fragmentów życiorysów kilku autentycznych postaci, a bezpośrednią inspiracją do jej literackiego przetworzenia było przypadkowe spotkanie w szpitalu z kobietą, której opowieść autor wykorzystał w swojej sztuce.

[14] Szerzej omawiam je w rozdz. VIII. *Audycje o pisarzach, książkach i filmach. Okiem krytyka filmowego. Z perspektywy krytyka literatury*, rozdz. IX. *Poezja w radiu. Programy poetyckie* oraz rozdz. X. *Sztuka przekładu w radiu*, [w:] B. Zwolińska, *Na początku był dźwięk. Twórczość radiowa Feliksa Netza*, Gdańsk 2014. W książce tej rozważam też problematykę innych gatunków radiowych autorstwa Netza, np. humoreski, satyry, wspomnień i gawęd, a także związków słuchowiska z powieścią i filmem oraz obecnością historii w słuchowiskach.

Słuchowisko uświetniła też recytacja wiersza *W blasku ich śmierci*[15] oraz poruszająca muzyka Jana „Kyksa" Skrzeka.

Niewątpliwie więc twórczość Netza, którą postrzegać można jako literackie świadectwo czasów przełomu i transformacji, wpisywane w nurt rozliczeń i przewartościowań, rozrachunków z przeszłością, zwłaszcza z tą tragiczną i bolesną, staje się obrazem pokolenia twórców osadzonych w temacie małej ojczyzny – Górnego Śląska z jego gwarą, kultem pracy w kopalni, wartości rodzinnych i wspólnotowych, symbolizowanych przestrzenią kopalnianych familoków. Marian Kisiel słusznie zauważył, iż Netz był jednym z pierwszych i nielicznych przed 2000 rokiem twórców podejmujących w tym regionie temat śląski, tematykę małej ojczyzny[16]. Twórczość ta jest świadectwem przemian na Górnym Śląsku, oznaczających odchodzenie w przeszłość modelu życia patriarchalnego[17], związanego z etosem pracy w kopalni, na tak zwanym przodku (czyli na ścianie), z wartościami rodzinnymi i patriotycznymi, z polskością kultywowaną w kopalni i w familoku. Wartościami określającymi egzystencję ojców i dziadków, niekoniecznie zaś ich dzieci i wnuków, którym ten świat mógł się wydawać anachroniczny. Nie będzie jednak takim dla autora, pieczołowicie odtwarzającego obraz życia w śląskich familokach, np. w powieści *Biała gorączka*, w słuchowisku *Ballada o familoku*, czy w powieści i słuchowisku *Urodzony w Święto Zmarłych*, z nostalgią i żalem piszącego o wysadzaniu w powietrze domów zabezpieczonych klamrami przed kopalnianymi tąpnięciami, zmienionymi jednak z powierzchni ziemi ludzką ręką. Zdecydowana większość literackich historii prowadzi do stolicy Górnego Śląska, Katowic. Choć pisarz niejednokrotnie podkreślał, że „nie jest stąd" (przybył do Katowic, wówczas Stalinogrodu w wieku szesnastu lat) i nie czuje się piewcą tego miasta, to jednak odczuwa z tym miejscem szczególną więź, umocnioną po wstrząsającym przeżyciu pacyfikacji kopalni „Wujek"[18].

---

15 Wiersz ten stał się inspiracją dla tytułu znanego filmu Kazimierza Kutza *Śmierć jak kromka chleba*.

16 M. Kisiel, *Cnota nieobecności?*, „Gazeta Wyborcza" (Katowice) 17.05.2000, nr 114, s. 12.

17 Choć z kolei K. Kutz uważa, iż jest to model matriarchalny. Zob. tegoż wspomnienia *Piąta strona świata*, Kraków 2010, s. 211 i 243, czy filmy składające się na cykl śląski, np. *Paciorki jednego różańca*.

18 Posługując się klasyfikacją P. Czaplińskiego (*Literatura małych ojczyzn – koniec i początek*, [w:] *Pisać poza rok 2000. Studia i szkice literackie*, red. A. Lam, T. Wroczyński, Warszawa 2002, s. 110-127) pisarstwo F. Netza umieścić można w odgałęzieniu związanym z wyborem nowej małej ojczyzny, nie jako miejsca urodzenia, lecz wyboru, w przypadku pisarza dokonanego przez rodziców, głównie matkę.

Poeta i prozaik

Latami nie pisałem wierszy
To nie to mówiłem, to nie to[19],

– wyzna poeta w jednym z wierszy z tomiku *Wir*, co doskonale pasuje do jego zwyczaju niespiesznego cyzelowania słów i układania wierszy w tomiki poetyckie wydawane w znacznych odstępach czasowych. Nie wyszło tych tomików zbyt wiele, gdyby tylko poetą Netz pozostawał. Podobne zdanie można by sformułować w odniesieniu do jego powieści, ale i w tym przypadku należałoby dopowiedzieć, iż stanowią one zaledwie część jego twórczości.

Ocena dorobku tego autora nie jest zadaniem prostym, choćby z tego względu, że spora część jego twórczych dokonań przypada na czasy cenzury, ograniczającej możliwości mówienia pełnym głosem. Odbiło się to na jakości pierwszych powieści Netza, o których on sam także niechętnie się wypowiadał. Stosunkowo skuteczniej przed cenzurą broniła się poezja, choć i tu w przypadku tego twórcy, podobnie jak w odniesieniu do powieści, możemy mówić o doskonałości trzech ostatnich tomików poezji: *Wiru*, *Trzech dni nieśmiertelności* i *Krzyku sowy* i „bladości" dwóch pierwszych: *Związku zgody* i *Z wilczych dołów*. *Wir* wydany w 1985 roku, choć ocenzurowany, tym różni się od wcześniejszych tomików, że skupiony jest na autentyczności doznań tu i teraz, prezentując przenikliwe wejrzenie w realia stanu wojennego, z dramatycznie ujętymi doświadczeniami zniewolenia i wewnętrznego buntu. Choć i tu można odnaleźć dalekie echa lingwistycznych zabaw słowem, charakterystycznych dla pierwszych zbiorków, to nie staje się to powszechną praktyką, lecz zaledwie odpryskiem dawnego zwyczaju. Netz wielokrotnie podkreślał, iż układając wiersze, cyzelując je całymi latami, dbał przede wszystkim o precyzję słów, w myśl metody poetyckiego mistrza, Juliana Przybosia, stosującego zasadę „jak najmniej słów, a najwięcej znaczeń". Była to dla Netza wskazówka niezwykle istotna, nie tylko przejawiająca się w lakoniczności poetyckiej wypowiedzi, ale też w unikaniu wielosłowia i wylewności w prozie. Niejednokrotnie też podkreślał wagę kondycji poety, zauważając np. w rozmowie z Maciejem Meleckim, iż jego zdaniem „tylko poezja umożliwia wejście w sferę tajemnicy" i jeśli „proza nazywa", to „poezja

[19] F. Netz, *Wir. Wiersze*, Katowice 1985, s. 5.

znaczy”[20]. Zdolność metaforyzacji, poetyckiego obrazowania, skrótowości i kondensacji, w jego przekonaniu, sprawdzała się przy tworzeniu w tak wymagającym gatunku, jakim są słuchowiska.

Debiutancki *Związek zgody* (1968) odnosi sytuację egzystencjalną i epistemologiczną podmiotu lirycznego do świata osadzonego w przestrzeni wiejskich krajobrazów, opisywanych poprzez metafory dendrologiczne i ornitologiczne. Nie jest to jednak świat, którego harmonia i piękno podlegają bezwarunkowej afirmacji, gdyż ulega on destrukcji za sprawą działań człowieka (istotne są tu metafory drwala wyrąbującego las, czy myśliwego trzebiącego zwierzynę) oraz czasu, ujawniającego nietrwałość piękna. Trzeba zauważyć, iż poszukiwanie „związków zgody” z rzeczywistością prowadzi do ich zaprzeczenia: przyroda ulega zniszczeniu, życie przerwane jest przez śmierć, dobro żyje w symbiozie ze złem, a pamięć człowieka obciążona jest wspomnieniem wojny[21]. W cyklu tym przeważa ton elegijno-żałobny, związany z refleksją o przemijaniu, ubywaniu życia, które ujmowane jest w metaforę wędrówki, zakończonej dojściem do kresu – śmierci. W takiej optyce egzystencja człowieka uzyskuje wymiar tworu natury, podlegającego, tak jak kwiat, przekwitaniu, czy jak drzewo – próchnieniu. Nośnym semantycznie obrazem jest też metafora drzew bez ptaków, bowiem utrata więzi ptaka z drzewem jest równoznaczna z odcięciem od korzeni życia. Poeta, kreując wewnętrzny świat, jest niezwykle precyzyjnym poszukiwaczem sensów, ukrytych w etymologii słów, w ich fonetycznym brzmieniu. Lingwistyczne dociekania, tropienie źródłosłowia, zbliżają ten tomik do zabaw poetów-lingwistów i formulistów, przy czym autor *Związku zgody* podkreślał, iż zadaniem poety nie tyle ma być żonglerka słowem, ile docieranie do esencji rzeczy, co oddaje np. w oryginalnej metaforze poety-topielca, „wyplątującego” znaczenie ze „słoworostów plączących się w głowie”[22].

Do osiągnięć szkoły lingwistycznej oraz neoklasycyzmu[23] nawiązuje także tomik *Z wilczych dołów* (1973) z powtarzalnym motywem ucieczki, koszmarnego snu, uwięzienia i zagrożenia, często niesprecyzowanego[24], co odróżnia ten

[20] *Zdrowy nie zajmuje się sztuką*…. Rozmowa M. Meleckiego z F. Netzem, [w:] F. Netz, *Ćwiczenia z wygnania*, s. 221.

[21] Por. M. Waliński, *Związki zgody Feliksa Netza*, „Agora” 1968, nr 23, s. 123.

[22] F. Netz, *studium topielca*, [w:] tegoż, *Związek zgody*, Katowice 1968, s. 47.

[23] Nawiązania te ujawniają się w wyborze takich gatunków, jak elegia, traktat, tren oraz tematów oscylujących wokół wartości etycznych: dobra, piękna, prawdy i estetycznych: również piękna, harmonii, jasności i zwięzłości refleksji poetyckiej.

[24] Konwencja oniryczna uzyskuje tu inną waloryzację niż w zbiorku poprzednim, gdzie sen oznaczał ukojenie czy naturalne zakończenie życia.

zbiór od kolejnego, *Wiru* z 1985 roku, gdzie niebezpieczeństwo ma konkretny wymiar historyczny, wiążąc się z nocą stanu wojennego, postrzeganą w wymiarze apokaliptycznym. „Wilcze doły" określają sytuację podmiotu lirycznego, perspektywę oglądu świata, nieufnego i asekuracyjnego wobec tego, co obserwuje na zewnątrz, ale też w sobie. W tej koszmarnej i wrogiej rzeczywistości stara się jednak odnaleźć jakieś punkty oparcia. Nade wszystko ważna jest dla niego prawda, „mówienie bez kłamstw", a dążenie do tego nieprzypadkowo wiąże się z metaforą krwi, symbolizującą prawdę wewnętrzną oraz odniesienie do narodowej mitologii. Wiersze z tego zbiorku podszyte są refleksją o marności ludzkiej egzystencji, również wysiłków poety, doskonale panującego nad słowem, zdolnego igrać jego znaczeniami i brzmieniem, a jednak nie do końca rozjaśniającego mrok znaczeń.

Podmiot liryczny następnego zbiorku, *Wiru*, ujawnia dylematy moralne związane z pragnieniem ocalenia w sobie człowieczeństwa w czasach nieludzkich, zachowania własnej twarzy, ochrony wolności w sobie i nie sprzeniewierzenia się poetyckiemu powołaniu. Obnażając swoją bezsilność i słabość, manifestując bierny opór, wyraża dylematy jednostki, ale zarazem całego pokolenia, nadając swemu wyznaniu wymiar uniwersalny. Wpisany w zbiorek autotematyzm wiedzie do pytań o kształt poezji i sens poetyckiego powołania w czasach, gdy poezja traci swoją ocalającą moc, dławiona kneblem cenzury. Bezkompromisowa postawa poety prowadzi bowiem do przekonania, iż pisać prawdziwie to „pisać krwią", czy „aż do krwi" lub nie pisać wcale. Alternatywą dla kłamstwa staje się milczenie, niema rozpacz, autoironia i sarkazm, postrzeganie poezji poprzez metaforę gangreny wspinającej się po nodze, którą trzeba odciąć, by ocaleć. Zbiorek ten, imponujący konkretem oraz precyzją słów, oddający atmosferę zniewolenia w czasach PRL-u, tego zanurzenia w świecie absurdu, obywający się bez niepotrzebnego patosu i retoryki, słusznie uznany został za „jedną z najważniejszych książek lirycznych lat osiemdziesiątych"[25]. Paradoksalnie w sytuacji zniewolenia ucieczką może być poszukiwane ocalenia w refleksji o przeszłości, co wydaje się jednak mniej skutecznie niż tłumaczenia z węgierskiego, ten własny, osobny świat, którego nikt nie jest w stanie wyśledzić, stający się azylem dla poety, zmuszonego do milczenia. Tytułowy wir jest metaforą pojemną, odnosząc się przede wszystkim do egzystencjalnej sytuacji jednostki, zwłaszcza poety, zmagającego się z potrzebą pisania, która nie może być reali-

[25] M. Kisiel, *Poeta Feliks Netz. Zdania i uwagi*, [w:] *Nie byłem sam*, s. 100.

zowana wcale lub w takim kształcie, by pełnym głosem oddać emocje i refleksje kłębiące się w sercu i głowie.

Trzy dni nieśmiertelności (2009) zdają się być podsumowaniem dotychczasowej drogi twórczej, rekapitulacją dokonań poetyckich i życiowych. Na zbiorek ten składają się czterdzieści dwa wiersze o rozbudowanej fabule, niezwykle erudycyjne w warstwie odwołań metatekstowych do własnej twórczości oraz intertekstualnych, prezentujące poetę jako człowieka książkowego, wyczulonego na obraz (film) i dźwięk (radio), wykorzystującego kody kultury dla opisania sytuacji jednostki zderzonej z doświadczeniem melancholii o wielowymiarowej postaci. Zbiorek ten ma wyraźnie testamentowy charakter, przeważa w nim perspektywa oglądania się wstecz, dążenia do bilansu i syntezy. Mamy tu przegląd najważniejszych dla twórcy tematów, a poprzez aluzyjność, malarskość, ekfrazę, czy odwołanie się do literatury węgierskiej śledzimy wysiłek poszukiwania sensu w rzeczywistości, czego skutkiem jest dojście do przekonania, że jedyną wartością ocalającą i niepodważalną w kołowrocie dziejów i kapryśnej, niepewnej historii, jest pisanie. Poezja, niczym pies, który jest tu metaforą, staje się kwintesencją wierności. Tej wierności słowu, która była także punktem oparcia dla podziwianego przez Netza Sándora Máraia, którego duch poetycki patronuje temu i innym utworom katowiczanina.

Rozważając związki powieści katowickiego twórcy z tendencjami rozwojowymi ówczesnej prozy, pierwszą powieść, *Sto dni odpustu* (1968), można wpisać w popularny w tamtym czasie nurt chłopski, ze schematyczną fabułą wspartą na wątku powrotu syna chłopskiego (Marka Kujawy) z miasta na wieś, co związane jest zarówno z rozczarowaniem miastem, jak i potrzebą przewartościowania swojej postawy życiowej, czemu ma dopomóc powrót do korzeni i rozwikłanie dramatycznej historii rodzinnej, związanej z wyborami ojca, „obciążonego" niemieckim pochodzeniem, co w sposób decydujący rzutowało na losy matki i syna.

Drugą powieść, *Skok pod poprzeczką* (1977), można z kolei wiązać z utworami środowiskowymi, ukazującymi obraz prowincji, z wykorzystaniem podobnego schematu fabuły, opartej na nieudanym powrocie głównego bohatera (Zenona Koluta) do korzeni, którymi w jego wypadku staje się małe miasteczko, z takimi punktami wspomnień, jak szkoła, pierwsza miłość, romans z ideologią stalinizmu (z wątkiem zgubnej fascynacji osobą przywódcy Jaronia). Ten powrót, podobnie jak w przypadku bohatera pierwszej powieści Netza, kończy się fiaskiem, poczuciem przegranej i uświadomieniem, że nie istnieje azyl dzieciństwa, że został on skażony przez doświadczenia historii. Wątki podróży inicja-

cyjno-rozrachunkowej, służąc konfrontacji bohaterów z przeszłością, prezentują zarówno destrukcyjną moc zdarzeń przeszłych, jak też niemożność ich korekty po latach. W obu powieściach, podobnie jak w następnych, istotnym tematem będzie ten związany z wątkiem rozliczeń, w którym ważne miejsce zajmuje postać ojca, w znacznej mierze dająca się interpretować autobiograficznie. Komplikacje wynikające z niemieckiego rodowodu ojca, z jego wyborów w czasie wojny, ważą na przyszłości syna, stającego się obcym i wyklętym w środowisku narodowym mieszańcem, w geście zawstydzenia i buntu w *Urodzonym w Święto Zmarłych* niszczącym fotografię rodzica w mundurze Wehrmachtu. Dziedzictwo ojca staje się wielce wątpliwą wartością, a dom rodzinny napiętnowany będzie boleścią i traumą odrzucenia przez sąsiedzką społeczność[26]. Z obu powieści wyłania się podobny typ bohatera: poszukującego, rozdartego, z rozbitą tożsamością, gubiącego się w sprzecznościach i nie radzącego sobie z teraźniejszością, w której odbijają się koszmarne cienie przeszłości.

Za powieść środowiskową uznać można *Białą gorączkę* (1980), określaną często mianem powieści górniczej, zapowiadającą te tematy, którym twórca pozostanie wierny w kolejnych utworach, nie tylko beletryzowanych. W *Białej gorączce* przedstawione zostały elementy mitu śląskiego, wspartego na kulcie pracy w kopalni i wartościach rodzinnych. Mieszczą się tu celebrowane przez Ślązaków rytuały i zwyczaje: pocałunki żon wyprawiających mężów i synów na szychtę, szykowanie im kanapek, czyszczenie i prasowanie mundurów, hodowla gołębi i królików, gra w futbol. Ścisłe powiązanie dwóch przestrzeni: kopalni i familoka, traktowanych niejednokrotnie wymiennie, staje się podbudową mitu polskości, z symbolicznie przedstawianym progiem śląskiego domu, którego obcy (Niemiec) nie może przekroczyć. Co istotne – główny bohater nie jest górnikiem z dziada pradziada, przybył do miasta ze wsi i został przyuczony do tego zawodu, ale potrafił tak silnie wrosnąć w górniczą tradycję, że jego „obcość" uległa zatarciu[27]. Oczyma tego bohatera, przemierzającego różne przestrzenie, oglądamy specyficzne ścieranie się wiejskości z miejskością, mieszanie ludności rdzennej z napływową oraz przenikanie dwóch światów – starych i nowych Katowic. Wydźwięk tej powieści daleki jest od optymizmu: świat dawnych wartości ojców i dziadków odchodzi w przeszłość, a symboliczną zapowiedzią zmiany jest

[26] Interesująco motyw ojca opracowany jest w poezji, na przykład w pierwszym tomiku skutkuje wierszami wypowiadającymi tęsknotę za nieobecnym, poczucie opuszczenia i silnego związku z tym, który dał życie.

[27] Jak już zaznaczałam, jest to istotny wątek, także korelujący z biografią samego autora.

wyburzenie kopalnianych familoków, zastąpienie ich gierkowskimi blokami z wielkiej płyty, pozbawionymi indywidualności i charakteru swojskości. Moment przeprowadzki staje się symbolicznym zerwaniem z dawnym światem, z jego aksjologicznym ładem, wewnętrznym uporządkowaniem, rzetelnością i solidnością. Novum tej powieści, w odróżnieniu od dwóch pierwszych i dwóch następnych, jest konstrukcja bohatera heroicznego, za jakiego można uznać społecznika i altruistę, nie pasującego do cynicznego (w większości) otoczenia, górnika przodkowego Romana Samodura. Ale i ten idealista, podobnie jak pozostali bohaterowie powieści Netza, ponosi klęskę oraz traci złudzenia.

Bohaterami przegranymi są też Kazik Kranz z *Urodzonego w Święto Zmarłych* i FN z *Dysharmonii caelestis*. Jeśli pierwszy z nich, mimo swej przeciętności, życiowego nieudacznictwa, pogardy, jaką odczuwa względem samego siebie („małża w skorupie"), wobec praktykowanej postawy konformizmu, obdarzony został takimi znakami indywidualizacji, jak imię i nazwisko (znaczące, bo „kranz" to niemiecka nazwa krzyża, wieńca, odwołująca do symboliki splątania narodowościowego wobec polskich korzeni ze strony matki i niemieckich ojca), to drugi pozostaje bohaterem anonimowym, sygnowanym inicjałami samego pisarza, którego zajęcie w świecie przedstawionym powieści nie jest żadnym wyróżnikiem, a tym bardziej nobilitacją bohatera, w końcowej scenie *Wyjścia z Kotliny Dinozaurów* skazanego na los bezdomnego, przeganianego z kąta w kąt, włóczęgi[28]. O podobnym wykorzenieniu można mówić w odniesieniu do losu Kranza, któremu stale towarzyszy odczucie rozbicia, wrażenie przebywania nie u siebie, bycia intruzem. A przy tym bohatera klaustrofobicznie uwięzionego w pamięci i snach przeszłości, uniemożliwiających mu osadzenie się w teraźniejszości. Na to uwięzienie pamięci w traumie dzieciństwa nakłada się równie istotny problem uwięzienia w języku, schizofreniczne balansowanie pomiędzy polskością a niemieckością, z której bohater nie potrafi się wyzwolić, a jego zagubienie pogłębia wpajanie mu języka stalinowskiej i PRL-owskiej propagandy[29]. Bohaterowi nie udaje się „wejść w Śląsk", pozostanie obcym dla tego regio-

[28] W powieści tej najciekawiej, moim zdaniem, przedstawiony został wątek utraconego śląskiego domu, w przewrotnej ewolucji od harmonii do rozpadu, oznaczającego fiasko marzeń o „domu pierwszym".

[29] Szerzej problem ten przedstawiłam w *Językowym obrazie świata w „Urodzonym w Święto Zmarłych" Feliksa Netza*, [w:] *Język – natura – cywilizacja*, pod red. E. Laskowskiej, B. Morzyńskiej-Wrzosek, W. Czechowskiego, Bydgoszcz 2012. W wywiadzie *Granice są sztuczne* autor podkreślił, iż doświadczenie wygnania i wykorzenienia bohatera chciał uchwycić właśnie na poziomie języka. Zob. *Granice są sztuczne*, z F. Netzem rozmawia J. Górdziałek, „Opcje" 1996, nr 4, s. 100.

nu, a obcość tę utrwali dodatkowo epizod stanu wojennego. Podobnie będzie w odniesieniu do FN, choć w obu przypadkach taką szansą na odkrycie śląskiej tożsamości jest przeżycie pacyfikacji kopalni „Wujek". Oprócz FN kluczową postacią tej powieści jest profesor August Barabasz, którego doświadczenia skupiają piekło totalitaryzmu nazistowskiego i sowieckiego XX wieku, prowadząc do wygnania jednostki z ducha i ciała.

Urodzonego w Święto Zmarłych, podobnie jak *Dysharmonię caelestis*, wyróżnia nowatorska forma: sylwiczna, postrzępiona, zbliżona do asocjacyjnej poetyki snów i halucynacji, wykorzystująca technikę filmową (montaż Eisenstaina), w warstwie narracji wykazująca wyczulenie na brzmieniowe walory słowa, swoistą radiowość prozy. *Dysharmonia caelestis* odchodzi od tradycyjnej powieściowej formy, przypominając raczej zbiór luźno powiązanych ośmiu opowiadań, przy czym dla jednej i drugiej powieści charakterystyczny jest autobiografizm i autotematyzm, skutkujące obnażeniem procesu powstawania dzieła, a także odtwarzania wysiłku myślenia i pamiętania, wpisującego się w metaforę życia niezamkniętego, czemu służą też otwarte zakończenia. Nowoczesność obu powieści tkwi zatem w ich amorficzności, wielogłosowości, wielotworzywowości, np. obecności lirycznych wtrętów w postaci wierszy, czy cech nawiązujących do tradycji powieści strumienia świadomości.

Osobną dziedzinę twórczości, prezentującej talent publicysty i recenzenta, stanowią dwa zbiory: *Wielki zamęt*, czyli felietony radiowe z lat 1990–1995, wygłaszane na antenie Radia Katowice i *Poza kadrem*, wybór recenzji filmowych, publikowanych na łamach prasy w latach 2000–2006, między innymi w „Śląsku" oraz w „Tak i Nie". *Wielki zamęt* skupia się na polemiczno-retorycznym komentarzu do polskiej rzeczywistości wczesnych lat 90., czasu transformacji ustrojowej, początków kapitalizmu i kształtowania się posolidarnościowego układu życia politycznego. Objawiło się tu w pełni zacięcie erystyczne, a emocjonalny ton i erudycja uważnego obserwatora codzienności, trafność jego diagnoz i analiz, dotyczących zjawisk politycznych, społecznych oraz kulturowo-obyczajowych stanowią niewątpliwy walor unikatowego zbioru. Co ważne – pozbawionego niepotrzebnej moralistyki. Można śmiało powiedzieć, że felietony te są szkołą praktycznej retoryki, podobnie jak stwierdzić, iż z *Poza kadrem* można czerpać wzorce rzetelnego recenzowania filmów, zwłaszcza że ten, imponujący erudycją autora, zbiór recenzji filmowych, nie ogranicza się do omówienia i oceny wybranych filmów, ale też bardzo często konfrontowane są

one z książkami, scenariuszami, czy też odsłaniane są kulisy powstania danej produkcji.

Tematyka filmowa częściowo wypełnia wspomniany zbiór esejów Netza ujętych w *Ćwiczenia z wygnania* z 2008 roku. Część z nich ukazała się wcześniej na łamach prasy. Eseje te poświadczają fascynację twórcy doświadczeniem obcości, alienacji, wygnania z przestrzeni, ale i z życia, co skutkuje samobójstwem, zarówno interesujących Netza twórców, jak też bohaterów ich utworów. Te szczególne fascynacje autor książki podkreśla w wywiadach, poprzedzających poszczególne jej części, stanowiących rodzaj wstępów, autokomentarzy do esejów, ale też do własnego życia i twórczości. Chociaż autor przygląda się biografii wielu twórców i analizuje pokaźną część ich dorobku to odnieść można wrażenie, że nad wszystkim dominuje figura Máraia – wygnańca, obcego na emigracji również ze względu na wierność językowi węgierskiemu, z którego nie chciał zrezygnować. Także wygnańca z życia, pisarza-samobójcy. W najobszerniejszej części *Ćwiczeń* tłumacz Máraia omawia wybrane utwory, eksponując przy tym emocjonalne zaangażowanie i osobisty ton, wynikający z podziwu dla dokonań węgierskiego mistrza prozy, przybliżonych polskiemu czytelnikowi w serii tłumaczeń, począwszy od pierwszej powieści, *Żar*, która po polsku ukazała się w 2000 roku.

W przypadku Netza tworzenie własnej, oryginalnej literatury przeplata się z translacjami z języków obcych, przy czym, jeśli początkowo był to język niemiecki (np. wiersze Kurta Drawerta *Wzór wewnętrzny*, czy powieść Roberta Schneidera *Brat snu*) i rosyjski (*Eugeniusz Oniegin* Puszkina, którego tłumaczenie zajęło Netzowi aż siedemnaście lat), to z czasem na pierwsze miejsce wysunął się Márai, zdobywając nieomalże wyłączność. Ważne dla twórczości Netza jest to, że cudze dokonania literackie, zwłaszcza te wybierane do przekładów, stają się inspiracją równie istotną jak historia. Teksty pisane i przekładane stykają się wzajemnie, oświetlają i przecinają, czego przykładem jest *Dysharmonia caelestis*, nad którą niejako patronuje duch tłumaczonego wówczas *Eugeniusza Oniegina*, czy wiersze z tomu *Trzy dni nieśmiertelności*, wyrażające poetycką refleksję nad syndromem węgierskich pisarzy-samobójców.

Netz niejednokrotnie podkreślał, że sam wybierał tytuły do przekładu, na przykład powieści Máraia, i oferował je wydawcy. To pod wpływem węgierskiego prozaika pozostawał najsilniej i najdłużej, tłumacząc kilkanaście jego powie-

ści, łącznie z pośmiertnie wydaną *Siostrą*, tłumaczoną jeszcze za życia[30]. Oprócz tego przekładał Tibora Dérryego (*Anatema* to pierwszy przekład z węgierskiego), wspomnianego już Puszkina, Pablo Nerudę i Josifa Brodskiego[31].

Romans z radiowym słuchowiskiem

Słuchowiska, jak wspomniałam, obok poezji i prozy stanowią jedną z najważniejszych dziedzin twórczości katowickiego autora. Wątki biograficzne i autotematyczne splatają się w nich z refleksją historyczną, a kreowana fikcja świata przedstawionego staje się okazją do wyrażenia ogólniejszej refleksji nad dynamiką dziejów. Słuchowiska są też terenem metatekstowych nawiązań do własnej i cudzej twórczości, również tej przez Netza przekładanej.

Ciekawą inspirację w zakresie oddziaływań intertekstualnych zaobserwować można w słuchowisku *Zegarek*, wspartym na dramacie o tym samym tytule autorstwa Jerzego Szaniawskiego, słuchowisku będącym dyskusją i osądem historii, ale też autotematyczną refleksją nad tym gatunkiem sztuki radiowej oraz założeniami Teatru Wyobraźni, refleksją inspirowaną dyskusjami teoretyków i praktyków radia, z Witoldem Hulewiczem, twórcą terminu Teatr Wyobraźni, na czele. Również w tym słuchowisku literacko zaistniała postać Máraia, spotykającego się w fikcyjnej scenie rozmowy z Witem (Hulewiczem), toczącej się w przededniu wybuchu II wojny światowej.

Na innej zasadzie metafizyki radia dotyka *Łowca komarów*, słuchowisko z 1995 roku, będące opowieścią o kulisach powstawania radiowego reportażu, montowanego niejako na żywo, a odtwarzającego ostatnią drogę legendarnego działacza śląskiej „Solidarności", człowieka wolnościowego etosu, ginącego w tajemniczych okolicznościach. Obnażenie istoty i mechanizmów tworzenia dzieła radiowego prowadzi do powstania opowieści w opowieści i wrażenia po-

[30] Oprócz kilkakrotnie wznawianego *Żaru* są to: sztuka *Komora celna* (2002), fragmenty *Dziennika*, *Księga ziół* (2003), *Występ gościnny w Bolzano* (2005), *Krew świętego Januarego* (2006), *Pierwsza miłość* (2007), *Dziedzictwo Estery* (2008), *Wyspa* (2009), *Metoda Vidalego*, *Południowy wiatr* (2010), *Niebo i ziemia* (2011), *Czary mary* (2011), *Siostra* (2017). Powieści Netza z kolei ukazały się w węgierskich przekładach Erzsebet Szenyán.

[31] W przekładzie Netza wyszło *Dwadzieścia sonetów do Marii Stuart* Josifa Brodskiego, przygotowane wraz z innymi publikacjami na temat tego autora i jego twórczości z okazji nadania rosyjskiemu poecie tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu Śląskiego w dniu 22 czerwca 1993 roku.

dwójnego autorstwa, a także efektu polifoniczności poprzez przywołanie głosów świadków, nie rozświetlających jednak do końca tragicznych zdarzeń.

Ta sfera twórczości, jaką tworzą słuchowiska, w dorobku Netza prezentuje się licznie i w sposób zróżnicowany. Podobnie jak w przypadku powieści na ich kształt i powstawanie wpływ miały względy cenzuralne, powodując zamilknięcie twórcy w latach 80. Słuchowiska z lat 70., choćby *Złota reneta*, *Mały traktat dla dorosłych*, *Michał*, *Mistrz świata*, *Powtórka z życiorysu*, *Karta powołania*, *Biała gorączka*, *Ballada o familoku*, nie dorównują produkcjom nowszym, począwszy od *Carobójców*, *Harmonii* i *Łowcy komarów* z lat 90., po wspominany już *Pokój z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską*, *Urodzonego w Święto Zmarłych*, *Zegarek*, *I to jest siła, to jest moc*, skończywszy na monodramie *Odchodzimy*[32]. Wszystkie powstały po 2000 roku, a cechą je łączącą jest z pewnością chętnie przez Netza wykorzystywana tematyka historyczna, a także osadzenie akcji w regionie śląskim. Ta część dorobku katowickiego twórcy jest najbardziej rozproszona, gdyż nie wszystkie scenariusze słuchowisk zostały opublikowane, pozostając w archiwach Polskiego Radia w Warszawie i Katowicach, część drukowano w czasopismach literackich (w „Dialogu" i „Teatrze Polskiego Radia"), a zasada ta dotyczyła słuchowisk nagrodzonych. Tematy słuchowiskowe pojawiają się z mniejszymi bądź większymi modyfikacjami w powieściach i wierszach, a ten wzajemny transfer treści wskazuje jak wielką wagę pisarz nadaje tym powielanym w różnych gatunkach tematom i jak istotne znaczenie ma wsłuchanie się w ich radiowy kształt, w brzmienie odgrywanych na antenie scen.

Jednym z ciekawszych słuchowisk jest z pewnością *Harmonia* z 1992 roku, gdzie tytułowy instrument zdaje się być pierwszoplanowym bohaterem-rekwizytem dramatycznie wikłającym akcję osnutą wokół wątku marszu Rosjan-zwycięzców i wyzwolicieli ziem polskich na Berlin, konfiskujących dobra materialne i zagrażających zdrowiu oraz życiu Polaków. Oprócz spornej harmonii wrzuconej do studni, by nie dostała się w ręce prostackich ruskich sołdatów, czynnikiem dramatyzującym akcję jest różnicujący obie zwaśnione strony język: polski i rosyjski, które nie ułatwiają porozumienia, a wręcz przeciwnie – tragicznie je komplikują.

Wypowiadając się o tym gatunku, autor zauważył, iż jest to forma niezwykle wymagająca, w której każde słowo powinno być wyważone, zaś przedstawie-

[32] Którego pełny tekst ukazał się w „Śląsku" 2011, nr 4 (186), a fragment monodramu w ostatnim tomiku poetyckim *Krzyk sowy* (wiersz *Odchodzimy*). Nawiązaniem do tego tematu jest także *Bajka smoleńska* zamieszczona w wymienionym zbiorze.

ni bohaterowie i sytuacje na tyle wyraziste i sugestywne, by w ciągu przeznaczonego na emisję czasu wykreować świat przedstawiony i konflikt oddziałujący na wyobraźnię słuchacza za pomocą słowa, dźwięku, muzyki i ciszy. Ważna jest tu dynamika akcji, skrótowość i reprezentatywność przedstawionych zdarzeń, zwłaszcza historycznych, przełomowych. I tak, *Złota reneta* podejmuje istotny dla powojennego pokolenia motyw ciążenia przeszłości nad teraźniejszością, skutkujący konfliktem pokoleń, wzajemnym niezrozumieniem, a także nieumiejętnością odnalezienia się weteranów wojny w nowych czasach. Postaci tam występujące uzyskują wymiar symboliczny, a ich wzajemna konfrontacja prowadzi do tragicznej alienacji.

Konfrontatywny charakter mają też sytuacje przedstawione w słuchowisku *I to jest siła, to jest moc*, osnute wokół strajków początku lat 80. na Wybrzeżu i na Śląsku, czasu rodzenia się „Solidarności", dokonywania trudnych wyborów, nie zawsze słusznych, jak dowodzą losy trzech „pięknych chłopców z familoka", których ścieżki się rozchodzą, by po latach skrzyżować się w dramatycznym momencie, skutkującym oceną ich działań[33].

W niejednym z tych radiowych gatunków ujawnił się talent Netza-dokumentalisty, czego przykładem jest słuchowisko *Michał*, prezentujące dramatyczne momenty z historii kopalni „Michał", o której zachowanie polskości zatrudnieni tam górnicy prowadzili bój z Niemcami (epizod z okresu powstań śląskich oraz z czasu II wojny światowej), walcząc także o utrzymanie miejsc pracy. Wątek autotematyczny, tak istotny w twórczości Netza, objawia się poprzez wprowadzenie postaci autora gromadzącego materiał archiwalny na potrzeby powstającej sztuki, ale też wczuwającego się w sytuację bohaterów słuchowiska poprzez wizyty w kopalni i rozmowy z górnikami. Istotny staje się tu etos pracy na kopalni, stającej się domem, a w wymiarze szerszym domem-ojczyzną, ostoją wartości rodzinnych i patriotycznych.

„Krzyk sowy" – summa poetyckich i życiowych dokonań

Nawiązanie w tytule ostatniego tomiku poetyckiego z 2014 roku, roku śmierci jego autora, do szekspirowskiego dramatu staje się metaforą prawideł wpisanych w historię, w dzieje ludzkich uczynków, naznaczonych złem, chorą

[33] Do tego wątku ze słuchowiska nawiązuje wydane w 2012 roku w „Toposie" opowiadanie *Pręgierz*.

ambicją władzy, do której dąży się za wszelką cenę, siejąc okrucieństwo i zbrodnię. Odwieczne pytanie o źródło zła uzyskuje tu prostą wykładnię. Źródłem zła jest człowiek, ono z niego wypływa i skutkuje krwawym przebiegiem historii. Taka diagnoza, dla której literackim tłem i kontekstem jest spektakl szekspirowskich ról, rozdzielonych pomiędzy postaci *Makbeta*, przeniesiona na grunt historii Środkowej Europy, obnaża mechanizmy jej dziejów, zapewne nie zaskakując okrutną, bezwzględną przenikliwością ocen wystawianych przez poetę, z dystansu wielu lat obserwującego kolejne przełomy, zawirowania i transformacje fundowane na ludzkich ambicjach i emocjach, którymi władcze jednostki zarażają narody i kolejne pokolenia. Tytułowy krzyk sowy, będącej świadkiem krwawego teatru historii, niezłomną obrończynią prawdy, gotową za nią zginąć, staje się krzykiem rozpaczy i bezsilności, przerażenia złem, do którego zdolny jest tylko człowiek.

Wiersze składające się na ten zbiorek mówią o martyrologii jednostki i zbiorowości, choć zawsze prześwietlonej przez indywidualne doświadczenie. Tak dzieje się w inicjującym *Krzyk sowy* wierszu o Władysławie Chodasiewiczu, na którego biografię, na użytek tego utworu poetycko przetworzoną, składają się doświadczenia wielu pokoleń, którym los Polski nie był obojętny. Fascynujący motyw fikcyjnego spotkania[34] skutkuje tu spleceniem wątków z dwóch biografii – Chodasiewicza i jego imiennika, Władysława Sebyły, zamordowanego w Katyniu. Tytułowy bohater wiersza jest symbolem jednostki dokonującej wyboru w konkretnej sytuacji historycznej i tym samym określającej swoją tożsamość, przynależność narodową i kulturową, co bez wątpienia wiąże się z wyborem języka, w którym się myśli i mówi. Kwestia to istotna szczególnie w przypadku narodowych mieszańców, co jak wiadomo jest problemem samego autora i większości jego bohaterów. O tym przenikaniu kultur i języków, o zamąconej narodowej tożsamości mówią wiersze *Ojciec* i *Dwie śmierci*, nawiązujące do dylematów nieustannie, na różne sposoby i w różnorodnych wariantach przerabianych przez poetę. Pytanie o język jest pytaniem o jego rolę nie tylko jako narzędzia służącego porozumiewaniu się ludzi między sobą, ale też narzędzia propagandy, poddawanego manipulacji i zakłamaniu, o czym świadczy epizod z *Eugeniuszem Bodo śpiewającym po rosyjsku*. O wielu podobnych „eksperymentach"

[34] Znanego też w innej formie z radiowej inscenizacji *Zegarka*, w którym dochodzi do spotkania Wita (Hulewicza) i Podróżnego (Máraia), a także Autora, przy czym żadna z tych postaci w rzeczywistości nie spotkała się z pozostałymi bohaterami, takie spotkanie możliwe było jedynie w wyobraźni.

ideologizacji języka, zapisanych w długoletniej historii okresu stalinizacji i PRL-u, Netz, wyczulony na wartość języka, na jego siłę jako czynnika jednoczącego ludzi (ale też rozdzielającego, gdy „pomieszany" język staje się elementem obcości i różnicy) pisał niejednokrotnie, chociażby w *Urodzonym w Święto Zmarłych*, tu powracając do tego tematu, nadając mu kształt poetyckiej refleksji o zakroju historiozoficznym.

Netza interesuje nie tyle historia widziana jako proces, ile człowiek, jednostka działająca w historii, kształtująca ją, ale i poddawana przez nią formowaniu. To poprzez decyzje, nie zawsze dobre i samodzielne, jednostka poznaje siebie, określa swoją tożsamość i potwierdza, bądź nie, odpowiedzialność oraz świadomość. Ważne staje się zachowanie twarzy, ocalenie indywidualności, odrębności, tym samym możliwości spojrzenia w lustro bez obrzydzenia. W tym sensie *Krzyk sowy* staje się wołaniem o dokonanie rozrachunku, bilansu swoich uczynków, zmierzenia się z przeszłością, również tą najnowszą, z pamięcią, nie zawsze krzepiącą i ocalającą. Elementem podtrzymywania świadomości jednostkowej i zbiorowej jest pamięć, gromadzenie śladów przeszłości, jej utrwalanie poprzez opowieść, kultywowanie tradycji ustnej (i spisywanej) narracji, dochodzenia tym samym do prawdy. Ten wysiłek patronuje całej twórczości Netza, bez przerwy snującego opowieść o mozolnych zmaganiach człowieka z tożsamością, toczącego zapasy z historią i doświadczeniami przez nią inspirowanymi oraz fundowanymi człowiekowi.

Zauważyć trzeba, że dokonując oglądu historii z perspektywy jednostki poeta sięga do biografii postaci znanych, choć niekoniecznie pierwszoplanowych, w polskiej (i nie tylko polskiej) historii, a jeszcze częściej postaci kultury (Władysław Chodasiewicz, Eugeniusz Bodo, Tadeusz Dołęga-Mostowicz, bohaterowie *Popiołu i diamentu*), oraz do własnej biografii (i swoich bliskich), wychodząc z założenia, że jednostkowe przeżycia, składające się na konkretny los, stają się reprezentatywne dla zbiorowości i że reflektor skierowany na wybraną postać lepiej pozwala zrozumieć kluczowe dla narodu doświadczenia niż szeroka, choć pozbawiona takich (filmowych) przybliżeń panorama. Ta zasada, znana już z wcześniejszych utworów Netza, w *Krzyku sowy*, jeszcze wyraźniej niż w *Trzech dniach nieśmiertelności* stającym się resume poetyckich i życiowych doświadczeń, pełni rolę kluczową. Poprzez *Fotografię rodzinną* i *Ojca* podmiot liryczny, tożsamy w tym przypadku z autorem, dokonuje samoidentyfikacji, a praca pamięci służy opisowi procesu kształowania tożsamości, wydobywania się z tego zamącenia, które jest udziałem narodowego mieszańca, rozdartego pomiędzy matką

i ojcem, polskością i niemieckością, dla którego wyzwoleniem nie staje się nawet ich śmierć (*Dwie śmierci*), raczej już śmierć własna.

Słowami poezji twórca opowiada własną biografię, niczym w album z fotografiami wklejając do zbiorku wybrane z życiorysu migawki, sygnalizujące kluczowe dla jego prywatnej historii doświadczenia i miejsca. Jest wśród nich miasteczko Lubań i Kamienna Góra, w których odbywało się wejście w dzieciństwo, ale też wtajemniczenie w świat historii, znaczącej grobami żołnierzy radzieckich zbocze góry (*Chłopiec idzie do szkoły*). Przestrzeń dzieciństwa oglądana jest z dystansu lat, jest to sentymentalna podróż wspomnień, skutkująca *Laudacją* na cześć łąk nad Kwisą, ziemi, na której po latach „szuka się zagubionych kroków" oraz świata zastygłego w pamięci, magicznego, jak obrazy wyświetlane w kinie „Wawel". Ale też jakże realnego, wypełnionego ludźmi i ich historiami, zwykłymi, ale jakże bliskimi. Pozostawione za sobą dzieciństwo i daleki od sielskości Lubań nie będą jednak fotografiami zatartymi i nieostrymi. Wręcz przeciwnie – ocalająca praca pamięci, utrwalającej ów świat w poezji i prozie, powoduje, że historia miejsc i ludzi ciągle żyje, inkrustując niejako dalszą egzystencję poety, ten etap dojrzałości, który przyszło mu spędzić na Górnym Śląsku. Symboliczne prześwieca tu przez realne, tak jak w wierszu *Initium Silesiae*, opisującym moment znany ze wspomnień i rozmów poety, z kart jego powieści. Przyjazd do Stalinogrodu, wcześniejszych (i późniejszych) Katowic, inicjuje proces mozolnego wrastania w nowe miejsce i jego historię, próbę zdobycia tego miasta, zrozumienia i opisania śląskiej historii. Tej zwyczajnej, codziennej, toczącej się na *Ulicy Kopalnianej*, która stanie się domem przybysza znad Kwisy, ale też tej wielkiej wdzierającej się w ów zdobyty świat (*Stalinogród, ulica 1 Maja*; *Stalinogród, ulica 3 Maja, czyli całe tysiąclecie*).

Przerzucając pomost pomiędzy prywatnym a publicznym oraz między teraźniejszością i przeszłością, poeta uświadamia, że nie ma zdarzeń i doświadczeń bez znaczenia. Historia prywatna, jednostkowa rzutowana jest na historię narodu, a nawet na dzieje ludzkości. Poprzez los jednostki prześwituje bowiem historia świata, rozświetlana retrospektywnie, cofana aż do dziejów stworzenia, wygnania Izraelitów, na brzegu Babilonu opłakujących swój los (*Niewłączone do Księgi Psalmów*), a w męczeństwie więźnia sowieckich łagrów ujrzeć można postać katowanego Chrystusa (*Droga krzyżowa*)[35]. Bo opowieść biblijna jest opo-

[35] Przypomnieć tu można kontekst cierpienia więźnia niemieckiego obozu i sowieckiego łagru, Augusta Barabasza z powieści *Dysharmonia caelestis*, w sposób poniżający i groteskowy ukrzyżowanego w obecności pozostałych więźniów, poznającego swoją marność i małość,

wieścią ludzką i odwrotnie. Uniwersalne historie biblijne umożliwiają i ułatwiają interpretację losów jednostki i narodu, podobnie jak ułatwieniem takim staje się kontekst kulturowy: literatura, film, teatr, sztuka. Najbliższe Netzowi są dwie pierwsze dziedziny. Pokazuje on, że bohaterowie literatury czy filmu to nie abstrakcyjni herosi, lecz postacie jakże nam bliskie, przeżywające podobne doświadczenia, emocje i rozterki. Pisarz i reżyser uniwersalizują historie jednostkowe, ale „materiał" ich opowieści tworzą ludzkie, szare losy.

Leszek Żuliński w recenzji tomu, zatytułowanej *Od grobu do grobu*, podkreśla „immamentną dialogiczność", mianując *Krzyk sowy* dziełem w ciągłym ruchu, wywołanym „nieustanną grą przybliżeń i oddaleń, podobieństw i różnic, semantyki i estetyki"[36]. Można orzec, iż ta dialektyczność i wewnętrzna dynamika oddają ruch myśli, refleksji poety oraz podążającego za nim czytelnika. Dzieło takie nie zastyga, prowokuje do intelektualnej aktywności, do interpretacyjnego wysiłku, a zasada „wszechobejmującego dialogu, polifonii znaczeń i ciągłej metamorfozy"[37] doskonale temu sprzyja. Zgodzić się też trzeba, że pierwszoplanowym bohaterem tej poetyckiej epopei jest *homo historicus*, raczej reprezentant masy, cichy, choć krzyczący jak sowa, człowiek rozważający prawa historii, usiłujący zrozumieć prawidła dziejów fundowane na ludzkiej myśli i wykonywane ludzką ręką. A przy tym człowiek historii jakże konkretnej – dokonującej się tu i teraz w Polsce, przepełnionej paradoksami, naszpikowanej bezimiennymi grobami bohaterów i mauzoleami ich oprawców (*Ćwiczenia aksjologiczne*), Polsce pełnej bólu i cierpienia, ojczyzny, której „znów nie wyszło"[38].

Rozpoczęłam sentymentalnie i tak też zakończę, przydając memu zakończeniu szczyptę patetyzmu, czego trudno się wyzbyć, oceniając dorobek twórcy tej miary co Feliks Netz. Jeszcze trudniej powściągnąć emocje, kiedy mowa o zbiorku tak szczególnym jak *Krzyk sowy*. Myślę, że począwszy od *Wiru* mieliśmy okazję obserwować erupcję talentu poetyckiego (i nie tylko poetyckiego) śląskiego twórcy, talentu utrwalonego w *Trzech dniach nieśmiertelności* i wspomnianym wielokrotnie *Krzyku sowy*. Talentowi temu sprzyjała sytuacja narodowego mieszańca, o której niejednokrotnie sam autor się wypowiadał, podkreśla-

dalekie od heroizmu i męczeństwa Chrystusa, choć odwołującego się do biblijnej sceny, to jednak w perspektywie odwróconej i pomniejszonej.

36 L. Żuliński, *Od grobu do grobu. O Krzyku sowy Feliksa Netza*, „Topos", nr 5/2014. Recenzję można przeczytać w nr 1/2015 „Latarni Morskiej" na http://latarnia-morska.eu/.

37 Tamże.

38 Taka refleksja wpisana jest w wiersz *Coś nie tak moja słodka ojczyzno* ze zbiorku *Trzy dni nieśmiertelności*, Mikołów 2009, s. 65-66.

jąc niemieckie korzenie ze strony ojca. Mieszańca, który jednak dokonał świadomego wyboru polskości, a dokładniej mówiąc – śląskości. Dziś myślę, że to bywanie „sobą i kimś innym", tak ważne i cenne w twórczości, w znacznej mierze zawdzięczał też obcowaniu z wieloma językami i kulturami, poprzez te języki wypowiadanymi. Myślę również, że jeśli człowiek może mieć dwie ojczyzny to w przypadku Netza tą drugą były Węgry. I tak jak w młodości, na progu drogi twórczej, jego mistrzem był Julian Przyboś tak w wieku dojrzałym takim mistrzem stał się Sándor Márai. Jego i swoimi oczyma patrzył na Wielką Nizinę Węgierską, bo tak zazwyczaj jest, że człowiek książkowy, a takim niewątpliwie był Netz, postrzega świat poprzez pryzmat literatury. I w literaturze zamyka swoje emocje. Takie, jak ta zapisana w dedykacji dla poety węgierskiego młodszego pokolenia, Gábora Zsille, również przekładanego przez Netza:

> Kiedy mnie już nie będzie na tym najlepszym ze światów, zachowaj o mnie pamięć i przypominaj swoim przyjaciołom, że w Katowicach żył kiedyś ktoś, kto kochał Węgry i Węgrów[39].

Życzenie wypowiedziane w *Ostatniej woli*, zacytowane na początku tego szkicu, zestawione z dedykacją dla węgierskiego poety, wywołać może mieszane uczucia. Ale pozornie tylko istnieje tu sprzeczność, bo ostatecznie poeta jest tym, który zostawia słowo i pamięć. To one są tym trwałym śladem, przekazanym czytelnikom, nawet gdyby było ich zaledwie (czy aż) trzystu, jak o tym marzył Márai, a marzenie to podzielał także śląski poeta.

Bibliografia

Czapliński P., *Literatura małych ojczyzn – koniec i początek*, [w:] *Pisać poza rok 2000. Studia i szkice literackie*, red. A. Lam, T. Wroczyński, Warszawa 2002.

Gleń A., *Jest się sobą i kimś innym*, [w:] *Nie byłem sam. Na siedemdziesięciolecie urodzin Feliksa Netza*, pod red. M. Kisiela i T. Siernego, Katowice 2009.

Granice są sztuczne, z F. Netzem rozmawia J. Górdziałek „Opcje" 1996, nr 4.

Kisiel M., *Cnota nieobecności?*, „Gazeta Wyborcza" (Katowice) 17.05.2000, nr 114.

[39] F. Netz, dedykacja dla Gabora Zsille, [cyt. za:] G. Zsille, *Pisarz, czyli bohater*, [w:] *Nie byłem sam…*, s. 71.

Kisiel M., *Poeta Feliks Netz. Zdania i uwagi*, [w:] *Nie byłem sam…*

Netz F., *Ćwiczenia z wygnania*, Mikołów 2008.

Netz F., *Nie można stać się Ślązakiem na życzenie*, http://katowice.gazeta.pl/katowice/1, 35019,6097220.html. [dostęp 23.12.2008]

Netz F., *Trzy dni nieśmiertelności*, Mikołów 2009.

Netz F., *Wir. Wiersze*, Katowice 1985.

Netz F., *Związek zgody*, Katowice 1968.

Orski M., *Lustratorzy wyobraźni, rewidenci fikcji. O polskiej prozie lat dziewięćdziesiątych*, Warszawa 2003.

Waliński M., *Związki zgody Feliksa Netza*, „Agora" 1968, nr 23.

Zwolińska B, *Rozbita tożsamość i trauma przeszłości w prozie Feliksa Netza po 1989 roku*, [w:] *O kondycji człowieka w polskiej literaturze najnowszej*, pod red. D. Kaji i M. Wróblewskiego, Toruń 2014.

Zwolińska B., *Rosja i Rosjanie w twórczości Feliksa Netza*, [w:] *Poza rusofobią a rusofilią. Poglądy, postawy i realizacje w literaturze polskiej od XIX do XXI wieku*, pod red. S. Karpowicz-Słowikowskiej, E. Mikiciuk, T. Sucharskiego, Gdańsk 2016.

Zwolińska B., *„Być sobą i kimś innym". O twórczości Feliksa Netza*, Gdańsk 2012.

Zwolińska B., *Językowy obraz świata w Urodzonym w Święto Zmarłych Feliksa Netza*, [w:] *Język – natura – cywilizacja*, pod red. E. Laskowskiej, B. Morzyńskiej-Wrzosek, W. Czechowskiego, Bydgoszcz 2012.

Zwolińska B., *Na początku był dźwięk. Twórczość radiowa Feliksa Netza*, Gdańsk 2014.

Zwolińska B., *Pisać do znaczy żyć. Szkice o prozie Sándora Máraia,* Gdańsk 2011.

Zwolińska B., *Sándor Márai jako twórca literacki, teatralny i radiowy*, Gdańsk 2014.

Zwolińska B., *Taniec zideologizowany w PRL-u, czyli o powieści Feliksa Netza Urodzony w święto Zmarłych (1995)*, [w:] *Taniec w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, pod red. S. Karpowicz-Słowikowskiej i E. Mikiciuk, Gdańsk 2012.

Żuliński L., *Od grobu do grobu. O Krzyku sowy Feliksa Netza*, „Topos", nr 5/2014. Recenzja dostępna w nr 1/2015 „Latarni Morskiej" na http://latarnia-morska.eu/.

Barbara Zwolińska
University of Gdańsk

FELIKS NETZ – A MODERN RENAISSANCE WRITER

Summary

My essay is an attempt of a holistic view at the work of Feliks Netz, a writer from Katowice, associated with the trend of the so-called small homelands. I try to emphasize the versatility and multifaceted nature of his work, to point out both genre and thematic diversity, paying attention to the repetitiveness of certain motifs, especially related to the author's biography (the problem of a national crossbreed) and national history (the pacification of the „Wujek" mine, Stalinism and the time of the Polish People's Republic, martial law, „Solidarity"), which in turn involves the inclusion of this work in the trend of revisionist literature. Netz's writing, as I note, is based on the work of memory, on reconstructing the fate of the individual, of one's own biography, shown against the background of history. This in turn results in a tendency of returning to the same themes that are noticeable in his work, a peculiar retardation and multivariate nature of the threads spanning across various genres, which leads to interesting correlations and tensions between novels and radio plays, between poetry and prose. A brief overview of the achievements of the writer associated with the Upper Silesian region allows us to call him a Renaissance artist, whose original works are complemented by his translation work, with a special place for Hungarian translations, especially of Sándor Márai's prose.

Keywords: Feliks Netz, small homeland, Silesia, memory of the past, Stalinism, Polish People's Republic, genre diversity, literary and radio works.

Adrian Gleń
Uniwersytet Opolski

O WIERSZU *NIE OBCHODZI MNIE* FELIKSA NETZA. LEKTURA FILOLOGICZNO-HERMENEUTYCZNA (PIERWSZE NOTATKI)

1.

O całej tej historii powinno się raczej milczeć. Pisanie o niej motywowane jest właściwie prastarym atawizmem: aby nie być samotnym w obliczu dojmującej pustki, jaka powstaje, gdy ktoś czuje, iż został opuszczony na zawsze i jedyną relacją, w jakiej naraz został postawiony, jest w tej chwili jego (*sic*!) sam na sam z ostatecznością.

Takiemu pisaniu musi zagrażać niechybnie przedzierzgnięcie się w rodzaj stypy, podczas której rozpoczyna się proces żałoby – odpór, jaki dać trzeba żywiołowi szalejącego Tanatosa. (Żywi zbierają się raz jeszcze w kręgu, cichutko wspominając to, co wiązało ich z trwającym teraz we wspomnieniu bliskim zmarłym, spożywają ciało jego opowieści, aby na moment choćby unieśmiertelnić tego, który odszedł i tym samym dotkliwie ich osierocił, wzmacniając oścień śmiertelności w pozostałych. Opowiadają więc na przekór odejściu i po to, aby umocnić osłabioną wspólnotę w jej nadwątlonym trwaniu).

Ale – i właśnie! – żałobnicze zawodzenia zawsze układają się w strukturę lamentu (tak, strukturę! – bowiem lament, jakkolwiek zawiera skowyt skargi, zawsze jest głosem obliczonym na odzew żyjących, na konsolację, stąd w kodzie lamentu góruje finalne *mezzoforte* nadziei) i nie tę, mam takie nieodparte poczucie, powinno się uruchomić przy pisaniu o enigmie zdarzeń, o których będzie mowa.

Stąd tekst ten nie może, i nie chce, być metodycznym. Czy istnieje w ogóle *methodos* języka, który zaświadczałby o dramacie umierania, tragedii umierania,

misterium umierania? Czy można znaleźć język, którym można by wypowiedzieć (więc i – chcąc nie chcąc… – próbować racjonalizacji) akt samobójstwa? Wreszcie – czy ludzkie ubywanie posiada jakiś swój język, skoro rozciąga się w obrębie terytorium od rozpaczy po zgodę? Czy raczej istnieje (nie)skończona ilość rejestrów postaw i stylów, jakich można używać w tym granicznym doświadczeniu (od ironii do rozpaczy, od lapidarności po patos)? I żadnej propozycji zdyskredytować nie należy, bo będzie dziać się to ze szkodą np. dla szerokości diapazonu ludzkiej mowy i wrażliwości?

Więc będą to notatki, bo tylko one umieją chwytać rzeczy w lot i odpowiadać temu, co ulotne.

2.

Poszukiwania narracji humanistycznej adekwatnej względem starości (np. u Przybylskiego), śmierci (np. u Rośka), czy melancholii (np. u Bieńczyka) świadczą chyba dobitnie o potrzebie budowania nowoczesnego dyskursu pozostającego w organicznym związku z podejmowanym tematem; celem takiego zabiegu jest oczywiście próba przełamania bariery przedmiotowej, wykluczającej autorską sygnaturę[1], a także konieczność respektowania, jak działo się to np. u przedstawicieli Szkoły Genewskiej, „racji tekstu", którego swoistą gramatykę należy koniecznie i w pierwszej kolejności (zanim np. pozwoli się sobie na rozliczne postscripta) rozpoznać.

Zastanawiając się nad tym, jak winien „wyglądać" język rozprawy tanatologicznej, Stanisław Rosiek napisał:

> Im piękniej, tym gorzej. Irytująca kaligrafia – wszystkie te piękne zdania o śmierci, błyskotliwe paradoksy, nienagannie skrojone aforyzmy. Jak najmniej stylu. Wobec spraw ostatecznych konieczna jest powściągliwość. Należy mówić mało i jak najprościej. Brzydko. Słowa o śmierci powinny wydzielać trupi odór[2].

Ale czy na pewno? Skoro istnieją ciała świętych wydzielające zapach balsamiczny, świeży, pisanie o nich przenikać winna raczej radosna woń nadziei…

---

1 Por. M.P. Markowski, *Życie na miarę literatury. Eseje*, Kraków 2009, s. 9.

2 S. Rosiek, *Słowo wstępne*, [w:] *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 5.

Być może zatem każdorazowo trzeba, i koniecznie, znaleźć taki rejestr języka, w jakim odbywa się odchodzenie. *To właśnie* odchodzenie, a nie zgoła *jakieś inne*. O *takich oto:* tempie, gęstości, temperaturze, emocjach, pulsie.

Zdawanie własnego świadectwa z (p)o(d)glądania śmierci Innego, domaga się (od)powiedzi Innemu. By uczynić go Drugim, wespół z nim raz jeszcze odejść (to ostatnie słowo chciałbym pozostawić zdecydowanie bez cudzysłowu; wydarzenie języka umożliwia nam przecież wielokrotne umieranie, cóż innego czynimy, aniżeli wykonujemy nieustające etiudy z odchodzenia) trzeba rozegrać w sobie jego sekretny język, za pomocą którego wypowiedział swoje odejście.

3.

Nie znam bardziej poruszającej ludzką wrażliwość i intelekt historii (i finałowej sceny) niż ta, która wydarzyła się w końcówce lat 80. w amerykańskim San Diego. Zapomniany przez (wszech)świat, opuszczony przez bliskich (brata, żonę, przybranego syna), którzy kolejno odchodzili z tego padołu, stary węgierski pisarz, Sándor Márai, mędrzec i wirtuoz XX-wiecznej prozy, stoik pokładający dotychczas ufność w boże wyroki i tak zwaną opatrzność, zapisuje się na kurs obchodzenia się z bronią, kupuje rewolwer, by wreszcie – w momencie, w którym niedołężność staje się nie do zniesienia – zdecydować się na strzał przerywający jego żywot.

Końcowy akt, samobójstwo Maraia, nakazuje wprawdzie raczej pełne (nabożnej?) powagi milczenie, aniżeli ludzką gadaninę, jaka nigdy nie dosięgnie tajemnicy tych zdarzeń, jednakże ożywiany lekturą ostatnich sekwencji *Dzienników* dumnego Węgra umysł czytelnika (świadka, dopuszczonego do misterium umierania, które Marai opisał z bezwzględną szczerością, jak nikt inny przed nim w światowej literaturze) nie potrafi znieść ciszy i mnoży pytania, pragnąc zrozumieć, pragnąc zajrzeć za zasłonę diarystycznej frazy, aby na moment choćby przedostać się w pobliże myśli, będącej areną wojny słabnącego żywiołu życia i obietnicy odpoczynku, którą podpowiadała śmierć, wojny wydarzającej się wewnątrz bezgranicznie samotnej świadomości starego pisarza.

4.

Wiersz Feliksa Netza *Nie obchodzi mnie*, pochodzący z tomu *Trzy dni nieśmiertelności*, będący próbą od-tworzenia (bo każde działanie zmierzające do restytucji przeszłości jest niczym więcej, aniżeli re-kreacją, ćwiczeniem o naturze egzorcyzmu – chcemy przekroczyć uwarunkowania jednokierunkowego czasu i język daje nam tę, czy cudowną?, iluzję, że „moment wieczny wspomnienia" jest naszym zwycięstwem nad naturą) ostatnich chwil Sándora Máraiego stanowi właśnie taką – bezwzględną, odważną – rekonstrukcję, której stawką, wyobrażam sobie, jest właśnie *theatrum* ponowienia, takie przeżycia, które stawia odtwarzającego aktora nad krawędzią jego własnych życia-i-śmierci.

Przeczytajmy wprzódy ów wiersz:

NIE OBCHODZI MNIE

Nie ponaglam, ani nie zwlekam.

Sándor Márai

Rozumiem, co mówi do mnie odkurzacz,
ale nie rozumiem Elizabeth, a jeszcze w nocy,
nim wpadłem w wykopany płytko dół snu,
czytałem na głos po angielsku przez lupę
Etykę Spinozy i rozumiałem, co czytam.

Już wiem, że to zrobię.
o świcie, którego nie odróżniam od wieczoru,
ale wiem, że ten ptak, którego nigdy nie widziałem,
a znam go tylko ze słyszenia, odzywa się o świcie.

Co może chcieć ode mnie ta Murzynka?

Nie umiem się skupić na niczym,
boję się, że nie potrafię skupić się na własnej śmierci.

Mam swoją tajemnicę:
– dwanaście sonetów manhattańskich
w różowej teczce przepasanej zieloną gumką;
– poduszeczkę w czarnej atłasowej poszewce z wyszytym
przez matkę zdrobnieniem mojego imienia: Sanyika, którą

podłożę sobie pod głowę, żeby mózg nie obryzgał ściany –
minimum schludności obowiązuje także po śmierci;
– okrętową skrzynię, coś w rodzaju przewoźnej trumny,
w której trzymam tak zwane dzieło mojego życia:
milion liter, albo milion milionów liter,
które napisała moja prawa ręka.

I co ty na to, moja prawa ręko?
Czy słyszysz jak się rozpadasz?
Czy wiesz, że razem z tobą rozpada się milion,
albo milion milionów liter,
bo nie jest tak, że umiera tylko ta ręka, która pisze!

Nie znam historii tego miejsca gdzie pustynia
spotyka się z oceanem. Nie dotyczy mnie
ten jegomość w granitowym surducie
z kamiennym kapeluszem w ręce. Nie obchodzi mnie.
Nie znam tego miasta bez cmentarzy, gdzie prochy
po spalonych ciałach wsypuje się do oceanu,
a w święto zmarłych zjeżdżają rodziny na plażę
i w milczeniu wpatrują się w duchy biegnące po fali.

Jeśli tu kogoś znam to tego człowieka,
którego ptak obudził o świcie,
który czeka aż Elizabeth wyłączy odkurzacz
i gderając wyjdzie raz na zawsze z jego życia,
którego mam zastrzelić strzałem w podniebienie,
(strzał w podniebienie daje sto procent pewności,
naturalnie, jest to pewność teoretyczna,
bo nawet słynny anestezjolog Vilmos Csernohorszky
zauważył, że lekkie drgnięcie ręki może uszkodzić mózg,
nie zabijając, ale przecież „Mistrz nie myśli o sobie?!")

Nie ponaglam, ani nie zwlekam[3].

Motto i ostatni wers, spinające klamrą cały obraz, monolog zdecydowanego na śmierć pisarza, to oczywiście słynne, ostatnie słowa zapisane w máraiowskim *Dzienniku*. Stanowią one sam rdzeń sytuacji egzystencjalnego wyboru, w jakiej

[3] F. Netz, *Nie obchodzi mnie*, [w:] tegoż, *Trzy dni nieśmiertelności*, Katowice 2008.

znalazł się pisarz. Rozgorączkowana wyobraźnia czytelnicza podpowiada, że po ich napisaniu Marai wycelował pistolet we własne podniebienie i nacisnął spust… Tymczasem od owego ostatniego wpisu w prowadzonym od dziesięcioleci diariuszu mija jeszcze ponad miesiąc zanim pisarz skieruje broń ku swojej czaszce. Możemy jedynie domyślać się, jak bardzo dojmująca i nieznośna stała się starcza zniedołężniałość, że był to czas, w którym rozpad cielesnych funkcji biologicznego życia, jakich doświadczył stary człowiek z San Diego utwierdził jego wolę w tym, aby dokonać ostatniego jej aktu.

„Nie ponaglam, ani nie zwlekam": dramatyczny kontekst, w jakim istnieje ta formuła zrazu przesłaniać może głębię i wymiar użytych w niej słów. Jeśli by można pokusić się o jakiegoś rodzaju interpretację tego sformułowania, to powiedziałbym najprościej, że kryje się w niej, by tak rzec, **utulona zgoda na porządek samobójstwa**, które – podobnie jak tzw. śmierć naturalna – powinno, ufamy, mieć *swój* czas (zatem stoi za tym mniemanie, że samobójstwo jest zjawiskiem na pewien sposób tyleż rozumnym, co nieuchronnym, przychodzącym „w samą porę"). Moment samobójstwa jawi się w świetle tej formuły jako to, co następuje jakby niezależnie od woli człowieka przerywającego nić swojego życia, jak wiersz, który przychodzi zawsze z zewnątrz, od strony języka i rzeczywistości, i domaga się zapisu, używając poety do swojej sprawy…

Paradoks, niewątpliwie paradoks. Bo oto samobójczy akt, jawiący się (czy pozornym?…) zwycięstwem gasnącej woli, przestaje mieć jedyne źródło w samej świadomości samobójcy, jego dłoń naciskająca spust przypomina bardziej narzędzie niewidzialnej siły śmierci, która znów zdaje się metafizycznym żywiołem, działającym być może na planie pewnej opatrzności, w której istnienie samobójca nie przestał pokładać nadziei…

Tak, wiem, że brzmi to heretycko, sprzecznie ze wszelkimi wykładniami (zwłaszcza w ramach etyki chrześcijańskiej) rozumienia samobójstwa, które ze zrozumiałych względów potępione być musi przez monoteistyczne religie jako niezgodne z samą ideą dobrego stwórcy. Samobójstwo wydaje się stać w zasadniczej, kardynalnej sprzeczności z potencją snucia dobra i tworzenia życia, stanowi uzurpację człowieka-kreatora-niszczyciela, bowiem każdorazowo jest zamachem na samą istotę TWORZENIA, będącą podstawowym przymiotem boga. Jeśli jednak uznać, że w planie boskiej ekonomii i świadomości mieści się też logika niszczenia (śmierci, starości, cierpienia: zła) tedy sam akt samobójstwa może wydać się działaniem usprawiedliwionym przez głęboko ludzkie (i boskie?) pragnienie godnej śmierci, uzasadnioną korektą dzieła, w które wsączyło

się skażenie – zatem czymś w rodzaju „gnostyckiego" sprzeciwu wobec dzikiej żądzy jakiegoś przeciwnika boga, którego żywiołem jest nieustanne psucie i niszczenie…

Dlaczego tak wiele tutaj miejsca poświęcam zgrzebnym i pospiesznym syntezom wielu wieków tradycji dyskursu egzystencjalno-tanatologicznego? Dlaczego w takim uproszczeniu (i już w tym miejscu eseju) rysuję, jakże przecież szkicową i niedoskonałą, wykładnię pewnego rozumienia aktu samobójstwa? Dlatego, iż starość – w świetle máraiowskiego *Dziennika* – jawi się jako, by tak rzec, nie-boskie przekleństwo, życie głęboko skażone, czas, w którym byt ludzki staje się naraz zdefektowany i nieudolny, faza nicości – po prostu – osiąganej podczas jeszcze-życia (albo już-prawie-nie-życia).

A to wszystko – ba!, naturalnie… – kłóci się z tym, że „wszystko dobre było i jest". I że do końca królować powinna w człowieku zgoda i pochwała świata *in omnio extenso*. A jednak może, czytając z maksymalną empatią ostatnie stronice *Dziennika* nie przyjdzie nam tak łatwo napisać, iż ów węgierski pisarz „nie sprostał wyzwaniom, jakie życie przed nim postawiło i w lutym 1989 roku popełnił samobójstwo"[4].

5.

Feliks Netz wielokrotnie przyznawał, iż *Dziennik* Máraia stanowi jedno z najdoskonalszych dzieł w dorobku węgierskiego twórcy, że jest tym, czemu warto poświęcić najgłębsze skupienie i uwagę. Przyjrzyjmy się obrazowi ubywania, jaki wyłania się z kart ostatniego tomu *Dziennika* (i aby pozostać w relacji Netz – Márai sięgnijmy do pierwszego znanego w Polsce przekładu dokonanego właśnie przez autora *Krzyku sowy*[5]).

---

[4] M. Michalska-Suchanek, *Fenomen samobójstwa*, Mikołów 2011, s. 116.
Z drugiej strony trudno przystać na konkluzję Marka Szladowskiego, który stwierdza, iż poczucie zbliżającej się śmierci jest dla Máraia „dobroczynnym źródłem wiedzy i siły" (M. Szladowski, *„Starzenie obserwuję w sobie, na sobie tak, jak coś w rodzaju przygody". Starość Sándora Máraiego*, [w:] *Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze*, red. A. Gleń, I. Jokiel, M. Szladowski, Opole 2008, s. 56).

[5] Niemal wszystkie cytaty z *Dziennika* pochodzić będą, jeśli nie zostanie zaznaczone inaczej, z następującej publikacji: S. Márai, *Dziennik 1984–1989. Jak powoli umieram*, tłum. F. Netz, „Kontrapunkt" 2000, nr 1/2 (w nawiasie kwadratowym podaję datowniki kolejnych zapisów).
Swoją drogą, ciekawi mnie niezmiernie, kto przydał taki właśnie podtytuł do przetłumaczonych przez Netza fragmentów…

> Umieranie zaczyna się wtedy – napisze Márai ostatniego dnia października roku 1984 – kiedy człowiek już nie uważa swojej śmierci za coś niemożliwego. Ja do tej pory, w ciągu 84 lat życia, nigdy nie uważałem tego za możliwe i miałem rację.

Wydawać by się mogło, iż zapis ten brzmi dość niewinnie, może nawet „ludzko-naiwnie", jakby był rewersem heideggerowskiego bycia-ku-śmierci. „Miałem rację, że nie uważałem śmierci za coś możliwego", mówi Márai, jakby na przekór wszelkim mądrościom egzystencjalistów, którzy z fenomenu śmiertelności – otwierającego się naraz w głębinowym doświadczeniu trwogi, wyrywającego nas z codziennego upadku, bezmyślnego „a, żyje się" – uczynili, jak powie filozof, „najbardziej własną możliwość egzystencji".

Trwoga, która wówczas (zawczasu) staje się naszym udziałem, „trwoży się – pisał Martin Heidegger – o bycie-w-świecie jako takie. […] Trwoga pozbawia […] jestestwo możliwości, by upadając mogło zrozumieć siebie na podstawie *świata* i publicznej wykładni. Trwoga rzuca jestestwo z powrotem w to, o co się ono trwoży, w jego właściwą możność-bycia-w-świecie"[6]. Poprzez *moje* doświadczenie śmierci, otwiera się *przede mną* możliwość ujednostkowienia, które jak gdyby popycha *mnie* dopiero „do bycia sobą, a więc do bycia *innym niż wszyscy inni* […]"[7]. Trwożymy się i wreszcie zdajemy sobie sprawę z wagi rzeczywistości, rozpościera się – już przede mną konkretnie! – horyzont możliwości. Mogę być sobą najpełniej jak to możliwe[8], jeśli będę stale s-trwożony.

> Autentyczne doświadczenie śmierci – pisał fryburski filozof – odrywając mnie od codziennej krzątaniny […] stawia mi przed oczyma możliwość skrajną i ostateczną – możliwość niebycia – kierując przez to moją uwagę na samo to bycie po prostu[9].

Nie sposób zignorować śmierci. Ona bowiem jako uświadomiona możliwość czyni nas, uczą egzystencjaliści (a z czego znakomicie drwi w *Herzogu* Saul Bellow), autentycznymi. To ona jest bramą do ponownej inkorporacji w świat.

---

6 M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 1994, s. 265-266.

7 C. Wodziński, *Heidegger i problem zła*, Warszawa 1997, s. 297.

8 „Ukonstytuowanie się *Dasein* jako *bycia sobą* polega – pisał Cezary Wodziński – na rozpoznaniu i podjęciu najbardziej własnej możności bycia" (zob. tamże, s. 271).

9 M. Heidegger, *Bycie i czas*…, s. 129.

U Máraia – przeciwnie. Śmierć wtrąca się w nasze sprawy, paraliżuje wolę (tworzenia), stanowi przeciwieństwo czucia życiowych esencji. Miałem rację, mówi Márai, iż odsuwałem ją nieustannie z horyzontu mojego widzenia. Jak bohater *Bez dogmatu* Sienkiewicza, Płoszowski, węgierski pisarz mógłby jeszcze nam podpowiedzieć: „dopóki żyję, nie wierzę we własną śmierć". Lekcje śmierci są wszak tyleż podstawowe, co truistyczne: umrę, więc powinienem docenić piękno i wejrzeć w siebie, aby zwrócić się ponownie ku istnieniu. (Wie to właściwie każdy spacerowicz, który widział wieczorne światło…). Na nic odtwarzanie tego wydarzania, ciągłe ponawianie „uwewnętrznionej śmiertelności", to do niczego nie prowadzi (albo: prowadzi właśnie do niczego; być może tego pragnie filozof wpatrujący się w „ciemną kroplę nieskończności", marzący o nowym projekcie „słuchania języka", a nie poeta, który musi się spieszyć, aby odpowiedzieć na zew języka, jaki nakazuje mu imperatyw utrwalania, na przekór wszelkiej znikomości). Chyba, że lubimy nurzać się, śmieszni i straszni mieszczanie (kto wie, czy cała ta toporna heideggerowska propedeutyka nie jest wymierzona przeciwko znienawidzonej przezeń formacji społecznej; i na tym się właściwie wyczerpuje), w oparach kiepskiej codzienności.

Ale oto „cały napad starości", uwiądu, heideggerowskie banały budzą już tylko cierpki półuśmiech. Dwa miesiące później Márai notuje: „Nie ma we mnie żadnego sprzeciwu wobec odejścia, niepokoi mnie jedynie tryb umierania. Trzeba zdać się na los". [31.12.1984] Zwłaszcza to ostatnie zdanie wyzwala cały szereg myśli, wątpliwości: czym jest ów los? Kto jest jego (prawo)dawcą? Czym może być w istocie zawierzenie się owemu losowi? Do tego rodzaju rozważań pisarz właściwie już nie powraca, zamykając na zawsze wrota tajemnicy.

Za to z uporem powracają refleksje o poczuciu wyczerpania i rozczarowania:

> wszystko jest beznadziejne. Bogowie czasami zagrzmią, zadrży ziemia, występują wody, uderza piorun, lecz to są tylko okolicznościowe *intermezza*. To, co jest stałe, to ludzka podłość, chciwość, próżność, przewrotność, okrucieństwo. Zmęczyłem się, nie ma już we mnie żadnego sprzeciwu wobec śmierci. Nie ma we mnie żadnych pragnień i nie ma już we mnie protestu. [21.09.1985]

> Pewien czytelnik przysłał mi moje dawne opowiadanie pt. *Klucz*, opublikowane w budapeszteńskim tygodniku. Napisałem je w 1943 roku i wtedy zostało wydrukowane, zapomniałem o nim. […] Wyrażanie się w piśmie nie ma już dla mnie żadnej siły przyciągania. [25.11.1985]

Poczucie absurdalności (całkowitego braku fundamentu, na którym można by już nie tyle wznosić swoje życie, ile je po prostu znosić), krańcowego osamotnienia wynikającego ze śmierci ostatniego z braci, wreszcie nieludzkie obrazy odchodzenia ukochanej Loli (każdy z następujących po sobie wpisów jest jak stopniowanie beznadziejności, aż do stanu całkowitej rozpaczy, gdzie kończy się wszelki język, a zaczyna skowyt bądź milczenie), to wszystko doprowadza Máraia do myśli o konieczności rozwiązania egzystencji:

> W szpitalu. Nieruchoma, jakby spała. Nagle mówi: „Nie rozumiem, dlaczego trzeba przespać poniedziałek". Potem pokwękuje. Nie wie dokładnie, gdzie jest i co się z nią dzieje. Wracam od niej w ulewnym deszczu. Bezcelowość, beznadzieja we wszystkim, nigdzie drogowskazu, wszystko jest ciemne. Brodzę w ciemności i w deszczu. Może błędem było czekać, może powinniśmy odejść zawczasu, oboje, jednocześnie. [26.11.1985]
>
> Dopóki widzę to „powolne umieranie" (które może trwać długo), nie mogę nie myśleć o tym, co zrobię, gdy umrze? Nie chcę już więcej pisać, nie mam żadnego celu w życiu, podróż, ponowne zobaczenie się, nie, niczego. Wszystko uporządkować i odejść, ale na ile to jest szczere? To, co jest szczere, to lęk przed „powolnym umieraniem". Na korytarzu, w wózkach starzy ludzie, mężczyźni i kobiety, którzy już nie żyją, jedynie egzystują. Uciec przed tym […]. [30.11.1985]
>
> Wieczór wigilijny w szpitalu. W ciągu sześćdziesięciu dwóch lat jest to pierwsze Boże Narodzenie, którego nie spędzamy razem. Kiedy przybyłem [do szpitala], w pokoju już było ciemno, chore przygotowane na noc. Nie widzi, nie poznaje, trzymam ją za rękę, przez godzinę siedzę przy jej łóżku. […] Nie umiem protestować, nie ma we mnie gniewu […]. Całkowity bezsens i niemiłosierność. Nie ma „słów" ni uczuć, ni wzruszeń. […] Przychodzimy z nicości i znikamy w nicości, wszystko inne jest dziecinnym fantazjowaniem. To, co pomiędzy, niekiedy było cudowne, lecz zawsze niezrozumiałe i bezcelowe. Wszystko to „wiedziałem od zawsze", ale tego wieczora, w szpitalu w San Diego, wreszcie się z tym pogodziłem. Gdyby była w domu, skończylibyśmy z sobą oboje. [24.12.1986]

Następny rok przynosi jeszcze jeden cios, którego Márai zapewne się nie spodziewał. Nagłe uderzenie podstępnej choroby w ciągu niespełna dwóch tygodni zabiera z tego świata przybranego syna Loli i Sándora, Janosza. Po świec-

kim pogrzebie, którego przebieg wydaje się Máraiowi pusty i odstręczający, jak nieznośna jest suchotnicza starcza egzystencja, autor *Siostry* notuje bezwzględne słowa, które wydają się nie pozostawiać złudzeń co do oceny wartości całego kołowrotu życia: „Odejść […] bez dręczącego oszustwa, bez samooszustwa. Już nie mam nikogo. Ten człowiek był dla mnie ostatnią „osobą". Już nie chcę pisać. Ani żyć, tylko odejść w pokoju. Wielkim darem byłoby nie obudzić się" [23.04.1987].

Bilans w rachunkowej księdze życia pisarza. W kolumnie „ma": nic, pusta stronica. Rachunek trudny do przyjęcia. Mimo to w starym człowieku z San Diego nie ma goryczy, ale i stoicyzm nie rodzi tutaj pełnej godności i uspokojenia zgody na obroty losu. Rzeczywistość (to, co poddaje się jeszcze procedurze czy też jakiemuś przymusowi, zapisu), wypełniają już tylko lakoniczne relacje z resztek odruchów czucia: „Całkowite zmęczenie. Skończyć o moment wcześniej, przed tym, gdy już nie ma na to sposobu, i trzeba znosić bezradność, fotel na kółkach, karmienie, wszystkie tortury i sromotę *nursing home*. Teraz ten moment, gdy to trzeba uprzedzić, nie jest już odległy" [20.04.1986].

Jedyny sens podtrzymywania istnienia wyznaczają w trzech ostatnich latach pisarza jego sny, w których powraca wspomnienie zmarłej żony. Owe widzenia nazywa Márai „transmisjami", „widzeniami" lub „gorącą linią". Gdy i one ustają, u progu 89. roku życia pisarz zanotuje owo słynne ostatnie zdanie, które trwa jak suche drzewo pozostawione wpośród bruzd leśnych wykrotów:

> **15 stycznia 1989**
> Czekam na wezwanie. Nie ponaglam, ale i nie opóźniam. Nadszedł czas.

Rok za rokiem. Cios za ciosem. Od osiemdziesiątego czwartego do osiemdziesiątego dziewiątego. Pięć ziemskich obrotów, które zatarły wszelką nadzieję, obróciły w popiół, co było cenne, odebrały wszystkich, którzy byli bliscy. Ale za ich sprawą nie wsączył się w serce pisarza jad goryczy, nie doznał rozpaczy, która wtrąciłaby go w uwiąd lubo pochnęła do natychmiastowego samobójstwa. Prze-żył, co było do prze-życia, przy-jął, co było do przy-jęcia. Nie zgodził się jedynie na terminalną niedołężność, bycie ciężarem dla drugiego człowieka, redukcję ciała do ciężkiego, trudnego do przesunięcia przedmiotu, wzbudzającego litość lub odrazę.

Mówimy: „wybrał godną śmierć", nie dopuścił, aby starość stała się dla niego siłą, która rozwiązuje ostatecznie kwestię ludzką… Mam głębokie poczucie,

że śmierć Máraia nie jawiła się jego polskiemu tłumaczowi, wielkiemu admiratorowi tego pisarstwa, jako akt przekreślający podtrzymywaną przez lata wiarę pisarza; Feliks Netz wprawdzie nie poświęcił sprawie samobójstwa autora *Siostry* jakichś szczególnie wnikliwych uwag, ale obszerne studium z *Ćwiczeń z wygnania* kończy znamienne zdanie: „Márai nie zgadza się na śmierć bez godności”[10]. Przedstawiając zaś po raz pierwszy polskiemu czytelnikowi ostatnie fragmenty *Naplo*, autor *Krzyku sowy* poczynił nader lakoniczny komentarz, opatrując go jednak bardzo znamiennym cytatem z dziennikowych partii węgierskiego prozaika:

> Márai bardzo ciężko przeżył śmierć żony, dodatkowym ciosem była nagła śmierć adoptowanego syna. Praktykujący katolik, autor głębokiej powieści o Chrystusie, a jednocześnie stoik, wierny czytelnik Marka Aureliusza i Seneki, przy tym natura depresyjna, w ostatnich latach życia zaczyna myśleć o samobójstwie. Bał się nie śmierci, lecz niszczącej siły starości. W dzienniku z roku 1971 daje poruszający opis starego księdza, Litwina, odprawiającego Mszę w rzymskiej kaplicy: „Kaplica jest zupełnie pusta; nie ma ministrantów, ni wiernych. Stary ksiądz w ornacie stoi przed ołtarzem: dwaj księża podtrzymują go z litości, ponieważ cierpi na chorobę Parkinsona, trzęsą mu się ręce i nogi. Drżącą ręką przewraca kartki mszału, trzęsąc się unosi hostię. Nie odwraca się, jest zupełnie sam: z chorobą, z rytuałem, może i z Bogiem…”[11].

Tajemnica na zawsze pozostanie tajemnicą, niezależnie od tego, jak bardzo staralibyśmy się dać jednoznaczną odpowiedź i kwalifikację dla máraiowskiego aktu samobójstwa. (Ustawmy jeszcze na koniec tej części dwa cytaty z fragmentów *Dziennika* w tłumaczeniu Teresy Worowskiej: pod datą 25. kwietnia 1987 roku czytamy: „Słowa. Bóg, łaska, opatrzność. Wszystko, co kapłani i filozofowie kiedykolwiek powiedzieli to kłamstwa. Nie istnieje ani «cel», ani «sens». Są tylko fakty, bezlitosne fakty. Niedobrze się robi”; zaś ponad rok później, 24 lipca: „Wszystko jest w Bogu. I we wszystkim jest Bóg. Spinoza miał rację”[12]).

Wracamy do milczenia.

---

10 F. Netz, *Stary człowiek z San Diego*, [w:] tegoż, *Ćwiczenia z wygnania*, Mikołów 2008, s. 75.

11 F. Netz, *Filemon i Baucis*, „Kontrapunkt” 2000, nr 1/2, s. 7.

12 S. Marai, *Dziennik (fragmenty)*, przekład, opracowanie, przypisy i posłowie T. Worowskiej, Warszawa 2009, s. 602, 608 (dalej dla tego wydania stosuję skrót: Df).

6.

Wiele elementów doświadczenia obecnych w monologu bohatera wiersza *Nie obchodzi mnie* Feliksa Netza zaczerpniętych zostało i przetworzonych w wierszu właśnie z końcowych partii *Dziennika*. Czytanie *Etyki* Spinozy, żmudne, przynoszące bolesną wiedzę o całych obszarach zapomnienia języka dokonujących się w późnej starości odnajdujemy u Máraia kilkakrotnie (np. pod datą 12.11.85: „W nocy spróbowałem czytać (*Etyka* Spinozy, po angielsku), ale nieuważnie, przestałem"). W „skrzyni okrętowej" Márai przechowywał nie tylko „milion milionów liter", które postawiła jego ręka, także pamiątki po zmarłej żonie (Df, 602-603); najczęściej widywaną zaś osobą w ostatnich miesiącach życia pisarza była rzeczywiście niejaka Elisabeth, która raz w tygodniu pomagała w prowadzeniu domu (w polskim wydaniu *Dziennika* otrzymujemy ledwie dwuzdaniową jej charakterystykę: „Ma około siedemdziesiątki. Milczy, gdy czasami coś mówi, nie rozumiem, co mówi, gryzie i wypluwa słowa" – Df, 603-604).

Na wpół ociemniały pisarz, samotny (choć tak pono na starość najlepiej, „bo człowiek się przynajmniej nie nudzi" – Df, 609), w przybranej niby-ojczyźnie, w której wszystko – a zwłaszcza nieludzkie praktyki pochówku-kremacji – wydaje się być aktem obcesowego barbarzyństwa, zatopiony już jedynie we wspomnieniach („czasami nie pamiętam, co działo się pięć minut temu" – Df, 610), w gasnącym solilokwium kreśli (*sic*!) w wierszu Netza obraz kurczącego się terytorium własnego istnienia („To już nie życie, tylko istnienie" – Df, 603). Aby zakończyć tym, co polski poeta ustanowił na samym początku (w pozycji motta): *Nie ponaglam, ani nie zwlekam*.

W takiej klamrze, która niczym fatalny okrąg opasa i zgniata żywot pisarza-bohatera wiersza, umieszczony został jego ostatni monolog. A to sprawia, że centralnym problemem *Nie obchodzi mnie* nie jest poszukiwanie tożsamości (aktualnie – w chwili mówienia, rozwijania szpuli pamięci – zdezintegrowanej), czy ciągłości tego, który teraz „mówi o sobie on", dziwiąc się (i nie dziwiąc, zarazem) własnej dezintegracji („I co ty na to moja prawa ręko? / Czy słyszysz jak się rozpadasz?"). Tekstowe „ja" może jedynie relacjonować historię *kogoś*, kogo dzieje jawią się jako obraz, oglądany z kosmicznego nieomal dystansu. Uruchomiona tutaj narracja właściwie jednak nie koncentruje się na akcie odpominania, nasycona zostaje konkretem tego, co tu-i-teraz, co ostało się jako możliwe do uchwycenia przez zanikające zmysły i władze umysłu bohatera wiersza.

Relacja z entropijnego doświadczenia własnego rozpadu odbywa się za pomocą metonimicznego zabiegu: „okrętową skrzynię", najmniejsze z miejsc, w których skupia się tajemnica, rdzeń istoty pisarskiej egzystencji, skrywającą w sobie rzeczy, jakie pisarz chce uczynić świadkami własnego odejścia (najbardziej przejmujący jest obraz – pewnie wyczytany przez Netza ze znanego mu przecież w całości i z oryginału *Dziennika* – owej poduszeczki z wyszytym przez matkę zdrobniałym imieniem pisarza, która z przedmiotu miłości staje się „statystką higienicznej śmierci"!), ów prywatny skarbiec pisarza, mówiący w wierszu postanawia naraz przed nami otworzyć (i jakby roztrwonić…), przemienić nieomal w narzędzie i niemego świadka autodestrukcji[13]. Poczucie oddalania i oddzielenia się od mitycznego centrum, w którym zdeponowana została – a teraz obnażona – tajemnica, klucz do scalenia osobowości wspominającego, góruje nad wszystkim; to już prawdziwie przedśmiertny monolog, prowadzony z miejsca, w którym „opadły wszelkie wiary, ideologie, i mitologie" (by rzec za Miłoszem) i nadchodzi czas tego, co nieuchronne

Użycie gramatycznej formy „on" w ostatniej strofie staje się czytelnym sygnałem zerwania, które dokonało się w pamięci opowiadającego. Z tego miejsca zatem możliwe jest już tylko *oglądanie* nie-siebie. Ów językowy zabieg prezentacji (z dystansu) rozbitego, fragmentarycznego „ja"-„nie-ja" stanowi czytelny sygnał otwierający przestrzeń dramatu, który przecież za chwilę znajdzie swoje ostateczne rozwiązanie.

Finałowa metamorfoza nie doprowadzi do żadnego rezydualnego znaczenia, w którym kryłaby się odpowiedź pozwalająca scalić rozmaite stany skupienia „siebie". W tym świecie trwale wywłaszczony z posiadania „sobości" (*self*), niepodmiot może już tylko oczekiwać; uciekają przeszłe obrazy, które jeszcze przez moment, podczas symbolicznego rozbierania skrzyni okrętowej, pokładu prywatnej arki Sándora, nakładały się, jak w palimpseście, jeden na drugi, nie budując całości historii, lecz jedynie zestaw, sekwencję „płócien" – a pozostaje skrzecząca codzienność i trwanie z tym, kogo zna się już warunkowo, starcem, który nie rozróżnia już dni od nocy, kogo trzeba będzie – jego dłońmi… – „zastrzelić strzałem w podniebienie".

[13] Podobnie jak zabójcza i nieludzka okazuje się przestrzeń amerykańskiej aglomeracji („gdzie pustynia / spotyka się z oceanem"), dotychczas przeciwstawiana mikroświatowi „okrętowej skrzyni" będącej idealnym depozytariuszem tajemnicy dumnego Węgra, który ulokował (skupił, zgęścił, ścisnął – łac. *glŏmĕrō*) w niej własną duszę, a oto postanowił wyjawić i zniszczyć to, co skrywała.

Trudno o bardziej drastyczny, wstrząsający obraz językowego rozpadu mentalności i rozdźwięku pomiędzy świadomością (jej ostatnim rozbłyskiem, na moment jeszcze danym punktem, w którym wciąż, co zdumiewające…, lokuje się resztka przytomnego „ja") a ciałem, które ją więzi. Wiersz Feliksa Netza jest takim zwrotnym ściśnięciem (wielka poezja wszak to zgniatanie słów – *Dichtung*) dramatu, w którym stary człowiek z San Diego tłumaczy cierpliwie, dlaczego akt samo-cudzo-bójstwa „siebie-już-innego" wydał mu się jedynym i ostatnim, głęboko ludzkim, podmiotowym gestem chroniącym godność człowieczej świadomości przed naturą zła: niszczeniem.

7.

Dzięki uprzejmości i zaufaniu Beaty Netz, wdowy po poecie i spadkobierczyni jego praw autorskich, odnalazłem w przepastnym archiwum komputerowym jej męża dwa pliki z tym samym wierszem o dwóch innych jednakże tytułach, wyraziście zapisanych wersalikami u góry pierwszej stronicy (tak też nazwane zostały, co ma istotne znaczenie, same pliki). Pierwszy z nich (w którym wiersz, rozbudowany poemat właściwie, widnieje pod tytułem *Stary człowiek z San Diego*; tak, pamiętamy, nazwany został obszerny esej Feliksa Netza, który otwiera jego *Ćwiczenia z wygnania*) powstał chronologicznie wcześniej, został zapisany w pliku utworzonym 15 grudnia 2008 roku. Z podsumowania, jakie wyświetla się w zaawansowanych opcjach edytora tekstowego możemy dowiedzieć się nawet o dokładnej godzinie jego zapisu (w tym przypadku była to 23:42), a także o tym, że po 3 kwadransach plik został zamknięty i nie wprowadzono już doń żadnych poprawek.

Kolejna odsłona obszernego poematu-monologu umierającego pisarza (opatrzona tytułem *Napis na grobie którego nie ma*) z kolei datowana jest (w tym czasie utworzony został plik) na 7 stycznia 2009 roku (godzina 23:15), ostatnia modyfikacja pliku nastąpiła zaś dwie minuty później (o 23:17), w tym czasie Autor zdołał zapewne zamienić jedynie tytuł całości i zakończył edycję pliku.

Co mówią nam te daty? Cóż, niestety, niewiele. Nie dowiemy się z nich bowiem, ile razy edytowany był plik, tym samym trudno domniemywać: jak długo i jak często zmieniał się kształt tego wiersza? Jak powstawał? Czy był zapisany jednym tchem? (Jeśli nie, to zapewne musiały istnieć jakieś rękopiśmienne bruliony, o których jednak nic nie wiadomo). Czy też powstawał mo-

zolnie? Ile jego wersji było na początku? Czy zostały ukończone? Czy też poeta porzucił je, uznając, że pomysł wymknął się spod kontroli i dryfuje w nieznanym, obcym kierunku wskutek czego najlepiej będzie pozostawić tekst w cyfrowej hibernacji (co z kolei może oznaczać zarówno jego swoistą anihilację lub zawieszenie go *in progress*)? I opublikować jedynie jego okrojoną wersję z tytułem (*Nie obchodzi mnie*), który pojawia się w druku niczym *deus ex machina*…[14] Ale przede wszystkim nie dowiemy się tego, co najistotniejsze: dlaczego autor uznał, że obydwa pliki mają ostać się „w komputerowej szufladzie", do której być może w ogóle poza nim nikt nie miał dostępu i, co za tym idzie, nikt też nie powinien odnaleźć owych roboczych, elektronicznych notatników?…

Pozornie sytuacja archiwisty, pragnącego uporządkować pozostawione przez zmarłego poetę materiały, pracującego nad ogarnięciem stosu komputerowych plików wydaje się dużo prostsza, aniżeli ta, w której ma się do czynienia ze spuścizną po artyście zachowaną w postaci rękopisów. Bo oto przecież istnieje możliwość precyzyjnego skolekcjonowania pozostawionych przez autora w osobnych plikach wersji, pogrupowania ich, ponumerowania, ustawienia w niezbywalnym porządku temporalnym (chronologia wszak jest naturą, której nie da się podważyć). Inaczej niż w przypadku zbioru rękopiśmiennych wersji utworu, nie dających się po częstokroć w ogóle uporządkować. Problem w tym, że Feliks Netz najczęściej pracował nad wierszem w jednym pliku, nie zapisując kolejnych wersji – odsłon swojej pracy w osobnych plikach (to zresztą byłaby praktyka bardzo kłopotliwa dla kogoś, kto często modyfikuje swoje teksty, po pewnym czasie gąszcz utworzonych plików mógłby stać się nie do przebycia), najczęściej – w zrozumiałych celach zabezpieczenia swojej pracy przed awarią sprzętu – zapisując jedynie liczne kopie gotowych już utworów. Nie dowiemy się zatem, jaką drogę przebył wiersz od pomysłu do realizacji. To jedno.

Po drugie. Gdyby podchodzić do spraw natury prawnoautorskich z największą starannością, również bylibyśmy w kłopocie. Jedyną sygnaturą autorstwa tekstu – pewnie dla większości użytkowników komputera wystarczającą – może stać się tzw. autorstwo utworzenia pliku (precyzyjna i oficjalna definicja autor-

[14] Przed opublikowaniem tomu *Trzy dni nieśmiertelności* wiersz *Nie obchodzi mnie* zostaje przedpremierowo upubliczniony – w postaci niczym nie różniącej się od wersji w książce – na łamach „Śląska" 2009, nr 5, s. 21. Modyfikacja pierwotnej postaci rozbudowanego wiersza/ poematu (o alternatywnych tytułach *Stary człowiek z San Diego/ Napis na grobie którego nie ma*) i sprowadzenie go do kształtu, w jakim znamy go z oficjalnie ogłoszonych postaci (ze „Śląska" i *Trzech dni…*), prawdopodobnie musiało więc nastąpić w pierwszym kwartale 2009 roku.

stwa firmy Microsoft głosi: „Autor to osoba, która utworzyła plik". Nic ponadto, i kropka…). Fakt, że podpis (w całym archiwum pojawiają się podpisy autorstwa: „netz", „Netz", lub „Feliks Netz") widniejący w podsumowaniach plików nie pozostawia moim zdaniem wątpliwości, iż nad wierszami pracował poeta Feliks Netz, ale żadnego przecież twardego dowodu w postaci np. autografu ekran komputera już nam nie wyświetli.

Mimo wszelkie wątpliwości, czytajmy:

NAPIS NA GROBIE KTÓREGO NIE MA

Nie ponaglam, ani nie zwlekam.
Kupiłem rewolwer i paczkę naboi.
A masz *license for killing?* – roześmiał się i puścił do mnie oko.
Odbyłem tygodniowy kurs strzelania do nieruchomego celu,
celem były dynie, bo dynia, powiedział instruktor,
jest jak głowa.
Dynię, którą trafiłem w środek czoła (jak to możliwe,
przecież jestem prawie całkiem ślepy?) wolno mi było wziąć
do domu, na pamiątkę.
Sprzed strzelnicy zabierał mnie ten sam taksówkarz.
Raz jeden się odezwał: *what for*? Odrzekłem: *for selfdefense*.
Kiwnął głową: „*You never know*". Hm, coś tam zawsze wiadomo.
Z dziury po kuli ciekła krew.
Taksówkarz doliczył mi dolara za pobrudzenie niemiłosiernie brudnego
siedzenia ze śladami piwa, whisky, taniego wina, ketchupu i pewnie spermy.
Gdy wysiadłem, wytarł brud papierowym ręcznikiem jak Robert De Niro
w filmie „The Taxi-driver".

Już wiem, że to zrobię.
o świcie, którego nie odróżniam od wieczoru,
ale wiem, że ten ptak, którego nigdy nie widziałem,
a znam go tylko ze słyszenia, odzywa się o świcie,
bo w dwie, trzy godziny później przychodzi Elizabeth,
włącza odkurzacz, dzięki czemu wiem, że jeszcze nie umarłem,
a potem mówi coś do mnie po angielsku, ale nic z tego nie rozumiem,
dzień za dniem, noc za nocą wycieka z mojej głowy język angielski
jak krew z przestrzelonej dyni.

Co może chcieć ode mnie ta Murzynka?
O czym ona mówi?
Bardzo chciałbym to wiedzieć, ale nie wiem jak ją zapytać
po angielsku, chociaż nim zapadłem w drzemkę jak w krótkotrwałą
hibernację, czytałem przez grube szkło powiększające *Etykę*
Spinozy, możliwe więc, że jeszcze w nocy znałem angielski.

Nie umiem się skupić na niczym,
boję się, że nie potrafię skupić się na własnej śmierci,
o świcie, gdy nie znany mi kalifornijski ptak krzyczy jak
obdzierany ze skóry Węgier (miałem taki sen) na zrytych gąsienicami
sowieckich czołgów pastwiskach Hortobágy.

Strzał w podniebienie daje sto procent pewności!
Naturalnie, jest to pewność teoretyczna,
bo nawet słynny anestozjolog Vilmos Csernohorszky
zauważył, że lekkie drgnięcie ręki może uszkodzić mózg,
ale nie zabić, ale przecież „Mistrz nie myśli o sobie?",
wykrzyknął w moim mieszkaniu w San Diego
1 października 1988 roku.

Nie ponaglam, ani nie zwlekam.

Mam swoją tajemnicę, jak dwanaście sonetów manhattańskich
w różowej teczce przepasanej zieloną gumką, o których
istnieniu nie wiedziała nawet Lola,
tylko ja i mój Anioł Stróż,
który dawno mnie opuścił, bo uznał, że traci czas.

Mam poduszeczkę w czarnej atłasowej poszewce
z wyhaftowanym zdrobnieniem mojego imienia: Sanyika.
podłożę ją sobie pod głowę, żeby mózg nie obryzgał ściany;
minimum schludności obowiązuje także po śmierci!

Mam okrętową skrzynię, coś w rodzaju przewoźnej trumny,
w której trzymam tak zwane dzieło mojego życia:
milion liter, albo milion milionów liter,
które napisała moja prawa ręka.
I co ty na to, moja prawa ręko?
Czy słyszysz jak się rozpadasz?
Czy wiesz, że razem z tobą rozpada się milion,

albo milion milionów liter,
bo nie jest tak, że umiera tylko ta ręka, która pisze!

Co mnie dotyczy, nie wiem, wiem, co mnie nie dotyczy:
nie dotyczy mnie to miasto i jego patron święty Diego.
Co mnie obchodzi, nie wiem, wiem, co mnie nie obchodzi,
to, co mnie nie obchodzi, nie obchodzi mnie.
Boli mnie, ale to, co mnie boli, nikogo nie obchodzi,
bo dotyczy tylko mnie, jakaś franca zżera mnie od środka
i czasem krzyczę jak pewien kalifornijski ptak o świcie,
a czasem ryczę jakby mnie obdzierano ze skóry
pośrodku Wielkiej Niziny Węgierskiej,
z której wycieka krew jak z przestrzelonej dyni.

Rozumiem, co mówi do mnie odkurzacz,
ale nie rozumiem, co mówi Elizabeth,
jeszcze w zeszłym tygodniu mówiłem biegle po angielsku,
a tej nocy, nim zapadłem w jałowy sen, jak w wyschniętą
studnię na bezludnych pastwiskach w Hortobágy,
czytałem *Etykę* Spinozy i rozumiałem, co czytam.
Odkurzacz Elizabeth jest jak huragan,
który zatapia jachty na przystani,
przewraca słupy wysokiego napięcia i rozrywa
na strzępy sny, huragan o imieniu Elizabeth.

Nie znam tego miasta bez cmentarzy, gdzie prochy
po spalonych ciałach wsypuje się do oceanu,
a [w] święto zmarłych zjeżdżają rodziny na plażę
i w milczeniu wpatrują się w biegnące fale,
które mówią dziwnym językiem, z niezliczoną ilością
spółgłosek i tylko jedna samogłoską u.

Jeśli tu kogoś nie znam to tego człowieka,
z którym spotykam się co dzień w centrum miasta,
choć nie umawiam się z nim, ani on ze mną.
Siadamy na kamiennej ławce i milczymy.
Szedłem ulicą, gdy nagle zerwała się wichura.
Niosło mnie jak suchy badyl ostu.
Ten człowiek jedną ręką uczepił się słupa,
drugą przygniótł do słupa mnie.

Ocalił mi życie. Mój Anioł Stróż? Mój Diabeł Stróż?
Nie wiem. Nie obchodzi mnie.

8.

Pierwsze pytanie, które sobie stawiam (usuwając, rzecz jasna, rozmnożone powyżej wahania) jest nader proste: dlaczego Feliks Netz zdecydował, że obszerny (liczący sobie 96 wersów wobec 47. *Nie obchodzi mnie*, zatem wersja pierwotna była ponad dwukrotnie dłuższa!) wiersz – będę nazywał go dalej poematem, w niczym chyba nie umniejszając rangi tej wielowiekowej formy gatunkowej – należy tak radykalnie okroić i pozostawić z niego zaledwie połowę istniejących wprzódy linijek? Dlaczego, jeszcze inaczej sprawę stawiając, rozległy monolog uległ tutaj ekstrakcji i zmienił się w bardziej lapidarną, przedśmiertną konfesję?

Pytam, bowiem już po jednorazowej lekturze widać, że różnica pomiędzy obydwoma tekstami (albo, używając terminów krytyków genetycznych, brulionem i tekstem) sytuuje się i rozgrywa w ujęciu czasu obejmującego doświadczenia zrelacjonowane przez lirycznego bohatera. I że w związku z tym strategia **uobecnienia** ostatniej sekwencji życia pisarza, którą pierwotnie rozpoznaliśmy jako główny zamiar tekstu *Nie obchodzi mnie* (dalej jako skrót: NOM) wyłonić się mogła na skutek odcięcia, „amputacji”[15] wszelkich „dygresji” (tak to trzeba byłoby ująć) rozszerzających horyzont temporalny i przestrzenny, powodujących, iż czytelnik mógłby – w sytuacji podania do druku wersji zatytułowanej *Napis na grobie którego nie ma* (dalej jako skrót: NGKNM) – nie odnieść wrażenia, że bohater wypowiada swoją kwestię w ostatnim przebłysku świadomości, znajdując się w punkcie, w jakim zapada decyzja o nieuchronności i, by tak rzec, absolutnej bliskości samobójstwa. Być może ta właśnie idea stała się ostatecznie przyczyną ograniczenia pierwotnej formy zbliżającej się do struktury monologicznego poematu do postaci rozbudowanego wiersza konfesyjnego. Być może, choć to jedynie spekulacje, interpretacyjne hipotezy. Spytajmy więc inaczej, jakkolwiek równie prosto: co znikło, co zostało odrzucone w uciętej wersji,

[15] Taką metaforą posługuje się Przemysław Dakowicz analizujący słynny, arcydzielny wiersz Różewicza rozpoczynający się od incipitu: „czas na mnie/ czas nagli”, pochodzący z tomu *Płaskorzeźba* (zob. P. Dakowicz, *Poeta (bez)religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*, Łódź 2015, zwłaszcza s. 149).

w NOM? Niełatwą sprawą będzie już samo skatalogowanie modyfikacji (poprawek i skreśleń), sama ich enumeracja zajęłaby dobrych kilka stron maszynopisu (z pewnością warto ów rejestr – w innym miejscu, gruntowniej – sporządzić).

Słynne finalne *dictum* z máraiowskiego diariusza otwiera NGKNM (i pojawia się jeszcze raz, niczym refreniczne *memento*, mniej więcej w połowie poematu), w NOM zaś stanowi motto do całości utworu, motto podpisane sygnaturą autorską, jaka od razu identyfikuje postać mówiącego bohatera[16]. Przede wszystkim jednak brakuje w NOM długiej sekwencji otwierającej NGKNM, stanowiącej relację ze skrupulatnych przygotowań Máraia do wykonania samobójczego strzału (zakup broni, odbycie kursu strzeleckiego), czego *nota bene* pisarz nie omieszkał odnotować również w swoim dzienniku (sięgnijmy raz jeszcze po fragmenty w tłumaczeniu Netza):

> Na krańcu miasta, w sklepie z bronią. Przed dwoma tygodniami kupiłem tutaj broń ręczną, ale dopiero teraz wrócił kwestionariusz z policji. […] wydają mi pistolet, starannie i elegancko zapakowują […]. […] Wracam taksówką, kierowca jest ciekaw, co kupiłem, słucha z zadowoleniem, że rewolwer. „Zawsze dobrze, gdy jest" – mówi. Pierwszy raz od miesięcy odczuwam coś w rodzaju uspokojenia. Nie mam samobójczych planów, ale jeśli narastająca bezradność, słabnięcie, starzenie się tak właśnie przebiega, dobrze jest wiedzieć, że w jednej chwili można położyć kres poniżającemu staczaniu się, że nie muszę się bać, iż trafię na któreś z instytucjonalnych wysypisk śmieci, do szpitala albo do domu starców. Ale i do tego trzeba mieć szczęście, apopleksja może przeszkodzić w ucieczce. [18.02.1986]
>
> Jadę taksówką na kraniec miasta, gdzie na terenie szkoleniowym miejscowej policji oficerowie – mimo dość wysokich uposażeń – instruują chętnych, jak obchodzić się z bronią palną. Wyprawa jest aktualna, ponieważ nie czuję się dobrze i nie chciałbym jakimś niezgrabnym niedołęstwem spartaczyć tej chwili, kiedy trzeba ubiec długotrwałą bezradność i oczekiwanie na śmierć. [18.06.1986]

[16] Prawdę mówiąc, bardziej nośny estetycznie wydaje mi się zabieg stopniowego odsłaniania „wierszowej tożsamości" podmiotu, jaki mam miejsce właśnie w pierwotnie istniejącym poemacie, np. padające przy wyznaniu tajemnicy istnienia sonetów manhattańskich imię umiłowanej żony Máraia, Loli, jest znakomitą pieczęcią nie tylko owego *secret life* starego pisarza, ale w ogóle sygnaturą jego egzystencji w poemacie.

Czytając choćby te dwa wyimki, zdajemy sobie naraz sprawę, że świetna pierwsza strofa z poniechanego poematu Netza stanowi rodzaj prefiguracji losu pisarza, symboliczno-metafizyczne wprowadzenie do wykonania ostatecznego aktu. Musimy sobie to uświadomić, przeżyć do końca: oto dokonuje się introdukcja w śmierć, wszystkie znaki, rozmowy zapowiadają nieuchronne – *mój* zgon, który zadać mam *sobie*! To się już rozpoczęło, mimo, że sama perspektywa rozwiązania nie wydaje się jeszcze bliska, jeszcze nie czuć jej zapachu!…

Pierwsza strofa – po której zapada na chwilę kurtyna i rozpoznamy bohatera w następnym ujęciu, gdy wypowiada „sakramentalne": „już wiem, że to zrobię" – to jakby prolog do ostatniej części odysei, do powrotu w ramiona wiecznej aponii. Bardzo filmowa sekwencja (to zapewne ukochana przez Netza X muza dyktowała mu kształt tej inicjalnej strofy), kadry nakładają się na siebie, zapętlają: pisarz opowiada nam „przygodę" swoich strzeleckich etiud, jego głos dobiega do nas z offu, a my siedzimy wewnątrz taksówki, przyglądając się powtarzanej scenie. Stary człowiek powracający regularnie każdego dnia z tym samym, zaintrygowanym całą sytuacją, taksówkarzem (trudno mi nie wyobrażać sobie w tym miejscu twarzy Roberta De Niro), któremu pytania same cisną się na usta, choć stara się (do czasu) zachować dyskrecję. Banalność zła i kołowrotu cierpienia, jak w *Taksówkarzu*, samotność w wielkim mieście, która popycha do radykalnych kroków – czy nie to chce nam podpowiedzieć Netz poprzez takie nawiązanie? Być może.

W tej epicko-filmowej strofie grają swoją rolę detale, nie myślę jednak tylko o naturalistycznym anturażu taksówki – nowoczesnej charonowej łodzi kursującej w poprzek rzeki. Lecz przede wszystkim o obrazie wydrążonej, przestrzelonej, „krwawiącej" dyni, będącej tyleż emblematem obcego pisarzowi do końca miasta-molocha, jak i jego własnej głowy… Upiorny, przerażający to obraz: stary człowiek ściska pod pachą rozłupaną dynię („z dziury po kuli cieknie krew"), która jest jakby jego własną głową (na moment strukturę realistycznego przedstawienia przerywa surrealistyczno-mistyczne, by tak to określić, zdanie: „Z dziury po kuli ciekła krew", przemieniające plan rzeczywisty tego kadru w scenę o naturze nieomal misteryjnej), przynajmniej teraz tak o tym sam myśli, paradoksalnie oswajając się – dzięki takiej oto wizualizacji – z abstraktem własnej śmierci, oswajając się i przygotowując jednocześnie na to, co nieuchronne.

Ten pozornie nieznaczący, w realistycznej konwencji utrzymany opis strzeleckiego epizodu Máraia, powtórzmy, ważny jest w NGKNM właśnie z tego

powodu, że przynosi ów czynnik prefiguratywny[17]; obecny jednak w pierwszej strofie rekwizyt, przestrzelona dynia, nie stanowi jedynie metonimii określonego obrazu śmierci pisarza. Także w następnej scenie odnajdziemy ową dynię, tym razem w funkcji porównania. „Noc za nocą wycieka z mojej głowy język angielski/ jak krew z przestrzelonej dyni" – pisze Netz, oddając proces amnezji, jaka zaczyna gwałtownie obejmować całe obszary języka pozostające dotychczas w umyśle bohatera, łączące go, jako emigranta, z obcą kulturą, obcymi ludźmi, a nawet obcą tutaj naturą. „Możliwe, że jeszcze tej nocy znałem angielski", powie Márai w poemacie Netza. I mówi to zdecydowanie dobitniej, jak dla mnie, niż czyni to w pierwszej zwrotce NOM, w której sugeruje się nam jedynie, że bohater traci poczucie rozumienia angielszczyzny.

Porównanie owo powróci zresztą w strofie ósmej, w której powtórzony zostanie obraz sennego koszmaru (ze strofy trzeciej), onirycznej reminiscencji z węgierskiej rewolucji będącej w myśleniu Máraia synekdochą dramatu zniewolenia narodu Wielkiej Niziny. Wrzask nieznanego ptaka o świcie przywodzi bohaterowi na myśl cierpienie równie bezimiennych rodaków, którzy oddali swoje życie „na zrytych gąsienicami/ sowieckich czołgów pastwiskach Hortobágy". Zakrzepły pod powieką pisarza kadr umierającego młodzieńca, z przestrzeloną czaszką, „z której wycieka krew jak z przestrzelonej dyni" spina los emigranta z tragicznymi dziejami Węgrów. W pierwotnej wersji tekstu zatem Netz metaforycznie łączy świadomość umierającego starego pisarza z tragiczną historią jego narodu i histeryczną Ameryką, której emblematami stają się, kolejno, obrzydzeniem napawające wnętrze taksówki, budzący grozę krzyk nieznanego ptaka, hałas odkurzacza, przywodzący na myśl żywioł huraganu zmiatającego wszelką ludzką krzątaninę i niezrozumiała angielszczyzna Murzynki Elizabeth, wreszcie anonimowe, wielkie i obce, miasto.

Duże wrażenie wywołują w NGKNM zwłaszcza końcowe partie (cztery ostatnie strofy), w których obserwujemy przyspieszenie procesu degradacji, pustoszenia świadomości starego pisarza. W zdefektowanej, paralelnie stosowanej składni (rozpoczętej od frazy: „co mnie dotyczy, nie wiem, wiem, co mnie nie dotyczy") zawiera się nie tylko mentalny obraz zamierającej pracy myśli, lecz także przejmująca enumeracja rzeczy tego świata, wobec których pamięć bohatera oddala się w ekspresowym tempie. Przede wszystkim, w jego gasnącej świadomości, obrzydzenie i obojętność naprzemiennie wywołuje samo „miasto bez

[17] Por. H.-G. Gadamer, *Mitopoetyckie odwrócenie w „Elegiach Duinejskich" Rilkego*, tłum. M. Frankiewicz, „Literatura na Świecie" 1979, nr 10.

cmentarzy", puste, niemal bezludne, po którym szaleją wiatry, miasto atrofii, uwiądu i niepamięci. Z takiego miasta, będącego scenerią homogeniczną dla starczego znikania, chce się właściwie już tylko uciec, ostatkiem sił i woli…

Wyliczenie rzeczy i spraw, których bohater *nie zna*, które go *nie obchodzą*, jakie go *nie dotyczą*, cały ten porażający rejestr ekonomii życia, bilansu wnoszonego przez bramę śmierci, zakończony zostanie przez świadectwo całkowitej dezintegracji zawarte w ostatniej strofie poematu. W niej to posadowiony zostaje ostateczny obraz rozszczepienia starczego, cielesnego „ja" (ten cudzysłów, jaki zwyczajowo literaturoznawcy stosują na określenie umowności ontologii literackiej postaci – wirtualności, jak to określił to ongiś Umberto Eco, jej „papierowo-neurologicznego wymiaru" – tutaj dodatkowo wzmacnia efemeryczność, ulotność i znikomość bycia starczej egzystencji) i tej cząstki świadomości, zawieszonej o włosek (to określenie pochodzi „z wierszy szpitalnych" Białoszewskiego) owego „ja", która w znikomym stopniu czuje się złączona z nie-swoją materialną powłoką.

Zestawmy zresztą i porównajmy raz jeszcze (i na koniec) obydwie finałowe sceny, tak z poematu, jak i z wiersza:

> Jeśli tu kogoś nie znam to tego człowieka,
> z którym spotykam się co dzień w centrum miasta,
> choć nie umawiam się z nim, ani on ze mną.
> Siadamy na kamiennej ławce i milczymy.
> Szedłem ulicą, gdy nagle zerwała się wichura.
> Niosło mnie jak suchy badyl ostu.
> Ten człowiek jedną ręką uczepił się słupa,
> drugą przygniótł do słupa mnie.
> Ocalił mi życie. Mój Anioł Stróż? Mój Diabeł Stróż?
> Nie wiem. Nie obchodzi mnie.
> [NGKNM]

> Jeśli tu kogoś znam to tego człowieka,
> którego ptak obudził o świcie,
> który czeka aż Elizabeth wyłączy odkurzacz
> i gderając wyjdzie raz na zawsze z jego życia,
> którego mam zastrzelić strzałem w podniebienie […]
> [NOM]

Nie mam pewności, czy partykuła przecząca, jaka znalazła się w wersji poematowej, istotnie i świadomie została umieszczona, w pierwszym wersie, przez poetę (a nie np. pozostała przez nieuwagę twórcy w niekorygowanym już przezeń brulionie). Ostatnia strofa NGKNM wszak sąsiaduje z poprzednimi na zasadzie pewnego paralelizmu, zaś spójnik podrzędny („jeśli") sugerowałby raczej wprowadzenie porządku logicznego odwrotnego względem wyżej umieszczonych passusów (skoro wcześniej postawiono zwrot: „Nie znam tego miasta…", to być może następny powinien brzmieć: „Jeśli tu kogoś [**jeszcze**] nie znam…", lub właśnie: „Jeśli tu kogoś [~~**nie**~~] znam…").

Jeśli to jednak nie żadna pomyłka autora, niedopatrzenie czy niefrasobliwość, to czy można ową niezborność syntaktyczną interpretować? I widzieć w niej np. rodzaj figury ironicznej („nie znam tego miasta", zwrot ów zatem znaczyłby: 'poznałem to bezduszne miasto na tyle, że mogę powiedzieć, iż go nie znam, znać nie chcę'; w przeciwieństwie do „nie znam tego człowieka", dotychczas mnie samego, którego uczyłem się dzień po dniu, a z którym teraz nic mnie nie wiąże i jego – „jako kogoś" – właśnie nie znam, choć znać niegdyś chciałem), figury, za sprawą której dokonywa się radykalne i finałowe odcięcie od wszelkich więzów łączących łupinę świadomości starego człowieka od tzw. rzeczywistości?

Niezależnie jednak, jak odpowiemy na te wątpliwości – jakież przejmujące studium, przyznajmy, powstało pierwotnie pod piórem autora *Dysharmonii caelestis*! Poemat-studium przypieczętowany finałowym obrazem, w którym żywioł powietrza unosi wysuszone ciało starego pisarza, to zaś radykalnie obce, odłączone od resztek woli świadomości, przenicowuje ewentualne starania (anioła?, diabła? – nie ważne…) o ocalenie.

9.

Czy Feliks Netz zawahał się? Czy uznał, że posunął się w swym poemacie za daleko w rysunku psychofizycznego rozpadu Máraia? Że być może nie doszło w życiu pisarza do aż tak daleko posuniętej dezintegracji jego samoświadomości? Że w jego poemat wkradła się nuta rozpaczy i beznadziei, która przecież wcale mogła nie powstać w umyśle dumnego Węgra (ostatecznie przecież dłoń artysty mierzy precyzyjnie w samo podniebienie…)? I że trzeba ją porzucić na rzecz uobecnienia samego misterium samobójstwa, odtworzyć możliwie zwięźle sym-

boliczne sceny i obrazy, nie ważąc się na obrazy rozproszenia świadomości pisarza, „zwijając", „amputując" dodatkowe hipotezy i przypuszczenia?

Choć obchodzi mnie to w najwyższym stopniu, nie wiem.

Wiem tylko, proszę pozwolić na moment ekspresyjnej słabości, że odnalezienie „niechcianego poematu" Feliksa Netza poszerzyło interior mojego widzenia wielu ludzkich rzeczy: samotności, starości, samobójstwa obecnych w dziele i życiu tego jednego z największych pisarzy XX stulecia. Dlatego postanowiłem podzielić się z czytelnikami tą garścią wstępnych pytań i rozpoznań natychmiast po tym, jak *Napis na grobie którego nie ma* ujawnił mi się naraz w jednej z bocznych ścieżek piramidy plików i folderów pozostawionej w komputerze autora *Krzyku sowy*.

I wiem jeszcze, że to zaledwie początek drogi rozumienia relacji pomiędzy tymi dwoma absolutnie fascynującymi tekstami, które tak wiele dają do myślenia!

Bibliografia

Dakowicz P., *Poeta (bez)religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*, Łódź 2015.

Heidegger M., *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 1994.

Márai S., *Dziennik 1984–1989. Jak powoli umieram*, tłum. F. Netz, „Kontrapunkt" 2000, nr 1/2.

Marai S., *Dziennik (fragmenty)*, przekład, opracowanie, przypisy i posłowie T. Worowskiej, Warszawa 2009.

Michalska-Suchanek M., *Fenomen samobójstwa*, Mikołów 2011.

Netz F., *Nie obchodzi mnie*, [w:] tegoż, *Trzy dni nieśmiertelności*, Katowice 2008.

Netz F., *Stary człowiek z San Diego*, [w:] tegoż, *Ćwiczenia z wygnania*, Mikołów 2009.

Netz F., *Filemon i Baucis*, „Kontrapunkt" 2000, nr 1/2.

Rosiek S., *Słowo wstępne*, [w:] *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, Gdańsk 2002.

Szladowski M., *„Starzenie obserwuję w sobie, na sobie tak, jak coś w rodzaju przygody". Starość Sándora Máraiego*, [w:] *Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze*, red. A. Gleń, I. Jokiel, M. Szladowski, Opole 2008.

Wodziński C., *Heidegger i problem zła*, Warszawa 1997.

Adrian Gleń
Unversity of Opole

ABOUT THE POEM *NIE OBCHODZI MNIE* (*I DON'T CARE*) BY FELIKS NETZ. A PHILOLOGICAL AND HERMENEUTIC READING (FIRST NOTES)

Summary

The article is an attempt to analyze and interpret the poem by Feliks Netz entitled *Nie obchodzi mnie* (*I don't care*), from the volume *Trzy dni nieśmiertelności* (*Three Days of Immortality*), which is an artistic reproduction of the last moments of Sándor Márai, an eminent Hungarian writer who died by suicide in San Diego in 1989. The author of this poem is one of the most prominent translators of the author of *Embers* into Polish, a great essayist and expert on Márai's work – hence the vision of the days and hours preceding the act of his suicide is supported by numerous autobiographical reports (derived from the *Diary* of the Hungarian writer from the latest period), which the author of the article attempts to reconstruct and embed in the tradition of humanistic discourses devoted to the expressibility of death, suffering and loneliness. Thanks to the kindness and trust of Beata Netz, the poet's widow and heir to his copyrights, the author of the article found in the computer archive of her husband the original version of the poem *Nie obchodzi mnie*, which previously had the form of an extended poem and was entitled *Stary człowiek z San Diego* (*An Old Man from San Diego*). While doing the first edition of this version of the work, as well as its philological reading, the author tries to answer the following question: why has this vast poem been extracted and changed into a more concise version published in *Trzy dni nieśmiertelności* (*Three Days of Immortality*).

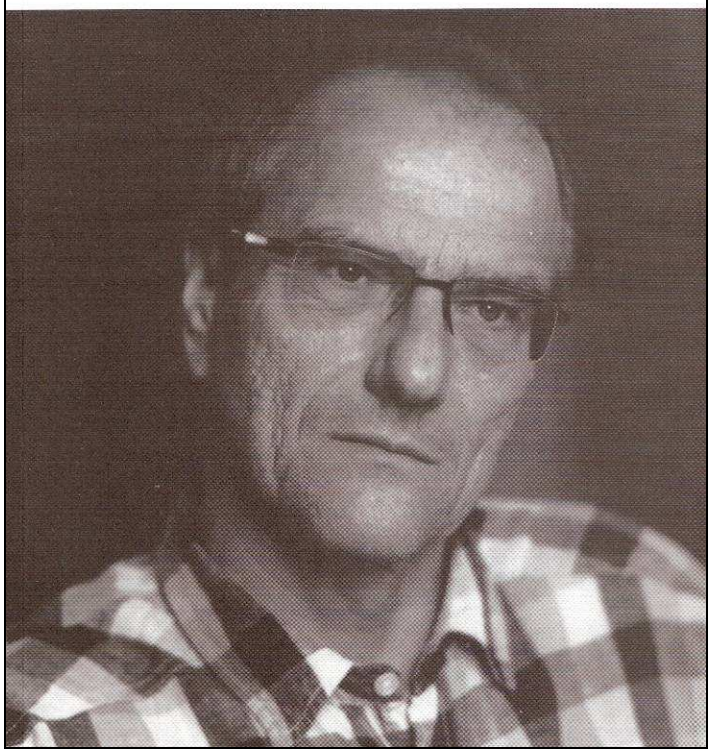
Keywords: Felix Netz's poetry, Sándor Márai's writings, suicide, expressibility in literature, philological and hermeneutic reading.

Portret Natalii Gałczyńskiej wykonany w tuszu na zamówienie
Muzeum K. I. Gałczyńskiego w Praniu przez Andrzeja Strumiłłę w 2006 r.,
sfinansowany przez Jacka Zarzeckiego.
Ze zbiorów Muzeum K. I. Gałczyńskiego w Praniu

III. ORFEUSZ MAZURSKI

Kazimierz Brakoniecki

Chiazma



Mirosław Słapik
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

WSTĘGA KAZIMIERZA BRAKONIECKIEGO

Szukając klucza do literackiego świata Kazimierza Brakonieckiego, warto jest się skupić nie tylko na jego poezji i obfitym poetyckim dorobku książkowym, ale również uważnie przeczytać jego prozę i publicystykę literacką. Raczej bez trudu da się zauważyć, że w jego wypadku granice pomiędzy wymienionymi gatunkami bywają dosyć płynne, choćby nawet ze względu na obfitość refleksji filozoficznej i historiozoficznej w poezji oraz za sprawą poetyckości jego prozy. Znacznie trudniej jest znaleźć klucz do filozoficznego świata autora *Misterium* i jego światopoglądu, choć wydaje się, że on sam próbuje to czytelnikowi ułatwić wydając w 2017 roku czterystustronicową książkę *Zakład biograficzny Olsztyn* składającą się głównie z tekstów prozatorskich, gdzie ostatni rozdział zatytułowany został *Ateista mistyczny*. W podobnym celu można również sięgnąć do *Zeszytów jedynego* wydanych w roku 1993.

Spójrzmy zatem na literaturę olsztyńskiego pisarza zestawiając ze sobą dwie jego książki, które ukazały się w ostatnich latach – wspomniany *Zakład biograficzny Olsztyn* (2017) oraz zbiór trzech poematów *Terra nullius* (2014). Ta druga pozycja została dobrze przyjęta przez krytykę i zauważona przez jurorów Nagrody Poetyckiej „Orfeusz".

*

Wśród słów, zwrotów albo określeń, które czytelnik, słuchacz lub obserwator mogą skojarzyć z Kazimierzem Brakonieckim i jego pisarstwem znajdują się

między innymi: „jednia", „światologia", „poezja metafizyki miejsca", „konkret metafizyczny", „Borussia", „ciałość", „ateista mistyczny" czy wreszcie „Atlantyda Północy". Tej ostatniej nazwy co prawda Kazimierz Brakoniecki nie wymyślił ale dzięki niemu ujrzała ona niejako ponownie światło dzienne i nabrała nowych, również mitologicznych, odcieni. Dla nielicznych nabrała być może nowych odcieni metafizycznych. „Atlantydę Północy" Brakonieckiego można nazwać miejscem konkretnym pod względem geograficznym i historycznym, jednocześnie warto ją potraktować jako jeden z tych ważnych punktów, w którym ogniskują się sprawy uniwersalne sięgające nie tylko krańców Ziemi, ale i wszechświata. Jednakowoż, bez większego ryzyka można stwierdzić, że to w dużej mierze za sprawą Kazimierza Brakonieckiego „Atlantyda Północy" spowodowała przynajmniej w pewnych kręgach zmianę w podejściu do Prus Wschodnich oraz w myśleniu o przeszłości, zwłaszcza o tożsamości. Oczywiście dotyczy to niezbyt szerokich środowisk, gdyż, niestety, w czasach dzisiejszych nieliczni czują potrzebę angażowania się duchowego i twórczego w przeszłość miejsca, na którym przyszło im żyć, a już zdecydowanie czymś wyjątkowym jest szukanie tam metafizyki.

Z dotykaniem przeszłości przez Kazimierza Brakonieckiego wiąże się istotny paradoks. Mamy bowiem w jego poezji z jednej strony do czynienia z ustawicznym drążeniem historii, która na głównym geograficznym obszarze jego zainteresowań, czyli na terenie dawnych Prus Wschodnich, całkiem niedawno była zakłamywana; z drugiej strony, wczytując się w jego pisarstwo i uniwersalistyczny przecież przekaz, zaryzykuję tezę, że nie ma on większych złudzeń, jeśli idzie o istnienie (a właściwie nieistnienie) prawd uniwersalnych i fundamentalnych, dotyczących człowieczej kondycji, zwłaszcza moralnej. Podobnie to można usytuować w kontekście historii, a nawet konstrukcji wszechświata. Mimo to, Brakoniecki szuka punktów oparcia, na dodatek w sposób wyjątkowo emocjonalny. Zgadzam się z tym, co między innymi napisał Tadeusz Kociuba, recenzując w „Poboczach" tom *Światologia*, że „Cała twórczość Kazimierza Brakonieckiego, zarówno poetycka, jak i eseistyczna, wyrasta z jednego źródła. Jest nim ekstatyczne i epifaniczne doznawanie życia"[1]. Jego poezja to olśnienia i fascynacje (mimo, być może, owego braku złudzeń) wraz z, nierzadko, spontanicznym uwalnianiem myśli.

[1] G. Kociuba, *Cielesna całość*, dostępne w Internecie: http://kwartalnik-pobocza.pl/pob19/gk_r.html.

Swoje wątpliwości olsztyński pisarz wyraża nie tylko w wierszach – wielce wymowny w powyższych aspektach jest choćby pierwszy fragment ostatniego rozdziału jego (wydanej w 2017 roku) obszernej książki *Zakład biograficzny Olsztyn*:

> Ogrania mnie smutek, kiedy przypomnę sobie rok, wyobrażę sobie następne lata, w których dostępne będą jedynie cząstki prawdy, fragmenty sensu, kiedy łaknie się całej wiedzy, zrozumienia, a doświadczenie nietrwałości i przemijania sprowadza trwogę, że za tą pracą – jakże kruchą i żmudną – kryją się codzienne lata wyrzeczeń i krzątaniny tylko po to, aby wrócić jeszcze głębiej w nicość. O wiele lepsza jest teraźniejszość, intuicyjne wczucie się w to, co jest, otwarcie na przepływ chwil. Jednak wtedy całe tysiąclecia stają w mgnieniu oka, domagając się wiary, kiedy ja, tak jak i one obdarzone człowieczym cierpieniem, zatracam się raptownie w tym, że w istocie stoimy w nierozpoznawalnym, niezabezpieczeni nigdy całkiem przed wtargnięciem bezsensownych pustek.

Ten ostatni rozdział zatytułowany został *Ateista mistyczny* – zwrotem, który mocno został zaakcentowany na niemal pięćdziesięciu stronach; określeniem, które u jednych wywołuje konsternację, u innych wręcz irytację. Nie jest to jednak, moim zdaniem, prowokacja, ale wyraz tego, co składa się na wyrazisty i osobny autoportret pisarza. Autoportret prawdziwy, bo innych autor *Warmińskiego Buddy* nie uznaje, innych nie rysuje. Choć Marcin Cielecki uważa, że: „Liczne wcielenia artystycznej działalności Brakonieckiego z jednej strony uniemożliwiają dokonanie całościowego portretu, z drugiej strony wszystkie «osobowości» twórcy z Olsztyna zbiegają się w jednym punkcie. Poezja, ona jest najważniejsza". Potem dodaje: „W poezji oddziela religijność od wiary. Sam nazywa siebie ateistą mistycznym. Poezja jest religijna, ponieważ tylko jej język oddaje skalę doświadczenia własnego życia – poczucie transcendencji, epifanijność przyrody, nagłe iluminacje, wspólnota żywych i umarłych"[2].

Zgadzam się w zupełności z pierwszym stwierdzeniem Marcina Cieleckiego, natomiast z drugim niezupełnie. Kim jest bowiem ów „ateista mistyczny" Brakonieckiego? Czy jest bliżej wiary, czy religii? Odpowiedź nie będzie łatwa. Zanim spróbuję na to pytanie przynajmniej częściowo odpowiedzieć słowami

[2] M. Cielecki, *Kazimierz Brakoniecki*, dostępne w Internecie: http://www.instytutksiazki.pl/autorzy-detal,literatura-polska,3869,brakoniecki--kazimierz-.html.

autora *Chiazmy*, warto jest wcześniej podkreślić, że dosyć często popełnianym błędem jest kojarzenie ateisty z materialistą lub agnostykiem. Przecież choćby ten – by tak rzec – esencjonalny buddyzm, zwłaszcza buddyzm zen, jest w swej istocie ateistyczny. I nie funkcjonuje w nim jak w religiach bóg osobowy (celowo użyłem tu zwrotu „w religiach" a nie – „w innych religiach"). W szóstym i piętnastym fragmentach rozdziału (fragmenty zostały ponumerowane) poeta pisze:

> Moje rozumienie i odczucie bólu historii ludzkiej, cierpienia jednostki prowadzi do odrzucenia każdego autorytetu autorytarnego (religijnego i świeckiego). Życie jest realne i to co niepojęte, jest ludzkie. Pojęcie osobowego, świadomego Boga z powodów etycznych odrzucam (istnienie radykalnego zła) zwracam się do mojej wolności, bo jej istota uobecnia się w kreowaniu samotranscendentnego życia.
>
> (...)
>
> Prawda jest istnieniem. Wyzwól ją i siebie, wyzwól konwulsyjnie, wyzwól fizyczność, wyraź tajemnicze moce, pozwól żyć i umrzeć swojemu ciału, które myśli. Nie broń się przed nim, przed poruszającą się nieśmiertelności jaźnią, nie odrzucaj siebie, stań się całością (ciałością!). Porzuć podziały na boga, ducha, materię, zjawisko, istotę, byt, ideę, są fikcyjne, fałszywe, zbędne. Nie dziel, nie mnóż, nie ograniczaj, nie falsyfikuj rzeczywistości. Wejdź głębiej w światło wewnętrzne, abyś mógł widzieć realność zewnętrzną. Wyjdź z siebie, działaj w głębi świata! Bądź duchowy, a nie psychiczny.

W wypadku literatury i postawy Brakonieckiego od podziału na wiarę i religię wolę jednak „jednię". Według mnie, pisarz wyraźnie to artykułuje choćby tymi słowami: „Porzuć podziały na boga, ducha, materię". Przywodzi mi to jednocześnie na myśl wstęgę Möbiusa, czyli taśmę, której oba końce sklejone zostały ze sobą tak, że jeden został odwrócony i po tym zabiegu nie jest możliwe określenie – która z płaszczyzn taśmy jest zewnętrzna, która natomiast wewnętrzna. Mimo to, wstęga Möbiusa bywa bytem fizycznie dotykalnym.

Zakład biograficzny Olsztyn, jak wskazuje tytuł, nawiązuje przede wszystkim do powojennej historii tego miasta. Są to nie tylko refleksje prozatorskie Kazimierza Brakonieckiego, ale również wiersze, listy i wspomnienia osób związanych z Olsztynem. Pisarz prowadzi czytelnika konkretnymi ścieżkami, także przez doświadczenia innych, związanych z tym miejscem. Kontynuuje swoją „jednię" – spojrzenie bez barier narodowościowych ze świadomością równych praw wszystkich pokoleń, które to miejsce przez lata i wieki zamieszkiwały. Jest

to spojrzenie niezwykle przenikliwe, miejscami poruszające. Ważnym toposem pojawiającym się w twórczości Kazimierza Brakonieckiego jest jego matka, która wróciła z Syberii – „Zmieniona, z polskim odmrożonym językiem", jak wspomina w poemacie *Terra nullius* z książki o tym samym tytule. Motyw matki obecny jest również w poemacie *Dom* zamieszczonym w *Zakładzie biograficznym*... Motyw matki u Brakonieckiego mówi jeszcze o kimś innym – pośrednio mówi jeszcze o jego ojcu, którego pisarz w swojej twórczości potraktował osobliwie i z nieczęsto spotykaną w polskiej literaturze otwartością, demityzując w pewnym sensie „obowiązkową miłość" dziecka do rodzica. Obalanie utartych mitów jest zresztą jedną z ważnych cech pisarstwa autora *Amor fati* i dotyczy to w jego wypadku nie tylko historii lub tożsamości ale również psychologii.

Utarło się już bowiem, że rozważając tematykę twórczości Kazimierza Brakonieckiego, zwracamy najczęściej uwagę na kilka konkretnych aspektów, choćby na – historię, filozofię, historiozofię, tożsamość, wiarę, uprzedzenia, miłość i śmierć. Niekoniecznie natomiast skupiamy się na psychologii, zwłaszcza na psychologii społecznej, ponieważ wielce istotnym problemem, nad którym pisarz niejednokrotnie się zatrzymuje są indywidualne i społeczne motywacje. Nawet kiedy ogląda „zdjęcia, / które nie zostały i nie będą wykonane, ludzi, marzeń, miejsc, przyrody, / i z każdym mijającym sumiennym rokiem / zdjęcia te każą mi myśleć o życiu, / które wydarzyło się poza widzialnym czasem".

„Atlantyda Północy" bywa zatem miejscem konkretnym, jak to jest w wypadku książki *Zakład biograficzny Olsztyn*; jest na pewno nieustannie pulsującym źródłem; bywa też niczym kamień rzucony w wodę, po którym kręgi nigdy się nie kończą. Tym kamieniem może być „tożsamość", jednak nie tylko Warmiaka lub Mazura ale również Liwa, Bałta i Łotysza albo Sabiny Jewdokiji, „która patrzy czarno z otchłannego zdjęcia," w poemacie *Terra Nullius*.

Terra nullius jest tym kolejnym geograficznym i historycznym kręgiem, którym Kazimierz Brakoniecki ze swoją liryczną refleksją historiozoficzną wychodzi poza Warmię i Mazury. Jako dewizę jego podróży potraktowałbym zdanie z tego poematu: „Gdziekolwiek się zwrócisz musisz historię zweryfikować na nowo". Natomiast jako symboliczne płynne przejście z jednej książki do drugiej proponuję potraktować pierwsze zwrotki dwóch poematów, z którym jeden znalazł się między innymi w pozycji *Zakład biograficzny Olsztyn*, drugi – w *Terra nullius*:

Poryte Włościańskie Szlacheckie
Dierzbia, Stawiski, Korzeniste, Romany,
nieliczne sosny na łomżyńskiej równinie,
zniedołężniałe przy drodze czereśnie,
tu na kolanach twój przodek bił ziemię
prosto w pustki oczy. (...)
Kurlandia, Korzene, Łotwa, Bałtyk
widziane wierszami miasta, wioski, wioski, widoki, ludzie,
jak pręgi na nadgarstku po przecięciu historii,
jak koła topieli po wrzuconym kamieniu,
który uczy się pływać z zamkniętymi oczami,
jak słoje w dębie wzmacniające wewnątrz ciemność,
która ma wyżywić krajobraz i pustkę po nim. (...)

W 2013 roku Kazimierz Brakoniecki odwiedził Kurlandię. Przebywał w Windawie (czyli Ventspils) w tamtejszym Domu Pisarzy i Tłumaczy. Efektem tej podróży są dwie książki – *Terra nullius* (Gołdap 2014) i *Notes kurlandzki* (Warszawa 2017).

Terra nullius to tytuł pierwszego poematu i jednocześnie tytuł tej książki. Określenie to w najbardziej powszechnym tłumaczeniu oznacza co prawda „ziemię niczyją" ale w tym wypadku chyba właściwiej będzie to odnieść do historycznej i tożsamościowej nieokreśloności ziem dawnej Kurlandii, Litwy i Łotwy; poplątanych losów zamieszkujących te tereny przez stulecia ludów. Jednak, moim zdaniem, wcale nie wyjątkowych pod tym względem, bo czy istnieje na Ziemi jakkolwiek inna, zamieszkała przez ludzi kraina, przez którą nie przeszły wojny i migracje? Jeśli tak to będzie ona absolutnym wyjątkiem. Tę wyjątkowość Kurlandii podkreśla Brakoniecki w inny sposób, przypominający nieco przeglądanie starych fotografii, gdzie o niepowtarzalnym klimacie decydują w dużej mierze nie przez wszystkich zauważalne niuanse i detale, choćby napisy, rodzaj koronki na obrusie lub kobieta poprawiająca sobie pończochy w czarne krzyżyki. I tę zgoła buddyjską uważność w poezji autora *Glosolalii* chyba najbardziej cenię.

W kurlandzkiej Lipawie, Łotewskiej Lipaji
widziałem zakonnicę z wąsikiem na rosyjskim rowerze,
barkowy ołtarz, z którego Jezus do połowy wyleciał, a apostołowie
potracili głowy,

dwie uczennice z warkoczykami dotykające erotycznie
popękanych desek żółtych chałup w śródmieściu,
pomalowaną na pastelowo cerkiew, w której kobieta
poprawiała sobie pończochy w czarne krzyżyki, (...)

To, że w tej nieco ponad czterdziestostronicowej książeczce tytuły pierwszego i trzeciego (zamykającego) poematu rozpoczynają się od „Terra", nadaje całości wyważoną formę jednocześnie poszerza znaczenia tego słowa i pozwala na szukanie odniesień poza miejscem, w którym autor akurat przebywa. Temu sprzyja użycie nazw łacińskich w tytułach poematów, czyli – *Terra nullius*, *Europa minor* i *Terra nigra*. Mimo to, czytając te utwory, nie da się przejść przez nie bez głębszej refleksji na temat „wschodnioeuropejskości". Przeciwnie, ten aspekt jest tu niezwykle istotny, tym bardziej że poeta świadomie, i w charakterystyczny tylko dla siebie sposób, nawiązuje do mitu *Rodzinnej Europy* Czesława Miłosza, czyli do tego co oznacza bycie mieszkańcem Europy Wschodniej, zwłaszcza w tej ziemi zakorzenionym.

Europa rodzinna, którą wielbił poeta Czesław Miłosz,
Europa kosmograficzna, którą wyznaję ja, metafizyk miejsca,
pełna dziur w pamięci i sumieniu Atlantyda Północy;
bałtycka Europa, której tajemnica jest w strasznej ziemi, (...)

Natomiast o osobnym podejściu do wschodnioeuropejskości decydować może nie tylko religia, obyczaje czy architektura, ale również pozornie nieistotne zachowania, do których w dużej mierze przyczynił się poprzedni system, tworząc u wielu tutejszych mieszkańców nową społeczną osobowość. Poeta to dostrzega w całej jaskrawości, widzi jednocześnie tragedię i tragikomedię, co w swoich (jak to sam określa) „lirycznych reportażach" obrazuje cytując rozmowy tutejszych, charakterystyczne wyłącznie dla tej części współczesnej *Rodzinnej Europy*.

Starcy rosyjscy na przystanku:
„Wołodzia rozpiździł banię.
Na rodinu nam nada wiernotsa.
Ja samogonki uże nie piju."
Na Ukrainie babcia popijała ją mlekiem.
„Panimajesz, małakom.
Chujnia eto tiepier nasza żyźn".

Mimo reportażowych cech, poemat *Terra nullius* jest głęboko liryczny i równie głęboko humanistyczny. Nie jest, moim zdaniem, owym „rozrzutnym poetyckim gestem", jak określił (pewnie słusznie w odniesieniu do innych utworów) poezję autora *Jedni* Piotr Matywiecki[3], lecz w tym wypadku lapidarnym poetyckim przekazem historiozoficznym. Zderza pragnienia i marzenia poety o przywróceniu pewnych wartości etycznych z niewesołą ontologiczną konstatacją, a nawet z, wspomnianym na początku, brakiem złudzeń. „Europa się nie jednoczy, Europa się boi./ Chociaż inaczej niż lękiem pojedynczych ojczyzn,/ z siatką granic jak odleżynami u konającego" – pisze poeta. *Terra nullius* jest w dużej mierze utopią i paradoksalnie wyrazem tego co pobudza twórczą energię pisarza. Czytając zakończenie poematu można zadać kolejne pytania – czym tu się różni przeszłość od teraźniejszości? czy na przestrzeni wieków mamy do czynienia z moralnym postępem ludzkości, również zamieszkującej „Europę rodzinną", zwłaszcza w aspekcie przełamywania ludzkich barier? czy mamy w tym względzie jakiś punkt zaczepienia? czy rzeczywiście „Idea Europy zamiera, kiedy my jeszcze żyjemy"?

> Zdjęcia przedstawiają życie, ale niewidzialne.
> Zdjęcia przedstawiają czas, ale poza czasem.
> Nie jest to świat ani przed, ani po świecie.
> Współczująca otchłań na każdym jest wielkości oka,
> w ktorym rozpoczyna się człowiek, miasto i pszczoła,
> ale kropla w tym oku wcale nie jest wilgotna.
> Ona świeci i nie oświetla niczego.

Dlatego, raczej nie doczekawszy się odpowiedzi na powyższe pytania, może jednak trzeba uznać, że najważniejsze są te chwilowe, doraźne doznania – wśród żyjących choć pamiętających, którymi są: „Sami starzy znajomi z bałtyckimi twarzami pór roku. / Oleg, Rimantas, Jozuas, Dalia". Tym bardziej że: „To co nas łączy, powinno dzielić: / Prusy wschodnie, Wastocznaja Prussja, Ostpreussen", bowiem od takiej refleksji poeta rozpoczyna drugi poemat zamieszczony w książce – *Europa minor*.

Ten utwór Kazimierz Brakoniecki zadedykował Kristjonasowi Donelajtisowi, pastorowi i poecie, autorowi między innymi poematu *Pory roku*. Muzeum

[3] P. Matywiecki, *Kazimierz Brakoniecki*, dostępne w Internecie: http://culture.pl/pl/tworca/kazi-mierz-brakoniecki.

Donelajtisa znajduje się w Czystych Prudach (dawniej Tołminkiejmach) w obwodzie kaliningradzkim FR na terenie dawnej Pruskiej Litwy. Zatem kolejne pogranicze kultur tym razem już bliżej miejsca zamieszkania olsztyńskiego poety. Donelajtis staje się tu przyczynkiem rozważań również o konkretnych żyjących na tej ziemi osobach i ich statusie, jest też symbolem spokojnej egzystencji, swojej i tego ludu, któremu duchowo przewodził. Ale czy o taki spokój idzie Brakonieckiemu, kiedy pisze:

> Szczęściarz z tego Donelajtisa,
> pory roku i pory wiary składały się bezwietrznie.
> Nic go nie niepokoiło, chyba że nieobyczajność chłopów.
> Dosyć dygresji, wracamy do cynicznej ponowoczesności,
> której rozgrywką jest futbol i terroryzm.

Chyba nie, tym bardziej, że w dwóch pierwszych wersetach, które kończą się słowem „bezwietrznie", dostrzegam jednak lekki powiew ironii. Choć z drugiej strony to odczucie spokoju w osiemnastowiecznych Tołminkiejmach rzeczywiście może pogłębić fakt, że „Nie chcą skinhedzi w Czystych Prudach Donelajtisa Litwina, / który był protestanckim pastorem i ojcem litewskiej mowy, / nie chcą skinhedzi w Kłajpedzie biednych Rosjan żebrzących, / bo bogaci wyjechali do Niemiec lub Moskwy. (...) Czy zatem Europa kiedyś się uzdrowi i zjednoczy bez uprzedzeń?" Poeta proponuje panaceum w formie gorzkiej ironii, choć jest w tym również gorzka logika, bowiem Europa: „Może jeszcze wrócić do zdrowia i pojąć / swoją jedność, ale chyba pod uderzeniem trwogi, / która nadchodzi podstępnymi skokami Głupiego Potwora".

To panaceum jest niestety już jedną z reguł, jak pokazuje historia ludzkości, podobnie bywa z regułami miłości, choć to co Kazmierz Brakoniecki przekazał w kończącym książkę utworze *Terra nigra* zaliczyłbym do najpiękniejszych, najcieplejszych i najwybitniejszych poematów o miłości jakie kiedykolwiek udało mi się przeczytać. Ten utwór autor umieścił na końcu niczym wyspę, do której się dobija po trudach podróży, na której jednoczą się miłość i śmierć, gdzie nie ma miejsca na oddzielenie duszy od ciała, ponieważ tego oddzielić się nie da. Zwłaszcza nie da się pominąć cielesności, która z wiekiem się zmienia i być może ta świadomość pomaga w trwaniu miłości:

Liczę plamki na twoim ciele,
sam rozkładam się od ust do języka,
umiem kłamać błyskawicznie
i z wiersza zrobić opatrunek
na kilka tych chwil,
kiedy patrzymy sobie w oczy
i widzimy w nich plamki dzikiej religii

Oboje mają w sumie ponad sto lat. Pozostali sami. „Dzieci dorosły. / Rodzice umarli. / I my umrzemy / po malutkiej chwili".

W *Terra nigra* poeta toczy swoją refleksję o miłości miejscami z punktu widzenia ukochanej osoby. Bo niewątpliwie nadal jest ona ukochaną i nierzadko do takiej konstatacji dochodzi się dopiero po latach odróżniając miłość od zauroczenia. Mimo to, w tej refleksji Eros jest obecny. Idzie pod ramię ze śmiercią, czasem zamieniają się miejscami.

Jak ciebie nie kochać,
żebyś nie umarła?
Jak ciebie miłować,
żebyś nie była trupem?

Terra nigra w najprostszym tłumaczeniu może oznaczać ziemię czarną, nieprzystępną, nawet złą. Może też oznaczać rodzaj ceramiki rzymskiej powlekanej czarną polewą. Zdecydowanie wolę drugą interpretację jako coś co czasem można odsłonić po latach i odkryć na nowo. To ważne, zważywszy na to, że Kazimierz Brakoniecki proponuje odrzucenie podziałów na ducha i materię. Może dlatego wciąż na nowo odkrywa historię i tożsamość, ożywiając to, co dla wielu stanowi niejednokrotnie tylko martwe, bezduszne artefakty. Kiedy natomiast jest znużony ustawicznymi poszukiwaniami i kruchością piękna, wtedy mówi:

Zamykam Atlantydę Północy, otwieram Krainę Kosmosu,
przestrzeni nie brakuje, ale moralnej odwagi
do nieustającej metamorfozy imienia i miejsca
zburzonego historią człowieka (...)

Bibliografia

Brakoniecki K., *Terra nullius*, Gołdap 2014.
Brakoniecki K., *Zakład biograficzny Olsztyn*, Olsztyn 2017.
Brakoniecki K., *Notes kurlandzki*, Warszawa 2017.
Brakoniecki K., *Egzystencja to esencja*, rozmawiał K. Maliszewski, „Nowy Nurt" 1996, nr 12.
Kociuba G., *Pamięć i ekstaza. (O poezji Kazimierza Brakonieckiego)*, „Akcent" 1997, nr 1.
Sobieraj S., *Wobec wydziedziczenia. Trójgłos poetów Północy (Erwin Kruk, Kazimierz Brakoniecki, Zbigniew Chojnowski)*, „Mrągowskie Studia Humanistyczne" 2006/2007, T. 8/9.

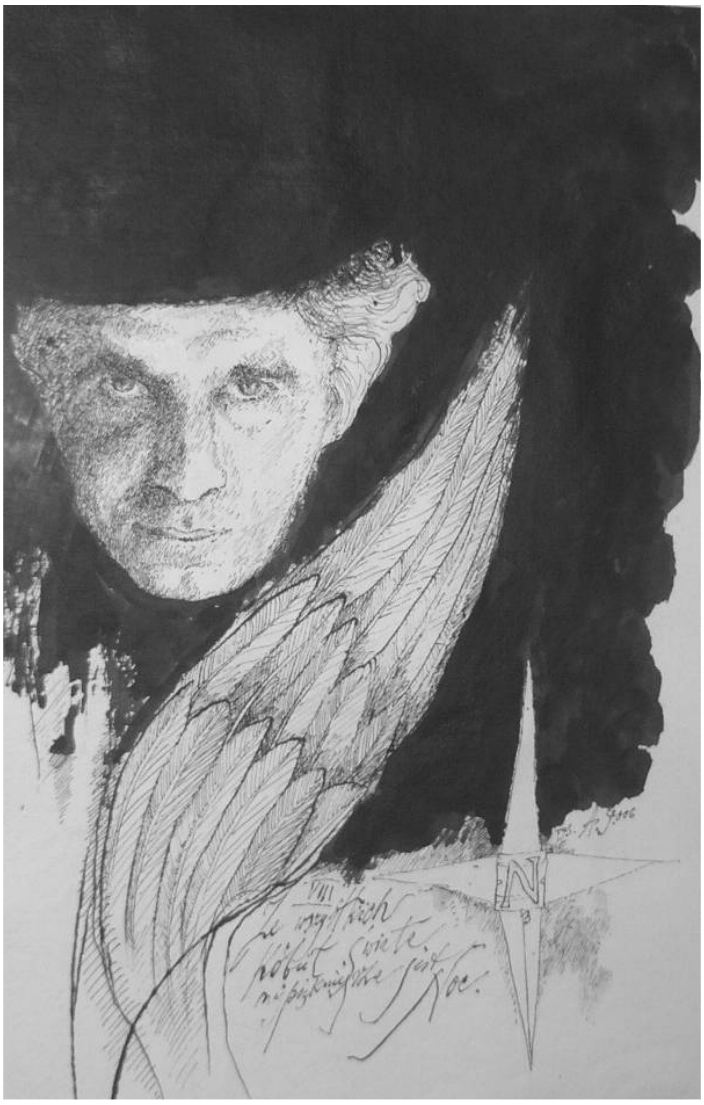
Mirosław Słapik
Gołdap

KAZIMIERZ BRAKONIECKI'S RIBAND

Summary

The essay analyzes the poetics and ideological stance of Kazimierz Brakoniecki, a poet from Olsztyn, and a member of the circle of authors publishing in the magazine *Borussia*. As it is argued, much as it is relatively easy to classify Brakoniecki's writings in generic terms, his philosophical standpoint is harder to nail down. Among concepts that the reader commonly associates with Brakoniecki's poetry there are: "oneness," "worldology," "poetry of place's metaphysics," "metaphysical nitty-gritty," "Borussia," "bodyness," "a mystical atheist," or "North Atlantis." In conclusion of his essay the author asserts: "I agree with Tadeusz Kociuba, who, in his review of the volume *Worldology*, points to one origin of Brakoniecki's writings: an ecstatic and epiphanic experience of life. His poetry is the poetry of illumination, fascination (even despite lack of naïve illusions), and a (frequently) spontaneous release of thoughts."

Keywords: Kazimierz Brakoniecki, lyrics, epiphanies, East Prussia, cosmos, Masuria.



Portret Konstantego Gałczyńskiego wykonany w tuszu na zamówienie
Muzeum K. I. Gałczyńskiego w Praniu przez Andrzeja Strumiłłę w 2006 r.,
sfinansowany przez Jacka Zarzeckiego.
Ze zbiorów Muzeum K. I. Gałczyńskiego w Praniu

Dariusz Kulesza
Uniwersytet w Białymstoku

KAZIMIERZ BRAKONIECKI: PRZEDE WSZYSTKIM POETA

Kosmopolak, światolog: egzystencjalna praktyka poezji świata otwartego[1] – tak brzmi tytuł autotematycznego i autobiograficznego tekstu Kazimierza Brakonieckiego opublikowanego w jubileuszowym numerze „Borussii". Kosmopolak, światolog, współzałożyciel, (współ)redaktor pisma Wspólnoty Kulturowej „Borussia". Najpierw autoidentyfikacja: Kosmopolak i światolog, a potem identyfikacja, która wydaje się najbardziej oczywista i wobec autora *Chiazmy* najpowszechniejsza: „Borussia". A to dopiero początek, bo Kazimierz Brakoniecki to Osobistość wyniesiona wysoko na skrzyżowaniu tego, co uniwersalne: powszechne, ludzkie, ale także europejskie, czyli doświadczane w Europie i na europejski sposób oraz tego, co partykularne: regionalne, warmińsko-mazurskie, pruskie, czyli niemieckie, polskie, rosyjskie i litewskie, a zatem uniwersalnie europejskie i ludzkie. Miarą tego wyniesienia, ograniczoną i nieadekwatną, chociaż funkcjonalną, miarą odpowiadającą formatowi encyklopedycznej noty mogą być nagrody, które Brakoniecki otrzymał, a wśród nich nagroda paryskiej „Kultury" (1996) oraz Nagroda Literacka im. Samuela Bogumiła Lindego miast partnerskich Getyngi i Torunia, odebrana przez laureata 19 czerwca 2016 roku w ratuszu w Getyndze[2]. A między nimi (2013) Nagroda „Orfeusza Mazurskiego" za tomik *Chiazma.*

Kazimierz Brakoniecki: Kosmopolak, światolog i Borussianin[3]. Tak mógłby być zatytułowany ten tekst, gdybym pisał o poezji autora *Chiazmy* z punktu

---

1 Zob. K. Brakoniecki, *Kosmopolak, światolog: egzystencjalna praktyka poezji świata otwartego*, „Borussia" 2016, nr 58, s. 91-95.

2 Zdjęcie z tej uroczystości można obejrzeć w 57. numerze „Borussii" z 2016 roku na s. 282.

3 Używam wielkiej litery ze względu na Prusy, bo przecież „»Borussia« to łacińska nazwa Prus, sam Mikołaj Kopernik nazywany był niekiedy »Borussem«". (Z. Brakoniecki, W. Lipscher, *Przedmowa*, [w:] *Borussia: ziemia i ludzie. Antologia literacka*, wybór i oprac. Z. Bra-

widzenia jego autotematycznych wypowiedzi i programowych manifestów albo z perspektywy związanych z tymi wypowiedziami społecznych, kulturotwórczych zatrudnień eseisty, redaktora, krytyka literackiego i tłumacza związanego ze Wspólnotą Kulturową i pismem „Borussia". Wybrałem rozwiązanie inne, podporządkowane jednemu słowu: poeta. Nie chciałbym jednak sprzeniewierzyć się temu, co Brakoniecki o sobie powiedział i napisał. Nie zamierzam zapomnieć o „Borussii". Stąd „wypisy z ksiąg użytecznych"[4], od których zacznę.

„Wypisy z ksiąg użytecznych"

> Na początku drogi poetyckiej pod koniec lat 70. minionego stulecia uprawiałem z różnym powodzeniem metaforyzację rzeczywistości. Moja dość gęsta metaforyka nie wynikała z prób upiększania świata za pomocą stylu ani też z wyboru gry lingwistycznej jako dominującego środka wypowiedzi. Pojawiała się ona w bardzo osobistych, ale zaszyfrowanych wierszach, nie tyle z powodu cenzorskich presji i autocenzury (chociaż tego zupełnie nie mogę wykluczyć), ile z nieumiejętności odpowiednio klarowną mową poetycką do „istoty" życia (na to potrzebowałem czasu, życiowej mądrości, no i… wolności). Krótko mówiąc, była intymną, ale ekspresyjnie zmetaforyzowaną odpowiedzią na coraz bardziej rosnące we mnie poczucie nierealności życia w PRL-u[5].

Dwie uwagi do tego inicjacyjnego i inicjalnego cytatu. Pierwsza, generacyjno-historycznoliteracka, a może tylko genetyczny drobiazg dotyczący indywidualnego wyboru w zakresie poetyki: Brakoniecki urodził się w 1952 roku, czyli wtedy, gdy na świat przychodzili zarówno najważniejsi młodzi poeci stanu wojennego: Bronisław Maj (1953), Jan Polkowski (1953) czy Antoni Pawlak

koniecki, W. Lipscher, współpr. D. Kraemer, Z. Chojnowski, M. Jackiewicz, Olsztyn 1999, s. 9.) Co prawda równie dobrze, a nawet lepiej byłoby zastosować małą literę, ponieważ Prus już nie ma, a „Borussianin" to rzeczownik odwołujący się do nazwy pisma, co widać także w konfrontacji z formą, jaką stosowano wobec Kopernika. Mimo to czasem lepiej popełnić „błąd", by okazać komuś szacunek niż napisać poprawnie, czyli bezosobowo.

4 Zob. *Wypisy z ksiąg użytecznych*, wybrał i tłumaczył Cz. Miłosz, Kraków 1994. Przy okazji: „W 1976 roku (…) jako jeden z nielicznych obroniłem na Uniwersytecie Warszawskim pracę magisterską o Czesławie Miłoszu (wówczas autorze »wyklętym«) (…). Zainteresowały mnie szczególnie «Żagary» Czesława Miłosza". *Dyskusja*, „Borussia" 2016, nr 58, s. 197 [fragment wypowiedzi K. Brakonieckiego].

5 K. Brakoniecki, *Kosmopolak, światolog: egzystencjalna praktyka poezji świata otwartego*, dz. cyt., s. 91.

(1952), ale także poeci Nowej Prywatności, zwłaszcza tej gdańskiej, związanej z grupą „Wspólność" i… Marią Janion: Zbigniew Joachimiak (1950), Anna Czekanowicz (1952) czy Władysław Zawistowski (1954), zresztą nie tylko kontestatorzy Nowej Fali, ale także – z czasem – autorzy tekstów przeciw temu, co wydarzyło się w Polsce po 13 grudnia 1981 roku. Na tym tle uwagi Brakonieckiego mogą być cenne (typowe, a nawet symptomatyczne) ze względu na wskazanie przyczyn, dla których przyszli literaccy opozycjoniści zaczynali od wierszy tak skutecznie broniących swej prywatności i autoteliczności, że aż funkcjonujących na zasadzie szyfru, zmetaforyzowanego. Uwaga druga, chciałoby się napisać aksjologiczna, ale przede wszystkim nagrodowa, ponieważ w 1980 roku Kazimierz Brakoniecki za swój debiutancki tomik *Zrosty* otrzymał laur redakcji „Nowego Wyrazu". Informacja dodatkowa: *Zrosty* zostały opublikowane przez wydawnictwo olsztyńskiego stowarzyszenia „Pojezierze", o którym Brakoniecki mówił tak:

> Mieliśmy świadomość [my, borussianie – uzup. D.K.], że przed nami działało (i to nieźle jak na tamte czasy!), powstałe na fali popaździernikowej, olsztyńskie stowarzyszenie „Pojezierze", ale my po raz pierwszy decydowaliśmy o wszystkim samodzielnie bez tzw. czapki, nie mając żadnego wsparcia z zewnątrz[6].

Koniec lat 70., czas poetyckiego debiutu Brakonieckiego, to okres, kiedy Nowa Fala została wyeliminowana z oficjalnego obiegu, a Nowa Prywatność korzystając z tej sytuacji, nie czuła się komfortowo[7]. Porzucając ten wątek, chciałbym zajrzeć do nowego źródła, do księgi użytecznej, jaką niewątpliwie jest *Kalendarium życia literackiego 1976–2000*[8]. Zależy mi na sprawdzeniu, jak w tego rodzaju publikacji, obecny/nieobecny jest Kazimierz Brakoniecki, debiutujący jako poeta, przypomnę, w 1979 roku. W końcu (po)nowoczesna historia literatury dzisiaj to przede wszystkim kroniki i encyklopedie[9], a w tym wypadku mamy do czynienia z pracą przygotowaną przez Przemysława Czaplińskiego

6 *Dyskusja*, dz. cyt., s. 198.

7 Zob. np. S. Chwin, S. Rosiek, *Bez autorytetu*, Gdańsk 1981.

8 P. Czapliński, M. Leciński, E. Szybowicz, B. Warkocki, *Kalendarium życia literackiego 1976–2000. Wydarzenia, dyskusje, bilanse*, Kraków 2003.

9 Zob. T. Walas, *PRL jako przedmiot dyskursu encyklopedycznego*, [w:] *Narracje po końcu (Wielkich) Narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. nauk. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2007, s. 93-113.

i jego uczniów. Pozostajemy zatem w okolicach istotnie opiniotwórczych, jeśli chodzi o literaturę polską XX (i XXI wieku).

Nazwisko Brakonieckiego pojawia się w *Kalendarium* pięć razy. Nie chodzi o literacką buchalterię, chodzi o znaczenie umieszczonych w kronice informacji.

> „Czas Kultury" rozpoczyna od numeru 3/4 druk odpowiedzi na ankietę dotyczącą: 1) aktualnej kondycji polskiej literatury; 2) ważnych książek z ostatniej dekady; 3) interesujących autorów młodego pokolenia. Odpowiedzi m.in.: Z. Machej, *Koniec epoki Koryfeuszy?*: ważne książki to *Bohiń* T. Konwickiego i *Weiser Dawidek* P. Huellego; L. Szaruga, *Wychodzenie z chaosu* (nr 3/4, 5): literatura polska znajduje się w okresie przesilenia, a dominującą strategią ludzi kultury była w ostatnich latach „grupowość" i „stadność", autorzy interesujący to: W. Paźniewski, P. Huelle, A. Jurewicz, K. Brakoniecki (…)[10].

W notatce pojawia się jeszcze opinia Sergiusza Sterny-Wachowiaka, ale nazwisko autora *Zrostów* nie wraca. Na wszelki wypadek: w dziale *Recenzji* „Borussii" obok *Widnoksięgu*[11] Kazimierza Brakonieckiego znaleźć można *Zaułek* Leszka Szarugi.

Drugi raz nazwisko autora *Zrostów* zostało odnotowane w tej części *Bilansów rocznych* (1991), która nosi tytuł *Pisma – pierwsze numery*. Informacja brzmi: „«Borussia. Kultura, Historia, Literatura». Olsztyn. Półrocznik. Redaktor naczelny: K. Brakoniecki. Wydawca: Wspólnota Kulturowa «Borussia»"[12].

Wspominałem już o nagrodzie paryskiej „Kultury". *Kalendarium* zawiera fragment komunikatu jury („Tym razem – dla podkreślenia, jak wielkie znaczenie dla Polski mają regiony pograniczne – nagrody przyznaliśmy pismom i redaktorom zajmującym się tym problemem") oraz zestawienie wyróżnionych tytułów i nazwisk redaktorów: „Ziemia Kłodzka" (red. J. Kwas), „Borussia" (red. K. Brakoniecki), „Krasnogruda" (red. K. Czyżewski)"[13].

---

10 P. Czapliński, M, Leciński, E. Szybowicz, B. Warkocki, *Kalendarium życia literackiego 1976–2000*, dz. cyt., s. 344 [28].

11 *Widnoksiąg*, tytuł piękny sam w sobie, a jakby tego było mało, skutecznie przywołujący i *Widnokrąg* Wiesława Myśliwskiego, i *Widmokrąg* Wojciecha Kuczoka.

12 P. Czapliński, M, Leciński, E. Szybowicz, B. Warkocki, *Kalendarium życia literackiego 1976–2000*, dz. cyt., s. 353.

13 Tamże, s. 470.

Pominę notatkę o nagrodzeniu Brakonieckiego Nagrodą Literackiej Fundacji Kultury[14]. Zacytuję ostatnią wzmiankę (z sierpnia 1999 roku), uwzględniającą osobę redaktora (od 1997 roku współredaktora) „Borussii".

> Ukazuje się *Borussia. Ziemia i ludzie. Antologia literacka* pod red. K. Brakonieckiego i W. Lipschera, zawierająca obszerny wybór tekstów poświęconych Warmii i Mazurom od średniowiecza do współczesności. Ze wstępu: „Bohaterem naszej antologii jest historyczna kraina (która zwana była Prusami, a teraz Warmią i Mazurami, obwodem kaliningradzkim…), jak również jej mieszkańcy bez względu na przynależność narodową i społeczną"[15].

Bilans personalny. Na pięć wzmianek o autorze *Zrostów* w *Kalendarium* dwie dotyczą przyznanych mu nagród, dwie mają związek z „Borussią" (raz chodzi o pismo, raz o antologię), jedna, pierwsza wskazuje Brakonieckiego jako jednego z interesujących autorów młodego pokolenia. Ale Przemysław Czapliński to przede wszystkim specjalista od prozy. W wielu firmowanych przez niego publikacjach poezją zajmował się Piotr Śliwiński. Dlatego zdecydowałem się na jeszcze jedną pozycję, na *Poezję polską po 1968 roku*, przygotowaną przez Śliwińskiego razem z Anną Legeżyńską[16]. Tutaj Brakoniecki pojawia się czterokrotnie.

Książka ta w oczywisty sposób nawiązuje do monografii Edwarda Balcerzana poświęconych poezji polskiej lat 1939–1965[17] oraz 1939–1968, a jej adres (*dla nauczycieli, studentów i uczniów*) raczej zwiększa jej znaczenie między innymi dlatego, że protosyntezy historycznoliterackie o charakterze podręczników akademickich dotyczące literatury powojennej i współczesnej, które napisali Anna Nasiłowska[18], Tadeusz Drewnowski[19] czy Stanisław Stabro[20], nazwisko Brakonieckiego pomijają. Wyjątkiem wśród wymienionych (i niewymienionych)

---

14 Zob. tamże, s. 518.

15 Tamże, s. 532-533 [34].

16 Zob. A. Legeżyńska, P. Śliwiński, *Poezja polska po 1968 roku. Książka dla nauczycieli, studentów i uczniów*, Warszawa 2000.

17 Zob. E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, część I: strategie liryczne, wyd. 2, Warszawa 1984. Pierwodruk: 1982; tegoż, *Poezja polska w latach 1939–1965*, część II: *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988; tegoż, *Poezja polska w latach 1939–1968*, Warszawa 1998.

18 Zob. A. Nasiłowska, *Literatura okresu przejściowego. 1975–1996*, Warszawa 2006.

19 Zob. T. Drewnowski, *Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*, Warszawa 1997. Ta historycznoliteracka monografia opisuje lata 1944–1989. Drugie jej wydanie o zmienionym nieco tytule pomijam.

20 Zob. S. Stabro, *Literatura polska 1944–2000 w zarysie*, Kraków 2002.

protosyntez jest *Literatura polska 1939–1991* Ryszarda Matuszewskiego, zalecana do użytku szkolnego, w której drugim: poprawionym i uzupełnionym wydaniu możemy przeczytać i takie zdania:

> Gdy chodzi o młodych poetów, zainteresowanie krytyki wzbudziły m.in. nowe prozy poetyckie Kazimierza Brakonieckiego (ur. 1952). Debiutował on obiecującym zbiorem *Zrosty* już w 1979 r., a w ciągu ostatnich trzech lat [cytowany fragment pochodzi z *Aneksu. Ważniejsze pozycje w literaturze polskiej lat 1992–1994* – uzup. D.K.] opublikował nowe zbiory: *Olśnienia* (1992) i *Zeszyty jedynego* (1993)[21].

Wracając poznańskim tropem, poprzez Balcerzana i Czaplińskiego, do Anny Legeżyńskiej i Piotra Śliwińskiego (wszyscy reprezentują Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu), a za ich pośrednictwem do Kazimierza Brakonieckiego, z ksiąg użytecznych cytuję dalej. *Poezja polska po 1968 roku*, część II *Po Sierpniu. Liryczne obowiązki poetów lat osiemdziesiątych*.

> Poeci urodzeni około 1950 roku [określani mianem Nowych Roczników – uzup. D.K.], spośród których warto kilka nazwisk zapamiętać: (…) Kazimierz Brakoniecki, (…) Anna Czekanowicz, (…) Anna Janko, Tomasz Jastrun, Aleksander Jurewicz, Krzysztof Lisowski, (…), Bronisław Maj, Grzegorz Musiał, Antoni Pawlak, Jan Polkowski, (…), Władysław Zawistowski, (…) i wielu innych (których trudno tu wyliczyć, było ich bowiem sporo) nie mieli w swojej biografii jednego, wyrazistego przeżycia pokoleniowego. Otarli się o doświadczenie Marca `68, nie uczestniczyli w nim jednak bezpośrednio – byli wówczas jeszcze uczniami. Debiutowali w różnych momentach; jedni na początku, inni na końcu dekady [jak Kazimierz Brakoniecki – uzup. D.K.]. (…) Ich świadomość poetycka i obywatelska kształtowała się w późnej gierkowskiej epoce, kiedy Nowa Fala okres „burzy i naporu" miała już za sobą, w Polsce zaś poczęła intensywnie dojrzewać niezależna myśl polityczna. Zanim jednak zaowocowała ona potężnym wybuchem (Sierpień 1989); wstępujące pokolenie znalazło się – jak to określił jeden z badaczy literatury, Stanisław Burkot – w strefie „martwej fali"[22].

---

21 R. Matuszewski, *Literatura polska 1939–1991*, wyd. drugie poprawione i uzupełnione, Warszawa 1995, s. 471. Pierwodruk: 1992.

22 A. Legeżyńska, P. Śliwiński, *Poezja polska po 1968 roku*, dz. cyt., s. 69.

Kazimierz Brakoniecki własne doświadczenie „martwej fali" nazywa oględnie „metaforyzacją rzeczywistości"[23]. Innych komentarzy dotyczących syntetycznego, historycznoliterackiego opisu generacji, z której wywodzi się autor *Zrostów*, nie warto zapisywać. Potrzebne jest raczej wyjaśnienie mówiące o tym, że spośród nazwisk wymienionych przez Legeżyńską i Śliwińskiego wybrałem te, które pasują do mojej opowieści. I nie chodzi wyłącznie o poetów stanu wojennego czy Nowej Prywatności. Annę Janko zachowałem w cytowanym zestawieniu po to, by pokazać, jak wygląda *Widnoksiąg* Kazimierza Brakonieckiego, jak autor *Chiazmy* pisze o książkach innych twórców.

> Anna Janko, *Mała Zagłada*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2015
>
> Pod koniec kwietnia 2016 „Mała Zagłada" Anny Janko otrzymała literacką nagrodę miasta Warszawy w dziale prozy. Całkowicie zasłużenie. Chciałoby się powiedzieć: wreszcie! Jest to bardzo poruszająca historia rodzinna, w której autorka, już w średnim wieku, postanawia zejść w piekło doświadczeń wojennych swojej matki, poetki Teresy Ferenc. Teresa Ferenc mieszkała we wsi rodzinnej Sochy na Zamojszczyźnie i wieś ta, wraz z licznymi jej mieszkańcami, w tym rodzicami małej Tereski, została spalona, zabita przez wojska niemieckie 1 czerwca 1943 roku. Zresztą podobny los spotkał dziesiątki innych wsi polskich.
>
> (…) Samo posłużenie się zwrotem „Zagłada" (nawet jeśli poprzedzone epitetem „mała") niektórych zirytowało. Niesłusznie, bo nie chodziło o odebranie nikomu „Zagłady", ale o przypomnienie swojego prawa do pamięci i rachunku w kontekście całości tragedii Człowieka historycznego i moralnego.
>
> (…)
>
> Tak, chodzi w tym wypadku o uczciwość emocjonalną, intelektualną, etyczną wobec wielkich i małych historii, o samą istotę pamięci[24].

Pewną niezręcznością, a może nawet niestosownością jest cytowanie podobnych fragmentów w Polsce, w pierwszych miesiącach 2018 roku, ale rzecz dotyczy Kazimierza Brakonieckiego, nie ma więc problemów z świadomością wyjątkowości losu Żydów podczas drugiej wojny światowej, tak samo jak nie ma problemu ze świadomością tragizmu naznaczonego historią losu Warmiaków i Mazurów, Rosjan z obwodu kaliningradzkiego i Litwinów z dorzecza Niemna,

[23] Zob. przypis 5. i tekst, który on lokalizuje.
[24] K. Brakoniecki, *Widnoksiąg*, „Borussia" 2016, nr 57, s. 266-267.

warmińskich i mazurskich Niemców, warmińskich i mazurskich Polaków, osób innych narodowości i innych tożsamości związanych z ziemią między dolną Wisłą i Niemnem, z Prusami, z Borussią. A i to za mało, bo Kosmopolak Brakoniecki wie, że każdy los to szekspirowska katastrofa, której uniwersalny i powszechny charakter posiada konkretny adres geograficzny i konkretny kalendarz, w którym historyczne zapaści towarzyszą indywidualnym, egzystencjalnym dramatom. Katastrofom największym, takim jak nieporównywalna z niczym Zagłada, towarzyszą apokalipsy o skali mniejszej, ale tak jak ocalając jednego człowieka ocala się cały świat, tak skazując na śmierć jedną osobę, zabija się świat cały, a ta elementarna skala nie powinna ginąć w cieniu skali globalnej, historycznej, która ma sens tylko wówczas, gdy to, co wyjątkowe ze względu na aberracyjne motywy i niemożliwą ani do wyobrażenia, ani do zaakceptowania skalę, zachowuje wymiar indywidualny i osobowy. Zresztą za dużo tu mojego komentarza, a właściwie sprawozdania. Zanim wrócę do *Poezji polskiej po 1968 roku* niech przemówi sam Kazimierz Brakoniecki, bo jego omówienie książki Anny Janko *Mała Zagłada* wywołało kwestie i słowa (Kosmopolak!) wymagające wiarygodnego, autorskiego wyjaśnienia. Zacznę od tego, co najprostsze, bo najbardziej konkretne.

> W latach 80. bliskie stało mi się pojęcie Kosmopolaka, którego autorem jest emigracyjny pisarz Andrzej Bobkowski. Kosmopolak – w odróżnieniu od pospolitego kosmopolity, któremu wszędzie jest dobrze, jako że jest bezideowym oraz beztroskim turystą świata – to twórczo oraz krytycznie myślący Polak, który uwalnia się od szowinistycznych, rasowych, agresywnych uczuć, resentymentów, poglądów. Nie przecenia ani nie gardzi swoją partykularną tożsamością, posługując się nią w szlachetnej praktyce życiowej jako koniecznym uzupełnieniem (wzbogaceniem) uniwersalnych wartości kulturowych i etycznych. W ten sposób buduje otwarty światoobraz skomplikowanej i różnorodnej rzeczywistości, zachowując i poszerzając twórczo lokalne, narodowe i regionalne zakorzenienie w planetarną tożsamość ludzkiej wspólnoty należącej do bogatego (ale też przygodnego) świata przyrody/natury.
>
> Bobkowskiemu, a po nim bardowi Jackowi Kaczmarskiemu, może bardziej chodziło o swobodną kreację losu polskiego emigranta, któremu przejadła się idea polskości i polactwa (ze zrozumiałych powodów historycznych i politycznych), ale mnie bardziej (poza oczywistym odrzuceniem „polactwa") stała się bliska idea Kosmopolaka jako etycznego projektu światologiczno-antropologicznego. Taki idealny Kosmopolak (Kosmoniemiec albo Kosmorosjanin)

> jest symbolem wolnego, rozumnego, odpowiedzialnego obywatela świata, wyznającego wartości uznane powszechnie za etyczne, który znając i ceniąc swoje oraz innych pojedynczych ludzi czy całych społeczeństw nabyte cechy partykularne, osobowościowe, narodowe, włącza je w sposób twórczy i szlachetny w system uniwersalnej praktyki społecznej preferującej humanistyczne, oświeceniowe, ekologiczne, holistyczne, braterskie wartości wspólnotowe (!). Taki empatyczny Kosmopolak to w sumie miejscowy człowiek planetarny, czyli patriota Ziemi, co wzmacnia w jego (idealistycznym) portrecie wymiar kosmiczny[25].

Przyznaję, wolę czytać poezję Brakonieckiego niż jego manifesty, ale jakie to ma znaczenie wobec wagi tych ostatnich. Jedno nie ulega wątpliwości: przy okazji książki Anny Janko udało się przywołać wystarczająco ważny fragment autodiagnozy i autoprezentacji autora *Chiazmy*, by nie było naglącej potrzeby wracać do tego rodzaju, niezbędnych, enuncjacji, które o wiele lepiej wypadają w poetyckiej realizacji niż w prozatorskich zapowiedziach. Więcej, paradoksalnie wydaje się, że wiersze Brakonieckiego mogą być czytane tak, jakby cytowanych tu manifestów nie było. Pytanie: jeśli taka lektura jest możliwa, a moim zdaniem jest, czy należy ją akceptować, czy raczej eliminować? Odpowiem już teraz: warto ją wykorzystać. Ale nie ma potrzeby uzależniać się od niej.

Póki co: *Poezja polska po 1968 roku*, część II *Po Sierpniu. Liryczne obowiązki poetów lat osiemdziesiątych*. Punkt trzeci: *Idee i tematy stanu wojennego*. Śródtytuł: *Pole walki*.

> Najważniejsza była pamięć, ponieważ od niej zależało i jednostkowe, i zbiorowe poczucie tożsamości. Brak pamięci, jak w świecie Orwellowskim, oznaczał podatność na manipulację, wykorzenienie z kultury, zanik wzorów i instynktów moralnych. Nieprzypadkowo Pan Cogito, bohater wierszy Zbigniewa Herberta, starał się odtworzyć symboliczną genealogię współczesnego człowieka, ożywić kategorię tradycji i związane z nią poczucie rozmaitych zobowiązań. Szukanie korzeni miało w tamtym czasie również bardziej konkretny charakter. Chodzi o ten rodzaj literatury, który zwykło się zaliczać do tematycznego kręgu określanego mianem „małych ojczyzn". Spośród poetów rozwijali go między

[25] K. Brakoniecki, *Kosmopolak, światolog: egzystencjalna praktyka poezji świata otwartego*, dz. cyt., s. 93-94. W trzecim zdaniu cytatu pozwoliłem sobie na drobną korektę. W oryginale jest: „Nie przecenia ani nie gardzi swoją partykularną tożsamością, posługując się nią w szlachetnej praktyce życiowej jako konieczne uzupełnienie (wzbogacenie) uniwersalnych wartości kulturowych i etycznych". Tamże, s. 93.

innymi Lothar Herbst, Kazimierz Brakoniecki, Aleksander Jurewicz, Erwin Kruk, a ze szczególnym powodzeniem Adam Zagajewski w tomie *Jechać do Lwowa*[26].

Trochę nieproporcjonalne wobec wymienionych w cytacie poetów wydaje mi się przywołanie Zagajewskiego, który do Lwowa pojechał, wrócił i podbił cały, czyli niezbyt duży, zainteresowany poezją świat. Herbst zaplątany w swoją tożsamość i wiersze o stanie wojennym w III RP nie przetrwał jako liryk. Brakoniecki, Jurewicz i Kruk zapisali się w swoich „małych ojczyznach" i wciąż z nimi przede wszystkim bywają kojarzeni, niezależnie od tego, jak bardzo uniwersalna, egzystencjalna i otwarta na świat jest ich twórczość. Z drugiej strony, właściwszej mam nadzieję, Zagajewski umieszczony nieco wyżej, ale w jednym szeregu obok czterech innych autorów to z jednej strony miara docenienia „małych ojczyzn", a z drugiej tych, którzy – niech mi Adam Zagajewski wybaczy – pozostali im wierni.

Ważniejsze wydaje mi się coś innego: umieszczenie Brakonieckiego w kontekście, a przynajmniej w okolicach poezji Herberta. Przyglądając się temu zestawieniu na poziomie kategorii ważnych ze względu na opisywanie wierszy obu poetów, łatwo zauważyć przewagę Herbertowskiego słowa „tradycja" nad ważnym dla autora *Chiazmy* dużo bardziej nieokreślonym (bo rozległym) słowem „kosmos". Owszem, tradycję można wybierać, ona po prostu wybierana bywa, ale nie trzeba nadmiernego idealizmu, by przyjąć, że ona po prostu jest: śródziemnomorska, judeochrześcijańska, obok towarzyszącej jej, już ukształtowanej tradycji myślenia o kulturze (i o cywilizacji) w kategoriach postmodernistycznych, którą tu pominę. Pozostanę przy tradycji zapisanej w esejach T. S. Eliota[27], w artykule Michała Głowińskiego[28], w wywiadzie Herberta upominającego się o to, by młodzi twórcy w swoich dziełach i w komentarzach do nich odnosili się nie tylko do starszych braci, ale także do Homera, Ajschylosa, Horacego, Dantego czy Szekspira[29]. Tradycja dzisiaj to w dużej mierze wciąż, a nawet coraz bardziej modna pamięciologia. W konfrontacji z taką humanistyczną mocą kosmos Brakonieckiego, przy całej swojej niepoznawalności, a w konsekwencji

[26] A. Legeżyńska, P. Śliwiński, *Poezja polska po 1968 roku*, dz. cyt., s. 81.

[27] Zob. T. S. Eliot, *Szkice literackie*, redakcja, wybór, przedmowa i przypisy W. Chwalewik, przeł, H. Pręczkowska, M. Żurowski, W. Chwalewnik, Warszawa 1963.

[28] Zob. M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962. Zwłaszcza artykuł wprowadzający.

[29] Zob. Z. Herbert, *Rozmowa i pisaniu wierszy*, [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, Warszawa 1973.

tajemniczości, wypada zbyt… fizycznie. Nie usprawiedliwia go ani Gombrowicz, ani Kosmopolak, chyba że pisząc o nim uwzględni się nie tylko reguły „geopoetyki", determinowanej przez kategorię miejsca, ale także/przede wszystkim czas, który doświadczany przez nas tam, gdzie jesteśmy, pozostaje najważniejszym punktem odniesienia dla zmian kształtujących światy: poznawane, opisywane oraz identyfikowane jako nasze i obce. Wspominam o światach obcych, bo widać je szczególnie wyraźnie wtedy, gdy zamiast sporu między tradycją Herberta i „geopoetyką" Brakonieckiego dostrzeżemy to, co Pana Cogito i Pana Kosmopolaka łączy, godzi i upodabnia, czyli etykę. Bo przecież to ona jest najważniejszą miarą światów, ona, a nie geografia czy chronologia.

O „geopoetyce" Brakoniecki pisze tak:

> W (…) latach 90. zetknąłem się z literacką i filozoficzną twórczością szkockiego poety i myśliciele Kennetha White'a, który wychodząc od filozofii Nietzschego oraz głównie Heideggera (np. przymierze z ziemią, które ja oczywiście zamieniłem na przymierze ze światem), od fascynacji filozofiami i religiami dalekowschodnimi doszedł do ciekawych koncepcji kosmopoetyckich opartych na konceptach geografii, przestrzeni, kosmosu, odchodząc w nich od antropocentryzmu na rzecz jedności świata organicznego i nieorganicznego. Jego głównym i najbardziej rozpowszechnionym pomysłem stało się pojęcie „geopoetyki": doświadczanie i uprawianie (geografii realnej i wyobrażonej) świata w wyniku spotkania twórczego umysłu z zasadą Ziemi. Świat jako ożywcza przestrzeń do wszelakiej, sensotwórczej penetracji horyzontalnej (zmysłowej) i wertykalnej (umysłowej). Geopoetyka mocno zaważyła na mojej koncepcji światologii[30].

Taka „geopoetyka" więcej ma wspólnego z ponowoczesną ekologią Olgi Tokarczuk[31] niż z literaturoznawstwem uprawianym przez Elżbietę Rybicką[32]. Zresztą nie o konteksty chodzi, bo można je w równym stopniu eskalować, przywołując na przykład *Wyzwolenie zwierząt*[33], skoro White „odchodząc (…) od antropocentryzmu [optował – uzup. D.K.] na rzecz jedności świata orga-

30 K. Brakoniecki, *Kosmopolak, światolog: egzystencjalna praktyka poezji świata otwartego*, dz. cyt., s. 94.

31 Zob. przede wszystkim O. Tokarczuk, *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, Kraków 2009; [oraz] tejże, *Moment niedźwiedzia*, Warszawa 2012.

32 Zob. np. E. Rybicka, *Geopoetyka: przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.

33 Zob. P. Singer, *Wyzwolenie zwierząt*, przeł. A. Alichniewicz, A. Szczęsna, Warszawa 2004.

nicznego i nieorganicznego", jak i neutralizować, odwołując się do chrześcijańskiego myślenia o ewolucji zapisanego przez Pierre'a Teilharda de Chardin[34]. Tylko że co to ma wspólnego z poezją autora *Chiazmy*? Albo z jego pomysłami na kosmopolskie ogarnianie świata, by po raz ostatni uciec w ślepą uliczkę wielkiego nazwiska i ważnej literatury[35].

Przyznaję się. Użyteczne są dla mnie te księgi, które pozwalają umieścić twórczość Kazimierza Brakonieckiego w kontekście polskiej literatury powojennej (1944–1989) i polskiej literatury współczesnej (po 1989 roku). Kontekst, jaki wyznaczają światologiczne wypowiedzi poety, najcenniejszy wydaje się ze względu na diagnozowanie zmian, jakie zachodziły w tematyce i poetyce jego wierszy. Można oczywiście traktować je jako komunikaty istotne same w sobie, a nawet w taki właśnie sposób traktować je należy, ale szczególnie cenne jest to wówczas, gdy dotyczy Borussii: wyidealizowanej krainy, której służy Wspólnota Kulturowa „Borussia" i pismo opatrzone takim samym tytułem. Problemy zaczynają się wtedy, gdy intelektualne fascynacje Brakonieckiego wymykają się spod, nomen omen, pruskiej dyscypliny podporządkowanej wspieraniu „kulturotwórczych inicjatyw proeuropejskich"[36] i szarzeją narażone na amorficzność w konfrontacji z rozbieżnymi pomysłami dotyczącymi interweniowania w losy Ziemi. Rybicka, Tokarczuk, White, Singer, Teilhard de Chardin czy Kapuściński to świetne towarzystwo, ale poezja Brakonieckiego wymaga większej lekturowej i kontekstowej – powtórzę – dyscypliny, nawet jeśli jego wypowiedzi o charakterze dyskursywnym zdają się jej nie potrzebować.

Można to ująć inaczej. Eseje Kazimierza Brakonieckiego, zwłaszcza autotematyczne, charakteryzują się znacznym uporządkowaniem. Daje się opowiedzieć je przy pomocy trzech słów: świat, egzystencja, etyka. Jest w nich coś z dramatów Szekspira, bo jeśli nawet akcja *Hamleta* dzieje się na zamku w Elsynorze, to jego duńskość, choć konkretna, poparta odniesieniami do Norwegii, Polski, Anglii czy Włoch i tak pozostaje światowa, czyli wspólna, uniwersalna, dotycząca egzystencji każdego z nas, egzystencji zdeterminowanej przez etykę,

34 Zob. P. Teilhard de Chardin, *Pisma 1*, *Człowiek i inne pisma*, wybór M. Tazbir, Warszawa 1984; tegoż, *Pisma 2*, *Zarys wszechświata personalistycznego i inne pisma*, wybór M. Tazbir, Warszawa 1985; tegoż, *Pisma 3*, *Moja wizja świata i inne pisma*, wybrał i przeł. M. Tazbir, Warszawa 1987.

35 Zob. *Kapuściński – nie ogarniam świata*, z Ryszardem Kapuścińskim spotykają się Witold Bereś i Krzysztof Burnetko, Warszawa 2007.

36 Z. Brakoniecki, W. Lipscher, *Przedmowa*, dz. cyt., s. 12. Zastrzeżenie: zdanie, z którego cytuję dotyczy głównej idei Fundacji R. Boscha ze Stuttgartu, „bez której pomocy finansowej nie doszłoby do wydania (…) antologii [*Borussia: ziemia i ludzie* – uzup. D.K.]". Tamże.

czyli przez odpowiedzialność za nasze czyny, odpowiedzialność wobec najbliższych: ojca, matki, ukochanej, przyjaciół (Rozenkranc i Gildenstern?, raczej Horatio), ale także wobec ojczyzny, a właściwie królestwa i książęcych obowiązków (obowiązków następcy tronu). W sumie jest to odpowiedzialność wobec Nieba, jeśli tym mianem nazwiemy wszelką zewnętrzną (społeczną, kulturową, religijną) sankcję, która w indywidualnym i egzystencjalnym dramacie Szekspira zdaje się posiadać charakter transcendentny[37].

Podobnie jest w poezji Brakonieckiego. Obraz rzeczywistości jest w niej światem, który dopiero wtedy staje się nasz, wspólny, gdy jest mój, lokalny. Uniwersalizuje się go nie za sprawą światologii, ale dzięki egzystencjalnej wiarygodności: osobistej i w ten prosty sposób konsekwentnie potwierdzanej. Ten uniwersalnie partykularny świat rekonstruuje się po to, by mogli się w nim spotkać wszyscy jego obywatele niezależnie od narodowości, tożsamości, społecznego adresu i czasu zamieszkiwania Borussii. Brakoniecki weryfikuje ich jako poeta nie ze względu na to, co nazywa się jeszcze czasami genius loci, ale poprzez etykę. Stąd trzy słowa: świat, egzystencja, etyka.

Ale czas wrócić do wypisów, do *Poezji polskiej po 1968 roku.* Niezmiennie część II *Po Sierpniu. Liryczne obowiązki poetów lat osiemdziesiątych*. Punkt czwarty: *Od solidarności do suwerenności*. Śródtytuł: *„Nowa dykcja"*.

> Tak [*„Nowa dykcja"* – uzup. D.K.] Stanisław Barańczak zatytułował swoją recenzję z tomu poezji Piotra Sommera *Czynnik liryczny i inne wiersze* (1988). (…) Ważniejsze, że w tym samym roku w „Czytelniku" wyszedł zbiór wierszy Bohdana Zadury *Starzy znajomi*, pokazujący nowe oblicze tego poety kojarzonego dotąd z neoklasycyzmem. (…)
>
> Dla Sommera i Zadury poezja nie jest już czymś, co wyrasta ponad poziom zjawisk określających charakter zwykłego bytowania. (…) W twórczości Sommera i Zadury poezja zostaje zdeheroizowana.
>
> Ale i wysokie style miały przed sobą przyszłość. Z politycznego uścisku poezja wyrwała się bowiem nie tylko w stronę prawdy życiowej, weryfikowanej „tu i teraz", objawiającej się w codziennym doświadczeniu, lecz również ku prawdom wiecznym (religijnym) lub uniwersalnym (kulturowym). Dzięki nim jednostka odnajdywała się w przestrzeni otwartej na Boga, tajemnicę, arcydzieło, tradycję, w porządku nadrzędnym wobec doraźnych spraw politycznych. Tak dzieje się w wierszach Zagajewskiego (*Płótno*), Ernesta Brylla, Kazimierza

[37] Piszę „zdaje się", ponieważ nie sądzę, by w tej mierze – nie tyle ze względu na Szekspira, ile z powodu własnej twórczości – K. Brakoniecki podzielał moje zdanie.

Nowosielskiego, Kazimierza Brakonieckiego, Macieja Niemca, Janusza Drzewuckiego, Krzysztofa Ćwiklińskiego i wielu innych poetów różnych pokoleń[38].

Po raz ostatni nazwisko Brakonieckiego wraca w książce Legeżyńskiej i Śliwińskiego w części IV *Przed końcem wieku. O poezji Starych Mistrzów w latach dziewięćdziesiątych*, jako jedno z wielu.

Trzeba pamiętać, że choć twórczość starych mistrzów [Różewicza, Białoszewskiego, Herberta, Szymborskiej – uzup. D.K.] wciąż skupia na sobie uwagę odbiorców, wywołując najwięcej ciekawości i podziwu, to przecież obok nich sytuują się poeci mniej popularni, lecz nie mniej frapujący: (…) Rymkiewicz (…), Julia Hartwig, (…) Artur Międzyrzecki (…). Nie wolno zapomnieć także o Jerzym Ficowskim, Jacku Łukasiewiczu, Piotrze Matywieckim, Marku Skwarnickim, Kazimierzu Brakonieckim (…)[39].

Oto wynikająca z ksiąg użytecznych konkluzja dotycząca poezji Kazimierza Brakonieckiego, podwójna: tematyczna i wartościująca. Puentująca w taki sposób, jaki dostępny bywa syntezom o historycznoliterackich ambicjach: oględnie, ogólnie, ale zbagatelizować się tego nie da. Pierwszy cytat mówi o wysokim stylu, który wyborem bezinteresownym nie jest, ponieważ wynika z tego, czego wiersze pisane nim dotyczą, otwarte ku prawdom uniwersalnym, odnajdujące się „w porządku nadrzędnym wobec doraźnych spraw politycznych"[40]. Cytat drugi określa hierarchię: najpierw starzy mistrzowie, potem szereg drugi, „frapujący" i szereg trzeci, z Brakonieckim w środku. Ostatnie zdania z ksiąg użytecznych chciałbym jednak zarezerwować poecie.

(…) moim podejściu zawsze chodziło o samorealizację poetycką i egzystencjalną w wymiarze etycznym (…).

W takiej wizji jest miejsce dla Kosmopolaka (…) oraz dla geopoetyki (…); kreacja poczucia realności i sensowności istnienia dzięki po-etyce świato-

38 A. Legeżyńska, P. Śliwiński, *Poezja polska po 1968 roku*, dz. cyt., s. 88.

39 Tamże, s. 162-163. Wymienionych nazwisk jest znacznie więcej, ale i te, które cytuję, dobrze określają sugerowaną przez autorów hierarchię i miejsce w niej, poczesne, Kazimierza Brakonieckiego.

40 Książka Legeżyńskiej i Śliwińskiego datowana jest na rok 2000. Wypowiedzi Brakonieckiego z XXI wieku doraźne politycznie nie są, ale ich polityczny charakter, który określa pojemny rzeczownik „proeuropejskość" nie ulega wątpliwości.

logicznej, pojmowanej jako egzystencjalna praktyka odpowiedzialności za świat (…)[41].

Chiazma

W 2013 roku „Orfeusza Mazurskiego" za najlepszy tom wydany w 2012 roku w Polsce północno-wschodniej (Warmia, Mazury, Podlasie) otrzymał Kazimierz Brakoniecki za tom *Chiazma*. Laureatem Nagrody im. Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego „Orfeusz" za najlepszy tom poetycki roku 2012 został Jan Polkowski za tom *Głosy*.

Brakoniecki to dojrzały spadkobierca poezji Tadeusza Różewicza. Świat przedstawiany w jego poezji to nie tylko rzeczywistość po katastrofie, ale także egzystencjalna katastrofa, spełniająca się w czasie, który jest historią ideologicznych zbrodni i w przestrzeni, która jak czas jest ofiarą historii, ale bywa naznaczana przez każdego z nas, zarówno mimowolnie („tu się urodziłem, tu skończyłem studia, tam założyłem rodzinę"), jak i świadomie: „jestem stąd, tu jest moje miejsce, to jest mój świat". Chociaż pisząc o przestrzeni w taki „mimowolny i świadomy" sposób, w większym stopniu dokonuję projekcji redaktorskich zatrudnień Brakonieckiego, niż czytam *Chiazmę*. Będę na podobne projekcje uważał, bo chociaż nie wolno pominąć tego, co Brakoniecki robi, gdy wierszy nie pisze, kiedy już jego wiersze się czyta, najbezpieczniej jest odsunąć nieco wszelkie pozapoetyckie aktywności olsztynianina. O przestrzeni wystarczy tyle: świat poezji Brakonieckiego jest nie tylko ziemią jałową po Hitlerze i Stalinie, ale przede wszystkim otchłanią bez Boga. Rajem utraconym sensu i całości.

Brakoniecki jest dojrzałym spadkobiercą Różewicza, bo nauczył się od niego takiej reakcji na cierpienie Marsjasza[42], która nie tylko jest krzykiem i przekleństwem, ale także stylem wysokim. Stylem wysokim?

> Czas przed i po moim urodzeniu.
> Stalin jeszcze żył. Diabeł w uniformie ze krwi i gówna
> stał nad dołami pomordowanych i zamrożonych i kazał.
> Kazał kałowi komunizmu grać hymn zła. Mordować.
> Głodzić. Niszczyć. Upadlać. Okłamywać.

41 K. Brakoniecki, *Kosmopolak, światolog: egzystencjalna praktyka poezji świata otwartego*, dz. cyt., s. 95.

42 Zob. R. Przybylski, *Między cierpieniem a formą*, [w:] tegoż, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.

Czas przed i po moim urodzeniu.
Siedem lat po wojnie faszystów z komunistami.
Adolf Hitler, niech jego imię będzie przeklęte,
Józef Stalin, niech jego imię będzie przeklęte
jak i innych szalonych z nienawiści morderców
w Azji, Europie, Afryce i Ameryce.
Nie zauważyli. Dali przeżyć. Zignorowali.
Moją niewinną i czystą matkę, która patrzy na mnie
ze zdjęcia w Kirgizji w 1944 roku uratowana po tyfusie.
(…)
Zdradziłem Jezusa, Boga mojej Matki,
jego wąsatemu ojcu Jahwe-Allahowi-Hitlerowi-Stalinowi
odciąłem genitalia – padlina, padlina, padlina[43].

Brakoniecki bluźni. Jego blasfemia dotyczy nie tylko zbrodniarzy, którzy odpowiadają za historię, ale także/przede wszystkim Boga, który w kulturze Morza Śródziemnego, kulturze judeochrześcijańskiej, odpowiada za wszystko. Brakoniecki (darujmy sobie podmioty mówiące i inne depersonalizujące znieczulacze rodem z podręczników do poetyki) bluźni Bogu, w którego nie wierzy. Bluźni, bo nie wierzy[44], bo komu ma bluźnić jeśli nie Jemu? Bluźni Bogu, bo nie ma skuteczniejszego sposobu na to, by jego „NIE" było donośniejsze i bardziej wszechogarniające. Bluźni, bo kto z nas mógłby powiedzieć, że świat jest taki, jaki powinien być. Bluźni nie tylko Bogu, którego śmierć dawno już ogłoszono,

[43] K. Brakoniecki, *Święto Epifanii*, [w:] tegoż, *Chiazma*, Sopot 2012, s. 5. Finał tego tekstu ma coś w sobie z kompleksu Edypa, z kastracyjnego lęku przed zazdrosnym o matkę ojcem, ale zamiast powoływać się na Freuda – chociaż Brakoniecki gdzie indziej pisze: „Moi synowie, / pożrą mnie / jak i ja pochłonąłem ojca". (K. Brakoniecki, *Śniarz*, [w:] tamże, s. 33) – wolę zwrócić uwagę na najważniejszą w tomie relację z matką i na towarzyszące jej napięcie między ojcem i synem. Rzecz zasługuje na osobne opisanie i na konfrontację z książką *Matka odchodzi* Różewicza, zawierającą także *Wiersze dla ojca*, m.in. słynne *dwie siekierki*. Teraz tylko trzy symptomatyczne cytaty z *Chiazmy*: „Kilka razy chciałem / zabić swojego ojca". K. Brakoniecki, *Lamentarz I*, [w:] tamże, s. 15. „W komodzie w piwnicy po śmierci ojca / znalazłem (…) / jego oficerki, w których tak lubił paradować / po 1956 roku jako że był akowcem i teraz za to nie karali. / Oficerki, duma ojca, stały zawsze za wersalką, / (…) / Nie można było ich wyjmować (…) / (…) / Dopuszczony byłem natomiast do zdejmowania oficerek, / co było dla nas dwóch mordęgą, szczególnie gdy ojciec podpił". K. Brakoniecki, *Oficerki*, [w:] tamże, s. 26. „Samotność ojca. / Sam na nią zasłużył. / Ale nie tak pyta miłosierdzie. / (…) // A jednak łza / w oku umierającego ojca. // Może sobie wybaczył?". K. Brakoniecki, *Wybaczenie*, [w:] tamże, s. 50.

[44] „Cierpliwa twarz matki, / kiedy po raz pierwszy / jej powiedziałeś, / że nie wierzysz / ani w Boga, / ani w umysł, / ani w historię". Tamże, s. 12.

ale także Bogu, w imię którego dzisiaj się zabija. Podobnie kiedyś w imię Boga wymordowano Prusów.

Tak jak strach jest najpowszechniej i najczęściej doświadczaną emocją[45], tak cierpienie nieodwołalnie determinuje naszą egzystencję. Dlatego Ryszard Przybylski dawno temu sprawdzał poezję, konfrontując ją z cierpieniem odartego ze skóry, krzyczącego z bólu Marsjasza. Różewicz, który razem z Marsjaszem krzyczy, zdaniem Przybylskiego tworzy antysztukę. Może i tak, ale największe zaufanie wzbudzają we mnie ci twórcy, których sztuka zaczyna się od powiedzenia, od wykrzyczenia światu wielkiego, jednoznacznego i donośnego „NIE". Najlepszy przykład pochodzi ze znakomitego dramatu opublikowanego w Polsce po 1989 roku, z *Made in Poland* Przemysława Wojcieszka i brzmi „Wypierdalać"[46]. W pełnej wersji: „Wypierdalać wszyscy"[47]. Boguś rozbija wystawy sklepowe, budki telefoniczne i samochody, krzycząc: „Wstawać, skurwysyny, wstawać. To rewolucja! Słyszycie, skurwiele? To rewolucja!"[48]. Tłumacząc się Monice, swojej przyszłej żonie, mówi: „Nie jestem zły. Tylko wku... rza mnie ten syf, który widzę wokół. Nikomu na niczym nie zależy, bo wszystko można kupić. Czy warto za to umrzeć? Za ten syf nie warto dać sobie nawet złamać paznokcia"[49]. Zwracając się do wszystkich, Boguś pyta i wzywa: „Masz dosyć? (...) Czy masz wszystkiego dosyć? (...) Czy jesteś wkurwiony? Tak jak ja? (...) Przyłącz się do mnie"[50].

Brakoniecki – starszy o 22 lata od Wojcieszka – umie bluźnić, ale nie potrafi przeklinać[51]. Tylko czy to wystarczy, by w związku z jego krzykiem mówić o wysokim stylu? Różewicz krzyczy, zachowując zwłaszcza w swoich pierwszych powojennych tomikach (*Niepokój*, *Czerwona rękawiczka*) perspektywę pierwszoosobową. Brakoniecki bluźni Bogu i postponuje zbrodniarzy, opowiadając o sobie, ale często korzysta z perspektywy otwartego okna i oka. Często patrzy

45 O matce: „Smutna, młoda, piękna i na postronku strachu". Tamże, s. 5. O sobie: „Bałem się zła, wojny, śmierci matki". Tamże. Ostatni cytat z tego samego wiersza/poematu: „Strach. Strach. Strach. / Trzydzieści lat po wypatroszeniu Lenina". Tamże, s. 9.

46 P. Wojcieszek, *Made in Poland*, [w:] *Made in Poland. Dziewięć sztuk teatralnych z Polski. Tom drugi bestsellerowej antologii „Pokolenie porno" w wyborze Romana Pawłowskiego*, red. H. Sułek, Kraków 2006, s. 417.

47 Tamże.

48 Tamże, s. 431.

49 Tamże.

50 Tamże, s. 405.

51 Brakoniecki przekleństwa cytuje: „Trzy dziewczynki z gołymi pępkami, / (…) / Każda odwrócona w swoją stronę, / każda wyrzuca wykrzyknik »pierdolisz!«". K. Brakoniecki, *PeKaeSem*, [w:] tegoż, *Chiazma*, dz. cyt., s. 27.

i opisuje, opowiada, a wtedy styl jeśli nie jest wysoki, to na pewno pozostaje dramatycznie zrównoważony i eksplozywnie wstrzemięźliwy. Trafnie określił to Adrian Gleń, tytułując recenzję *Chizamy* w następujący sposób: *Ze ściśniętego gardła, przez zaciśnięte usta… „Chiazma" Kazimierza Brakonieckiego*[52]. W każdym razie zależy mi na tym, by Różewicz pozostał patronem poety urodzonego w Barczewie, bo obaj byli czytani ze względu na katastrofy, z którymi zmaga się ich poezja. Chciałbym, żeby krzyk Brakonieckiego był krzykiem po Różewiczu: dosadnym, ale kontrolowanym i w tym znaczeniu zapisanym stylem wysokim.

Wystarczyło Brakonieckiemu przestać mówić o sobie, a zacząć patrzeć i opisywać, czyli zachowywać się podobnie jak Herbert z interpretacji Przybylskiego[53], by styl podnieść. Ale nawet tam, gdzie Brakoniecki krzyczy osobiście

[52] Zob. A. Gleń, *Ze ściśniętego gardła, przez zaciśnięte usta… „Chiazma" Kazimierza Brakonieckiego*, „Topos" 2013, nr 5. Zapisana w tej recenzji lektura *Chiazmy* jest najbliższa mojemu czytaniu tej książki z co najmniej dwóch powodów. Pierwszy to zapisany w tytule krzyk/głos *ze ściśniętego gardła, przez zaciśnięte usta*, który ma swój istotny udział w dykcji *Chiazmy*. Drugi to znaczenie, jakie dla świata poezji Brakonieckiego znajduje Adrian Gleń w języku, którym posługuje się poeta. Przy okazji: znam dwie inne recenzje *Chiazmy*: Anny Łozowskiej-Patynowskiej (*Ludzkie „sacrum"*, „Latarnia Morska. Pomorski Magazyn Literacko-Artystyczny", dostęp 27.02.2018) i Joanny Kisiel (*Na krzyż*, „Akcent" 2013, nr 4). We wszystkich autorzy dużo miejsca poświęcają wyjaśnieniu tytułu tomu Brakonieckiego. Joanna Kisiel swoją eksplikację, zgodnie ze greckim źródłosłowem, zapisuje w tytule recenzji. Anna Łozowska-Patynowska od opisania znaczenia chiazmy zaczyna, zwracając uwagę, że „Chiazmy są przecież w nas (…)". Najbardziej w jej tekście podoba mi się to, jak wiele miejsce poświęciła śniegowi, rekwizytowi kluczowemu nie tylko w otwierającym *Chiazmę* wierszu/poemacie *Święto Epifanii*. W końcu „Poezja to śnieżyca uczuć". K. Brakoniecki, *Święto Epifanii*, dz. cyt., s. 13. Adrian Gleń przywołuje ostrożnie męski chiazm, czyli figurę retoryczną, stosowaną przez Brakonieckiego. Ciekawe, że nieeksponowane jest genetyczne znaczenie chiazmy, związane z tym, co można nazwać krzyżowaniem się chromosomów. Ciekawe tym bardziej, że Brakoniecki pisze i tak: „Obejmuję synów. Z ojcem nie mam zdjęć, / bo się bałem stanąć obok niego jako wyrostek, / (…) / Stoimy razem, nie boimy się, nie wstydzimy, / a może się mylę. Czy i ja byłem genetyczną pięścią, / która biła w ich nowy świat? / Nie wiem. Nie pytam. Obejmuję. / Czyja uderzy w nas pięść?". K. Brakoniecki, *Portret trumienny*, [w:] tamże s. 49. Jakby zresztą nie było, chiazmy, a nawet chiazmu, nie ma bez „ułożenia na krzyż", bez „krzyżowania", co przywołuje nie tylko konotacje retoryczne i genetyczne, ale także religijne, wtórne, ale nie bez znaczenia dla egzystencji determinowanej przez cierpienie, o której Brakoniecki pisze w swoich wierszach.

[53] W sprawie Przybylskiego i Herberta zob. przypis 42. Patrzenie i opisywanie zaczęło się od tego, co genetycznie osobiste i własne: „Oko otwarte w twardym jeziorze bezkresu. // * / Okno, które po raz pierwszy zapamiętałeś / było oknem dziecięcej wyroczni / i miało przestrzenną skórę śniegu". K. Brakonieckie, *Święto Epifanii*, dz. cyt., s. 6. Z czasem pojawiło się okno drugie: „dziewczęcego gruczołu" (tamże) i trzecie: „rozcinane diamentem śmierci w imię buntu". Tamże. A opowieść o trzech oknach to historia patrzenia zdeterminowanego przez dzieciństwo i więź z matką, przez dojrzewanie, czyli „wnikanie w materię poprzez płciową ciemnię" (tamże) i naukę grzechu, patrzenia, którego spełnieniem jest bunt przeciw

i we własnej, czyli światologicznej, powszechnej sprawie, nawet tam krzyk bywa oswajany. Najskuteczniej dokonuje się to dzięki wiązaniu tego, co historyczne z tym, co egzystencjalne. Mówiąc inaczej, kluczową rolę w oswajaniu krzyku odgrywa matka, a zatem Różewicz[54] raz jeszcze, ale już nie ten od śmierci poezji, ba, kultury, ale Różewicz z 1999 roku, z tomu *Matka odchodzi*. „Teraz kiedy piszę te słowa spokojne uważne oczy Matki spoczywają na mnie. Patrzą na mnie z »tamtego świata« z tamtej strony w którą ja nie wierzę"[55]. Na piątej stronicy tomu, pod fotografią Stefanii Różewiczowej te same słowa: „Oczy matki spoczywają na mnie". Brakoniecki raz jeszcze: „Nie zauważyli. Dali przeżyć. Zignorowali. / Moją niewinną i czystą matkę, która patrzy na mnie / ze zdjęcia w Kirgizji w 1944 roku uratowana po tyfusie". Matka na skrzyżowaniu historii i egzystencji. Matka, czyli Brakoniecki, który dzięki jej ocaleniu („Przez Boga, Historię, Przypadek?"[56]) mógł przyjść na świat, który bez jej ocalenia na świecie nie mógłby się pojawić.

Poezja Brakonieckiego rozgrywa się na skrzyżowaniu historii i egzystencji, czyli tam, gdzie to, co zewnętrzne, wspólne, historyczne, ale także powtarzające się w czasie staje się częścią tego, co wewnętrzne, indywidualne, osobiste i powielane w czasie przez każdego z nas. Krzyż Brakonieckiego to wyrok skazujący go na przeżywanie własnego życia jako konsekwencji życia innych, czyli naszej wspólnej historii pozostającej pod kontrolą tyranów i Boga, którego nie ma, bo gdyby był, odpowiadałby za ten krzyż. Byłby jak inni tyrani.

Matka jest w tej historyczno-egzystencjalnej tragedii ocaleniem, chociaż to ona rodząc, kładzie każdego z nas na krzyżu. Jej miłość nie ma innego wyboru. Matka jest jak Jezus. „Jezus (…) jest moją matką"[57]. Ale tak jak ona nie potrafi

rzeczywistości, bunt wymagający wolności „niemożliwej" (tamże), bo przekraczającej zakorzenienie w ojczyźnie i w historii (zob. tamże), bunt czysty.

54 Bo matkę Słowackiego, Krasińskiego, a nawet Baczyńskiego można w tym miejscu, jak wiele innych matek, pominąć. Wystarczy matka Różewicza. Chociaż w ostatnim wierszu tomu Brakoniecki pisze: „Mistyk, ateusz, reporter chmur i śniegu, / urodzony z matki Zuzanny (…) / Chory na poezję, na pamięć, na zło, / które też sam wyrządzał, bo był nadwrażliwy / i świadomy, że nie potrafi kochać tak, / jak bał się śmierci, jak kochał Jezusa, Matkę i Baczyńskiego". K. Brakoniecki, *Świadectwo urodzenia, akt zgonu*, [w:] tegoż, *Chiazma*, dz. cyt., s. 70. Znaczenia tego cytatu nie da się ograniczyć ani do wyznawczego przywołania Baczyńskiego, ani do kontekstu, poprzez który można byłoby przypomnieć jego matkę.

55 T. Różewicz, *Matka odchodzi*, wyd. 2, Wrocław 2000, s. 9. Pierwodruk: 1999.

56 K. Brakoniecki, *Święto Epifanii*, dz. cyt., s. 5.

57 K. Brakoniecki, *Akt strzelisty*, [w:] tegoż, *Chiazma*, dz. cyt., s. 24. Cały cytat wygląda tak: „Jezus, który jest moją matką, / ma serce umarłego".

zadośćuczynić za krzyż, który każdemu z nas przygotował Bóg. I matka, i Jezus zostali przez Boga zdradzeni.

> Jezusie mojego religijnego dzieciństwa
> w mieście ogłuszonym wojną, komunizmem, prowizorką.
> Całowałem cię na przywitanie, na dobranoc, na pamięć.
> Jezusie mojej matki, mojego śniegu, mojego przerażenia
> twoim cierpieniem, złem historii, zdradą niewinnych.
> Jezusie zamęczonych, którzy nie powrócili, zamarzli,
> których powieszono, którzy wieszali, byli bici i sami bili.
> Jezusie staruszek, Jezusie bohaterów, szarych ludzi,
> Jezusie odrzuconych przez władzę, kłamstwa, kościół,
> szukający ratunku wśród dzieci, śnieżnej pustaci,
> Jezusie zdradzony przez Boga, Ojca, Świat,
> wierzyłem że kiedyś razem zemścimy się na wszystkim i wszystkich[58].

Nie ma w tej poezji problemu grzechu pierworodnego. Jest krzyż, czyli wyrok. Są nie tylko bici, ale także ci, którzy bili, a wszystkich i tak zdradził Bóg.

Wobec takiej katastrofy można krzyczeć jak Różewicz, ale można także wiedzieć o tym, o czym pamiętał Herbert, jeśli nie o trwałości sztuki, to przynajmniej o użyteczności języka i poezji.

> Wierszu ty mój jeszcze ciepły,
> który robisz mi sztuczne oddychanie usta usta
> z przerwą na reklamę wieczności,
> wiedz, że bez ciebie nie potrafię żyć,
> śmiać się, kochać, wędrować.
> Jesteś moim trzeźwym alkoholem[59].

Ciekawszy wydaje mi się inny fragment: „Mój język mnie kaleczy. / Bóg to grób języka"[60]. Jak może nie kaleczyć język, który wie o determinującym nasze życie skrzyżowaniu historii i egzystencji. Który wie i krzyż ten wypowiada. Bóg grzebie język, bo uwierzenie w Niego nadaje krzyżowi zupełnie inny sens, ocala-

[58] K. Brakoniecki, *W pamiętniku*, [w:] tamże, s. 52.
[59] K. Brakoniecki, *Notes*, [w:] tamże, s. 62. Wiersz/poemat opatrzony jest mottem z Kierkegaarda: *Całe życie poety jest grzechem*. Tamże, s. 60.
[60] K. Brakoniecki, *Śniarz*, dz. cyt., s. 33.

jący. A w poezji Brakonieckiego krzyż nikogo nie zbawia. Skrzyżowanie, na którym dzieje się życie każdego z nas to źródło nieusuwalnego cierpienia. Ocala język. Zbawia poezja. Oczywiście, to tylko głupie sztuczki i nikły uśmiech[61], ale co innego może zrobić poeta niż pisać wiersze. Nie wiem, czy to paradoks, ale słowo, w które Brakoniecki wierzy, słowo, którym się posługuje, skazuje go na kontekst świętej księgi, a nawet świętych ksiąg, przechowujących Słowa Boga i nadających naszemu światu sens, sakralny. Nie zamierzam odkrywać w Kazimierzu Brakonieckim śladów proroka Jeremiasza. Ani sakralizować języka jego wierszy. Nie potrafię się tylko uwolnić od myśli, że ktoś, o kim jeden z moich znakomitych przyjaciół powiedział: „osobisty wróg Pana Boga" bliżej ma do Niego niż wielu ciepłych chrześcijan piszących religijne liryki. Uwaga ta nie ma na celu zawłaszczenia Brakonieckiego przez tych, którzy podobnie jak on nie potrafię zgodzić się na świat, wierząc jednocześnie, że ich niezgoda ma oparcie w Bogu, który kocha, cierpiąc razem z odzieranym ze skóry Marsjaszem.

Chcę jedynie powiedzieć, że wśród wielu znaczeń i zastosowań chiazmy warto wziąć pod uwagę i to, które także mówiących Bogu swoje głośne, zdecydowane, konsekwentne i uzasadnione „NIE" skazuje na bycie tam, gdzie krzyżuje się nie tylko niemożliwa do zaakceptowania rzeczywistość z przerażonym nią i występującym przeciw niej człowiekiem, ale także nasza bezradna samotność z równie samotnym Bogiem, którego cierpienie towarzyszy każdemu z nas od płaczu narodzenia po ból umierania.

Bibliografia

Brakoniecki K., *Kosmopolak, światolog: egzystencjalna praktyka poezji świata otwartego*, „Borussia" 2016, nr 58.

Czapliński P., Leciński M., Szybowicz E., Warkocki B., *Kalendarium życia literackiego 1976–2000. Wydarzenia, dyskusje, bilanse*, Kraków 2003.

Brakoniecki K., *Widnoksiąg*, „Borussia" 2016, nr 57.

Herbert Z., *Rozmowa i pisaniu wierszy*, [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, Warszawa 1973.

Brakoniecki K., *Święto Epifanii*, [w:] tegoż, *Chiazma*, Sopot 2012.

[61] Zob. Z. Herbert, *Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu*, [w:] tegoż, *Pan Cogito*, Wrocław 1994, s. 18. Pierwodruk: 1974.

Gleń A., *Ze ściśniętego gardła, przez zaciśnięte usta… „Chiazma" Kazimierza Brakonieckiego*, „Topos" 2013, nr 5.
Różewicz T., *Matka odchodzi*, wyd. 2, Wrocław 2000, s. 9. Pierwodruk: 1999.

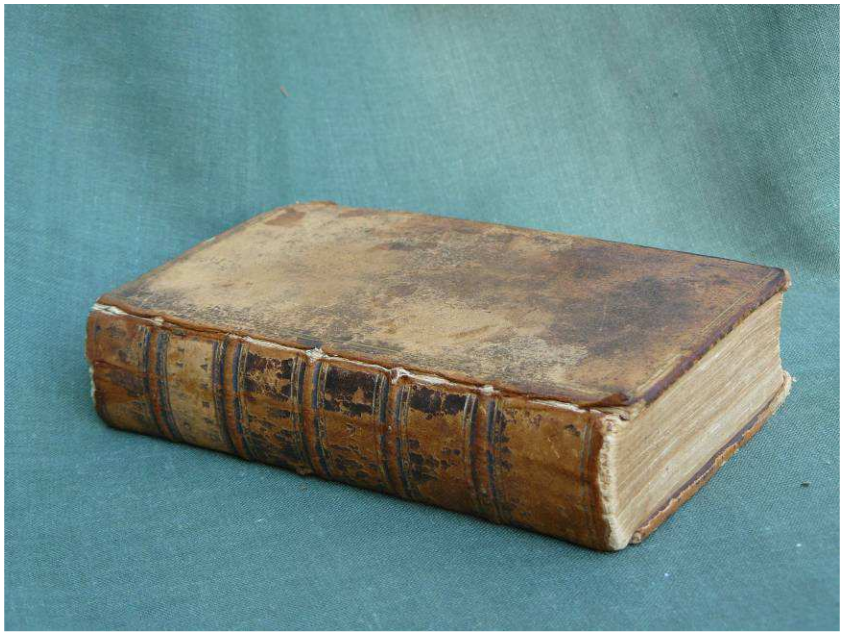
Dariusz Kulesza
University of Białystok

KAZIMIERZ BRAKONIECKI: A POET ABOVE ALL

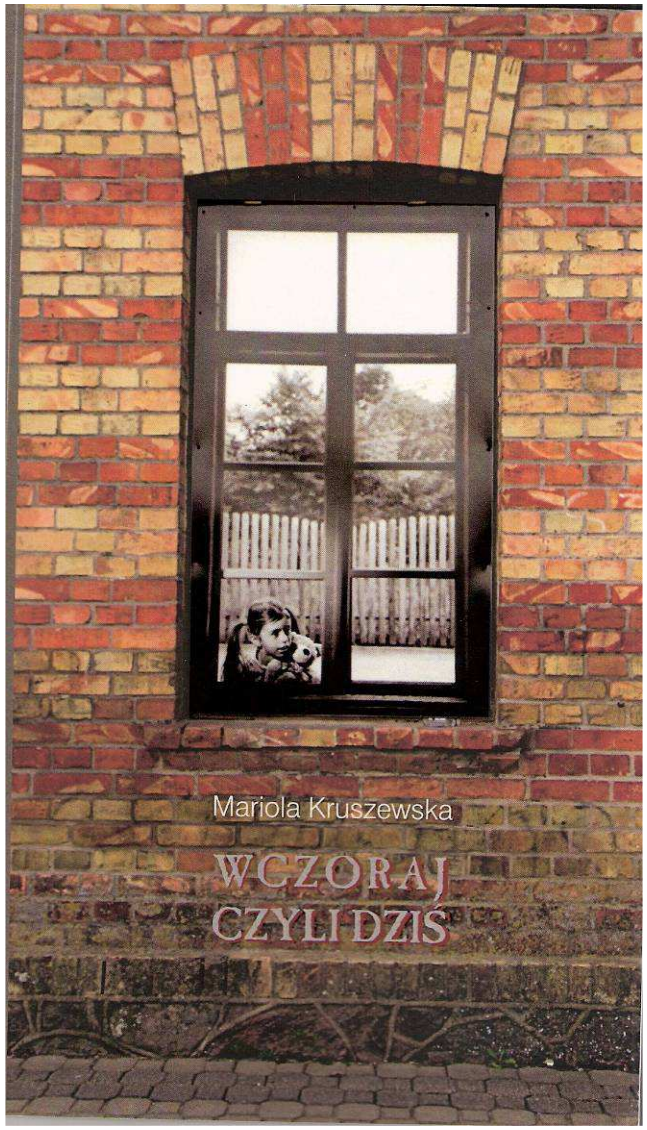
Summary

The text consists of two parts. In the first one, the author uses sources of historical literary character and autothematical (metafictional) statements of Kazimierz Brakoniecki, to reconstruct the context defining the character and place of the poet from Olsztyn on the map of contemporary Polish poetry and contemporary Polish culture. The second part is a reading of *Chiazma*, a book of poetry awarded with the „Orpheus of Masuria" in 2013. It is a reading focused on the intersection of historical and existential content, describing Brakoniecki as a mature heir to Tadeusz Różewicz, who is faithful not only to his idealized Borussia, but also/before that as a CosmoPole open to the universal „worldological" experience.

Keywords: Kazimierz Brakoniecki, poetry, „Borussia", Tadeusz Różewicz, poetic experience.



Opera Quinti Horatii Flacci, czyli *Dzieła* Horacego wydane w Londynie w 1749 r.
w języku oryginału, a więc po łacinie, i opatrzone miedziorytami J.S. Müllera podarowane
Gałczyńskiemu przez Rafała Glücksmanna, erudytę, bibliofila i wydawcę.
Na stronie przedtytułowej, w prawym górnym rogu widnieje dedykacja, zapisana drobnym
pismem po łacinie (podajemy w tłumaczeniu): „z książek Rafała Glücksmanna 1927.
Przybyło Roku Pańskiego 1948 do poety, kleryka, wagabundy K. I. Gałczyńskiego
(słowo nieczytelne) od R. G." Książkę ofiarowała Muzeum w Praniu w 2014 r. Kira Gałczyńska.
Ze zbiorów Muzeum K. I. Gałczyńskiego w Praniu


Mariola Kruszewska
WCZORAJ
CZYLI DZIŚ

Katarzyna Sokołowska
Instytut Filologii Polskiej
Uniwersytet w Białymstoku

LIRYCZNE METAMORFOZY. TWÓRCZOŚĆ MARIOLI KRUSZEWSKIEJ

Gdyby Mariolę Kruszewską poznawać poprzez jej książki, powstałaby z tego opowieść o metamorfozie brzydkiego kaczątka w łabędzia z mazurskich jezior. Nie przypadkiem ptak wybrał sobie morenowe tereny Północno-Wschodniej Polski. Pisarka zostawia w swej twórczości różnorodne ślady związków z tą częścią jej ojczyzny. Wskazuje na nie także udział w konkursie na „Orfeusza Mazurskiego" w 2014 roku, w którym to otrzymała nagrodę za tom poetycki *Wczoraj czyli dziś* (Białystok 2013)[1].

Kobiecość

Debiutem Kruszewskiej stała się niewielka książka poetycka *bywam kobietą*, wydana przez Liberum Arbitrium (Tuchów 2011). Rzeczywiście śladów płci pięknej mamy w niej bez liku: obcasy, lustra, korale, koronki, i tak dalej moglibyśmy wyliczać damskie rekwizyty. W cyklu dominuje motyw dojrzałego wina. To jesień, która bohaterce lirycznej przypomina o jej własnym przemijaniu. Albo też tęsknota do śmierci „na próbę", by innych móc podejrzeć z perspekty-

[1] Zob. Trzecia edycja nagrody K. I. Gałczyńskiego „Orfeusz", http://www.orfeusz-nagroda.pl/index.php/finalisci-2014 (dostęp dnia: 03.01.2018).

wy zaświatów (liryk pod tytułem *jeszcze tu*). Jednak utwór ten kończy się pragnieniem:

> (…) chciałabym urodzić się
> na chwilę
> na próbę
> na niby
> na własne konto[2].

Twórczość daje właśnie taką szansę, pojawienia się na nowo, na własną odpowiedzialność i ryzyko.

W jeszcze nierównym artystycznie debiucie kobiecość stanowi przewodni motyw. Ona się zjawia, nie jest stałym uposażeniem bohaterki wierszy. Kobietą bywa się wobec ukochanego mężczyzny. Przy tej okazji niezwykle przekonująco i lirycznie zarazem wypada prośba:

> (…) nie zapomnij zgasić światła
> by ciemność mogła rozprasować fałdy
> i oszukać palce satyną[3].

Kobiecości nie pragnie się wystawiać na pokaz w przymierzalniach sklepów z odzieżą (wiersz *nie będę galernikiem*). Przy tej okazji warto zauważyć swoistą dla autorki zasadę wprowadzania części dialogowej, cudzej mowy zapisanej kursywą (akurat w wymienionym tekście sugerującej rozmowę z ekspedientem). To cecha dotycząca także innych liryków z tomu. Nadaje ona dialogiczny charakter tej poezji. Ożywia ją i dynamizuje. Wskazuje też na potrzebę spotkania z innym, konfrontowania ze sobą różnych perspektyw[4]. Poezja Kruszewskiej staje się dzięki temu otwarta na cudzy pryzmat i inną optykę, w czym widzę zapowiedź przełamywania lirycznej perspektywy wyznania i udanego przejścia pisarki do innego rodzaju literackiego, jakim stanie się proza.

Bohaterka wierszy Kruszewskiej zaklina przeszłość, nieco żartobliwie, ironicznie także. Mężczyznę przeprasza za to, że się zestarzała (*pożółkłe koronki*). Inny utwór tytułuje autorka *powrót do przyszłości*. W nazwie pobrzmiewa prze-

[2] Zob. M. Kruszewska, *jeszcze tu*, [w:] tejże, *bywam kobietą*, Tuchów 2011, s. 12.
[3] Tamże, s. 9.
[4] Zob. M. Jantos, *Filozofia dialogu. Źródła, zasady, adaptacje*, Kraków 1997; *Filozofia dialogu. Między adaptacja a odrzuceniem*, pod red. J. Baniaka, tom 2, Poznań 2004.

szłość i równocześnie pogłos filmowy. Natomiast sam wiersz skrzy się kulturowymi kontekstami, zgrabnie wykorzystanymi. Zacytujmy cały tekst:

kiedy będę młoda i piękna
wejdę jeszcze raz
do tej samej rzeki
obmyję ciało z grzechów
wyczeszę z włosów popiół
zdziwiona jasnością dnia
zawrócę
w lobotomiczne wczoraj
nastawiając wytkniętym palcom
malinowy znak
na czole
w czerwieni przecież mi do twarzy

(*powrót do przyszłości*)[5]

W przestrzeni literatury niemożliwe staje się obietnicą. Dojrzała kobieta marzy o pięknie, ale i młodości. Przełamując znaną już w antyku zasadę, że wszystko płynie, chce zawrócić bieg rzeki jej życia. Obiecuje sobie niewykonalne, o którym dobrze wiedzieli już starożytni. W poezji Kruszewskiej słychać potrzebę paradoksu opartego o kulturowy kontekst. Bohaterka jej deklaruje, że wejdzie raz jeszcze do tej samej rzeki. W gestach, obmywając ciało w wodzie, przywołuje i chrzest (jak ten w Jordanie), i potrzebę zmycia grzechów – poprzez wyczesanie z włosów popiołu (sypanego na ich znak, na głowę wiernych w Popielec).

Ponieważ na czole nosi „malinowy" znak, symbolizujący znamię, przewiną jej może być zabójstwo sobowtórowej siostry. Jest jak postać z *Balladyny*, zabójczyni Aliny, tej, która pierwsza nazbierała malin dzbanek, tym samym stając tytułowej bohaterce na drodze do zamążpójścia, księcia i zamku. Podmiot liryczny ma tu więc niejako postać podwojoną. Za cenę unicestwienia bytu niedoskonałego, przemijającego, pragnie, jak romantyczny bohater, by trwać w pięknej chwili.

W tomiku właśnie piękno nierozerwalnie wiąże się z kobiecością. Oba tematy jeszcze raz drugi pojawiają się w perspektywie baśniowej. Tym razem autorka rezygnuje z dominującej w tomie liryki wyznania. W wierszu pod tytułem

[5] M. Kruszewska, *bywam kobietą*, dz. cyt., s. 10.

czytając andersena kluczowym motywem jest historia brzydkiego kaczątka. Wątek został jednak oryginalnie opracowany. Bohaterkami stają się brzydkie kobiety, które nie są zauważane przez rzeźbiarzy, czy autorów poematów. Jednak Kruszewskiej udaje się subtelnie opisać ich „kolczaste dłonie/ którymi chwytają chwilowość/ bliźniaczych dni". Poruszający jest opis ulotności i braku wagi mijającego im monotonnie czasu. Przemijanie chwytane jest w niełądne „kolczaste" ręce, które, jak można rozumieć, chcą zatrzymać płynące jednakowo dni. Kobiety „są szkłem dla mężczyzn", co oznacza, że są niewidzialne, można powiedzieć nawet, w kontekście „bywania kobietą", że nie są nimi dla nich, nie mają szans ujawnić wobec nich walorów swej płci, tym bardziej nie mogą marzyć o roli bajkowej księżniczki[6]. Zasługą Marioli Kruszewskiej jest umiejętność opowiedzenia sytuacji psychologicznej poprzez opis drobnych rzeczy, pozornie nieistotnych. Tak jest w scenie lirycznej, w której brzydkie kobiety da się przedstawić wskazując na ich skrupulatność, z jaką „odkładają perfumy/ tusz/ obok szminki"[7]. Pozornie nieznacząca wiele uwaga, pokazuje podstawową różnicę między na przykład zgorzkniałymi a „zwiewnymi i rozmarzonymi", więc romantycznymi kobietami, nie znającymi pedanterii.

Kruszewska pisząc o „brzydkich kobietach" w wierszu *czytając andersena* odwołuje się do związanego z seksualnością motywu oka[8]. Powraca on w kilku wariantach:

> (…) w autobusach
> odwracają oczy od bilboardów
> usta zmieniają w marmur
> wieczorami wracają do mieszkań za żaluzjami
> bez luster
> kotu
> puszczają płazem oczko
> w pończosze
> w oknie na świat wypatrują cudzego szczęścia
> i przeprosin za usterki (…)[9].

[6] Zob. *Księżniczka na ziarnku grochu – Szkoła gwiazd*, [w:] K. Miller, T. Cichocka, *Bajki rozebrane. Jak odnaleźć się w swojej baśni*, wyd. 2, poprawione, Łódź 2008, s. 189-206.

[7] M. Kruszewska, *bywam kobietą*, dz. cyt., s. 16.

[8] Zob. G. Bataille, *Historia oka i inne historie*, przekład i wstęp T. Komendant, posłowie T. Swoboda, Gdańsk 2010. Mam na myśli kulturowy i filozoficzny obraz oka, wiązany z dziele także z metaforą jajka.

[9] M. Kruszewska, *bywam kobietą*, dz. cyt., s. 16.

Kobiety o spracowanych rękach nie chcą oglądać piękności rodem z magazynu typu „Glamour", dlatego patrząc przez okna autobusów, odwracają one wzrok od billboardów. Poprzez opis ust zamieniających się w marmur, zimny kamień autorka liryku sugeruje ich nieczułość[10]. Jest ona jednak tylko zewnętrzna i pozorna, gdyż ostatnia strofka wskazuje na wewnętrzną, ukrywaną przed światem potrzebę:

(…) brzydkie kobiety
troskliwie wysiadują marzenia
o łabędziu[11].

W całym tomie Kruszewskiej pojawiają się kilkakrotnie podobne opozycje: brzydkie kaczątko – łabędź oraz stara kobieta i młoda. Drugie zestawienie obecne jest w różnych wariantach, a to poprzez przyglądanie się własnej dojrzałości, upływowi czasu, który zaznacza się na ciele znakami przemijania. Ale także obecne jest jako pamięć dalekiej przeszłości, poprzez przywoływanie wspomnień związanych z dziadkami. Domniemywać możemy, że powstałe o nich wiersze Kruszewskiej mają walor autobiograficzny. Najwięcej miejsca i tym razem poświęca autorka pierwiastkowi żeńskiemu. Zostawia nam cielesny znak pamięci jej „protoplastki":

moja babcia szła w pole
jak do tańca
nierównomiernie kołysząc biodrami
zębate rżysko kąsało jej łydki
skroplony upał ściekał w padołek (…)

(*na Anioł Pański*)[12].

Podsuwająca skojarzenia cielesne, bioder, łydek i padołka, kobieca natura pisarki, zdaje się nakierowana na opis ciała dużo bardziej niż dzieje się to w przypadku mężczyzn, chętniej operujących ideami. Z jakimi wspomnieniami kojarzy się autorce babka? Wtedy dziewczynka brzydziła się papierówek poda-

[10] Porównaj motyw marmurów, w tym wypadku obecny pod postacią posągu w wierszu *Czyści* Stanisława Grochowiaka. Zob. S. Grochowiak, *Wiersze wybrane. Wybór dokonany przez autora*, Czytelnik 1978, s. 75.

[11] M. Kruszewska, *bywam kobietą*, dz. cyt., s. 16.

[12] Tamże, s. 28.

wanych jej dłońmi, które wcześniej doiły krowy, była jednak pod wrażeniem, gdy ta „(…) z czeluści fartucha/ wyczarowywała pajdę kleistego placka/ wielkości nieba”[13]. Pamięć liryczna Kruszewskiej obfituje w epitety przywołujące dawny świat, dzięki skojarzeniom znanym i innym spędzającym czas z dziadkami ze wsi: aluminiowej łyżki, galaretowatego mleka, chłodnej miednicy przed nocą.

Historia

Drugim z kolei tomem poetka wychodzi daleko poza osobiste wyznania liryczne, bardziej charakterystyczne dla jej debiutu. Tym razem tematem staje historia, co sugeruje już sam tytuł kolejnej książki, *Wczoraj czyli dziś*. Jednocześnie kładzie on nacisk na bliskość, obecność przeszłości w naszym „teraz”. Kruszewska zdradza przy okazji wierszy swe preferencje polityczne, gdy decyduje się opublikować patetycznie wybrzmiewający wiersz: *chłopcy od Łupaszki* czy *mały powstaniec*. Mieszczą się one w polskim paradygmacie romantycznym. Prawdopodobnie dzięki niemu także utwór poświęcony żydowskim dzieciom pod tytułem *ostateczne rozwiązanie* wypada sentymentalnie i mało realistycznie. Ale też trudno mieć do niej pretensje o baśniowe ujęcie tematu „dzieci Korczaka”, prowadzonych na zagładę, jeśli nawet ci, którzy byli bliżej tamtej rzeczywistości, nie potrafili nie snuć fantazji uwznioślających ich ostatnią drogę[14].

Wydaje mi się, że najlepsze wiersze w tym tomie dotyczą perspektywy zwykłego człowieka, który poddany zostaje mechanizmom historii, wprzęgnięty w jej tryby. By jego sytuację uprawdopodobnić, autorka przetyka swoje utwory cytatami z inspirujących ją lektur. Często są nimi wspomnienia, np. żydowskiego policjanta z getta, niemieckiego uciekiniera z tzw. Ziem Odzyskanych, czy powstańca warszawskiego lub też Polaków zza Buga. Poetka odsłania w tym dziele swój talent do patrzenia z perspektywy różnych bytów, odmiennym kategoriom bohaterów poświęca wiersze. Bywa nim dziecko, kamienica, las czy nawet źdźbła trawy.

Małe dziecko, które jest świadkiem wojny, niewiele z niej rozumie i tym lepszy stanowi przykład, gdy chcemy pokazać jej okrucieństwo. Dobrze ujęła ten problem Kruszewska, opowiadając o niemieckim chłopcu z Prus Wschodnich,

---

13 Tamże.

14 Zob. A. Bikont, *Widzę jego przygarbioną sylwetkę i długi łańcuch dzieci*, [w:] tejże, *Sendlerowa w ukryciu*, Wołowiec 2017, s. 92-108.

który nie rozumie, dlaczego płacze jego piękna mama. Wojna pokazana z perspektywy malca robi na nas duże wrażenie, gdyż jest pozbawiona otoczki ideologii. Natomiast opis cierpienia i wojennej scenerii pojawia się tu jakby mimochodem. Dziecko wspomina o jeździe na łyżwach, która była możliwa w przerwach między kopaniem rowów przeciwpancernych. Mówi o zabawach żołnierzykami z bratem. Gry w wojnę stanowią dla dzieci możliwość odreagowania zobaczonych scen, o których akurat w tym wierszu wspomina się jedynie ogólnie. Problem pojawia się przy okazji szkiców, gdy bohater liryczny przyznaje:

> (…) rysowaliśmy
> spychanie padłych koni i żołnierzy
> do wspólnego dołu
> nie wiedzieliśmy jaką kredką pokolorować
> fetor zgnilizny (…)[15].

Obrazy ujrzane w najmłodszych latach i odczute rozbudzonymi wówczas zmysłami mają swoją niepowtarzalną jakość, swoje „kolory". Wspominał o tym m.in. Michał Głowiński, który długi czas nie mógł znaleźć adekwatnego opisu oddającego kolor gazet, jakimi przykrywane były zwłoki w getcie, gdzie przypadło mu spędzić dramatyczną część dzieciństwa[16]. W liryku Kruszewskiej bohater próbuje znaleźć kolor dla dojmującego odczucia, fetoru zgnilizny. Paradoks pokazany przy okazji pomylenia zmysłów, gdy dziecko chce dobrać kolor dla zapachu, okazuje się tu synestezyjnie pobrzmiewającą potrzebą malca, którego wyobraźnia nie zmusza jeszcze do wyraźnego wydzielania rodzajów wrażeń. Takie dziecko ma podobne potrzeby jak poeta[17].

Tomasz Burek pisał o nagrodzonym laurem „Orfeusza Mazurskiego" tomie: „(…) książka *Wczoraj czyli dziś* idealnie się wpisuje w ekshumacyjny, rezurekcyjny i profetyczny zarazem nurt polskiej poezji czasów ostatnich (…)"[18]. Wiersze Kruszewskiej poświęcone są nie tylko tak zwanym „żołnierzom wyklętym", inne przypominają nam o wypędzeniach Niemców z „Ziem Odzyskanych". Przymusowe przeprowadzki ludności sygnalizuje tu motyw pociągu:

---

15 M. Kruszewska, *Wczoraj czyli dziś*, Białystok 2013, s. 59.

16 Zob. M. Głowiński, *Czarne sezony*, Warszawa 1999, s. 10-11.

17 Zob. wiersz Andrzeja Bursy pt. *Dyskurs z poetą*, [w:] A. Bursa, *Utwory wierszem i prozą*, wybrał, opr. i wstępem opatrzył S. Stanuch, Kraków 1969, s. 111.

18 Zob. http://www.orfeusz-nagroda.pl/index.php/finalisci-2014 (dostęp: 12.01.2018).

(…) wagony dyszały w pośpiechu
robiąc miejsce dla tych ze wschodu
zimne deski ogrzewały modlitwy
zanoszone do Chrystusa
pastor mówił kiedyś że On był Żydem[19]

(*Ja i mój brat czyli <wszystkie koła muszą toczyć się do zwycięstwa>*)

Bohater wiersza *Ja i mój brat…* jest dzieckiem mieszkającym nad Łyną, główną rzeką Warmii, kiedyś należącą do Prus Wschodnich. To, że w wierszu wymienia się imię jego brata, Güntera, pozwala nam sądzić, że malcy należą do rodziny niemieckiej, wypędzanej ze swych domów pod koniec II wojny światowej. W liryku pobrzmiewają tylko echa konfliktów zbrojnych. Poprzez roztaczaną sugestię „dyszących wagonów" słyszymy już jakby koła kolejnych, które przywiozą na miejsce wygnanych rodzin innych wypędzonych, repatriantów zza Buga, również nie chcących opuszczać swoich domostw.

Poetka zdaje się zastanawiać nad tym, jak można by zaświadczyć o minionych śladach ludzkich istnień. Wybiera różne perspektywy relacji, „kalekie" dla historyka. Natomiast w przestrzeni liryki jak najbardziej uprawnione. W niej możemy słyszeć głos jednego ze zmarłych małżonków[20]. Opowiada on o przemijaniu, zaczynając od etapu wzrastania, ale bohaterem swym czyni las nieopodal ich grobu. Tego, że mówi ktoś ze społeczności niemieckiej domyślać się możemy tylko na podstawie gotyckiej czcionki, o której powiada się, że była wykuta na krzyżu przy mogile małżeństwa. Kruszewska znajduje wiele podobnych sposobów, by przywołać ślad minionych bytów, wskazując jednocześnie na doświadczenie zacierania pamięci po nieobecnych „obcych". Udaje jej się to również w utworze o tytule *murowany wiersz*, w którym wagę materialności śladów istnienia podkreśla się poprzez skojarzenie kamienicy i ciała ludzkiego. To ciekawy zabieg, pojawiający się niejednokrotnie w literaturze, gdy opisom podlegają zniszczone działaniami wojennymi budynki mieszkalne. I tym razem przedstawienie wypada bardzo przekonująco:

[19] M. Kruszewska, *Wczoraj czyli dziś*, dz. cyt., s. 59.

[20] Podobny zabieg znajdziemy w nieopublikowanym za życia Leśmiana utworze. Zob. B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, Kraków 1998.

kamienica
z podbitym oknem
moczy stopy w kałuży rozlanej na Rynku (…)[21]

(*murowany wiersz*).

Nałożenie na siebie dwu płaszczyzn przedstawienia, osoby i domu, zachodzi w wersie „z podbitym oknem", w którym słyszymy zarówno informację o pobitej szybie okna oraz mowa jest o czyimś podbitym oku. W wiersza opisującym dom zostaje on ożywiony poprzez danie mu ludzkich atrybutów: oczu, stóp, podkolanówek. Jego:

(…) wypucowane źrenice
darmo wypatrują rudowłosej Salomei
pora na dym
z komina[22].

Tragiczna historia jest tu zaznaczana jakby mimochodem. Sygnifikuje ją ikona czasów Holokaustu, dym z komina. Połączenie żydowskiego imienia kobiety i wskazania na dym sygnalizuje, że chodzi o śmierć Salomei w komorze krematorium. Wypatrujący jej, być może tęskniący za nią dom zostaje przedstawiany trochę jak żydowski małżonek (nie mogę oprzeć się takiemu wrażeniu, gdyż ortodoksyjni Żydzi nosili białe pończochy, a w wierszu są podkolanówki).

Pozostawiony na pastwę, opuszczony przez rodowitych mieszkańców dom czy skrwawiona ziemia powracać będą jeszcze jako motyw w późniejszej twórczości Kruszewskiej. O okrucieństwach, jakich doświadczyli ludzie w czasie ostatniej wojny pisze ona w wierszu zatytułowanym *czereśnie będą dziczeć*. Da on potem nazwę całemu tomowi próz. Co ciekawe, sam obraz dziczejących czereśni nie pojawia się w liryku. Od momentu przeczytania tytułu możemy jednak domyślać się, iż mowa będzie o jakimś pozostawionym gospodarstwie. Tym razem jako napastnicy wskazani są Ukraińcy, ale w wierszu pojawiają się już głównie ślady pogorzeliska:

(…) wschodni wiatr roznosi echo krzyku
i czarne wydmuszki popiołu

[21] M. Kruszewska, *Wczoraj czyli dziś*, dz. cyt., s. 63.
[22] Tamże.

strumienie jak żyły wlewają świeżą krew
w koryta rzek (…)

(*czereśnie będą dziczeć*)[23].

Obecne tu obrazowanie wiąże się z kresem życia i trudnym jego początkiem. Ziemia użyźniana ludzką krwią opisywana zostaje jako ciężka „ (…) od przekleństw rzucanych / niczym zatrute ziarno szczurom (…)"[24]. Roztaczany w liryku nastrój grozy zostawia w nas niepokój. Nie wiemy, o jakie wydarzenie chodzi i poniekąd tajemnica wyjaśni się dopiero, gdy zajrzymy do trzeciego z tomów wydanych przez Kruszewską, tym razem będącego sprawnie skomponowanym cyklem opowiadań. Tam umieszczone tytułowe opowiadanie, *Czereśnie będą dziczeć*, zaczyna się kreślonym nostalgicznie przedstawieniem ogrodu:

> Czereśniowy sad pysznił się w porannym słońcu. Wiatr trącał gałązki, obejmował pnie, kładł się na trawie. Młode drzewka, szczodrze obwieszone czerwonymi kolczykami, na próżno prężyły ramiona, próbując przepędzić chmary żarłocznych ptaków (…)[25].

To prawdopodobnie ten sam wiatr, który w wierszu o identycznym tytule rozwiewał popiół pogorzeliska, a w opowiadaniu zalotnie trąca czereśniowe gałązki i je obejmuje. Dalej poznajemy miłosną historię Polki Heleny i Ukraińca Semena. Wplącze się w nie historia pisana często przez wielkie „H". Tragedię wywołają napięcia pomiędzy narodami, spiętrzone w okresie drugiej wojny światowej. Dramatyczne okażą się wojenne losy tego mieszanego małżeństwa z ukraińskiej wsi. Nie ocaleje potężny Semen, nie ochroni swej małej córeczki Zofki. Płonne okażą się nadzieje Heleny, z matką ukrytej przed banderowcami w czereśniowych drzewkach sadu. Kobiety staną się potem repatriantkami zza Buga, a więc będą zmuszone porzucić swoją ziemię, a na niej czereśniowy sad.

Liryzm (w prozie)

Natura w cyklu próz *Czereśnie będą dziczeć* bywa najczęściej świadkiem ludzkich tragedii. Oryginalnym pomysłem Kruszewskiej jest uczynienie motywu

[23] Tamże, s. 61.
[24] Tamże.
[25] M. Kruszewska, *Czereśnie będą dziczeć*, Gdańsk 2017, s. 131.

roślinnego tytułowym i równocześnie istotnym w każdym z kolejnych opowiadań (zaczynając od początku: *Jabłoń, Porzeczki, Malwy, Wrzos, Trawa, Fiołki, Brzoza, Kartofle, Ozimina, Akacja, Słoneczniki, Jaśmin, Czereśnie będą dziczeć*). Już nawet jako zamysł ornamentacyjny wskazuje on na obecność warsztatu lirycznego w prozatorskim debiucie pisarki. Różnym celom służył będzie wątek związany z fauną. Najczęściej jednak akcent roślinny pojawia się w sytuacji, gdy autorka pragnie oddać uczucia swych postaci, których splątane losy stopniowo odsłania przed nami. Bardzo ciekawym zabiegiem jest perspektywiczne odkrywanie przed czytelnikiem historii bohaterów cyklu. Są nimi Niemcy opuszczający polskie „Ziemie Odzyskane", choć częściej Polacy, przybyli zza Buga na miejsce ludności niemieckiej. Ale jest i opowiadanie, w którym bohaterem jest pies. Jako szczeniak należał on do małej Niemki, zmuszonej do pozostawienia go. Potem zaopiekuje się nim Polka i nazwie Amosem. Poetycki w samym założeniu wydaje mi się pomysł na ten utwór, pozwalający opisywać świat poprzez zapachy. I choć w tomie przyjęta została klasyczna narracja trzecioosobowa, wszystkowiedząca, nie zdominuje ona jednostkowej, ułomnej z natury perspektywy oglądu świata. Patrzenie na otaczającą rzeczywistość „oczami psa" wprowadzi nieco zamieszania w warstwę aksjologiczną tekstu. Zwierzę bowiem faworyzuje jednego z męskich bohaterów, jego „(…) zapach spokoju, pewności siebie i letnich malin", a my dowiemy się z czasem, że należy on do człowieka aroganckiego, który, jak niesie wieść, wyrządził ludziom dużo złego.

Emocje innych bohaterów zdarza się Kruszewskiej wiązać z motywami roślinnymi:

> – Opowiadanie pt. *Porzeczki*: „Kolejne miesiące, cierpkie niczym smak niedojrzałych porzeczek, upływały Sabinie na pielęgnowaniu chudoby i starzejących się rodziców (…)"[26];
>
> – *Brzoza*: „Podszedł nieśpiesznie [niemiecki oficer] do chudego chłopaka, bladego jak kora brzozy, a ten opuścił trzymane nad głową ręce, skrzyżował je w łokciach i instynktownie zasłonił twarz"[27];
>
> – *Akacje*: „Nie poruszył się ani przez moment nawet wtedy, gdy poczuł na skroni chłód lufy pistoletu; nie poruszył się, gdy uzbrojona grupa zamykała za sobą drzwi, ani wiele minut po tym, gdy spod obfitego klosza sutanny wypełznął, dygocąc jak liść akacji, struchlały człowiek"[28].

[26] Tamże, s. 17.
[27] Tamże, s. 61, dopowiedzenie moje – K.S.
[28] Tamże, s. 86.

Natura w tomie Kruszewskiej, dzięki jej zamysłowi, pozwala wymownie i z lirycznym akcentem opisywać ludzkie afekty. Towarzyszy splątanym losom Niemców i Polaków, znacząc sobą różnicę kulturową, jak w przypadku wskazania na fiołki posadzone w ozdobnych donicach przez Niemców, czy też symbolizując spadek, którego pod groźbą przekleństwa nie można tknąć, skoro należał do innych, odeszłych gospodarzy, jak w przypadku jedynej ocalałej jabłoni z pierwszego z opowiadań w książce. Kruszewska podkreśla także żywotność mitu agrarnego w swej opowieści, łączącego bohaterów bardziej z ziemią niż nawet z historią. Dokonuje się to w opowiadaniu *Ozimina* poprzez gorzko tu pobrzmiewający symbol ziarna, związany z losami najbardziej tajemniczej postaci w książce, Jędrzeja. Jego dramatyczne dzieje mogłyby stanowić obraz pogmatwanej historii, jaka przetoczyła się przez polskie ziemie w II połowie XX wieku.

W utworze tym widać już także, czym zaowocowała wcześniej pobierana przez autorkę szkoła poezji, budowania symboli, które w jej prozie tworzą alegoryczny szereg: ziarno-kamień-czaszka. To, w jakiej kolejności opowiadalibyśmy o tych znaczących, powtarzających się w tomie obrazach, może dawać nadzieję na przyszłość lub wskazywać na jej brak.

Kruszewskiej droga pisarska wiedzie przez odkrywanie przed innymi skrawków swej autobiografii, odsłon „kobiecości", niuansów dojrzałości. Pełnia osoby autorki przedstawia się dzięki stopniowemu wkraczaniu w skomplikowaną historię ziem polskich, które opisuje z pasją, osadzając na nich uwiarygodnionych psychologicznie bohaterów.

Bibliografia

Kruszewska M., *bywam kobietą*, Tuchów 2011.

Kruszewska M., *Czereśnie będą dziczeć*, Gdańsk 2017.

Kruszewska M., *Wczoraj czyli dziś*, Białystok 2013.

Bataille G., *Historia oka i inne historie*, przekład i wstęp T. Komendant, posłowie T. Swoboda, Gdańsk 2010.

Bikont A., *Sendlerowa w ukryciu*, Wołowiec 2017.

Bursa A., *Utwory wierszem i prozą*, wybrał, opr., i wstępem opatrzył S. Stanuch, Kraków 1969.

Filozofia dialogu. Między adaptacja a odrzuceniem, pod red. J. Baniaka, tom. 2, Poznań 2004.
Głowiński M., *Czarne sezony*, Warszawa 1999.
Grochowiak S., *Wiersze wybrane. Wybór dokonany przez autora*, Czytelnik 1978.
Jantos M., *Filozofia dialogu. Źródła, zasady, adaptacje*, Kraków 1997.
Leśmian B., *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, Kraków 1998.
Miller K., Cichocka T., *Bajki rozebrane. Jak odnaleźć się w swojej baśni*, wyd. 2, poprawione, Łódź 2008.
http://www.orfeusz-nagroda.pl/index.php/finalisci-2014.

Katarzyna Sokołowska
Institute of Polish Philology, University of Białystok

LYRICAL METAMORPHOSES. THE WORKS OF MARIOLA KRUSZEWSKA

Summary

The poetry of Mariola Kruszewska is of dialogic nature. It is open to someone else's prism and other optics, in which one can see a promise of overcoming the lyrical perspective of confession, dominating the debut book. In the first book of her poems, the leitmotif is femininity, inevitably associated with the category of beauty and corporeality. In the next collection of poems, the main theme is history, the presence of the past in our „now". Kruszewska points to the experience of erasing the memory of absent „strangers", soldiers called „cursed", Germans, and Jews on the Polish soil. In the last publication, a series of short stories, she shows with virtuosity their tangled history on the „Recovered Territories", which are inhabited by Poles from behind the Bug river. The motive connecting the second book of poems with the series of prose will be the home abandoned by native inhabitants and the bloodied land. In the space of prose, one can hear a lyrical measure of binding the heroes' affects with a floral motif. In the last book so far, one can already see what resulted from studying the school of poetry by the author, and the school of building the symbols that create an allegorical series in her prose.

Keywords: Mariola Kruszewska, dialogue, tradition, poetry, corporeality, femininity.

Szwajcarski zegarek marki Atlantic zakupiony w 2010 r.
przez Muzeum K. I. Gałczyńskiego w Praniu od Bogdana Kruszony,
syna wachmana Stalagu XI A w Altengrabow.
Wachman nabył go od poety za sześć paczek amerykańskich papierosów w 1943 r.
Ze zbiorów Muzeum K. I. Gałczyńskiego w Praniu

Michał Siedlecki
Dział Naukowy Książnicy Podlaskiej im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku

WOKÓŁ SYLWETKI TWÓRCZEJ I POETYKI WIERSZY MARIOLI KRUSZEWSKIEJ

Mariola Kruszewska urodziła się w 1965 roku w Mińsku Mazowieckim, z którym do dziś pozostaje związana zawodowo, rodzinnie oraz emocjonalnie. Z wykształcenia jest polonistką i historykiem. Do jej wielkich pasji należy między innymi podróżowanie. Ukochała szczególnie wschodnią część Polski z jej pięknem krajobrazu, intrygującymi ludźmi, których tam poznała, ale również z trudną historią tego regionu, której poświęciła osobiście wiele ze swoich liryków. To laureatka wielu konkursów i autorka tomów poetyckich: *Bywam kobietą* (Tuchów 2011), *Wczoraj czyli dziś* (Białystok 2013) oraz *Czereśnie będą dziczeć* (Gdańsk 2017). Należy także do współzałożycielek działającego od 2008 roku do dziś internetowego forum literackiego *Ogród ciszy*[1]. Jest bardzo aktywna na niwie literackiej. Jej wiersze ukazały się też między innymi w zbiorze *Ogrodowe fantazje. Antologia forum „Ogród Ciszy"* (Lublin 2011)[2].

„Orfeusz Mazurski"

W 2014 roku Kruszewska została – decyzją jury w osobach: Wojciecha Kudyby, Tomasza Burka, Wojciecha Ligęzy, Feliksa Netza, Jana Stolarczyka (przewodniczącego) oraz Wojciecha Kassa (sekretarza) – laureatką „Orfeusza Mazurskiego" za najlepszy tom poetycki autora z Warmii, Mazur lub Suwalsz-

[1] Zob. http://ogrodciszy.pl/.

[2] M. Kruszewska, *Bywam kobietą*, Tuchów 2011; tejże, *Wczoraj czyli dziś*, Białystok 2013; tejże *Czereśnie będą dziczeć*, Gdańsk 2017 oraz *Ogrodowe fantazje. Antologia forum „Ogród Ciszy"*, red. J. Kowalczyk, M. Kruszewska, T. Kowalczyk, Lublin 2011.

czyzny. Uhonorowanym zbiorem okazała się jej książka zatytułowana – na poły przewrotnie i tajemniczo – *Wczoraj czyli dziś*[3].

Laureatem III edycji Nagrody im. Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego „Orfeusz" za najlepszy tom poetycki 2013 roku został Przemysław Dakowicz z Łodzi za zbiór *Teoria wiersza polskiego* wydany przez Towarzystwo Przyjaciół Sopotu w ramach „Biblioteki Toposu". Wiersze finalistów czytali w Praniu – w siedzibie Muzeum Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego – Kamila Sammler-Kotys oraz Ryszard Kotys. Galę uświetnił również występ Andrzeja Pieczyńskiego w monodramie *Bal u Salomona* z muzyką Roberta Kanaana, opartym na poemacie Gałczyńskiego. Osłonięto też pierwszy w Polsce tego rodzaju pomnik – rzeźbę Zielonej Gęsi, bohaterki „Najmniejszego Teatrzyku Świata" *Zielona Gęś*, publikowanego przez Gałczyńskiego na łamach tygodnika „Przekrój". Autorem rzeźby jest bydgoski twórca, absolwent gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych – Gracjan Kaja. Z kolei Tomasz Burek wygłosił wówczas taką oto laudację:

> Oddawszy Mazurom, co mazurskie, poetka [Mariola Kruszewska – Red.] postarała się, aby ekspozycja mazurskiego krajobrazu w jej książce nie pełniła wyłącznie roli iluzjonistycznej zasłony, podstępnej zgoła pięknej kurtyny, odgradzającej wyobraźnię i wrażliwość czytelnika od historii żywej i dotkliwej. Od historii z jej cierniami, gorzką prawdą i nieustannie rozgrywającym się dramatem. Zarówno poprzez całość cyklicznej kompozycji, jak i najważniejsze jej ogniwa, w tym wieńczące ją cztery wiersze (*contra spem spero*, *hetman na kolumnie*, *na wschodzie bez zmian*, *amen*) godne dziś szczególnej uwagi, książka Wczoraj czyli dziś idealnie się wpisuje w ekshumacyjny, rezurekcyjny i profetyczny zarazem nurt polskiej poezji czasów ostatnich (…)[4].

Nie dziwi więc chyba fakt, że nagrodzony tom pisarki otwiera cytat z *Empirowego pasjansa* (Warszawa 1977) Waldemara Łysiaka: „Historia nie jest dla mnie czasem przeszłym"[5]. W wierszach poetki to, co liryczne, osadzone jest bowiem głęboko w dziejowości, w nowożytnych przemianach społeczno-polityczno-kulturowych, które nas wszystkich, często na wskroś dramatycznie, ukształtowały. Uniwersum wierszy Kruszewskiej wyznaczają przede wszystkim następujące regiony Polski: Podlasie, Mazowsze, Warmia i Mazury. To symbo-

[3] Zob. http://www.orfeusz-nagroda.pl/index.php/laureat-2014.

[4] Tamże.

[5] M. Kruszewska, *Wczoraj czyli dziś*, dz. cyt., s. 5 oraz W. Łysiak, *Wstęp*, [w:] tegoż, *Empirowy pasjans*, Warszawa 1977, s. 10.

liczny matecznik jej poezji, do którego artystka na kartach swoich tomów nieustannie peregrynuje, niczym pielgrzym powracający po znoju długiej wędrówki w progi swego domu. Janusz Taranienko wypowiada się o tym fenomenie w sposób następujący:

> Wydaje się, że istotną kategorią interpretacyjną tekstów Marioli Kruszewskiej z tomiku *Wczoraj czyli dziś* jest dookreślenie tego, co dla autorki oznacza słowo „tutaj" (…). Kruszewska lokalizuje swoje poetyckie wrażenia i fascynacje między innymi na Podlasiu: opisuje „ukochany Tykocin" (jak sama to miasto określa), odnosi się też i do stolicy naszego regionu, i do miejsc okolicznych. Ale poetycko podróżuje również poza Podlasie: na Mazowsze, gdzie mieszka, na Warmię i Mazury, na – dawne i obecne – Kresy Wschodnie, w inne zakątki kraju. W tym kontekście „tutaj" – znaczy na Podlasiu, ale znaczy również „w małej ojczyźnie". Nie w usytuowaniu geograficznym tkwi jednak siła wierszy poetki z Mińska Mazowieckiego – ale raczej w przekraczaniu terytorialnych, i nie tylko tak określonych, granic[6].

Badacz twierdzi ponadto, że wartość zapisu poetyckiego Kruszewskiej polega na jej swoistym wychodzeniu poza konkret w stronę tego, co ogólne, a zatem przekraczające granice lokalnego szczegółu na rzecz – wedle słów Taranienki – dążenia pisarki w swoich tekstach do osiągnięcia czegoś na kształt „eksterytorialnej ogólności". Czytelnik jej utworów obcując wnikliwie z historią, uczestniczy zarazem w misterium „wiecznego teraz". Dzięki takiemu obrazowaniu w wierszach Kruszewskiej pojedyncze oraz minione wydarzenia w nich zawarte możemy traktować nie tylko z perspektywy własnych doświadczeń poetki, ale również w kategoriach uogólnień moralnych człowieka – bez względu na jego przynależność narodową, mity, zachowania, tradycje, postawy lub wzorce[7].

To jednak nowożytna historia Europy wydaje się najważniejszym tematem liryków Kruszewskiej, dziejowość, której głównym nurtem pozostaje historia Polski. Taranienko postuluje nawet spojrzenie na oryginalne teksty artystki przez pryzmat nie tylko historii narodowego patriotyzmu, ale również w kontekście „bohaterów-symboli" oraz „bohaterów-znaków" polskości. Nie ma tu bowiem znaczenia, czy poszczególne postaci w jej utworach są prawdziwe, bliżej nieznane, czy też funkcjonują jako mit. Ich główną cechą wydaje się bowiem

[6] J. Taranienko, *Tutaj – czyli poetycka dysputa o wartościach*, [w:] M. Kruszewska, *Wczoraj czyli dziś*, dz. cyt., s. 105.

[7] Tamże, s. 105.

pełnienie roli „świadka historii" lub „nośnika i depozytariusza wartości", których stają się niejako wzorcem albo wzorem[8].

Czytając wiersze Kruszewskiej, znajdujemy się *de facto* w centrum historii Polski. Mamy świadomość własnych korzeni oraz wartości, które legły u fundamentów narodowej tożsamości. Razem z pisarką stajemy się tu więc świadkami polskiej historii i tradycji. Przyjmujemy wraz z nią symbolicznie rolę strażnika narodowej przeszłości. Wiedząc i pamiętając, dostępujemy zarazem szczytnego miana gwaranta „narodowego sumienia". Sięgamy zatem po rodzime wzorce etyczne, po narodowe imponderabilia, które nas i naszych przodków kształtowały i stale kształtują już od pokoleń[9].

Wiele miejsca poświęca poetka w zbiorze okrutnym dziejom II wojny światowej. Cytuje fragmenty autentycznych wspomnień, listów czy książek z tamtych lat, traktując je jako symboliczne wstępy do własnej liryki. Wszystko ma tu więc swój realny pierwowzór. I choć autentyczne postaci z wierszy Kruszewskiej są raczej powszechnie nieznane, stają się one – na mocy determinujących je wydarzeń I połowy XX wieku – everymanami, choćby z tego powodu, że każdy z nas mógłby znaleźć się na ich miejscu. To zatem kolejne przekraczanie granic konkretu przez artystkę, konkretu wyznaczanego – co należy szczególnie podkreślić – przez autentyczne osoby oraz rzeczywiste zdarzenia[10].

Wszystkie epizody w „wojennych wierszach" Kruszewskiej są jednako tragiczne i przerażające: gwałty, mordy, egzekucje itd. Na przekór jednak uwarunkowaniom historyczno-geopolitycznym poetka stara się do końca wierzyć w drugiego człowieka, w jego wrodzoną moralność. Kreśli tu więc chrześcijański model świata, w którym zło przegrywa w ostatecznym rozrachunku z dobrem. Fundamentem etyki wydaje się w tekstach poetki zachowanie własnej wiary – i to nie tylko tej związanej z Bogiem, ale również ukierunkowanej na człowieka w wymiarze uniwersalnym, na jego zdolność do naprawy własnych czynów codziennym świadectwem życia[11].

---

8 Tamże, s. 105-106. Zob. N. Davies, *Boże igrzysko. Historia Polski*. T. 1. *Od początków do roku 1795*, przeł. E. Tabakowska, wyd. IV, Kraków 1998 oraz tegoż, *Boże igrzysko. Historia Polski*. T. 2. *Od roku 1795*, przeł. E. Tabakowska, wyd. IV, Kraków 1998.

9 J. Taranienko, *Tutaj – czyli poetycka dysputa o wartościach*, dz. cyt., s. 106.

10 Tamże, s. 106-107.

11 Tamże, s. 107. Por. M. Atraszkiewicz, *Antropocentryczno-aksjologiczna analiza przypowieści o miłosiernym Samarytaninie*, „Język – Szkoła – Religia" 2005, t. I, s. 11-20.

Liryki Kruszewskiej traktują o bardzo ważnych kwestiach. Artystka porzuca w tomie prywatność i nie eksploruje własnej podmiotowości. Jej „liryczne ja" zdaje się tutaj skrywać szczelnie za zasłoną codziennych spraw innych ludzi. Jej wiersze można więc nazwać tekstami o wymiarze uniwersalnym. Pisze ona bowiem o kształtowaniu człowieka przez historię i determinujących go wartościach. Kreśląc często minorowy portret ludzkości, nie popada jednak w styl banalny, nie wypowiada utartych stwierdzeń, ani nie stosuje „taniego moralizatorstwa". Trudno zatem wobec tych wierszy przejść obojętnie. Ich artystyczny wymiar kształtuje bowiem odwaga w wypowiadaniu przez pisarkę poetyckich sądów o wciąż pogrążonej w krwawym letargu dziejów ludzkości[12]. Autorka *Wczoraj czyli dziś* wypowiada jednak słowa, których przesłanie nie wymaga chyba żadnego komentarza:

> Zmieniają się czasy, zmieniają ludzie, lecz nie zmienia się ziemia ani nie zmienia się ludzka natura skłonna do czynienia i dobra, i zła. Ludzie od zawsze i na zawsze będą kochać, zabijać, przeżywać ból i nadzieję. *Contra spem spero* – może rozum i miłość w końcu pokonają tępą siłę nienawiści. Wierzę w to, że zwycięży dobra strona człowieka[13].

W meandrach przeszłości

Pozostańmy jeszcze przy głosach krytyków oraz badaczy interpretujących wnikliwie zbiór poetki *Wczoraj czyli dziś*. Krystyna Bezubik proponuje bowiem analizę wierszy artystki nie w kontekście jakiejś wybranej metodologii, ale w oparciu o samo pojęcie „przeszłości". Wypowiada ona bowiem w pewnym momencie taki oto sąd o uhonorowanym nagrodą „Mazurskiego Orfeusza" tomie Kruszewskiej:

> Jak mówić o rycerskiej przeszłości? Czy jest możliwe przywołanie czasów wojennych bez popadania w martyrologiczny patos? Jak uniknąć banałów i powtórzeń? Mariola Kruszewska postawiła przed sobą trudne zadanie. Trudne – bo chciała opowiedzieć to, co już wielokrotnie było opowiadane. I pokazała, że

12 J. Taranienko, *Tutaj – czyli poetycka dysputa o wartościach*, dz. cyt., s. 107-108.
13 Tamże, s. 108.

można to zrobić. Można przywołać przeszłość, aby mówić o niej po swojemu. Na nowo[14].

Choć wiersze Kruszewskiej cechuje osobisty stosunek poetki do pojęć „życia", „śmierci" i „przemijania", to ich przesłanie ma charakter uniwersalny. Czytelnik uczestniczy bowiem z pisarką w jej wędrówce przez meandry czasu, utożsamia się z jej bohaterami, by na koniec przeżyć swego rodzaju *katharsis*. Bezubik twierdzi na przykład, że nagrodzony zbiór Kruszewskiej odzwierciedla niezwykłą fascynację artystki przeszłością, „(…) i tą dawną – rycerską – i tą niedawną – czasy ostatniej wojny. Poetka przywołuje drobne fakty, obserwacje śladów przeszłości «dziś», aby zapisać je w wierszach. (…) Kruszewska, zgodnie z mottem, udowadnia, że *historia nie jest czasem przeszłym*"[15]. Dziejowość pozostaje obecna u pisarki w teraźniejszości, w nieustannym dialogu, jaki toczy ona między wczoraj i dziś. Mimo że diagnoza teraźniejszości wydaje się tu widziana przez pryzmat przeszłości i nie budzi raczej w nas poczucia optymizmu, to poetka zdaje się w swoich wierszach unikać jakiegokolwiek pouczania: „Ona po prostu przypomina, pokazuje. Pozostawia czytelnikowi pełną swobodę interpretacji"[16].

Interpretatorka zdaje się w swojej egzegezie tekstów Kruszewskiej podzielać wcześniejsze sądy Taranienki. Uważa ona na przykład, że artystka mówiąc o wojnie, traktuje o niej całościowo. Nie głosi „(…) tylko jednej prawdy. Nie unika tematów trudnych. Bohaterami jej wierszy są Polacy, wysiedleni Niemcy, Żydzi, którzy zasilili szeregi NKWD"[17].

Krytyczka konstatuje, że z tomu Kruszewskiej wyłania się swego rodzaju paradoks. Jest nim powtarzający się wciąż obraz historii. I chociaż zmianie ulegają nieustannie nasze obyczaje oraz kulturowe dekoracje, ludzkość jako taka wydaje się nie podlegać odwiecznemu prawu dyferencjacji. Również prawidła historii pozostają tutaj niezmienne. Kruszewska zdaje się po prostu udowadniać, że to tak zwany „(…) czas linearny jest czasem pozornym. Czas ma charakter

14 K. Bezubik, *Spojrzenie na wczoraj przez pryzmat dziś*, [w:] M. Kruszewska, *Wczoraj czyli dziś*, dz. cyt., s. 109.

15 Tamże, s. 109. Por. J. Nowak-Jeziorański, *„Historia nie jest czasem przeszłym dokonanym". Przemowa na Uniwersytecie Jagiellońskim podczas odbierania doktoratu honoris causa,* „Tygodnik Powszechny: katolickie pismo społeczno-kulturalne" 2000, nr 24, s. 8. Zob. też V. Wejs-Milewska, *Buenos Aires, Gwatemala, Montevideo, Nowy Jork, Paryż. Listy do Jana Nowaka-Jeziorańskiego*, Białystok 2016.

16 K. Bezubik, *Spojrzenie na wczoraj przez pryzmat dziś*, dz. cyt., s. 109.

17 Tamże, s. 109.

kolisty – jest wiecznym powrotem i trwaniem. Wczoraj jest dziś. Dziś jest wczoraj”[18]. Rzeczywistość kreślona przez artystkę w jej subtelnych oraz niecodziennych lirykach ma w takim razie wiele cech charakterystycznych dla obrazowania metafizycznego[19].

Wczoraj i dziś

Przyjrzyjmy się teraz wybranym wierszom Kruszewskiej z jej tomu *Wczoraj czyli dziś*. Zbiór poetki otwiera intrygujący liryk zatytułowany oryginalnie *historia klonowania*. Jego nastrój pozostaje bardzo minorowy. Obrazom narodowych bohaterów towarzyszą tutaj bowiem portrety rodzimych zdrajców. Porządek wiejskiego uniwersum „przygląda się” zaś miejskim placom, na których dogorywają straceńcy. Wiek XX przypomina w pewnym momencie w wierszu poetki tumult średniowiecznych bitew rycerskich: „z poszczerbionych murów/ schodzą ciężkozbrojni płoną (…) pieśni gwiżdżą świszczą kule piętrzą się/ stosy/ sypią/ piach do piaskownicy/ w której chichocze nowy rok/ plastikowym szpadelkiem grzebie/ rozbitą klepsydrę”[20]. Z pozoru chaotyczny język Kruszewskiej prowadzi jednak w wyrafinowany sposób czytelnika – niczym swoisty wehikuł czasu – przez migawki dawno minionych dni i miesza je ze względnie spokojną teraźniejszością doby konsumpcjonizmu („jem chipsy/ rozmyślam o zagłodzonych/ na placu/ bojów rycerskich i robotniczych”)[21]. I wszystko wydawałoby się tu oniryczną wizją pisarki, gdyby nie fakt, że artystka sięga w swoim tekście do traumatycznych kart z dziejów polskiej historii, które ocenia ze współczesnej perspektywy, z pozycji czasów, do bram których zaczynają, niestety, niepostrzeżenie pukać upiorne widma przeszłości.

Z kolei w następnym wierszu poetki: *Zawisza i inni* skonfrontowany został odważnie przez pisarkę etos rycerski z – jałową najczęściej – etyką współczesności, stanowiącą niestety w wielu wypadkach całkowite zaprzeczenie dawnych norm społecznych: „poszukiwacze kamienia filozoficznego/ przyszłych stuleci/ zamienią złoto w tombak/ prawość oddadzą za lewiznę/ honor i godność położą na jarmarcznym straganie/ obok cynowego rycerzyka”[22]. Krytyczna diagnoza

18 Tamże, s. 110.

19 Por. M. Siedlecki, *Myśliwski metafizyczny. Rozważania o „Widnokręgu” i „Traktacie o łuskaniu fasoli”*, Białystok 2015.

20 M. Kruszewska, *historia klonowana*, [w:] tejże, *Wczoraj czyli dziś*, dz. cyt., s. 7.

21 Tamże, s. 7.

22 Taż, *Zawisza i inni*, [w:] tamże, s. 9.

obecnych czasów zdaje się więc lejtmotywem twórczości Kruszewskiej. Poetka piętnując nasz dzisiejszy, częstokroć bezrefleksyjny styl życia, pragnie zapewne powrotu do takich wartości, jak męstwo, szczerość i prawda: „w prawicy niezłomny miecz/ niezłomna wola zwycięstwa skrywana/ pod przyłbicą/ nerwy stalowe niczym słuszność decyzji/ podążającej za szlachetnym urodzeniem/ pod pancerzem skrapla się strach”[23]. Dodaje jednak zaraz, że za prawdę wolno dziś umierać tylko wybrańcom dobrego imienia. Ubolewa też nad atrofią uczuć i zmysłów współczesnego człowieka: „po bruku spacerują legendy/ dla głuchych”[24]. Tekst artystki warto traktować jako przestrogę, poetycki lament pisarki nad degeneracją ludzkich więzi w zatomizowanym społeczeństwie, nastawionym częstokroć na czerpanie korzyści z zaspokojenia egoistycznych żądz.

Kolejny liryk Kruszewskiej można uznać za tematyczną kontynuację jej wcześniejszego wiersza. Poetka nazwała go wymownie *koniec epoki honoru*. Już z pierwszych słów tekstu wybrzmiewa tu przemożny smutek oraz żal za dawno minionymi czasami: „chorągwie uległy rozkładowi/ równie naturalnie/ jak ciała poległych/ zmurszałe drzewce nie posłużą/ nawet na opał/ miecze zarosły rdzą/ chyba rdzą/ kruszą się pancerze zabite/ gwoździmi”[25]. Tragizm narasta tutaj niemal z każdym kolejnym słowem pisarki. Wszystko jest naznaczone przemożną melancholią: „na leżącym krenelażu rozpasana trawa/ urąga potędze i chwale/ zdobyte zamki/ pokutują bez słowa skargi/ kryjąc rumieniec pod zwałami śmieci”[26]. Apokaliptyczny nastrój nabiera jednak w pewnym momencie utworu Kruszewskiej barwy ironicznej, a nawet tragikomicznej: „kamień po kamieniu/ cegła po cegle/ wiek po wieku/ wali się śmieszny świat/ rycerzy”[27]. To szczególny wiersz w dorobku pisarki, odważnie puentujący absurdy dookolnej rzeczywistości. Paradoksalnie jest on chyba najsmutniejszym z liryków pomieszczonych przez poetkę w tym tomie. W jego treści trudno raczej szukać jakiejkolwiek nadziei. Swoją władzę dzierży bowiem nad nim nieubłaganie przemożny splin.

Inny wiersz Kruszewska zatytułowała niecodziennie: *bilet ulgowy siedem pięćdziesiąt*. Z cytatu zamieszczonego na koniec owego tekstu wynika najprawdopodobniej, że stanowi on zapis poetyckich wrażeń artystki z jej pobytu w Muzeum Regionalnym im. Zygmunta Krasińskiego w Złotym Potoku lub Muzeum

23 Tamże, s. 9.
24 Tamże, s. 9.
25 Taż, *koniec epoki honoru*, [w:] tamże, s. 11.
26 Tamże, s. 11.
27 Tamże, s. 11. Zob. *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002 oraz W. Pieńkowski, *Apokalipsa: wojna 1939–1945. Wspomnienia*, red. W. Grządkowska, Warszawa 2013.

Romantyzmu w Opinogórze. I tak kroczymy tu wraz z liryczką po kolejnych salach muzeum, przenosząc się oczami wyobraźni do XIX wieku: „sala balowa świeci pustkami/ odbitymi w tysiącach kryształów/ szur szur filcowe kapcie na trzy czwarte/ długości podeszwy/ *do kawy serwis w purpurowe liście/ do herbaty z herbem babki twojej babki*[28]. Choć z dawno minionej świetności dworu lub pałacu nie pozostało za wiele, poetka wyobraża sobie nieustannie codzienne życie wielkiego polskiego romantyka, jednego z trzech naszych narodowych wieszczów: „*nie zapomnij skropić szala perfumą/ i bez egzaltacji proszę*"[29]. Takich dygresji odnajdziemy tu zresztą więcej: „*sarnina była dziś zbyt twarda/ papa narzekał na wety*" czy „*szpetny i niemłody/ ale z przyzwoitego domu*"[30]. Stanowią one ciekawe dopełnienie pozostałych fraz nostalgicznego wiersza Kruszewskiej: „w buduarze wyświecone obicia foteli/ z resztkami złoceń/ wstydzą się zaniedbania"[31]. To – wedle mojej opinii – najbardziej intrygujący wiersz poetki w owym zbiorze.

W liryku *szpacyer* nawiązuje Kruszewska w głównej mierze do postaci Fryderyka Chopina (1810–1849): „niepokorna myśl/ (…) dźwięczy mazurkiem Fryderyka/ szeleści wspomnieniem paryskiej jesieni/ i wieczorowej sukni/ (…) zapach perfumy wypełnia zapadniętą pierś/ kaszlem"[32]. Artystka kreśląc poetycki obraz Chopina, dotyka tutaj też w jakiejś mierze jego relacji z George Sand (1804–1876) oraz samej śmiertelnej choroby artysty, którą była najprawdopodobniej gruźlica lub mukowiscydoza: „kosmyk włosów płatek ucha wstążka/ rozpięty naszyjnik złowiony w gorset/ jakie metafory zdławią/ imię wypełniające krtań/ wyskrobane na listowym papierze/ niczym tatuaż"[33]. To nad wyraz wzruszający wiersz.

Poszczególne frazy niniejszego liryku cechuje nie tylko sentymentalizm, ale są one też niezmiernie rytmiczne: „dym ucieka spod wąskich palców/ z arystokratycznym wdziękiem/ atrament zawisł obietnicą słowa/ (…) przedświt budzi

28 M. Kruszewska, *bilet ulgowy siedem pięćdziesiąt*, [w:] tejże, *Wczoraj czyli dziś*, dz. cyt., s. 13.

29 Tamże, s. 13.

30 Tamże, s. 13.

31 Tamże, s. 13. Zob. Z. Libera, *Zygmunt Krasiński*, wyd. 2 rozsz., Warszawa 1986 oraz *Zygmunt Krasiński. Dylematy egzystencji. Problemy biografii*, red. M. Bizior-Dombrowska, Toruń 2014.

32 M. Kruszewska, *szpacyer*, [w:] tejże, *Wczoraj czyli dziś*, dz. cyt., s. 17. Zob. J.-J. Eigeldinger, *Fryderyk Chopin*, przeł. J. Żurowska, wyd. nowe, Warszawa 2011; A. Czartkowski, Z. Jeżewska, *Fryderyk Chopin*, wyd. VII uzupeł., red. meryt. P. Mysłakowski, E. Sławińska-Dahlig, Warszawa 2013; J. Belinda, *George Sand*, przeł. J. Korpanty, Warszawa 2002 oraz P. Brunel, *George Sand – Fryderyk Chopin. Bieguny miłości*, przeł. W. Dłuski, Warszawa 2002.

33 M. Kruszewska, *szpacyer*, dz. cyt., s. 17.

ciało lodowatą kąpielą/ mrożącą krew w płucach”[34]. Spod warstwy symboli wyłania się w tym miejscu nie tylko artystyczny portret Chopina, ale i liryczny konterfekt XIX wieku, epoki wielkich romantyków spod znaku muzyki oraz słowa. Kruszewska oddaje zresztą nastrój owych czasów bardzo subtelnie, nie popadając przy tym w zbytnią egzaltację. To intrygujący wiersz pisarki, tekst inspirujący potencjalnego czytelnika jej utworów do własnych poszukiwań oraz kwerend badawczych, przenoszący go niczym wehikuł czasu niemal trzysta lat wstecz.

Wiersz *przerwa w podróży* wpisuje się również w melancholijny nastrój pozostałych utworów Kruszewskiej z jej nagrodzonego tomu: „szczątki pałacu oplata bezruch/ nie licząc wszędobylskich pająków/ nawet myszy wyemigrowały/ zasiedlając wiejskie domy/ pełne energicznych kotów”[35]. Motywy biblijne przeplatają się tu z XX-wiecznymi zawirowaniami geopolitycznymi okresu II wojny światowej i z czasami, które nastąpiły bezpośrednio po niej: „Adam dawno umarł w wielkim mieście za oceanem/ bo Ewę puszczono z dymem/ w ramach szerzenia zachodniej kultury/ potem umarł kustosz w gumofilcach/ i było jeszcze kilka drobnych śmierci/ rododendronów pawi kanarka”[36]. Blask dawnego świata można już tylko spotkać w muzeach czy salach koncertowych: „wygnane obrazy świetności spoglądają z wyższością/ na zadarte głowy w pulsujących galeriach/ wywłaszczona muzyka zaludnia filharmonie”[37].

Znikąd jednak nie widać w interpretowanym utworze nadziei: „deszcz umył dziury po oknach/ wszystko widać doskonale/ konika na biegunach śmiech poranną toaletę/ schody do nieba/ na kamieniu niegdyś zbyt wysokiego progu/ rodzi się kolejny chwast”[38]. Poetka wydaje się zresztą w każdym z prezentowanych do tej pory liryków bardzo konsekwentna w snuciu pesymistycznej wizji świata. Traumie przeszłości nie przeciwstawia ona bowiem z równą mocą jakiejkolwiek nadziei na lepsze jutro. Każdy jej wiersz pozostaje w pewnym sensie poetycką wykładnią idei splinu, „bezbrzeżną pustką” pochłaniającą wszystko w imię odwiecznych praw dialektyki historii.

Liryk *jam jest dwór polski* Kruszewskiej pozostaje swoistym hołdem złożonym przez poetkę rodzimej historii oraz tradycji uosabianej w tym wypadku przez zabytkową rezydencję polskiej szlachty: „wrośnięty w ojcowiznę/ przygar-

34 Tamże, s. 17-19.

35 Taż, *przerwa w podróży*, [w:] tamże, s. 21.

36 Tamże, s. 21.

37 Tamże, s. 21. Zob. M. Kosiorek, *Konsumpcjonizm jako duchowe zagrożenie człowieka XXI wieku*, „Roczniki Teologiczne Warszawsko-Praskie” 2017, nr 13, s. 33-52.

38 M. Kruszewska, *przerwa w podróży*, [w:] tejże, *Wczoraj czyli dziś*, dz. cyt., s. 21.

biony sumiasty hardy/ dumnie dźwiga omszały dach/ dworuje sobie z burz/ dziedzic przeszłości chlubnej/ zgięty wpół"[39]. Z wielkim „namaszczeniem" dworek ten broni się, niczym żywa istota, przed klątwą powszechnego zapomnienia: „*to nieprawda że umarłem/ tego roku wyhodowałem/ pięcioro skrzydlatych/ ich głos brzmi tak samo jak wówczas/ posłuchaj/ kiedy wyłączysz silnik*"[40]. Kolejna konstatacja poetki nie napawa nas raczej w wierszu większym optymizmem: „niepogodzony z historią/ zabytek architektury drewnianej/ szeroko otwiera okna/ na tamten świat"[41]. Tekst pisarki unieśmiertelniając symbolicznie rodzime dziedzictwo, stanowi zarazem nostalgię artystki za dawno minionymi czasami.

W wierszu *Bolesławita* odnosi się natomiast wprost Kruszewska do postaci Józefa Ignacego Kraszewskiego (1812–1887): „idee prężą muskuły/ kolejka niecierpliwych myśli/ ponagla spóźniające się pióro/ tak mało czasu/ pod czaszką tętnią stare baśnie/ o zwietrzałej historii/ ożywić ogrzać nakarmić/ wpompować świeżą krew/ w truchła legend/ tak wiele do opowiedzenia"[42]. Widać tu olbrzymią fascynację poetki Kraszewskim. Świadczą o tym między innymi następne frazy wiersza: „atrament posłusznie maluje/ zgiełk bitewnego pola i miłość/ pośpiech dłoni przegrywa z gonitwą pomysłów/ i sabotażem kleksa/ tak daleko do kropki"[43]. Liryk poetki różni się od pozostałych tekstów nie tylko samą tematyką, ale i znacznie mniej minorowym nastrojem niż w jej wcześniejszych utworach.

Następny liryk Kruszewskiej został przez nią nazwany *Korfanty*. To bezpośrednie odniesienie poetki do osoby Wojciecha Korfantego (1873–1939) oraz wydarzeń historyczno-politycznych z nim związanych: „spieszą do codzienności/ *moi bracia Górnoślązacy*/ którzy wkrótce podziękują/ więziennym strażnikom za czujność/ po niemiecku i polsku"[44]. Pamiętajmy wszak, że był Korfanty polskim przywódcą narodowym Górnego Śląska, związanym z chrześcijańską de-

39 Taż, *jam jest dwór polski*, [w:] tamże, s. 23.

40 Tamże, s. 23.

41 Tamże, s. 23.

42 Taż, *Bolesławita*, [w:] tamże, s. 25. Zob. J. I. Kraszewski, *Stara baśń. Powieść z IX wieku*, t. I-III, Kraków 1876; *Kraszewski i wiek XIX. Studia*, idea i układ tomu J. Ławski, red. nauk. A. Janicka, K. Czajkowski, P. Kuciński, Białystok 2014 oraz *Kraszewski i nowożytność. Studia*, idea i układ tomu J. Ławski, red. nauk. A. Janicka, K. Czajkowski, Ł. Zabielski, Białystok 2015.

43 M. Kruszewska, *Bolesławita*, dz. cyt., s. 25.

44 Tamże, s. 27. Por. M. Lubina, *Wojciech Korfanty – a stan badań*, „Śląsk: miesięcznik społeczno-kulturalny" 2010, nr 3, s. 50-51; Z. Woźniczka, *Wojciech Korfanty w zbiorowej pamięci historycznej*, „Szkice Archiwalno-Historyczne" 2011, nr 8, s. 107-125 oraz J. F. Lewandowski, *Wojciech Korfanty*, Warszawa 2013.

mokracją. Piastował też funkcję wicepremiera w rządzie Wincentego Witosa (1874–1945). Według niektórych teorii, polityk został w więzieniu śmiertelnie otruty arszenikiem: „zdrada zatruwa myśli równie skutecznie/ jak ściana parująca arszenikiem/ opluta godność sztywnieje i dusi niczym/ krochmalony kołnierzyk”[45]. Analizowany wiersz również nie kończy się dobrze. Świadczą o tym takie oto jego frazy: „były wiara nadzieja i praca/ pozostaną wmurowane tablice z zatartym/ jedenastym przykazaniem/ Oberschläsing wykuty w antracycie”[46]. To bardzo smutny liryk.

Z kolei utwór pod tytułem *spoczywaj w pokoju* odnosi się do współczesnej polskiej historii oraz polityki, do jej niechlubnych kart z okresu komunizmu i doby transformacji ustrojowej: „jeszcze unosi się kurz zawieszony nad pobojowiskiem/ jak miecz nad miedzą polsko-nieprzyjacielską do czasu/ soczystych pocałunków bratnich ust/ nim opadnie/ ktoś przejdzie do historii bezimiennie/ przy aplauzie żab”[47]. Dużo też w tym tekście bieżących sporów o bohaterów narodowych w kontekście patronów poszczególnych instytucji kultury, placów czy ulic: „[bezimienny – Red.] nie będzie przedmiotem burzliwych obrad rady miejskiej/ nad nadaniem nazwy ulicy szkole zakładowi dla obłąkanych/ i związanych z tym wydatków/ objedzone ptaki nie przysiądą z ulgą na skamieniałej łysinie”[48]. Poetka kwituje wszystko bardzo ironicznie: „obywatelu poległy/ ciesz się szumem granicznej rzeki pokoju zasobnej w ryby/ które nie żywią się wyłącznie roślinami”[49]. To tekst społecznie nacechowany, piętnujący narodowe wady rodaków, ich nieustanne spory i waśnie, czyli cechy charakteru dalekie w swym praktycznym wymiarze od jakiegokolwiek próby konstruktywnego dialogu i chęci interpersonalnego porozumienia.

Wiersz *Banach* Kruszewskiej został przez poetkę symbolicznie poświęcony sylwetce Stefana Banacha (1892–1945), wybitnego polskiego matematyka, jednego z przedstawicieli lwowskiej szkoły matematycznej, członka Polskiej Akademii Umiejętności (od 1924 roku). Jego badawcze zainteresowania oscylowały między innymi wokół zagadnień: całków Lebesgue'a, równań Maxwela, teorii miary, analizy funkcjonalnej, jak również szeregów Fouriera. Nawiązują do tego następujące frazy wiersza poetki: „z pewnością produkcja krawężników/ prze-

45 M. Kruszewska, *Bolesławita*, [w:] tejże, *Wczoraj czyli dziś*, s. 27.
46 Tamże, s. 27.
47 Taż, *spoczywaj w pokoju*, [w:] tamże, s. 29.
48 Tamże, s. 29.
49 Tamże, s. 29.

kłada się na ogólną ilość dróg/ wiodących niewątpliwie do jakiegoś/ celu/ zapewne nie będzie nim całka Lebesgue'a"[50].

Chwilę później artystka dodaje w swym tekście rzecz następującą: „a gdyby napisać traktat naukowy/ *granice wytrzymałości a karmienie wszy*/ problem zbieżności średniej sum częściowych szeregu Fouriera/ wydaje się przy tym prosty jak dwa i dwa"[51]. Należy w tym miejscu bowiem pamiętać, że Banach (wraz ze swym synem Stefanem, ówczesnym studentem medycyny) był w czasie okupacji niemieckiej we Lwowie (1941–1944) karmicielem wszy w Instytucie Badań nad Tyfusem Plamistym i Wirusami profesora Rudolfa Weigla (1883–1957). W ten sposób posiadał dokument chroniący go przed represjami ze strony hitlerowców.

Ciekawy w omawianym wierszu pozostaje też liryczny wywód pisarki na temat istoty matematyki oraz idei Boga: „matematyka jest starsza od człowieka/ logika nakazuje stwierdzić/ że i od Boga/ który musiał przecież zliczyć wszystkie gwiazdy/ zanim je umieścił w kosmosie/ wykonać obliczenia procentowe powierzchni/ ziemi wobec wody/ stworzyć grawitację i liczbę pi"[52]. Deistyczna koncepcja Boga autorstwa Kruszewskiej nabiera pod koniec wiersza poetki cech ironiczno-sarkastycznych, stając się krytycznym sądem na temat dzisiejszej ludzkości: „w finale/ [Bóg – Red.] pomnożył szare komórki/ dzieląc ludzi na głupców i geniuszy/ ci drudzy wiedzą kim są"[53]. To – moim zdaniem – jeden z lepszych wierszy Kruszewskiej w zbiorze, podkreślający nie tylko erudycję pisarki, lecz i jej duży talent poetycki, odsłaniający subtelnie przed czytelnikiem meandry współczesnego mu świata.

Liryk *ostateczne rozwiązanie* poświęciła zaś poetka tragicznym dziejom Janusza Korczaka (1878–1942) i jego podopiecznych z sierocińca w warszawskim getcie: „sztandar króla Maciusia Pierwszego/ powiewa dumnie wśród dzikich/ kolbami szerzących cywilizację/ kolor nadziei spłowiał w dymie/ droga krótka jak rzymska Via Appia/ choć sześcioletni życiorys/ pęcznieje historią"[54]. Następ-

[50] Taż, *Banach*, [w:] tamże, s. 31. Zob. R. Kałuża, *Stefan Banach*, Warszawa 1992; *Stefan Banach. Niezwykłe życie i genialna matematyka. Materiały biograficzne*, red. E. Jakimowicz, A. Miranowicz, wyd. 3, Kraków 2010 oraz M. Waksmundzka-Hajnos, *Stefan Banach 1892–1945*, „Almanach Nowotarski" 2013, nr 17, s. 229-240.

[51] M. Kruszewska, *spoczywaj w pokoju*, [w:] tejże, *Wczoraj czyli dziś*, dz. cyt., s. 31.

[52] Tamże, s. 31.

[53] Tamże, s. 31.

[54] Taż, *ostateczne rozwiązanie*, [w:] tamże, s. 43. Zob. J. Korczak, *Król Maciuś Pierwszy. Powieść*, Warszawa 1923. Zob. też W. Pelzer, *Janusz Korczak*, Reinbek bei Hamburg 1998; J. Olczak-Ronikier, *Korczak. Próba biografii*, Warszawa 2011 oraz K. Gąsiorek, *Janusz Kor-*

ne frazy tekstu również napawają czytelnika wielkim smutkiem: „pod pachą miś/ w buzi kawałek czarnej czekolady/ na gorzką godzinę/ może za wcześnie zjedzony”[55]. Finalne partie liryka porażają nas swym dramatyzmem: „pociąg zawiezie w góry lub nad morze/ przecież strój jak na piknik odświętny/ paradny marsz czwórkami kokardek/ i odprasowanych spodenek/ do wagonów dla bydła/ upychany jednorazowy towar luzem”[56]. To niezwykle wzruszający wiersz Kruszewskiej, upamiętniający wybitną postać w dziejach polskiej historii oraz nauki – nieocenionego lekarza, pedagoga, wolnomularza, publicystę, pisarza oraz działacza społecznego – który do końca pozostał wierny swym zasadom, poświęcając własne życie w imię niesienia pomocy bezdomnym dzieciom.

Ostatni ze swoich wierszy z tomu *Wczoraj czyli dziś* zatytułowała Kruszewska *amen*. Wyczuwa się w nim większy niż w poprzednich lirykach optymizm poetki, jej radośniejszą niż do tej pory wizję świata, acz z pewnymi, dość wyraźnymi przestrogami dla współczesnych czytelników: „dzięcioł pracowicie wykuwa szczęśliwy los/ sójka porzuciła walizki/ gdzie jej będzie lepiej niż tu/ bociany w czarnych garniturach/ chóralnym klekotem ostrzegają/ przed komercjalizacją”[57]. Kolejne z wersów wpisują się nieco bardziej w, zasygnalizowany już na wstępie, ostrzegawczy ton poetki: „piaszczysta dróżka wije się/ jak zaskroniec syczy/ opona hamująca przed frasobliwym/ w błękitnych ostróżkach”[58]. Chwilowa trwoga przemija jednak pod koniec tekstu Kruszewskiej. Odnajdziemy bowiem w nim takie oto słowa: „na bagnach ukryte przed Europą/ medytują łosie/ wsparte o zieloną ścianę B/ niech się czują jak u siebie/ na wieki wieków”[59]. Z dużej dozy ironii wybrzmiewa tu jednak swego rodzaju idylla, pochwała uroków północno-wschodniej Polski. To jeden z ciekawszych wierszy owej artystki, nigdy do końca nietracącej wiary w sensotwórczą moc poetyckiego słowa, za sprawą którego można dotrzeć do sumienia drugiego człowieka.

Interpretowane tutaj wiersze Kruszewskiej trudno określić jednym mianem, nadać im jakiś ogólny sens czy przypisać do konkretnej szkoły artystycznej lub determinującego poetkę światopoglądu. Jeżeli stanowią one całość, to przede wszystkim w wymiarze szeroko pojętej myśli metafizycznej albo fenomenolo-

czak: człowiek i pedagog, [w:] *„Jestem nie po to, aby mnie kochać i podziwiać, ale po to, abym ja działał i kochał”. Dzieło i życie Janusza Korczaka*, red. nauk. M. Lubińska-Bogacka, M. Banach, Kraków 2014, s. 25-36.

55 M. Kruszewska, *ostateczne rozwiązanie*, dz. cyt., s. 43.

56 Tamże, s. 43.

57 Taż, *amen*, [w:] tamże, s. 103.

58 Tamże, s. 103.

59 Tamże, s. 103.

gicznej – jako symboliczne przesłanie pisarki do współczesnej ludzkości, by w wirze codziennych sporów, antypatii oraz wojen, nigdy nie zapominać o istocie człowieczeństwa, jaką pozostaje nieustannie wzajemny szacunek bez względu na czyjąś wyznawaną w danym momencie religię, posiadany przez kogoś kolor skóry, płeć czy deklarowane poglądy polityczne.

Ogrodowe fantazje

Poddajmy teraz szczegółowej egzegezie te z wierszy Kruszewskiej, które znalazły się w zbiorowym tomie liryków zatytułowanym *Ogrodowe fantazje. Antologia forum „Ogród Ciszy"*. Pierwszy z nich nosi tytuł *Kwiecień Miesiącem Pamięci Narodowej*. Jego treść pełna jest goryczy, ironii oraz sarkazmu: „Z pytania powstałeś,/ w błoto/ poemat* się obrócisz,/ a Pan bezradnie rozłoży ręce./ Płatki białej magnolii przed pałacem/ banalnie co rok będą rozbijać się o ziemię"[60]. Prócz wątków biblijnych oraz minorowego nastroju, wyczuwa się w wierszu Kruszewskiej również pewien wymowny tragizm ludzkiej egzystencji: „Smród z jelit trawiących beczkę soli/ i nasz powszedni/ perforuje tkanki sapiens./ Pęknięcie serca to tylko błąd w medycynie"[61].

Kolejne wersy tekstu poetki odnoszą nas zresztą znowu do pojęcia „splinu": „Zaokrąglimy do miejsca po przecinku/ obywateli chronicznie cierpiących na odciski po/ założonych rękach/ i płaczących pod Lorenca. Abo Mozarta – rzecz gustu"[62]. Tekst pisarki kończy się jej gorzką konstatacją: „W spiżowym kopcu łez i ta/ za białym goździkiem nie z twojej ręki./ Trwa pościg za własnym ogonem./ Ale cóż to do wieczności?"[63]. Liryk poetki wpisuje się więc w jej – wcześniej tu już dokładnie nakreśloną – pesymistycznie nacechowaną wizję dookolnej rzeczywistości. Nie odnajdziemy w nim raczej żadnej nadziei na poprawę losu świata. To poetyckie *memento* Kruszewskiej przed największym wrogiem ludzkości, jakim jesteśmy potencjalnie my sami, biernie lub czynnie uczestniczący w destrukcji istoty człowieczeństwa, opartej wszak na wzajemnej empatii, poszanowaniu oraz miłości.

---

60 Taż, *Kwiecień Miesiącem Pamięci Narodowej*, [w:] *Ogrodowe fantazje. Antologia forum „Ogród Ciszy"*, dz. cyt., s. 139.

61 Tamże, s. 139.

62 Tamże, s. 139. Zob. S. Žižek, *Melancholia i akt etyczny*, „Res Publica Nova" 2001, nr 10, s. 94-109 oraz A. Kępiński, *Melancholia*, opieka red. L. Kowalik, posł. J. Bomba, Kraków 2014.

63 M. Kruszewska, *Kwiecień Miesiącem Pamięci Narodowej*, dz. cyt., s. 139.

Natomiast w liryku *rzeczką steczką* poetki pojawiają się elementy świata wiejskiego, które stanowią jednak głównie tło dla nieszczęśliwej miłości dwojga osób: „chyboczą stopy na krawędzi/ śpiących jeszcze pod kraciastą chustą pól/ gdzieś za miedzą wylewam z kalosza przegniłe myśli/ najwyższy czas/ po tylu zimach znajomości”[64]. We wszystkich frazach wiersza dominuje nastrój nostalgiczny: „topię je [myśli – Red.] po przydrożnych rowach zanurzam/ w pamięci o Dobrym Człowieku pachnącym chlebem/ i kolędą”[65]. Nawet obraz wiosny wydaje się tutaj pełen przemożnego żalu: „wiosna/ idzie jak po grudzie/ niepewny siebie promień rozbija zziębnięte bruzdy/ po jego lufie Dziadek/ zmierza z motyką ku słońcu”[66]. To kolejny z wierszy poetki portretujący symbolicznie naturę ludzkiej *psyche*, ukazanej tym razem w metafizycznej koegzystencji z odwiecznymi prawami zawiadującymi światem przyrody.

Z kolei w liryku *zapach naftaliny* ukazała poetka nie tylko obraz XX-wiecznej polskiej wsi, ale i odniosła się poetycko do dwóch powieści wybitnych brytyjskich pisarzy: Lewisa Carrolla (1832–1898) zatytułowanej *Alicja w Krainie Czarów* (1865), a także *Opowieści z Narni* (1949–1954) autorstwa Clive'a Staplesa Lewisa (1898–1963)[67]. Motyw Łucji oraz Alicji (czołowych bohaterek obu niniejszych książek) wybrzmiewa tu w całym tekście artystki: „nie wchodź do szafy Łucjo/ pożre cię lew/ a tu łąka za miedzą stroi się koncertowo/ (…) nie wchodź do szafy Łucjo/ jego łapy skrzyżowane obietnicą/ nieśmiertelnej wiosny nabitej w butelkę/ (…) nie wchodź do szafy Łucjo/ to tylko martwe drewno/ nie spotkasz Alicji”[68].

Wątek szafy może też tutaj ewokować w nas skojarzenia z psychoanalizą Zygmunta Freuda (1856–1939) i jego szczegółowymi teoriami na temat kobiecej psychiki oraz marzeń sennych człowieka[69]. W tekście Kruszewskiej pojawiają

64 Taż, *rzeczką steczką*, [w:] tamże, s. 141.

65 Tamże, s. 141.

66 Tamże, s. 141.

67 Zob. L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. M. Morawska, A. Lange, il. J. Tenniel, Warszawa 2010 oraz C. S. Lewis, *Opowieści z Narni*, t. I-II, red. M. Irzyk, przeł. A. Polkowski, il. P. Baynes, Warszawa 1991. Por. A. M. Krajewska, *Lewis Carroll w Krainie Czarów*, „Guliwer: dwumiesięcznik o książce dla dziecka” 1997, nr 6, s. 16-20; D. Thomas, *Lewis Carroll. Po obu stronach lustra*, przeł. M. Kittel, Warszawa 2007; M. White, *C. S. Lewis. Chłopiec, który spisał dzieje Narnii*, przeł. I. Scharoch, Warszawa 2007 oraz P. Dakowicz, *C. S. Lewis. Żywa łączność*, „Topos” 2009, nr 6, s. 103-111.

68 M. Kruszewska, *zapach naftaliny*, [w:] *Ogrodowe fantazje. Antologia forum „Ogród Ciszy”*, dz. cyt., s. 142.

69 Zob. S. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, oprac. i przedm. W. Hańbowski, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 2004.

również takie oto frazy: „na dworze źleje i źleje/ tam chleb chlebszy/ i na deser sok z rubinowych motyli/ (…) jagrzesz smutno śniłam/ jutro spalę za sobą klamkę/ bo tęcza zatacza koło nad złotą grzywą”[70]. Ten bardzo symboliczny, intymny i stylizowany na ludową gwarę wywód poetycki odznacza się melancholijnym stylem. Wiersz *zapach naftaliny* dołącza więc do cyklu tych tekstów pisarki, w których dominuje to, co nostalgiczne i posępne. To intrygujący pod względem formy i treści liryk, poetyckie świadectwo talentu artystycznego Kruszewskiej.

Tekst pod tytułem *murowany wiersz* również nie napawa nas jakimkolwiek optymizmem. Dominują w nim bowiem nawiązania poetki do tragicznych wydarzeń z okresu II wojny światowej, w tym bezpośrednie odniesienia pisarki do Szoah: „spod półprzymkniętych żaluzji/ wypucowane źrenice/ darmo wypatrują rudowłosej Salomei/ pora na dym/ z komina”[71]. Wszystko zdaje się tutaj jawnie przypominać ciemne karty z XX-wiecznej historii Europy: „kamienica/ z podbitym oknem/ moczy stopy w kałuży rozlanej na Rynku/ z opadających blaszanych podkolanówek/ wylewa się deszcz/ spłukuje resztki historii/ domowe skrzaty znoszą worki z piaskiem/ łaskocząc podeszwy”[72]. To liryk upamiętniający minione czasy, poetyckie napomnienie pisarki zaadresowane do współczesnej ludzkości, by już nigdy w swoich dziejach nie kroczyła drogą wojny, nienawiści, nacjonalizmu, zła, represji oraz ludobójstwa.

W wierszu *a na ziemi pokój ludziom dobrej woli* odnosi się Kruszewska wprost do tekstów biblijnych, ze szczególnym uwzględnieniem rozdziału 15. *Księgi Rodzaju* („Twojemu potomstwu dałem tę ziemię od rzeki egipskiej do rzeki Eufrat”), który niczym poetyckie motto otwiera jej tekst. W całym utworze pisarki – podobnie jak w jej *murowanym wierszu* – dominuje tematyka Holocaustu: „wnuku śpiących w grocie Makpela/ płaczesz pod ścianą/ za murami za drutami Auschwitz/ za murami za drutami twój brat/ Abel/ ostrożnie stąpaj po czerwonej ziemi/ niech twoje oczy nie będą/ martwe morze niech nie zaleje uszu twoich”[73]. Wymowa wiersza pozostaje tu bardzo tragiczna. Z wersu na wers posępnieje w owym liryku nastrój, czego świadectwem te oto jego frazy: „bądź czujny jak/ panna chroniąca kaganiec/ oliwny gaj płonie pod domem twoim/ i skrzypce na dachu/ wróciłeś/ do ziemi obracanej/ w popiół”[74]. To zatem kolejny z „wierszy-świadectw” w dorobku poetyckim autorki tomu *Wczoraj czyli dziś*.

70 M. Kruszewska, *zapach naftaliny*, dz. cyt., s. 142.
71 Taż, *murowany wiersz*, [w:] tamże, s. 143.
72 Tamże, s. 143.
73 Taż, *a na ziemi pokój ludziom dobrej woli*, [w:] tamże, s. 144.
74 Tamże, s. 144.

Liryk *szpaki* Kruszewskiej traktuje tylko po części o ptakach. Jego słownictwo (na przykład: „nalot", „falą", „galop" czy „zamorskie lokale") ukierunkowuje bowiem między innymi naszą recepcję tekstu pisarki wprost na: wydarzenia II wojny światowej, rodzimą tradycję, historię i kulturę oraz współczesne czasy (choćby te spod znaku bezrefleksyjnego konsumpcjonizmu). I tak oto poszczególne frazy wiersza artystki układają się w następującą opowieść: „skrzydlaty nalot/ galop/ ku jarzębin koralom/ spiralą/ falą/ światu się żaląc/ zwrot/ ku zamorskim lokalom"[75].

Poddając egzegezie utwór Kruszewskiej, zwróćmy też szczególną uwagę na jego tytuł. Szpak ma przecież w światowej kulturze i lietaraturze wiele znaczeń oraz odniesień. William Shakespeare zamieścił choćby o nim wzmiankę w części 1. swojego *Henryka IV*[76]. Z kolei starożytni Grecy i Rzymianie trzymali szpaki w swoich domach ze względu nie tylko na ich wygląd i ewentualne walory odżywcze, ale przede wszystkim z powodu dużych zdolności dźwiękonaśladowcze tych ptaków.

W języku polskim funkcjonuje zaś na przykład określenie „szpakiem karmiony", oznaczające kogoś, kto jest nad wyraz przebiegły oraz mądry. To osoba potrafiąca poradzić sobie w każdej życiowej sytuacji. Widzimy więc tutaj, że tytułowe *szpaki* Kruszewskiej są – podobnie, jak cała treść jej wiersza – poznawczo wieloaspektowe, dzięki czemu krytyczna analiza owego tekstu może otwierać przed jego potencjalnym interpretatorem kolejne badawcze przestrzenie.

Wiersz *lampa* Kruszewskiej odznacza się zaś w swojej warstwie deskrypcyjnej – szczególnie na tle prezentowanych dotychczas liryków poetki – bardzo dużym pierwiastkiem kreacyjnym, modyfikującym co raz znaczenia poszczególnych słów oraz fundamenty początkowych koncepcji, wynurzających się z ich pierwotnego cienia. Tytułowa *lampa* może tu więc być symbolem zarówno blasku, sławy (pozornej bądź prawdziwej), jak i ludzkiego oświecenia: „z rozpaloną kryzą wokół żurawiej szyi/ jaśnie oświecona/ zagląda mi przez ramię/ i dziobie równo rozsypane szeregi maku"[77]. Słowo „lampa" odnosi nas także w wierszu Kruszewskiej do współczesnej choroby cywilizacyjnej, jaką pozostaje choćby zjawisko hazardu: „[lampa – Red.] udaje jednookiego bandytę/ straszy widmem/

[75] Taż, *szpaki*, [w:] tamże, s. 145.

[76] W. Shakespeare, *Henryk IV. Część I i II*, przeł. S. Barańczak, posł. M. A. Shaaber, Allan G. Chester, Kraków 1988, s. 33.

[77] M. Kruszewska, *lampa*, [w:] *Ogrodowe fantazje. Antologia forum „Ogród Ciszy"*, dz. cyt., s. 145.

z pozycji gwintu/ zwracam jej uwagę/ pewnym ruchem przełącznika”[78]. To chyba jeden z najoryginalniejszych tekstów poetki.

W podobnej, co utwór *lampa* tonacji utrzymany zresztą został ostatni z wierszy Kruszewskiej pomieszczonych w antologii *Ogrodowe fantazje*.… Nosi on nietypowy tytuł *łoł*. Jego frazy mogą brzmieć dla nas przy pierwszym czytaniu dość enigmatycznie, acz obrazują wymownie prawidła dzisiejszego świata [spod znaku „miasto, masa, maszyna” Tadeusza Peipera (1891–1969) z Awangardy Krakowskiej]: „koło/ koło/ koła/ głowę łowi głowa/ puszki na szynach/ pracownik maszyna/ tłum/ stłumiony tętna szum/ szumny bilboard u stóp/ cementowego słupa”[79]. Liryk wieńczą tu następujące słowa: „w ogrodzie saskim pierwsze sasanki przecierają/ zaspane oczy”[80]. Oprócz czytelnej gry słów (choćby: „szum – szumny”; „ogród saski – sasanki”) mamy więc w owym wierszu do czynienia z bezpośrednią konfrontacją świata miejskiego z uniwersum przyrody. Tekst Kruszewskiej pozostaje zatem niezmiernie finezyjny oraz na swój sposób niekonwencjonalny. Stanowi on więc o dużym potencjale twórczym poetki, artystki odważnie portretującej absurdy, blaski i cienie współczesności.

Zaprezentowanych w tym miejscu osiem wierszy Kruszewskiej ze zbioru *Ogrodowe fantazje. Antologia forum „Ogród Ciszy”* odznacza się nad wyraz różnoraką treścią oraz niejednokrotnie skrajnie odmiennym stylem. Chcąc znaleźć jednak cechę wspólną owych tekstów, można pokusić się o stwierdzenie, że stanowią one dosyć celną diagnozę naszych słabości, przywar i wygórowanych ambicji, niepozwalających nam częstokroć bez egotyzmu spojrzeć na sprawy codzienności, których pomyślny bieg zależy przecież w głównej mierze od nas samych, od naszych pojedynczych wyborów, z których utkany jest wszak całokształt ludzkich spraw.

Poetyka i estetyka

Badając poetykę oraz estetykę wierszy Kruszewskiej, dostrzeżemy w ich strukturze wersyfikację przynależną głównie współczesnym wierszom wolnym

78 Tamże, s. 145.

79 Taż, *łoł*, [w:] tamże, s. 146. Zob. S. Jaworski, *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper, pisarz i teoretyk*, wyd. II przejrz. i uzupeł., Kraków 1980; T. Kłak, *Tadeusz Pieper i jego odbiorcy*, Wrocław 1990 oraz A. Szahaj, *Awangarda Krakowska*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2007, nr 3, s. 93-100.

80 M. Kruszewska, *łoł*, dz. cyt., s. 146.

(z ich niejednakową długością wersów i z tak zwaną bezrymowością). Przyglądając się z kolei funkcji poetyckiej utworów autorki *Wczoraj czyli dziś*, zauważymy natomiast między innymi, że dostarcza tu ona odbiorcy takich wrażeń estetycznych, które konfrontując jego percepcję ze współczesną historią Europy (głównie Polski) i jej kulturą oraz w jakiejś mierze z pozazmysłowymi doznaniami natury metafizycznej, pozwalają mu jednocześnie otworzyć się na doznania natury typowo katarktycznej.

Z kolei koncepcja słowa w wierszach Kruszewskiej przypomina w pewnym stopniu strukturę międzywojennej poezji awangardowej, głównie tej o proweniencji krakowskiej z jej legendarnym hasłem: „minimum słów i maksimum treści". I to jest chyba największy walor estetyczno-semantyczny niniejszej twórczości. Czasami wydaje się tutaj niemal, że najważniejsza w tekstach poetki pozostaje ich struktura brzmieniowa, a samo ich znaczenie nabiera roli drugorzędnej.

Z drugiej strony znaczna część liryków artystki świetnie portretuje obecne przemiany cywilizacyjne świata i duszoznawcze dylematy dzisiejszego człowieka uwikłanego subtelnie w zawiłe meandry dookolnej rzeczywistości. Niestety, część wierszy Kruszewskiej cechuje zbyt duży, czasami niemal nachalny dydaktyzm, przesłaniający miejscami ich właściwe sedno, jak również przesłanie.

Mimo to, co warto tutaj szczególnie podkreślić, utwory pisarki stanowią jako całość bardzo intrygujące oraz oryginalne dzieło literackie, będące n i e o c e n i o n y m ś w i a d e c t w e m p o e t y c k i m n a s z y c h w c i ą ż n i e s p o k o j n y c h c z a s ó w.

Bibliografia

Bezubik K., *Spojrzenie na wczoraj przez pryzmat dziś*, [w:] Mariola Kruszewska, *Wczoraj czyli dziś*, Białystok 2013, s. 109-110.

Davies N., *Boże igrzysko. Historia Polski*. T. 1. *Od początków do roku 1795*, przeł. Elżbieta Tabakowska, wyd. IV, Kraków 1998.

Davies N., *Boże igrzysko. Historia Polski*. T. 2. *Od roku 1795*, przeł. Elżbieta Tabakowska, wyd. IV, Kraków 1998.

Kruszewska M., *Bywam kobietą*, Tuchów 2011.

Kruszewska M., *Czereśnie będą dziczeć*, Gdańsk 2017.

Kruszewska M., *Wczoraj czyli dziś*, Białystok 2013.

Łysiak W., *Wstęp*, [w:] tegoż, *Empirowy pasjans*, Warszawa 1977, s. 7-10.
Ogrodowe fantazje. Antologia forum „Ogród Ciszy", red. J. Kowalczyk, M. Kruszewska, T. Kowalczyk, Lublin 2011.
Siedlecki M., *Myśliwski metafizyczny. Rozważania o „Widnokręgu" i „Traktacie o łuskaniu fasoli"*, Białystok 2015.
Taranienko J., *Tutaj – czyli poetycka dysputa o wartościach*, [w:] M. Kruszewska, *Wczoraj czyli dziś*, Białystok 2013, s. 105-108.

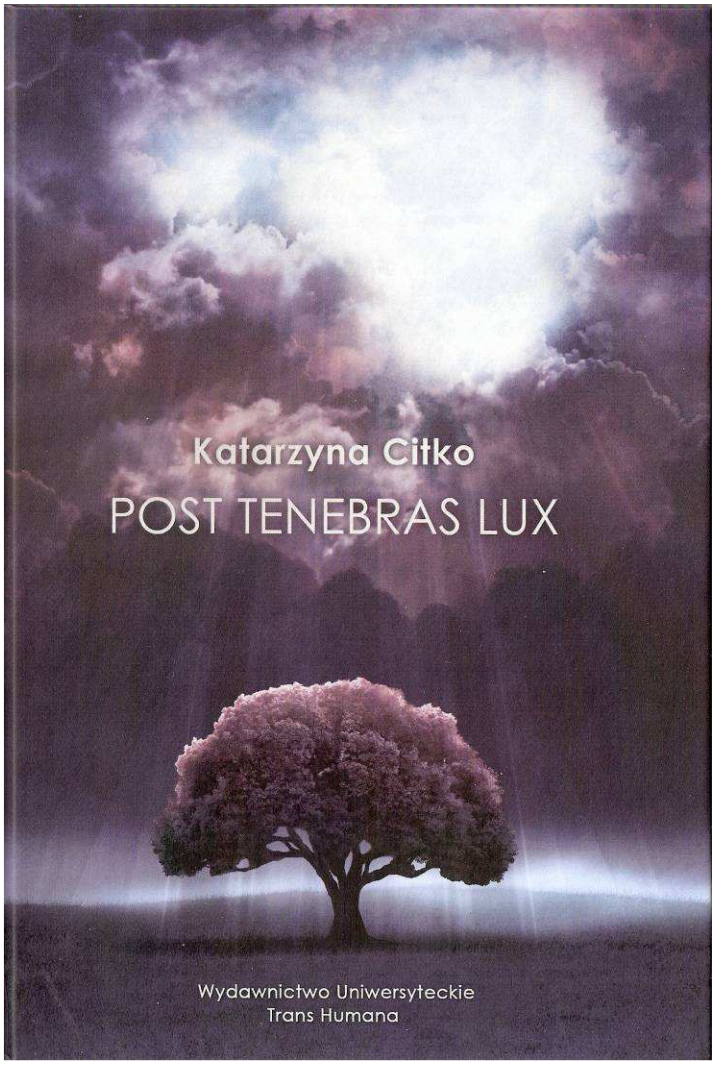
Michał Siedlecki
Scientific Department
of Łukasz Górnicki's Library in Podlasie
in Białystok

AROUND THE CREATIVE PROFILE AND POETRY OF MARIOLA KRUSZEWSKA

Summary

Michał Siedlecki, in his article, interprets the poems of Mariola Kruszewska from her volume *Wczoraj czyli dziś* (*Yesterday, that is, Today*). She also conducts the exegesis of the artist's poetry, published in the collection entitled *Ogrodowe fantazje. Antologia forum „Ogród Ciszy"*. (*Garden Fantasies. Anthology of the forum „Garden of Silence"*). He is particularly interested in their poetics and the message conveyed in the context of the poet's creative biography. In his text, the researcher comes out from the assumption that, above all, a significant part of the poet's works excellently portrays the current civilizational changes in the world and the soul-related dilemmas of today's human, subtly intertwined with the complicated intricacies of the surrounding reality. In his opinion, Kruszewska's poems constitute, as a whole, a very intriguing and original literary work, which is an invaluable poetic testimony of our still troubled times.

Keywords: Mariola Kruszewska, contemporary Polish poetry, 20th-century European history, biblical motifs, Jewish culture, history of Podlasie, metaphysics.


Katarzyna Citko
POST TENEBRAS LUX
Wydawnictwo Uniwersyteckie
Trans Humana

Małgorzata Burzka-Janik
Uniwersytet Opolski

PRZYWRACANIE WIARY W STWORZENIE. WOKÓŁ WIERSZY KATARZYNY CITKO Z TOMU *POST TENEBRAS LUX*

Aby się świat na nowo stworzył, niebo nowe
I nowa ziemia w tyglu wytopiła łzowym
I wysklepiła jak kłącze kołyski
A Bóg był jeden i wszystek we wszystkim
Przyjdź, domknij rozproszone bytu elementy
Przyjdź, Duchu Święty
(*Veni Creator*)

Odkrywczą i błyskotliwą interpretację *Genezis z Ducha* Juliusza Słowackiego, odczytanego jako medytacja o stworzeniu, Halina Krukowska rozpoczyna konstatacją:

> […] temat stworzenia znalazł się w epoce dzisiejszej w sytuacji krytycznej. A przecież był to przez wieki najwznioślejszy i jeden z najważniejszych tematów ludzkości. O stworzeniu snuto niekończącą się opowieść, w której, może nie zawsze na równych prawach, uczestniczyły teologia, filozofia, nauka i poezja. Uczestniczą i dziś, chociaż nie tak spektakularnie, bo nie w głównym nurcie kultury[1].

[1] H. Krukowska, *„Genezis z Ducha", czyli Juliusza Słowackiego medytacja o stworzeniu*, [w:] *Piękno Juliusza Słowackiego*, T. III, *Metamorphosis*, studia pod. red. J. Ławskiego, A. Janickiej, Ł. Zabielskiego, Białystok 2014-2015, s. 22.

Traktowanie z dystansem tematu boskiego *Creatio* przez współczesnych i co za tym idzie odwrócenie się od Boga – na co, za diagnozami Gabriela Marcela[2] i Josepha Ratzingera[3], zwraca uwagę badaczka – to wynik przemian cywilizacyjnych odduchawiających kulturę oraz przyjęcie przez nią jako nadrzędnego paradygmatu naukowego, zdominowanego przez nauki przyrodnicze, programowo odrzucające w swoich badaniach ponadludzki porządek[4]. Marginalizowanie czy wręcz całkowite pomijanie przez współczesną kulturę sfery nadprzyrodzonej, wymiaru duchowego – transcendencji – skutkuje wizją świata, w której nie ma miejsca na Boga-Stwórcę, a opowieść o stworzeniu zastępuje ewolucja[5].

Na antypodach nurtu kultury, odrzucającego temat stworzenia, a wraz z nim także obraz Stwórcy, sytuuje się – wyróżniony Nagrodą Orfeusza Mazurskiego 2015 – tomik Katarzyny Citko *Post tenebras Lux*[6]. Stanowi on – stwierdza w laudacji Wojciech Kudyba – ważny głos „we współczesnej dyskusji nad kształtem poezji usiłującej wysłowić przeżycie relacji z transcendencją"[7]. Każdy jego wiersz, a w nim każdy wers jest zaprzeczeniem ducha nowożytności, który w swej jednostronnie racjonalnej myśli nader często pozbawia Boga rzeczywistego znaczenia. W poetyckim przekazie nagrodzonego tomu Autorka opowiada bowiem o mistyce codzienności jaka jest jej udziałem, o doświadczanych nieustannie epifaniach Boga w świecie, dając tym samym wyraz autentycznej, głębokiej wiary w stworzenie, które dokonuje się wciąż – tu i teraz – na Jej, na naszych oczach. Jest to więc poezja mocno zakotwiczona w świecie rzeczywistym i jednocześnie odnosząca ten świat do ponadludzkiego porządku, poszukująca

2 G. Marcel, *Homo viator. Wstęp do metafizyki nadzie*i, przeł. P. Lubicz, posł. A. Podsiad, Warszawa 1984.

3 J. Ratzinger [Benedykt XVI], *Na początku Bóg stworzył… Cztery kazania o stworzeniu i upadku. Konsekwencje wiary w stworzenie*, przeł. J. Merecki SDS, Kraków 2006.

4 Por. uwagi H. Krukowskiej, dz. cyt., s. 21.

5 Tymczasem z chrześcijańskiego punktu widzenia – dowodzi Benedykt XVI – nie ma konfliktu między stworzeniem i ewolucją. „Nie możemy – notuje – powiedzieć: stworzenie *albo* ewolucja. Właściwa formuła musi być: stworzenie *i* ewolucja, gdyż obydwie te rzeczywistości odpowiadają na dwa różne pytania. Opowieść [biblijna – M.B.J.] o prochu ziemi i tchnieniu Boga, […] nie opowiada w jaki sposób powstał człowiek. Mówi ona o tym, kim on jest. opowiada o wewnętrznym źródle, wyjaśnia projekt, który znajduje się u podstaw jego stworzenia. I odwrotnie: Teoria ewolucji próbuje odkryć i opisać procesy biologiczne. Nie może jednak wyjaśnić pochodzenia projektu „człowiek", jego wewnętrznego źródła i jego istoty.", J. Razinger [Benedykt XVI], dz. cyt., s. 55.

6 K. Citko, *Post tenebras Lux*, Białystok 2014. Jeśli nie podaję tytułu cytowanych fragmentów wierszy jest on, lub jego incipit zapisany w nawiasie pod tekstem.

7 W. Kudyba, *Święto słowa*, „Topos" 2015, nr 4 (143), s. 10.

oznak transcendencji na ziemi – przywracająca rzeczywistą, realną prawdę o stworzeniu – wiarę w boskie *Creatio*.

Ten „co stworzył światy nieskończone" (*Cóż, że moja wiara jest mała jak ziarenko*), „Ten, kto stworzył potwory i ptaki" (*Eklezjastesa*), „Ten, kto dochowuje przymierza" (****Odrasta trawa na wiosnę*) – Veni Creator, Autor sojuszu z człowiekiem – jest centralną postacią tomu – jest tym, który poszukuje człowieka i przede wszystkim tym, którego człowiek – podmiot liryczny *Post tenebras Lux* – poszukuje i … odnajduje.

Szukanie Boga

Ale Jezus rzekł: «Jeszcze krótki czas jestem z wami, a potem pójdę do Tego, który Mnie posłał. Będziecie Mnie szukać, a nie znajdziecie, a tam, gdzie Ja będę potem, wy pójść nie możecie». (J 7, 33-34)[8].

W wierszu *Pustynia* podmiot liryczny wyznaje:

> Nie szukam niby Cię, a tropię w samotności
> Zachłannie wypatruję kroków Twych na ścieżce.

Wypowiedziana tu zostaje wprost potrzeba bliskości Boga – wyraz wpisanego w ludzką kondycję głodu transcendencji – której prostą konsekwencją jest „szukanie", „tropienie", „wypatrywanie" *Deus absconditus*.

„Gdzie jesteś, Ojcze" (*Skarga Adama*), „Gdzie jesteś, Boże, w jakich kłębach chmur/Zanurzyłeś swoje oblicze […]?, „Dlaczego tak się ukrywasz?" „Czemu się nie przechadzasz, ręka w rękę, tuż obok,/Jak przechadzałeś się w Edenie, gawędząc z Adamem" (*Potomkowie Hioba*) – kilkakrotnie powtórzy się w tomie skierowane do Boga retoryczne pytanie implikujące chęć nawiązania z Nim kontaktu, relacji – Jego poszukiwanie.

Aby doświadczyć Boga – wie to „Ja" liryczne – trzeba podążać za wezwaniem Psalmisty: „Rozmyślajcie o Panu i Jego potędze, szukajcie zawsze Jego oblicza!" (Ps 105, 4)[9]. Otwarcie się na transcendencję, na rzeczywistość poza-

[8] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów, wyd. czwarte, Poznań–Warszawa 1989, s. 1225.

[9] *Księga Psalmów*, Psalm 105 pod tytułem: *Bóg wierny przymierzu z Abrahamem*, w. 4, [w:] *Pismo Święte*…, dz. cyt., Poznań–Warszawa 1989, s. 666.

ziemską – jej poszukiwanie – jest prymarnym warunkiem jej odkrycia, dostrzeżenia – przeczucia. Istotne, że oczekiwanie na spotkanie z Bogiem następuje w samotności. Tylko bowiem w odosobnieniu – w ciszy, która w metaforycznym ujęciu Citko bywa nieobecnością i tęsknotą, można usłyszeć Boży głos:

> W ciszy Bóg mówi. A cisza jest siecią
> Pod którą płyną ryby i gwiazdy wieczorne
> […]
> I cisza jest też kształtem rzeczy nieobecnych
> […]
> I jest tęsknotą słowa lecz nie jest milczeniem
> Bo echem w niej rozbrzmiewa kerygmat odwieczny
>
> (*W ciszy Bóg mówi*)

Aby doświadczyć i usłyszeć Boga – na wzór mistyków – trzeba wyrobić w sobie pewien szczególny, wewnętrzny, natężony stan duchowego skupienia, co możliwe jest jedynie w samotności i ciszy, w oddaleniu od świata nieistotnej materii[10]. W ciszy „Usłyszysz tylko to, co właśnie masz słyszeć" (*Psalm 131*), więcej w „mrocznej" pustce – wyzna podmiot liryczny wiersza o incipicie *Czasami pięknie jest*…:

> Lecz w niej na przekór mrocznej pustce najłatwiej usłyszeć
> Słowa, Bóg mówi z czułością i w ciszy

Wszyscy posłańcy i prorocy Boga, zanim Ten obdarował ich swoimi Tajemnicami, musieli przejść przez doświadczenie pustyni, doznać wewnętrznego ogołocenia wyrażającego stan duchowej czystości[11]. Podmiot liryczny *Post tenebras Lux* zdaje się dobrze wiedzieć, że „udanie się na pustynię" – rozumiane jako wyalienowanie, odcięcie się od wszelkiej ziemskiej marności – jest niezbędne do spotkania z Bogiem, wszak w liryku pod tytułem *Pustynia* skieruje do Boga prośbę:

> Jeśli pustynia jest łaską, to daj mi doświadczyć
> Jak z odkopanej studni po kropli wypływa

[10] Por. św. Jan od Krzyża, *Droga na górę Karmel*, przeł. z hiszpańskiego i oprac. O. Bernard od Matki Bożej Karmelita Bosy, Kraków 1948.

[11] Szerzej pisze na ten temat H. Krukowska, dz. cyt., s. 28.

Źródło, co nie wysycha wody wiecznie żywej
Nawadnia martwą skałę i rozwija kwiaty

Skierowana do Boga prośba zostanie powtórzona w innym wierszu słowami:

Więc tylko proszę o wytrwałość, Boże
O łaskę trwania w ciszy. […]"

(*Nie ma światła księżyca…*)

Pobrzmiewa tu echo biblijnego *Listu do Kolosan*, w którym czytamy: „Trwajcie gorliwie na modlitwie, czuwając na niej wśród dziękczynienia" (Kol 4, 2)[12]. O wytrwanie w cichej – kontemplacji – adoracji – postawie afirmującej, uwielbiającej Boga – traktowanej jako dar, zabiega „Ja" liryczne wierszy, które same w sobie stanowią są rodzajem poetyckiej modlitwy. Charakter taki posiada wiele wierszy nagrodzonego zbioru, o czym świadczą już ich tytuły, takie jak: *Modlitwa codzienna*, *Litania przeprośna*, *Litania tak czy owak*, *Zstąpienie Ducha*, *Litania wiosenna*. Wszystkie one odzwierciedlają stan adoracji w jakiej sytuuje się „Ja" liryczne wobec Absolutu – dziękuje, prosi, wyznaje wiarę. Taka postawa szczególnego nastrojenia ducha – co zostało już powiedziane – sprzyja usłyszeniu Boga – usłyszeniu przesłania stworzenia, które mówi: istniejemy, świat istnieje dla kultu, dla Jego uwielbienia.

Epifanie Boga

Była światłość prawdziwa,
która oświeca każdego człowieka,
gdy na świat przychodzi.
Na świecie było Słowo,
a świat stał się przez Nie,
lecz świat Go nie poznał (J 1, 9-10)[13]

Czy i jak? – tu i teraz – w XXI wieku – w świecie postępu techniki i informatyki, galopujących przemian cywilizacyjnych może objawić się Bóg? Okazuje

[12] *List do Kolosan*, rozdział 4 pod tytułem: *O gorliwości i roztropności wobec pogan*, w. 2, [w:] *Pismo Święte…*, dz. cyt., s. 1337.

[13] *Ewangelia wg Św. Jana*, [w:] *Pismo Święte…*, dz. cyt., Poznań–Warszawa 1989, s. 1216.

się, że Jego epifanie zdarzają się co dzień – wystarczy ich nie przegapić – przekonuje białostocka Poetka. Próżno szukać „jego śladów" „w złych żywiołach" (*Post tenebras Lux*) i czekać na spektakularne cuda obwieszczane przez dzwony i anielskie trąby, których zresztą ani się nie spodziewa, ani nie potrzebuje „Ja" liryczne. Znakiem obecności Boga w Jego stworzeniu jest raczej „szmer łagodnego powiewu" – implikujący Jego łagodność, dobroć i troskę wobec człowieka. Mowa o tym w drugim wierszu z cyklu, noszącym tytuł całego tomu:

> I próżno w złych żywiołach szukać śladów Boga
> Lecz oto kiedy już grzmoty i krzyki
> Zza chmur kotary wionie lekki wiew wietrzyku
>
> (*Post tenebras Lux*)

Przemawia do nas w tych frazach po raz kolejny mowa *Pisma*, sens fragmentu *Starego Testamentu*, opisujący ukazanie się Boga Eliaszowi w pobliżu góry Tabor:

> A oto Pan przechodził. Gwałtowana wichura rozwalająca góry i druzgocąca skały szła przed Panem; ale Pana nie było w wichurze. A po wichurze – trzęsienie ziemi: Pana nie było w trzęsieniu ziemi. Po trzęsieniu ziemi powstał ogień: Pana nie było w ogniu. A po tym ogniu – szmer łagodnego powiewu. Kiedy Eliasz go usłyszał, zasłoniwszy twarz płaszczem, wyszedł i stanął przy wejściu do groty. A wtedy rozległ się głos mówiący do niego: «Co ty tu robisz, Eliaszu?»" (1Krl 19, 11-13)[14].

Motyw góry Tabor zostaje wykorzystany także w liryku o incipicie *Nie oczekuję objawień ni dzwonów*. Zostaje tu wyrażona prosta wiara w epifanię Boga w jego stworzeniu, które – trzeba najpierw w to uwierzyć – jest Jego dziełem. Dlatego „Ja" liryczne nie wymaga objawień Boga na miarę biblijnej „Przemiany na górze Tabor", wystarczą mu codzienne zjawiska metamorfoz przyrody:

> Nie oczekuję objawień ni dzwonów
> Nie musisz się pokazywać jak na górze Tabor
> Gdybyś tak stanął przede mną, twarzą w twarz, żaden lekarz
> Nie uratowałby serca, co zastygło w trwodze
> Wystarczy mi na co dzień misterium konwalii,

[14] *Pierwsza Księga Królewska*, rozdział 19, w. 11-13, [w:] *Pismo Święte*…, dz. cyt., s. 334.

Ptak w lesie, lejce wiatru, zgrzyt wody o kamień
Gdy deszcz ciepłą szmatą śnieg ściera marcowy
Niepotrzebne mi trąby ani anioł zagłady
Obwieszczający Twe przyjście, tryumfalny nad brzaskiem
Jak trawa jasną dłonią lata trącana, oddycham
Powietrzem Twojej pneumy, źrenice nasycam
Pejzażem, który tkany jest na Twoich krosnach
Ale nie gaś przeczucia, że jesteś tuż obok
I tylko ziemski sen trzyma mnie w niewiedzy i pustce

(*Nie oczekuję objawień ni dzwonów…*)

Wszystko w świecie przyrody posiada ukryty sens, jest znakiem istnienia Boga. Przyroda, tak bardzo realistyczna, jawi się jako niesamowite misterium Bożego stworzenia. Trudno oprzeć się wrażeniu, że takie postrzeganie świata natury, bliskie jest jej romantycznej wizji, w której staje się ona często medium między człowiekiem a Bogiem, dzięki której człowiek porozumiewa się z Absolutem, której kontemplacja pozwala na mistyczne uniesienia, przeniknięcie Tajemnicy[15].

Poetyckiemu przekazowi tych spotkań z transcendencją – objawienia i doświadczenia żywego Boga w codzienności świata – towarzyszy prośba o nowe stworzenie i przywrócenie wiary w „rozproszone bytu elementy" – jak w słowach lirycznej modlitwy: „Boże Stworzenie/Módl się za nami/Gdy my się modlić zapominamy" (*Litania wiosenna*).

Bóg manifestujący się w swoim stworzeniu[16], które – trzeba najpierw w to uwierzyć – jest Jego dziełem, kreowanym na naszych oczach, we wszelkim istnieniu, w każdym przejawie życia – jest przez człowieka odrzucającego nadprzyrodzony porządek świata, zanurzonego w przedmiotowości materialnej „przegapiany, „przesypiany", „niedostrzegany". Stąd szereg retorycznych pytań, jakie ślepemu na dzieło stworzenia, zada Autorka tomu:

[15] Wyrazem takiego postrzegania natury są chociażby *Sonety krymskie* Adama Mickiewicza, czy malarstwo Caspara Davida Friedricha, który pisał: „Muszę całkowicie oddać się otaczającej mnie przyrodzie. Zespolić w moimi chmurami i skałami, aby udało mi się pozostać tym, kim jestem. Potrzebuję przyrody, by porozumiewać się dzięki niej z Bogiem", zob. A. Kowalczykowa, *Estetyka a sprawy patriotyczne*, [w:] *Wokół romantyzmu. Estetyka – polityka – historia. Pisma rozproszone i zarzucone*, t. 1, redakcja i opracowanie tekstu A. Janicka, G. Kowalski, Białystok 2014, s. 214.

[16] Manifestację, objawienie Boga w swoich dziełach Dionizy Areopagita nazywa „teofanią", por. É. Gilson, *Historia filozofii chrześcijańskiej w wiekach średnich*, przeł. S. Zaleski, Warszawa 1966, s. 85.

Czemu Go nie dostrzegasz w znakach ziemi prostych:
W pięknie całego stworzenia, w przebudzeniu wiosny,
W motyla neurastenii nad kwiatem budlei
W rudej od kasztanowców jesiennej alei
Dlaczego Go przegapiasz, dlaczego przesypiasz
Kolejne epifanie, objawienia piękna;
Jest przecież w świecie sprawcza myśl zaklęta,
W kodzie nieśmiertelności zapisana w bytach
Czemu wciąż nic nie widzisz i nie słyszysz wcale
Że się nad nami psalmem odzywa widnokrąg
I czemu znowu nie dowierzasz, zaklęty w pręt żalu
[…]

(*Czemu Go nie dostrzegasz…*)

W najprostszych „znakach" wciąż odradzającej się do życia, piękniejącej, nieśmiertelnej „ziemi" Autorka dostrzega objawienia Boga. Przebudzenie wiosny, krążący nad kwiatem motyl, jesienny krajobraz to Jego epifanie – codzienne, mistyczne olśnienia – znaki obecności, bliskości Tego, który jest „wszystek we wszystkim" (****Z góry Bóg do nas mówi*; *Veni Creator*). Boga spotkać więc można wszędzie, nawet w kinie – wydawałoby się mało stosownym do podobnych wydarzeń miejscu – o czym opowiada wiersz *Objawienie Ducha Świętego w kinie.*

Mistyki codzienności o jakiej tu mowa nie doświadcza się bowiem w powszechnie uznanych za miejsca sacrum świątyniach i innych, uświęconych rytuałem religijnych obrzędów miejscach kultu. Cud objawienia ma miejsce w przestrzeni ludzkiego *profanum*. Usytuowanie objawień Stwórcy w powszedniej codzienności istnienia wynika z „przeczucia", – wyrazi swoje przekonanie o tym „Ja" liryczne – że towarzyszy On człowiekowi zawsze, jest bliski wszelkim jego troskom i radościom, zwątpieniom i wyznaniom wiary – jest „tuż obok"[17].

Przedstawiona wraz z obrazem tak bliskiego człowiekowi Boga wizja świata jako piękna, jako przestrzeni, którą nieustannie „dotyka" Jego ręka, w której rozpoznaje się Jego oblicze jako Stwórcy, pozostaje w zgodzie z chrześcijańską optyką, wedle której – napisze J. Razinger:

Świat nie jest wytworem ciemności i bezsensu, lecz pochodzi z rozumienia; pochodzi z wolności, z piękna, które jest miłością. Zobaczenie tego daje nam

[17] Na taką wizję Boga-Stwórcy wpisaną w wiersze zbioru *Post tenebras Lux* wskazywał we wstępie do tomu Adam Regiewicz, *Wiersze oświecone wiarą*, [w:] K. Citko, *Post…*, dz. cyt., s. 5.

odwagę pozwalającą nam żyć, dającą nam moc do tego, aby spokojnie stawić czoło przygodzie życia[18].

Wyrażonej w tej poezji zawsze ontologicznej ufności w żywego Boga, dającej wyraz z gruntu chrześcijańskiemu przekonaniu, że u początku i u źródła wszelkiego bytu stoi Duch-Stwórca towarzyszą słowa lirycznej modlitwy o boską interwencję w świecie „rozproszonych elementów bytu" (*Veni Creator)* – wyraz świadomości kryzysu wiary w Jego stworzenie.

I na początku jest Słowo. Ono wydobywa
Z niebytu kształty ziemi, owoców i zwierząt
Ale Go ludzie nie słyszą ani w Nie nie wierzą
Posępni z pudeł wyciągają zużyte pejzaże
Z gwiazdą i szopką tkwiącą w horoskopie marzeń

(*Epifania przegapiona*)

Bóg poprzez słowo stał się mocą stwórczą, czy też świat jest stworzeniem, które pochodzi ze Słowa, Jego Słowa – stwierdza z przekonaniem „Ja" *Epifanii przegapionej*. Nieuznawanie wydobywania się z niebytu rzeczy tego świata, jako aktów Jego kreacji, brak wiary odbiera człowiekowi radość i sens wszelkich jego działań. Innymi słowy, aby ludzkie sprawy nabrały spójności i gwarantowały trwałość, powtórzmy za Gabrielem Marcelem „przybrały uświęcony charakter" [19], koniecznym jest odniesienie ich do ponadludzkiego wymiaru, zakotwiczenie ziemskiej egzystencji w boski plan.

Słowo Boga o stworzeniu

Na początku było Słowo
A Słowo było u Boga
I Bogiem było Słowo.
Ono było na początku u Boga.
Wszystko przez Nie się stało,
Co się stało.
W Nim było życie,

[18] J. Ratzinger. Benedykt XVI, dz. cyt., s. 35.
[19] G. Marcel, *Homo viator*…, dz. cyt., s. 10-11.

a życie było światłością ludzi,
a światłość w ciemności świeci
i ciemność jej nie ogarnęła. (J 1, 4-5)[20]

Podmiot liryczny zbioru *Post tenebras Lux* to teista głęboko przekonany o istnieniu Boga, który szuka z Nim kontaktu, wsłuchuje się w głos Bożego Objawienia, odczytuje znaki Jego żywej obecności w świecie – w Jego stworzeniu, ale i w Jego słowie o stworzeniu – Biblii. Wszak – przekonuje teolog – świat jest stworzeniem, które pochodzi ze Słowa:

> Tę moc, która stworzyła ziemię i gwiazdy, tę samą moc, która wszystko utrzymuje w istnieniu, spotykamy w Piśmie Świętym. W Słowie tym dotykamy pierwotnego żywiołu świata, prawdziwej mocy nad mocami[21].

Ewangeliczne przekonanie o tym, że „Nie samym chlebem żyje człowiek, lecz każdym słowem, które pochodzi z ust Bożych" (Mt, 4, 4)[22] zostaje niemalże wprost powtórzone w *Post tenebras Lux*:

Ale On odpowiedział, że nie samym chlebem
Człowiek karmi swe wnętrze i błogosławiony
Ten, kto pokarmu szuka w Słowie co z ust Boga
Przeszywa serce i gwałtownie zmienia
Pustynię, by się stała kwitnącym Edenem
Tak jak na wiosnę wiatr ciepły przychodzi
Odkraja śniegu od sennych przestrzeni
Wydobywając spod nich rude strzępy anemicznej darni
Odwieczne Słowo topi serc zmarzlinę
W powodzi światła Boży człowiek brodzi

(*Więc przystąpił do Niego od księżyca strony…*)

Przełożone na język poetycki słowa *Pisma* są wyznaniem wiary w potęgę „Odwieczne Słowo" – Słowo Boga, które odmienia zatwardziałość ludzkich serc, co zostało tu wyrażone metaforą pustyni przemienionej w rajski Eden

[20] *Ewangelia wg Świętego Jana*, [w:] *Pismo Święte…*, dz. cyt., Poznań–Warszawa 1989, s. 1216.
[21] J. Ratzinger [Benedykt XVI], dz. cyt., s. 18.
[22] *Ewangelia wg św. Mateusza*, rozdział 4: *Kuszenie Jezusa*, w. 4, [w:] *Pismo Święte…*, dz. cyt., s. 1127.

i zamarzniętego serca zanurzonego w powodzi Światła. Na kartach swojej poezji „Ja" liryczne nie tylko *eksplicite* wyznaje prawdę w moc odnawiającego świat i człowieka Bożego Słowa, ale też poszukuje Go w Biblii, uznając ją nie tylko za ludzkie, ale przede wszystkim Boże Słowo. Dlatego *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* należy w tomie do najważniejszego, choć nie jedynego, tekstu, do którego odwołuje się białostocka Poetka, tocząc z nim nieustanne gry intertekstualne. Przytaczając wydarzenia historii zbawienia, figury biblijne, formy modlitewne – na co zwraca uwagę Adam Regiewicz we wstępie do tomu – Poetka wyraża – bliskie doświadczeniu Izraela przekonanie o tym, że Bóg towarzyszy codzienności człowieka[23].

Czytelnik znajdzie tu – wymienia obecne w tomie odwołania do Biblii Regiewicz – wiele nawiązań intertekstualnych do *Pisma*: ksiąg *Rodzaju*, *Liczb*, *Psalmów*, *Eklezjasty*, *Królewskiej*, *Ewangelii*, *Listów* św. Pawła, *Apokalipsy*, które często narzucają emblematyczną formę wypowiedzi artystycznej, wychodząc od cytatu czy parafrazowanej sceny biblijnej, by opowiedzieć swoje osobiste doświadczenia tego Słowa. W podobny sposób zjawiają się na kartach tomiku figury: Adama i Ewy, Hioba, Balaama, Debory, Tobiasza, Racheli, Eliasza, Syna Marnotrawnego, Jana Chrzciciela czy Pawła, którzy nie stanowią jedynie o kontekście kulturowym, ale raczej są figurami przeżytego słowa, które wypełniają się w ludzkiej egzystencji[24].

Biblijne postaci licznie zapełniające *Post tenebras Lux* nie są tu jedynie popisem erudycji[25], ale właśnie, jak chce Regiewicz, wyrazem przeżycia Bożego Słowa, przeżycia wiary w duchu paschalnym, w którego centrum stoi Jezus Zmartwychwstały, obecny w nowym stworzeniu – Nowym Jeruzalem. *Stary i Nowy Testament*, zgodnie z nauką Kościoła, jawi się tu jako jedna droga – jedno pielgrzymowanie ze słowem Bożym[26], od Adama ku Chrystusowi – Nowemu Ada-

[23] A. Regiewicz, *Wiersze*…, dz. cyt., s. 5.

[24] Tamże, s. 6.

[25] W. Kudyba napisze: „Frazy biblijne stają się pod piórem Katarzyny Citko swoistą miarą świata, probierzem naszej moralności i wyobraźni, naszej obyczajowości i całej kultury. Mają też wymiar głęboko indywidualny – są adresowane do głębi każdego indywidualnego sumienia", tenże, dz. cyt., s. 11.

[26] „Dopiero w takim pielgrzymowaniu, – notuje J. Ratzinger – krok po kroku formowało się właściwe przesłanie Biblii. Dlatego tylko patrząc na całość tej drogi, możemy rozpoznać jej prawdziwy kierunek. W ten sposób – jako droga – Stary i Nowy Testament są ze sobą związane. Dla chrześcijanina Stary Testament jawi się jako droga ku Chrystusowi; dopiero u tego celu okazuje się, jaki był sens jego słów, na co wskazywał. W ten sposób poszczególne etapy nabierają sensu przez odniesienie do swego celu – Chrystusa, tenże, dz. cyt., s. 21.

mowi, w którym „mieszka cała Pełnia: Bóstwo, na sposób ciała" (Kol 2, 9)[27].

Całość historii stworzenia mająca swój cel i spełnienie w Chrystusie – w „Drzewie Krzyża", zostaje metaforycznie przedstawiona w liryku pod tytułem *Trzy drzewa*. Pierwsze z nich to „Drzewo życia", które „zapuściło korzeń swój w Edenie" – „potężne", „cudne", „dorodne"; drugie – „Drzewo świata", co „wyrosło ze środka ziemskiego okręgu" sięgające po krańce horyzontu, w linii wertykalnej rozciągające się aż pod niebo, i wreszcie trzecie – „Drzewo Krzyża", w którym stapiają się dwa poprzednie:

Drzewo Krzyża, coś wzniosło ramiona
Nad strasznej czaszki skałą, Tyś jest Drzewem Życia
Tyś Drzewem świata całego, na Tobie został zawieszony
Ten, który płonie odwieczną Miłością, by stać się na wieki
Owocem słodkim dla wszystkich spragnionych.

Oto poetyckie wyznanie wiary w biblijne Słowo, które stało się ciałem. Poetka wsłuchuje się w Nie, a zapisaną historię wiary Starego i Nowego Izraela konfrontuje z wiarą współczesnego człowieka. „W garniturze od Diora, z kontem w banku, pyszny,/ Z aportowanym sumieniem, z wypranym współczuciem/ Impregnowanym na czułość, chroniony od skazy miłości?", czy jak w *Skardze Adama* – bezdomny wędrowiec, zgorzkniały, pyszny, nienawidzący, pożądający, którego „Przewiał wiatr Bożego milczenia" – oto dzisiejszy człowiek. To ktoś, kto nawet nie wątpi w istnienie Boga – on w ogóle Go nie dostrzega, przegapiając cud stworzenia. Ludzie „jak zombie", „porażeni strachem":

O swój los i o jutro, nie widząc że lilie
Polne same wyrosły i nektar z nich pije
Mysz, koliber i pszczoła nie przejmując się czasem
Ani przyszłym ni przyszłym, to co teraz w nich żyje
Głodni idą jak cienie chwiejąc się osłabnięci
Nie wiedząc że się chleby przez podział rozmnaża
Ni mając na uwadze że wśród nich co dzień niebo
wciąż nowe się stwarza
A na ziemi wśród nich przechadzają się święci
(*Wiatr jedynie i niebo)*

[27] *List do Kolosan*, rozdział 9, wers 9, [w:] *Pismo Święte*…, dz. cyt., Poznań–Warszawa 1989, s. 1336.

Cytowany wiersz to jeszcze jedna współczesna, poetycka wersja słów Ewangelii wg Św. Mateusza:

> Nie martwcie się o swoje życie, o to, co macie jeść i pić, ani o swoje ciało, czym się macie przyodziać. Czyż życie nie znaczy więcej niż pokarm, a ciało więcej niż odzienie? Przypatrzcie się ptakom podniebnym: nie sieją ani żną i nie zbierają do spichlerzy, a Ojciec wasz niebieski je żywi. Czyż wy nie jesteście ważniejsi niż one? Kto z was, martwiąc się, może choćby jedną chwilę dołożyć do wieku swego życia? A o odzienie czemu się martwicie? Przypatrzcie się liliom polnym, jak rosną: nie pracują ani przędą […]. Jeśli więc ziele polne, które dziś jest, a jutro do pieca będzie wrzucone, Bóg tak przyodziewa, to czyż nie tym bardziej was, ludzi małej wiary […]. Nie martwcie się więc o jutro, bo jutrzejszy dzień sam o siebie martwić się będzie. Dosyć ma dzień swojej biedy (Mt 6, 25-28, 30-31,34)[28].

Tak więc współczesnemu człowiekowi skoncentrowanemu na konsumpcji i gromadzeniu dóbr materialnych, prócz wiary w codzienny cud stworzenia, brakuje ufności pokładanej w Bogu, o jakiej głosi ewangeliczna nauka. Czy kiedyś w „w bisiorze i złocie" (*Baalam i anioł Adonai*), czy dzisiaj „w garniturze od Diora" człowiek nie dostrzega Bożej epifanii, odwraca się od Niego. Oto Apokalipsa, która już się dokonała, która dzieje się dziś, choć nie słychać trąb, które zwiastują zagładę:

> Apokalipsa już przyszła. Nie czekaj trąb siedmiu
> Gradu, trzęsienia ziemi ani gwiazdy Piołun
> Patrz, jak się mrowi na ziemi nieczysty lud Boży
> Co nie wierzy w moc znaków i nie ufa Słowu
>
> (*Pieśni z drugiego piętra*)

Po Miłoszowsku powiedziane: „Innego końca świata nie będzie", „A którzy czekali błyskawic i gromów,/Są zawiedzeni./A którzy czekali znaków i archanielskich trąb,/Nie wierzą, że staje się już"[29]. Wbrew Apokalipsie, która „zdaje

[28] *Ewangelia wg Św. Mateusza*, rozdział 6 pod tytułem: *Zbytnie troski*, w. 25-30, 34, [w:] *Pismo Święte*…, dz. cyt. s. 1130.

[29] Cz. Miłosz, *Piosenka o końcu świata*, [w:] tenże, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1996, s. 58-59. To nie jedyny wątek Miłoszowski w tomie, odnajdujemy w nim wiele nawiązań do autora *Traktatu teologicznego*.

się stać tuż, na progu" (*Post tenebras Lux*) – bo „połamano już wszystkie normy i zakazy", bo człowiek umiera ze strachu, lęku o swój byt, zagubiony we współczesności, w której nie ma się na kim oprzeć, bo utracił wiarę, a więc i ufność w pokładaną w Bogu – podmiot liryczny wyznaje:

> Apokalipsa stoi u bram miasta, ale ja na przekór
> Pieśni z drugiego piętra, psalmy Bogu śpiewam.

Co więc dalej w tej sytuacji? Człowiek wiary w stworzenie – podmiot liryczny *Post tenebras Lux* – ma tylko jedną możliwość – „zaufać Słowu", podążać „za Słowem" „co zbawia", bo „Nie zginie ten, kto ufność złożył w ręce Panu" (*Strzeżcie się małych lisków…*), „Tylko zaufaj, On na swej piersi cię skryje" (*Ewangelie o wodach*):

> Więc jedynie w mym Bogu pokładam nadzieję
> W chwili trwogi największej tylko Ty mi pomożesz

– wyznaje Autorka *Psalmu «55»*.

Światłość w ciemności

A oto znów przemówił do nich Jezus tymi słowami: «Ja jestem światłością świata. Kto idzie za Mną, nie będzie chodził w ciemności, lecz będzie miał światło życia»". (J 8, w 12)[30]

Epifanie Boga w Jego Słowie i Stworzeniu – oto Światło we współczesnym Armagedonie – post tenebras Lux – jak głosi tytuł zbioru i otwierającego go wiersza. Światło – po ciemności – to motyw przenikający cały tom – jako nagła iluminacja Bożego stworzenia i Słowa; jako synonim Jednego Boga – Ojca, Syna i Ducha Świętego[31] – w „Trzykrotnym bycie", który Światłem – „Swym tchnie-

[30] *Ewangelia wg Świętego Jana*, [w:] *Pismo Święte…*, dz. cyt., Poznań–Warszawa 1989, s. 1216.

[31] Autorka poświęca wiersze w tomie każdej z trzech postaci Boga. Obok Boga-Ojca, tego, który jest „wszystek we wszystkim", „Pięknego Ogrodnika", mamy tu Ducha Świętego, któremu poświęcony jest wiersz *Objawienie się Ducha Świętego w kinie*, *Veni Creator*, czy *Zstąpienie Ducha*. Z kolei postać Chrystusa przywoływana jest bezpośrednio w cytowanych z Ewangelii Jego słowach („Ja jestem Światłem dla świata") lub wydarzeniach z Jego życia (np. cud w Kanie Galilejskiej), a także znakach-symbolach (ogród Getsemani, Krzyż).

niem darzy ziemskie stwory radością i życiem" (*Trzy listki na gałązce*). Podmiot liryczny tomu – strażnik duchowego wymiaru egzystencji – przekonuje o czuwającym nad losem człowieka Światłem: „Jest przecież Światło nad tobą, tylko oczy obetrzyj/z błon zgniłych […] (*Nad głową wiatr*); „Światło nad nami, cokolwiek się dzieje/Ono oświeca nasze kręte ścieżki/Ono w tęsknocie wołania wspomaga" (*Światło nad nami*):

> I jest nam dane na radość najprostszą
> Jak pierwszy promień wiosenny, co kruszy
> Skorupę lodu nabrzmiałą od soków
> Podziemnych, tryskających zmartwychwstałą trawą
> Która wyrosła pod słońca namiotem
> Nie zwiędnie, trwać będzie zielona na wieki.

Obok cytowanych wersów, przepełnionych dziecięcą, wręcz naiwną radością, płynącą z przekonania o istnieniu Istniejącego, odnajdujemy i takie, z których płynie smutek zwątpienia w stworzenie. Myliłby się bowiem ten, pisze A. Regiewicz, który „szukałby w tej poezji tomu alleluja stycznego, infantylnie radosnego, wręcz przeciwnie – płynąca radość poprzedzona jest często doświadczeniami trudnymi: kryzysem, kuszeniem, zwątpieniem, upadkiem. Zza dzwonów bije olbrzymia pokora – przeświadczenie o własnej grzeszności, skłonności do upadku i ucieczek"[32]. O poczuciu zwątpienia i braku zaufania Bogu, od którego nie wolne jest „Ja" liryczne, mówi wiersz pod tytułem *Potomkowie Hioba*.

Liryk otwierają ujęte w cudzysłów pytania: „Gdzie droga, co wiedzie do siedziby światła?/Gdzie jest mieszkanie ciemności?"[33], zaczerpnięte z biblijnej *Księgi Hioba*, rozdziału 38 zatytułowanego w cytowanym tłumaczeniu: *Pierwsza Mowa Boga: Tajemnica stworzenia*[34] lub w innym: *Gdzie mieszka światło?*[35]. Są to

---

32 A. Regiewicz, dz. cyt., s. 8.

33 W *Piśmie Świętym* pytania te brzmią: „Gdzie jest droga do siedziby światła/i gdzie ciemność ma swoje miejsce?" (Hi 38, 19-20), [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem*, opracował Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Towarzystwa Świętego Pawła, Częstochowa 2005, s. 1168. W innym tłumaczeniu Biblii fragment ten brzmi: „Gdzie jest droga do spoczynku światła?/A gdzie mieszkają mroki," (Hi 38, 19-20), [w:] *Pismo Święte*…, dz. cyt., Poznań–Warszawa 1989, s. 546.

34 *Księga Hioba. Pierwsza Mowa Boga: Tajemnica Stworzenia*, rozdział 38, [w:] *Pismo Święte*…, dz. cyt., Częstochowa 2005, s. 1166-1168. W innym tłumaczeniu: *Pierwsza mowa Boga: Mądrość Boża widoczna w świecie*, [w:] *Pismo Święte*…, dz. cyt., Poznań–Warszawa 1989, s. 564.

35 *Księga Hioba*, *Pierwsza Mowa Boga: Mądrość Boża widoczna w świecie*, rozdział 38, [w:] *Pismo Święte*…, dz. cyt., Poznań–Warszawa 1989, s. 564.

w *Starym Testamencie* retoryczne pytania kierowane przez Boga do wątpiącego Hioba, na które ten oczywiście nie zna odpowiedzi, gdyż pozostają one zakryte przed człowiekiem. Wiedza ta, podobnie jak i ta o istnieniu granic ziemi i reguł rządzących światem, pozostaje poza granicami ludzkiego umysłu – przekonują słowa *Pisma* – słowa Boga. Sens „Bożej Mowy" zapisanej w tym rozdziale *Biblii*, a przywołanej w liryku, tak wyjaśniają bibliści:

> Następną dziedziną, która pozostaje poza władaniem człowieka, jest pojawienie się światła jutrzenki. Zwykle w tradycji biblijnej światło jest znakiem prawdy i sprawiedliwości, dzięki niemu możliwe jest odróżnienie dobra od zła (Iz 5, 20; 59, 9; J 3, 19-21). Środowiskiem działania ludzi nieprawych jest ciemność (Hi 24, 13-17), lecz to Bóg kładzie kres ich poczynaniom, budząc nowy poranek. Człowiek nie jest w stanie rządzić następstwem dnia i nocy, nie zna ich źródeł. Bóg zaprasza więc Hioba do uznania swojej znikomości, wobec niezgłębionych tajemnic świata, pośrednio także Tajemnicy cierpienia, która najbardziej zajmowała jego umysł i serce[36].

Tradycja biblijna eksplikacji motywu światła w *Piśmie Świętym*, o jakiej mówią bibliści, wpisana jest w cały tom *Post tenebras Lux*. Najpierw ta, że człowiek, nawet wobec najnowszych i śmiałych ustaleń nauki, nie jest w stanie odkryć tajemnicy stworzenia świata, momentu pojawienia się „światła jutrzenki". Dalej i ta, że światło to implikacja prawdy i sprawiedliwości – dobra, rozumianego w opozycji do ciemności – traktowanej w całym zbiorze jako synonim ludzkich nieprawości, zła, którym kres kładzie Bóg.

Wracając do przywołanego wiersza *Potomkowie Hioba* – po zacytowanych z *Pisma* pytaniach samego Boga, następuje szereg pytań skierowanych do Niego: „Gdzie jesteś", „Dlaczego tak się ukrywasz?", „Czemu się nie przechadzasz, ręka w rękę, tuż obok", „Dlaczego mówisz tak cicho i w sercu gdzieś na dnie". Świadczą one niezmiennie, o ludzkim poszukiwaniu Boga przez człowieka, ale też o jego wątpieniu w Jego istnienie, w Boże stworzenie. Potomkowie Hioba – „my" – powie „Ja" liryczne w imieniu człowieka XXI wieku, w imieniu człowieka w ogóle – choć „Tysiąc lat przeszło", „jak Elihu wciąż Hioba pytamy":

> «Poucz nas, co powinniśmy Mu powiedzieć. Bo niczego
> nie widzimy w ciemnościach […]».

[36] *Księga Hioba*, [w:] *Pismo Święte…*, dz. cyt., Częstochowa 2005, s. 1167-1168.

Białostocka Poetka – podobnie jak Hiob – miewa chwile zwątpienia – swoje „nieobecności" wobec Boga (*Proszę Cię Panie*), niedostrzegania „cudu zawilca", „pieniądza pożądania", „przekorne" „mijanie" Jego drogi (*Litania przeprośna*). Jednak jako ta, która wsłuchuje się w Boże Słowo *Starego Testamentu* i – którego nie znał Hiob – *Nowego*, zna objawioną światu odpowiedź na pytanie: „Gdzie droga, co wiedzie do siedziby światła?" Światłem, „drogą i prawdą, i życiem" (J 14, 6)[37] – Bogiem, który stał się człowiekiem jest zmartwychwstały Jezus Chrystus. Wraz z Jego narodzeniem Światło-Bóg przyszło i przychodzi nieustannie na świat.

O przyjściu na świat Boga-Człowieka-Światła wspominanego każdego roku przez chrześcijan opowiada wiersz pod tytułem *Adwent*. Z łaciny *adventus* – przyjście oznacza w kalendarzu liturgicznym Kościoła katolickiego okres poprzedzający święto Bożego Narodzenia – czas przypominający oczekiwanie na powtórne przyjście Jezusa Chrystusa. Jednocześnie jest to czas poprzedzający pamiątkę pierwszego przyjścia Chrystusa – wcielenia. Ma on być także czasem nawrócenia.

Na wiersz składają się cztery strofy symbolizujące cztery kolejne niedziele adwentu. Z każdą strofą, im bliżej mistycznej nocy narodzenia Chrystusa, tym „jaśniej", przybywa bowiem świec, w blasku których czuwa oczekujący na owo nadejście. U progu adwentu „Ciemne są dni" – wyzna podmiot liryczny – „W czujnym trwaniu milczę/Jedynie świecy płomień czas oczekiwania czyści". W „nieuchwytnej" ciszy kolejnego tygodnia – już „w podwójnych sercach świec, wyśnionych/kręgami świetlnymi" słucha „szeptów o wieczności"; wreszcie nawraca się „w trzech świec płonących rosnącej pochodni" i wtedy – w „czasie nabrzmiałym", kiedy „mocniej świece/Poczwórnym ogniem jarząc" „ogrzewają ręce" i „Nabiera mocy Słowo" – rodzi „się Światło" i „mroki rozprasza". Mistyczne światło ogarnia ziemię z chwilą nawrócenia się człowieka, wtedy dopiero – brzmią frazy *Adwentu* – „Przychodzą dni spełnienia". To jeden z wielu sensów wpisanych w ten piękny utwór przekładający na liryczne słowa autentyczne, indywidualne przeżycie Bożego Narodzenia i ewangelicznego Słowa opowiadającego o tym wydarzeniu. Mrok dni, które poprzedzają nadejście Boga-Światła, rozjaśniają płomienie kolejno przybywających świec – zapowiedź nadejścia światła o wiele potężniejszego, jakie spływa z wysokości nieba. Słowo

[37] *Ewangelia według Św. Jana*, [w:] *Pismo Święte*…, dz. cyt., Poznań–Warszawa 1989, s. 1233.

nabiera mocy w świetle, następnie samo staje się Światłością, dokładnie tak, jak głosi Prolog do Ewangelii Św. Jana (J 1, 1-14)[38].

Tom zamyka wiersz niosący radosne przesłanie: oto nadeszło Nowe Jeruzalem w Osobie Jezusa Chrystusa – Boga-Światła rozpraszającego mroki tego świata, wyzwalającego od egzystencjalnego bólu człowieka, jego ontologicznej śmierci. Pewność, że tak właśnie jest dają słowa samego Chrystusa zapisane w Ewangelii św. Jana (opisującej działalność Jezusa, jak w interpretowanym tomie, jako Słowa, Światłości i życia) przywołane w liryku:

„Ja jestem światłem dla świata
Kto idzie za Mną, nigdy nie będzie
Chodził w ciemnościach,
Lecz będzie miał światło życia"
Więc nie potrzeba już szukać oświecenia
Wertować mądrych ksiąg opasłe zwoje
Wystarczy wiernie podążać.

Receptą na zdobycie „światła życia" – poczucia pełni(?) – jest „podążanie", za Zmartwychwstałym Chrystusem, „Nie oglądając się ani nie wątpiąc; „trwanie" przy Nim „jak wierny pies", „jak szczenię".

Choćby kij groźnie nad grzbietem zawisnął
Wyszczerzyć zęby w obronie.

Dlaczego tak trzeba? Dlaczego warto? Ponieważ – odpowiada Autorka – zwyciężył śmierć i uwalnia człowieka od strachu przed nią:

[…] idzie przez świat jak tornado
Burząc odświętne pobielone groby
Ze śmierci mroku w blask życia wkraczając.

Nie jesteśmy bytem przypadkowym – istniejemy ze Światła, z miłości, z Boga i dla Światła, dla miłości, dla Boga – przekonuje białostocka Poetka. To, wynikająca z chrześcijańskiego światopoglądu i rzadkiej dzisiaj głębokiej wiary w Stworzenie, prosta i pełna nadziei odpowiedź na egzystencjalne pytanie o miejsce istoty ludzkiej w kosmicznym uniwersum wobec Absolutu.

38 *Pismo Święte*…, dz. cyt., Poznań–Warszawa 1989, s. 1216.

Bibliografia

Krukowska H., *„Genezis z Ducha", czyli Juliusza Słowackiego medytacja o stworzeniu*, [w:] *Piękno Juliusza Słowackiego*, T. III, *Metamorphosis*, studia pod. red. J. Ławskiego, A. Janickiej, Ł. Zabielskiego, Białystok 2014-2015.

Marcel G., *Homo viator. Wstęp do metafizyki nadzie*i, przeł. P. Lubicz, posł. A. Podsiad, Warszawa 1984.

Ratzinger J. [Benedykt XVI], *Na początku Bóg stworzył… Cztery kazania o stworzeniu i upadku. Konsekwencje wiary w stworzenie*, przeł. J. Merecki SDS, Kraków 2006.

Citko K., *Post tenebras Lux*, Białystok 2014.

Kudyba W., *Święto słowa*, [w:] „Topos" 2015, nr 4 (143).

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem, opracował Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Towarzystwa Świętego Pawła, Częstochowa 2005.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów, wyd. czwarte, Poznań-Warszawa 1989, s. 1225.

Św. Jan od Krzyża, *Droga na górę Karmel*, przeł. z hiszpańskiego i oprac. O. Bernard od Matki Bożej Karmelita Bosy, Kraków 1948.

Kowalczykowa A., *Estetyka a sprawy patriotyczne*, [w:] *Wokół romantyzmu. Estetyka – polityka – historia. Pisma rozproszone i zarzucone*, t. 1, redakcja i opracowanie tekstu A. Janicka, G. Kowalski, Białystok 2014, s. 214.

Gilson É., *Historia filozofii chrześcijańskiej w wiekach średnich*, przeł. S. Zaleski, Warszawa 1966.

Małgorzata Burzka-Janik
University of Opole

RESTORING FAITH IN CREATION. AROUND KATARZYNA CITKO'S POEMS FROM THE VOLUME *POST TENEBRAS LUX*

Summary

The turn of the modern human from the supernatural realm, and from the spiritual dimension – from transcendence – results in a vision of a world in which

there is no place for the God-Creator and in which the story of creation is supplanted by evolution. On the antipodes of this contemporary trend of culture, which rejects the theme of creation and the vision of the God-Creator, the book of Katarzyna Citko *Post tenebras Lux* – awarded the Masurian Orpheus Prize in 2015, situates itself. In the poetic message of the volume, the author talks about the mystery of everyday life, which she experiences, about the experienced epiphany of the God-Creator, thus, giving expression to an authentic, deep faith in the creation, which takes place in front of her eyes and ours.

The Poet finds the experience of the living God also in the Bible. Numerous biblical characters filling the volume are an expression of a profound experience of God's Word, in which the Risen Jesus present in the new creation stands in the centre. That is why the Holy Scriptures of the Old and New Testament belong in the volume to the most important texts, though not the only one, which the Poet from Białystok refers to, constantly playing intertextual games with it. Citing events from the history of salvation, biblical figures, and prayer forms, she expresses a belief, which is close to the experience of Israel, that God accompanies the everyday life of humans. Thus, *Post tenebras Lux* brings a simple and hopeful answer – written with a poetic word, and resulting from the Christian worldview – to the existential question about the place of the human being in the cosmic universe towards the Absolute. We are not accidental beings – we exist from the Light, from God, from love, for the Light, for God, and for love.

Keywords: transcendence, creation, epiphany, Bible, light-darkness.

Krzysztof Korotkich
Uniwersytet w Białymstoku

OD PISMA PTASIEGO DO PISMA ŚWIĘTEGO. O POEZJI KATARZYNY CITKO

Nie oczekuję objawień ni dzwonów
Nie musisz mi się pokazywać jak na górze Tabor

Katarzyna Citko[1]

Poetka

Od początku twórczości, od pierwszego tomu, którym był *Zielnik niedokończony*, poezja Katarzyny Citko silnie związana jest z Biblią, z wartościami wpisanymi w chrześcijaństwo jako główny wyznacznik tematów i problemów w niej poruszanych. Poetka nie poszukuje swojej drogi, ale można mieć wrażenie, że na samym starcie zna szlak, którym będzie konsekwentnie kroczyła, z wyczuwalną pewnością będzie odkrywała i tłumaczyła znaczenia śladów napotkanych na tej drodze oraz tych po sobie zostawianych. Można zaryzykować tezę, że poezja Katarzyny Citko jest objawianiem śladów znajdywanych na drodze wiodącej ku Bogu, liryczną egzegezą znaków, które stale towarzyszą poetce wrażliwej na znaki zostawiane człowiekowi przez jego Stwórcę.

Katarzyna Citko jest autorką czterech tomów poetyckich: *Zielnik niedokończony* (Łódź 1991), *Ptasie pismo* (Białystok 2004), *Post tenebras Lux* (Białystok 2014), za który otrzymała Nagrodę Poetycką im. Konstantego I. Gałczyńskiego „Orfeusz Mazurski", *Tryptyk z trzema sonetami* (Warszawa 2016) oraz współautorką albumu *Erem* (Wasilków 2015), do którego napisała cykl wierszy oraz komentarze do zdjęć autorstwa Wojciecha Biegańskiego. Trzynastoletnie milczenie po wydaniu debiutanckiego tomiku – do którego autorka sama wykonała

[1] K. Citko, bez tytułu, [w:] *Post tenebras Lux*, Białystok 2014, s. 24.

ilustracje! – nie było ciszą jałową, ale dojrzewaniem do swoistego projektu poetyckiego, który zasygnalizowała w niedużym tomiku *Ptasie pismo*, a dobitnie i z dojrzałością literacką wyraziła w trzech ostatnich książkach.

Katarzyna Citko jest jednak przede wszystkim naukowcem, autorką prac poświęconych współczesnej kulturze, jako filmoznawczyni opublikowała książkę o twórczości Pedro Almodóvara[2], w której z niezwykłą świeżością i bezpruderyjnie zgłębia problemy podejmowane przez hiszpańskiego reżysera. W pracach naukowych interesuje ją człowiek uwikłany w sidła współczesnego świata, w pułapki pożądania, w niejasności języka i komunikacji międzyludzkiej, wreszcie w problemy z tożsamością i ze zrozumieniem sensu egzystencji oraz celu wędrówki. Obchodzą ją problemy człowieka, który ma on ze sobą i z innymi, uczona nazywa je posługując się obrazami współczesnego kina, znajdując w nich język zdolny przekraczać bariery porozumienia oraz uwalniający z ram narzucanych przez stereotypy, kulturę, konwencje i normy nie zawsze zrozumiałe, utrudniające zrozumienie siebie i innych.

Uczoną i poetkę interesuje człowiek w sytuacji moralnych wyborów, nieustannie określający swoją relację wobec Boga, Jego praw, wobec własnego powołania ku działaniu w świecie i na jego rzecz, człowiek świadomy swojej siły, ale też słabości, aktywnie rozporządzający zarówno swoimi talentami, mocą, jak również potrafiący korzystać z popełnianych błędów, z upadków oraz wszelkich słabości[3]. Im bliżej prawdy, tym mniej rozmytych kształtów, mniej wątpliwości, więcej szczegółów, które określają moralność człowieka, dlatego autorka poszukuje, nie zakładając jedynie słusznych rozwiązań, pyta – nie udzielając ostatecznych odpowiedzi, uznaje siłę Tajemnicy jako jednej z Boskich emanacji[4].

Człowiek dla Katarzyny Citko nie jest tajemnicą, na pewno nie konkretny, z imienia i nazwiska, ale poszukuje ona tego, co zakrywa prawdziwą twarz człowieka, co zamienia jego tożsamość w kreację wygodniejszą od przypisanej mu przez Stwórcę. Poetka demaskuje w pracach naukowych oraz w swojej poezji

---

2 Zob. K. Citko, *Filmowy świat Pedra Almodóvara. Uniwersum emocji*, Białystok 2007.

3 Por. tamże, s. 27: „Każdy człowiek może i pragnie zachować własną naturę oraz działać według niej. Jeśli widzi świat tak, jak urządził go Bóg i akceptuje ten stan, posiada emocje aktywne, takie jak miłość do świata i innych ludzi. Jeśli natomiast odrzuca porządek Boskiego stworzenia, pragnąc, by świat był inny, pojawiają się w nim emocje bierne, takie jak niechęć, rozgoryczenie czy zawiść".

4 Por.: „Tajemnica występuje w refleksji wtórnej, odwołującej się do żywego, niewolnego od emocji doświadczenia. Dzięki niej człowiek ma szansę odzyskać pierwotną jedność z kosmosem zniszczoną przez czysto intelektualną analizę, odbudować więzi osobowe z drugim człowiekiem i z Bogiem" (tamże, s. 29).

skłonność człowieka do zakładania masek, do chowania prawdziwej twarzy i do kłamstwa, w które z czasem zaczyna on wierzyć i z chęcią zapomina o zaprzeczonym przez siebie świecie:

> O, znasz na pamięć wszystkie wilcze maski widm
> I stoisz w oknie skryta zmroku płaszczem jak w milczenie
> Odwracasz wzrok i twoja postać tam w orszaku także się ogląda
> Na wędrujące za nią cienie
> Lecz podejść bliżej nikt się z tamtych nie odważy
> By nie zobaczyć swego strachu w lustrze twojej twarzy[5].

Jeśli założyć, że głównym problemem twórczości poetyckiej Citko jest człowiek, to będzie to bohater uniwersalny, reprezentujący raczej ludzkość, everymena, a nie postać historyczną, łatwą do sądzenia, rozliczenia z błędów i grzechów. Człowiek uniwersalny to przecież także przestroga przed pochopnym sądzeniem go z błędów, które popełnia prawdopodobnie każdy.

Antropologiczny wymiar poezji Citko realizuje się jednakże dopiero w perspektywie uwzględniającej Stwórcę, Boga, Tego, Który objawia się w innym człowieku i poprzez piękno natury. Antropologiczny krajobraz pozbawiony Boga byłby wizją kaleką, daleką od tego, co pragnie naszkicować poetka, byłby protezą świata, a nie emanacją Bożego piękna. Bóg w poezji Citko niejako wyrasta, systematycznie się objawia, począwszy od nieśmiałych przeczuć wpisanych w *Zielnik niedokończony*, przez bardziej odważne *Ptasie pismo,* uzyskując pełnię w ostatnich książkach.

Poezja Katarzyny Citko swoje źródło ma w doświadczeniu religijnym, wypływa z głębokiego poczucia obecności Boga w życiu człowieka[6], obecnego nawet gdyby próbowały go zniekształcić demony i cienie. Delikatne ślady tego doświadczenia można odnaleźć utworach nienatrętnie poruszających problemy wiary i przeżycia religijnego, jak na przykład we wczesnym wierszu *Wędrowiec*:

---

[5] K. Citko, *Za siebie patrząc innych w mrok prowadzisz*, [w:] *Zielnik niedokończony*, Łódź 1991, s. 8.

[6] Problemy definiowania liryki religijnej stały się tematem licznych rozpraw, jedną z propozycji przedstawia Z. Zarębianka w szkicu *O poezji religijnej i sposobach jej badania* („Roczniki Humanistyczne KUL" 1990, t. XXXVIII, z. 1). Poezja religijna według badaczki odnosi się „bezpośrednio do *sanctum*; byłaby to więc poezja wyrastająca z przeżycia rzeczywistości prawd objawionych w danej religii, poezja, dla której inspirację stanowi wiara jako akt najgłębiej osobowy, wolny i wywierający wpływ integrujący na życie i osobowość bohatera lirycznego" (s. 26).

Tam w rudym złocie sosen kolumny jak święci
Przez palce sypią pachnący czas – żywiczne kadzidło
I w głazie ołtarza z mchu tkanym – roślinnej postaci pamięci
Mszę życia zieloną odprawia wiatr – anielskie skrzydło[7],

– a nawet te wiersze, których temat pozornie oddala się od kontekstów duchowości, z pewnością będą miały „drugie dno", wbuduje w nie autorka liczne aluzje, nakłaniając czytelnika do refleksji, często nawet do medytacji:

Grudzień
Biały śnieg
otulił drzewo nocy
zaprzeczył cieniom
Teraz
jak mroczne lustro
świat odwraca się tarczą
ku wrotom snu[8].

Jest to liryka przepełniona symboliką, sensem wpisanym w wyraziste znaki, ale też mniej oczywiste poetyckie aluzje. Poetka sprawnie wykorzystuje możliwości języka oraz zna moc milczenia, by osiągnąć pożądany efekt – zainteresowanie czytelnika, jego pełne skupienie na tym, co zrazu nie musi przemawiać językiem proroka, dopiero z czasem może się takim okazać.

Citko korzysta z wielu możliwości poetyki, doskonale włada gatunkami, dobierając je w zależności od tego, jaką wiadomość ma do przekazania, jaką myśl chce utrwalić, nie da się jednak nie zauważyć szczególnego zamiłowania do sonetu, który jest obecny w każdym tomie, a nawet wprowadzony do tytułu ostatniej książki: *Tryptyk z trzema sonetami*. O ile w dwóch pierwszych tomach poetka wybiera – poza nielicznymi wyjątkami – wiersz wolny, biały, to w kolejnych tomach dominują gatunki nawiązujące do poetyki religijnej: psalm, litania, modlitwa, pieśń, kolęda, brewiarz, przypowieść, a nawet ewangelia (jak: *Ewangelie o wodach* w *Post tenebras Lux*). Wiele utworów ma charakter medytacji, zapisów przeżycia duchowego, religijnego, dlatego forma poetycka nie wydaje się najważniejsza, stając się jedynie koniecznym kształtem dla myśli. Oczywiście

[7] Tejże, *Wędrowiec*, [w:] *Zielnik...*, dz. cyt., s. 7.
[8] Tejże, *Grudzień*, [w:] *Ptasie pismo*, Białystok 2004, s. 33.

nie należy lekceważyć wielkiej liczby utworów odwołujących się do gatunków literackich z nurtu religijnego, jest to bowiem świadomy projekt poetycki, mający za zadanie opisanie świata jako architektury Boskiej, liryka Citko układa się w kształt nienadętej, skromnej, ale jednak księgi. Księga opowiada o sprawach fundamentalnych i wymaga użycia języka zdolnego unieść najtrudniejsze tematy tak, by ich nie spłycić, nie uronić niczego z ich znaczenia. Autorka sprawnie posługuje się retoryką biblijną oraz językiem religijnym, zdradza swoje przywiązanie do Pisma Świętego i do brewiarza jako źródeł codziennej lektury oraz niewątpliwej inspiracji poetyckiej.

Zioła, drzewa i ptaki

Natura jest prawdopodobnie najczęstszym wątkiem w poezji Katarzyny Citko, autorka wykorzystuje roślinność, zwierzęta, owady, pory roku i dnia, zjawiska przyrody i piękno jej nieożywionej formy – kamienie i muszle, ważnym symbolem jest także woda i ogień. Intensywność natury, by nie powiedzieć przyrody, chociaż w całej twórczości jest ważna, to w dwóch pierwszych tomach wydaje się wybijać bardziej, dominować tak w tytułach, jak i w osnowie wierszy, bogato przeplatanych słowami związanymi z tym, co ma przywilej być wolnym od sił cywilizacji i oddziaływań człowieka. Jeśli kultura, to taka, która nie zmienia woli Stworzyciela; jeśli cywilizacja, to taka, która trwa w zgodzie ze źródłem, nie mąci źródła.

Katarzyna Citko ma szczęście mieszkać w sąsiedztwie pięknych lasów i łąk, wychowała się na peryferiach zgiełku, z dala od hałasu. Może azyl zieleni i ciszy pozwolił na rozwinięcie się w niej silniejszej więzi z przyrodą, szczególnej wrażliwości na ten utracony dla wielu język świata? Wszystkie wiersze z debiutanckiego tomu wyjątkowo silnie związane są z naturą, ich tytuł, temat lub symbolika wypływają z wnętrza najprawdziwszego „ja", z człowieka, który jest biologiczną i duchową miksturą paradoksów, trudnej prawdy o „koronie" całego stworzenia. Zachwyt nad pięknem natury w tej poezji może przypominać powrót do naiwnej relacji człowieka z naturą, nawet tej, której niezmącony stan znamy z Księgi Rodzaju, relacji pozbawionej dystansu i zdziwienia, ale przepełnionej uczuciem jedności człowieka ze wszystkim, co wypełnia przestrzeń współdzieloną. Jak w rajskim ogrodzie, tak się zdarza w wierszach Citko, człowiek odnajduje silne poczucie identyfikacji z całym „dziełem stworzenia", dlate-

go zamiast zdziwienia pojawia się fenomen zjednoczenia, kontemplacji – wymagające użycia tajemniczego języka bliskiego mistyce.

Bohater, czy raczej podmiot liryczny, w wielu utworach wymownie nie stoi przed drzewem, by podziwiać jego kształt, moc, piękno, wkomponowanie w krajobraz, ale sam staje się drzewem, zapuszcza korzenie i oddaje roślinie własną jaźń, tożsamość, mówi w jego imieniu. Byłyby to utwory co najmniej dziwne i niezrozumiałe bez wprowadzenia kontekstu biblijnego. Jeżeli więc poetka pisze, że jest drzewem, to nie ma na celu prowokacji ani gubienia sensu, nie chce też uciekać w niejasne projekcje nakładających się tożsamości; przyznanie się do bycia drzewem oznaczać może odwagę do głoszenia prawdy o prawdziwym miejscu człowieka w jego wędrówce, jest to swego rodzaju *confiteor* szukającego powrotu do jedności z Bogiem poprzez zjednoczenie ze światem, przez akceptację miejsca (zakorzenienie), czasu oraz powołania. Taki obraz znajdujemy w wierszu *Płacz wierzby*:

Zielony jest mój płacz. Płaczę drzewem.
Cichy jest. Łagodny. Cierpki.
Jak deszcz znużoną rosi ziemię
cieniem się kładąc w poprzek snu.
Siekierą płaczę. Sokiem. Cierniem.
O zmierzchu kulę się jak w kokon,
owijam liściem jak bawełną.
Wyszarpnij korzeń z serca dna.
Zielony korzeń, deszczu szum,
zielony strach. Przez płaczu cierń
Odejmij piłę od pnia drzewa.
Odejmij ptaka od gałęzi,
od słońca chmurę. Złoty liść
upadnie pod zdziwione stopy.
Ściekają drzewa. Zastygają
w marmury łez. W nich drążą ścieżki
łyżeczki ciepłych deszczu rąk.
Odejmij rękę od korzenia.
Uschnie kiedyś przecież płacz
i słońce z zielonego worka
spije ostatnie krople cienia[9].

[9] K. Citko, *Płacz wierzby*, [w:] *Zielnik*..., dz. cyt., s. 12.

Poetyka wiersza nawiązuje do języka proroków, można bez trudu znaleźć w niej echo alegorycznych wizji Izajasza, tajemniczo porównującego zbliżającego się Mesjasza do korzenia Jessego: „I wyrośnie różdżka z pnia Jessego, wypuści się odrośl z jego korzeni. I spocznie na niej Duch Pański, duch mądrości i rozumu (...)" (Iz 11, 1-5). Wymowny okazuje się tu również czas przyszły, określający w zakończeniu nadejście ukojenia, osuszenie łez. Przypominający profetyczną przypowieść wiersz nie pozwala jednak zatrzymać się na jednej interpretacji, choćby asocjacje biblijne były na tyle silne, by narzucać od razu wizję człowieka uwikłanego w dzieje starotestamentalne, w uniwersalny czas Boskich interwencji w dzieje ludzkości. Korzeń czy pień, o którym pisze autorka, może być symbolem świadomości, tożsamości człowieka, gestem wskazującym na przeszłość jako organiczną część teraźniejszości i przyszłości. Korzeń to być może synonim duszy, ale możliwe też, że myśli poetka o nim jako drodze do studni pamięci, pokładów wiedzy o tym, skąd przychodzimy. Może tu chodzi o wierzbę, która płacze, bo taka jest jej tożsamość, a koniec łez zapowiadałby śmierć, kres, wyrok dla drzewa, a w równym stopniu dla ludzkości, gdyby straciła kiedyś kontakt z pniem, z korzeniem („odejmij rękę od korzenia")? A może chodzi o drzewo z Edenu, do którego mają prawo wieść skojarzenia zdominowane przez symbolikę biblijną? Jest to liryka, która pozwala na tworzenie równoległych, niekoniecznie takich samych obrazów, dopuszcza też nakładanie się interpretacji, ich przenikanie w orbicie głównych problemów, które tekst wyznacza mimo wszystko jasno. Pisze poetka przecież w kolejnym wierszu, jakby dopowiadając, że niepewna jest jej pewność, a brak pełnego zrozumienia wpisuje się w prawdę o naszej naturze. Zarówno drzewo, jak też człowiek, to nie byty zamknięte dla siebie, ale drogi, przez które wędruje życie – z nieba na ziemię i z powrotem, od Boga do człowieka, by znów wszystko powróciło do Niego:

Chmury spływają w ziemię drzewem
Ogołoconym z pierwszych liści
Jeszcze się we mnie sen nie ziścił
O tym, co może być korzeniem
Nie wiem
Dlaczego słońce jest ze światła –
Ręce są po to, aby głaskać
Aby budować kształtu pałac
Dla zrodzonego z dźwięku ciała

Dla braci-ptaków jest dom wichru
Spieniony w wiotkich listków cieni
A w nas spiralą rośnie ogień
Trawiący drzewo od korzeni[10].

Niewiedza jest tu wartością, przypomina naiwność w rozumieniu św. Pawła, o której pisał w 1 Liście do Koryntian: „Teraz widzę niejasno...".

Symbolika wody i ognia spina opowieść w klamrę, podkreśla sens obu żywiołów w życiu człowieka. Nie są to jednak siły natury, Citko wprowadza bowiem do utworu porządek duchowy, wodę i ogień przypisując działaniu Ducha Świętego, a nie samej przyrody. Ogień trawiący drzewo „od korzeni" nie spali go przecież, woda nie zagasi tego ognia, doświadczenie obu sił może być zatem działaniem Ducha Bożego, ożywiającego pień naszego istnienia i ogniem, i wodą. Już raz się przecież w postaci płonącego krzewu objawił Bóg Mojżeszowi, dlaczego nie mógłby ponownie wlewać Swój ogień w pień naszej egzystencji?

Wpisana w liryk franciszkańska koncepcja świata, obecna w wielu utworach poetki, pozwala na jeszcze inne skojarzenia, właśnie z kościołem Franciszkanów w Krakowie, z jego pięknymi witrażami, których temat przedziwnie przenika się z treścią powyższego utworu. W wizji Stanisława Wyspiańskiego Bóg Ojciec to władca wyłaniający się z roślin, wpleciony w linie przypominające gałęzie, u Jego stóp czerwienią się płomienie, natomiast w bocznych witrażach umieścił artysta żywioły symbolizujące ogień i wodę. Bóg stwarzający świat wynurza się nie z nicości, ale z natury, z ognia i roślin, jest jej częścią, zdradza tajemnicę współistnienia z pięknem wpisanym w kwiaty, które zachwycają niedoścignionego autora pięknych witraży oraz polichromii, ale też współczesną poetkę. Citko odnajduje we franciszkańskim uniżeniu perspektywę, w której człowiek przestaje być panem wszechświata, zagarniętą władzę zwraca prawdziwemu Panu, a sam zrównuje się z trawą, rozpoznając w takim akcie kenozy właściwą i jedyną drogę dotarcia ku okolicom Boga.

Franciszkańskie motywy pojawiają się w całej twórczości Katarzyny Citko. Ważnym motywem w obu pierwszych tomach poetyckich są ptaki, „bracia-ptaki". Jeśli uznać, że ptaki są tu częścią natury, reprezentując jej piękniejszą część, to od razu trzeba dodać, że poetce nie wystarczy ograniczenie się do tego wąskiego kręgu znaczeń czy skojarzeń. Ptaki w wierszach Citko to nie tylko ożywione piękno, to również symboliczny język Stwórcy, pragnącego mieć nie-

[10] K. Citko, bez tytyłu, tamże, s. 13.

ustanny kontakt z człowiekiem, wysyłającego ku niemu – również za pomocą ptaków – przypomnienie o aktualności zawartego przymierza:

Lipiec. Po burzy

Na przestworzach Bóg zawiesił promień
między tęczą a zachwytu gromem
aby ptak w przelocie piórem trącał
liście światła – drżące struny słońca[11].

Tęcza przypomina o obietnicy Boga danej Noemu i jego potomkom, że Bóg nie zatopi nigdy więcej świata, jest pierwszym znakiem gwarancji miłości Stwórcy do człowieka. W wierszach tych dzieje się to w przestrzeni symbolicznej, poetka przypomina o misterium Księgi Rodzaju pokazując krajobraz bez człowieka, ale dla niego napisany językiem czytelnym dla tych, którzy rozumieją tajemnice księgi:

Czerwcowy wieczór

Jaskółki ciemnym szyfrem
przetkały księgę nieba
w lesie plamistym paprocią
wykluło się lato
Od drzewa do drzewa
ptaki podają zielone sekrety
jagody splamiły się atramentem
Słońce spęczniałe od soków
spać poszło za pokrzywy w miętę[12].

Chociaż dyskretna, to jednak bardzo czytelna symbolika księgi przywołana została w nagromadzeniu wyrażeń mających związek z pisaniem. Pojawiający się ciąg słów: „szyfr", „księga", „plamy", „sekrety" i „atrament" jest budowaniem alegorycznego tekstu, utworu wpisanego w tajemnicę Nieba, a nie w prozę ziemi. „Ciemny szyfr" jaskółek metaforycznie zszywających przepaść między ziemią i Niebem to opowieść, którą odnaleźć można nie tylko w języku natury, ale przede wszystkim w Biblii. Poetka woli jednak przekroczyć granice świętej księ-

11 K. Citko, *Lipiec. Po burzy*, [w:] *Ptasie pismo*, dz. cyt., s. 31.
12 K. Citko, *Czerwcowy wieczór*, [w:] *Ptasie pismo*, s. 30.

gi i nie ograniczać jej do kilku zwojów, ukazuje mowę Boga, Jego listy do człowieka, które pisze atramentem soków słonecznych, soków drzew i jagód, wiecznym piórem paproci oraz ptaków, jak w tytułowym wierszu z tomiku *Ptasie pismo*:

> Obłoki wiatr na niebie rysuje obłoki
> pod nim ptasie loty piszą czarne znaki
> tajemne szyfry znane przez drzewa i ptaki
> i trwa w przestworzach światła czysty ton wysoki
> obłoki wiatr na niebie rysuje obłoki[13].

Ptasie ślady bywają szczególnie niewyraźne i nietrwałe, łatwo je zauważyć co najwyżej na plaży, w piasku, gdzieś na mokrej ziemi. Ulotność zostawionych znaków to ostrzeżenie, którym poetka mogłaby się posłużyć, by opisać kruchość życia, ale nie o takie znaki autorce raczej chodzi, gdy przywołuje język ptaków. Poza rzadkimi wyjątkami poetka nie nazywa konkretnych gatunków, nie rejestruje przyrody jak to robiła Maria Pawlikowska-Jasnorzewska czy ks. Jan Twardowski, chroni się raczej przed przypadkową dosłownością. Gdy się pojawią jaskółki, to nie będą oznaczały jednego, konkretnego gatunku, ale wpiszą się w symbolikę bliską mitologicznej, staną się głosem proroków, świętych, wprowadzą ład nieznany dla rozumu, porządek uczucia, ducha, intuicji. Kasandra uprawiała auspicje czytając z lotu ptaków, gdyż przypominały jej one istoty wolne od ciążenia ziemi, zawieszone między światami mogły się stawać mostem do czasu przyszłego, przeszłego, objaśniać to, co było oraz zapowiadać przyszłość.

Ptak w twórczości Katarzyny Citko może być zwiastunem woli Bożej, Jego obecności, podobnie jak wtedy, gdy ukazał się w postaci gołębicy, ale także może sugerować obecność anioła, a niewykluczone, że również duszę, fenomen jej nieśmiertelności, o czym sugeruje pisarka wskazując Feniksa jako ulubionego ptaka. W rozmowie z Barbarą Kuprel na spotkaniu autorskim w Bibliotece Publicznej w Mońkach 4 maja 2010 roku zapytana jaki jest jej ulubiony ptak, opowiedziała:

Feniks oczywiście. Jest nieśmiertelny, szlachetny, prawy, mądry, a przy tym wszystkim, jak już się zestarzeje, pomarszczy i zbrzydnie, spala się czystym płomieniem i odradza się z popiołów. Któż nie chciałby być taki, jak on?

Poprzedziła to wyznanie szczegółowym określeniem znaczeń wpisanych w symbolikę ptaków, wskazując na wagę tego motywu w jej twórczości:

[13] K. Citko, *Ptasie pismo*, [w:] *Ptasie pismo*, s. 16.

Ptak to symbol. Jak kwiat, ogień, góra, słońce. Symbol uniwersalny, o podobnej konotacji w wielu kulturach. Ponieważ ma skrzydła, jest wyrazem uduchowienia. Gaston Bachelard uważa ptaka za „wytwór powietrznego ruchu", to znaczy za czyste skojarzenie myśli. Ptaki, podobnie jak dzielący z nimi posiadanie skrzydeł aniołowie, są symbolami myśli, wyobraźni i szybkiego nawiązywania łączności z absolutem. Ptaki latające nisko uosabiają przyziemność, wysoko zaś – pasję duchową. Są także przywołaniem wolności, nieskrępowanego lotu wśród chmur[14].

Ptak bywa również w tekstach Citko ekwiwalentem krajobrazu wewnętrznego, ma zdolność wyrażania nieopisywalnych stanów ducha, wydobywa bogactwo doświadczenia metafizycznego. Jest to liryka konfesyjna, bliska poezji metafizycznej, ukazuje człowieka wrażliwego i gotowego na rozpoznanie tajemnic wpisanych w misterium codzienności. Ta poezja przypomina o sacrum milczącym, skrytym w naturze człowieka oraz w cichych szczegółach jego otoczenia:

***
Śpiewał we mnie ptak
ale ten topór
trafniej przylega do ręki
Więc znów wędrowanie?
Kościoły cudzych serc
nie przebrzmią echem mych kroków
Więc świt? Rzeki miecz
rozcinający puch młodego lata?
Więc znów zachłyśnięcie od krzyku?
Był ptak co śpiewał we mnie
Teraz rosnę
w sól ciszy[15].

Ptak, który śpiewa w człowieku, skazany jest na walkę, na zmagania podobne do tych, które znamy z życia, w wierszu pojawia się na początku oraz końcu. Wspomnienie śpiewu zamkniętego wewnątrz splata się z obrazem niejednoznacznych przeżyć, jest to krajobraz zdominowany przez symbolikę topora i miecza. Wewnątrz utworu zaś wybija się wymowne, anaforyczne zdziwienie

14 Zob. B. Kuprel, *„Ptasie pismo" w Mońkach*, „Bibliotekarz Podlaski" nr 21/2010, s. 123.
15 K. Citko, ***, [w:] *Ptasie pismo*, dz. cyt., s. 15.

w formie powtórzonego „więc": „więc znów wędrowanie?", „więc świt?", „więc znów zachłyśnięcie od krzyku?". Poetycka miniatura może być odczytywana jako alegoria życia w zwięzły sposób ukazująca jego kruchość i piękno. Śpiew ptaka to wszak głos duszy zamknięty wewnątrz, dopóki się wędruje, dopóki świt, aż po zachłyśnięcie się sumą noszonego w sobie bólu, sumą wszystkich śpiewów i głosów, które człowiek z duszy chciałby wydobyć – aż po ciszę, po „sól ciszy", czyli jej najgłębszy sens, jakim w końcu okazuje się śmierć. Jest to rodzaj metafizyki egzystencji, która nie walczy, nie szamocze się w buncie i niezgodzie na przemijanie. W tej poezji jest miejsce na harmonię ciała i duszy, życia i śmierci, to czysta poetycka wizja „powołująca do istnienia nowe światy, w duchu bliska nadrealizmowi, po mistrzowsku powołująca sytuacje liryczne"[16]. Chciałoby się jednak dodać, że nowe światy nie mają być alternatywą dla zamysłu Stwórcy, ale poetyckim objaśnianiem tajemnic tego jednego, prawdziwego świata.

Światło po ciemności

Czy planując tytuł dla trzeciego tomu poetyckiego Katarzyna Citko mogła się inspirować filmem *Post tenebras lux* z 2012 roku w reżyserii Carlosa Reygadasa, nie ma chyba większego znaczenia, to jednak interesujące mogłoby się okazać porównano obu dzieł, zbadanie ewentualnych związków, zwłaszcza, że autorką książki o tym samym tytule jest filmoznawczyni. Po trzynastu latach przerwy ukazuje się w 2014 roku *Post tenebras Lux*, książka niemal natychmiast zostaje nagrodzona Mazurskim Orfeuszem. Wojciech Kudyba w swojej laudacji wyznaczył najważniejsze kierunki możliwych interpretacji książki:

> Czy można zatem powiedzieć, że zbiór *Post tenebras Lux* w pewien sposób wzbogaca wielki i cenny skarbiec polskiej poezji religijnej? Zapewne tak. Wyobraźnia religijna poszukuje dziś nowych form wyrazu. Wciąż nie wiemy, w jaki sposób wyrazić doświadczenie wiary tak, by brzmiało ono w sposób jak najbardziej autentyczny i bliski współczesnej wrażliwości. We współczesnej dyskusji nad kształtem poezji usiłującej wysłowić przeżycie relacji z transcendencją głos Katarzyny Citko jest bardzo ważny. Zasługuje na wyróżnienie[17].

[16] Por. T. Zaniewska, *Mowa ptaków*, [posłowie do:] *Ptasie pismo*, dz. cyt., s. 47.

[17] http://orfeusz-nagroda.pl/index.php/finalisci-2015/183-laureat-orfeusza-mazurskiego – dostęp z dnia 30 stycznia 2018.

Kudyba celnie nazywa warsztat Katarzyny Citko „wyobraźnią religijną", podkreślając to, co najważniejsze w „doświadczeniu wiary", w wysłowieniu przeżycia „relacji z transcendencją".

Gdyby okres twórczości poprzedzający wydanie trzeciego tomu nazwać metafizycznym, najlepszym określeniem tego, co się stało z poezją Katarzyny Citko od roku 2014 byłoby wpisanie jej twórczości w nurt mistyczny. Oczywiście, nie wszystkie utwory pomieszczone w *Post tenebras Lux* oraz w *Tryptyku z trzema sonetami* i te z *Eremu* mają cechy poezji mistycznej, to z całą pewnością tematem dominującym jest w nich Bóg i głębokie przeżycie religijne. Jest to poezja poświęcona problemom wiary, to liryka kontemplacyjna przekraczająca granice powszechnego oczekiwania i daleka od zjawiska zwanego modą. Citko wymownie odcina się od nurtów poetyckich, przełamuje konwencje poetyckie oraz uwalnia język z okowów tendencji, snobizmu i martwoty. Ma ona odwagę na nieraz karkołomne eksperymenty, poszukując granic języka i tego, co niewyrażalne.

Przywołując słowa Adama Regiewicza ze wstępu poprzedzającego *Post tenebras Lux*, można próbować wyjaśnianie czym jest religijność dla Citko, jak należy rozumieć inspiracje biblijne w książkach poetyckich powstałych po „przełomie" poetki:

> (...) nie chodzi tu jednak ani o poezję pobożnościową czy dewocyjną, ani o metafizyczne refleksje nad istotą życia ludzkiego ocierające się o teologię, lecz o rozpisane w słowach poetyckich doświadczenie Boga żywego. Autorce bliska jest myśl proroka Izajasza, który porównując Słowo do deszczu pisze, iż „nie wraca [ono] do mnie puste, lecz wykonuje moja wolę i spełnia pomyślnie to, z czym je wysłałem (Iz 55, 11). Przekonanie, że Bóg towarzyszy codzienności człowieka, gdziekolwiek by ten się znalazł, że nie jest On daleki od ludzkich spraw: śmierci, zmagania, zwątpienia, cierpienia – tak bliskie doświadczeniu narodu Izraela, poetka wyraża licznymi odwołaniami tak do wydarzeń z historii zbawienia, figur biblijnych jak form modlitewnych – szczególnie psalmów[18].

Chociaż od początku swej twórczości poetyckiej Katarzyna Citko miała wyraźny cel, temat, wiedziała co jest najważniejsze w jej pisaniu, to da się określić symboliczny przełom, przejście z okresu metafizycznego do mistycznego. Obarczenie poezji mianem mistycznej jest na tyle ryzykowne, że domaga się

[18] A. Regiewicz, *Wiersze oświecone wiarą*, [wstęp do:] *Post tenebras Lux*, Białystok 2014, s. 5.

zawsze dowodów i wyjaśnień tajemnicy wpisanej w symbolikę często nieprostych utworów.

Tom rozpoczyna się wierszem „przedtytułowym"[19], nawiązując do symboliki drzewa („Jestem jak cyprys zielony"), chętnie wykorzystywanej w pierwszych dwóch tomach wydanych przez Citko. Można uznać ten wiersz za przewodni, programowy, otwierający nową drogę w twórczości poetki. W tym małym manifeście zawiera się tradycja judeochrześcijańska spleciona z grecką, poetka kreśli gest mający początek w rajskim sadzie, by zakończyć go w mitycznym Styksie („zapomnienia rzeka"). Piękna wizja kultury śródziemnomorskiej ukazuje rozległe korzenie tak estetyczne, jak i religijne, podkreślając najważniejszy aspekt wiary, jakim jest teleologia, zmierzanie ku jasnemu celowi.

Wiersz poprzedzający wspomniany cykl jest przesycony aluzjami do Ewangelii, chociaż ciekawe, że poetka kończy go nie wizją Sądu Ostatecznego, ale aluzją do mitycznej rzeki. Jest to dyskretne zdystansowanie się od „teologicznego" relatywizmu, od synkretyzmu wierzeń, odrzuca mityczną konstrukcję świata jako niemożliwą. Może chodzi o to, że Ewangelia jest spełnieniem wszelkich tęsknot i niepewności człowieka, jako jedyna może ukoić lęki o wiekuistą przyszłość?:

> W nim ma schronienie i pokarm na wieki
> Pić już nie musi z zapomnienia rzeki[20].

Samo przywołanie tradycji antycznej nie znaczy tu tyle, co zerwanie z nią, uwolnienie się z jej dominacji. Jeśli poetka pisze, że pić już nie musi człowiek ze Styksu, ale ma obietnicę nowej krainy, to ma na myśli obietnicę zbawienia, odkupienie ludzkości przez Chrystusa i zapewnione miejsce u Jego boku.

A jaki jest Bóg w poezji Katarzyny Citko?

Bóg jest jednym z najważniejszych tematów w drugim okresie twórczości poetyckiej Citko, przywołuje Go ona na różne sposoby, inspirację odnajdując zarówno w Starym, jak i w Nowym Testamencie, a nierzadko też w hagiografii. W tytułowym wierszu z tomu *Post tenebras Lux* Bóg jest schowany na wzór historii opowiedzianej w 1 Księdze Królewskiej (19 11-12):

---

[19] Wiersz bez tytułu mógłby pełnić funkcję podobną do tej, którą Adam Mickiewicz przypisał balladzie *Upiór*, poprzedzającej *Dziady*, tak pozornie niespójnej gatunkowo i tematycznie, a jednak niezbędnej do wczucia się i zrozumienia pełni sensów największego z polskich dramatów.

[20] K. Citko, *„Jestem jak cyprys zielony..."*, [w:] *Post tenebras Lux*, dz. cyt., s. 9.

> Wtedy rzekł: «Wyjdź, aby stanąć na górze wobec Pana!» A oto Pan przechodził. Gwałtowna wichura rozwalająca góry i druzgocąca skały [szła] przed Panem; ale Pan nie był w wichurze. A po wichurze – trzęsienie ziemi: Pan nie był w trzęsieniu ziemi. Po trzęsieniu ziemi powstał ogień: Pan nie był w ogniu. A po tym ogniu – szmer łagodnego powiewu[21].

Pierwsza część wiersza jest opisem wielkiej burzy, wichury, trzęsienia ziemi – zupełnie jak w opowieści o Eliaszu, który musiał oglądał moc Boga z groty:

> Skały się rozstępują i trzęsie się ziemia,
> Materia kruszy ciało, kamienie na przemiał
> Toczą się w przepaść z hukiem, a ze szczelin ogień
> Wygania liche życie skorpiona i węża,
> W krąg pierścień pożogi spod skał się rozszerza
> I bladolice kwiatki asfodeli liże
> Niebo pełznie do ziemi, wciąż niżej i niżej[22].

Frenetyczny obraz poetycki przygotowuje czytelnika do postawienia kluczowego pytania: gdzie w obliczu zagłady jest Bóg? –

> Apokalipsa zdaje się stać tuż, na progu
> I próżno w złych żywiołach szukać śladów Boga.

I oczywiście udzieli autorka szybko odpowiedzi, przypominając, że Bóg nie przebywa w tym, co złe, nie jest zniszczeniem, co mu nieraz sprytnie przypisywała kultura, filozofia, literatura w sytuacji rozpaczy[23]. Zagłada jest doświadczeniem granicznym, w tym przypadku nazwana zostaje Apokalipsą, nie chodzi zatem wyłącznie o to, co dzieje się w świecie materialnym, zewnętrznym, ale o doświadczenie duchowe, w takim samym stopniu jest to przypowieść o apokalipsie duchowej, jakiej człowiek nieraz może doświadczyć, i to niekoniecznie na wojnie. Odpowiedzią na rozdzielający dwie części utworu dwuwiersz jest po-

---

21 Cytuję za*: Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie z języków oryginalnych, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, wyd. trzecie, Poznań – Warszawa 1980, s. 334.

22 K. Citko, *Post tenebras Lux*, [w:] *Post tenebras Lux*, dz. cyt., s. 10.

23 Interesującym kontekstem dla tego utworu może być poemat Voltaire'a o zniszczeniu przez trzęsienie ziemi Lizbony (Voltaire, *Poema o zapadnieniu Lizbony*, oprac. J. Wójcicki, Piła 2003).

nowne odwołanie się do losów Eliasza, który Boga odnajduje w delikatnym wietrze:

> Lecz oto kiedy cichną już grzmoty i krzyki
> Zza chmur kotary wionie lekki wiew wietrzyku...

Jest to kolejny z dwóch centralnie umieszczonych dwuwiersz, rozpoczynający drugą część wydarzeń, teraz ukazujących spokój, miłość, odrodzenie. W tej części świat ukazuje się jako zwycięski, wolny od „oślepłego olbrzyma", nie ma w nim już podstępnych węży ni skorpionów.

W swego rodzaju programowym wierszu zawiera się projekt cyklu, wyraźny zamysł tego, o czym chce mówić współczesny świadek, by nie powiedzieć „poetka-prorok". Wskazuje ona najważniejsze, wciąż aktualne problemy, jakie wpisane są w duchowe życie człowieka, a które stały się tematami biblijnymi, więc wydobywa je i „aktualizuje", rozpisuje na nowo, aby ukazać nieprzemijalny związek ziemskiej wędrówki z planem Boskim. W jej głosie powtarzać się będzie nadzieja, że nieskończony jest cykl odradzania, że „odrasta trawa na wiosnę, nieskazitelna, zielona" (s. 11), że Bóg prawdziwy to „Ten, który dochowuje przymierza".

Konstrukcja *Post tenebras Lux* jest wyraźną paralelą do budowy Biblii, pierwsza część nawiązuje do Starego Testamentu, w drugiej zaś dominują nawiązania do Nowego Testamentu, całość jednak ukazuje Boga żyjącego poza czasem, wolnego od historii i porządku linearnego, dlatego zdarzają się odstępstwa i w części „nowotestamentalnej" można znaleźć liczne aluzje do Księgi Rodzaju. Przykładem jest wiersz *Trzy drzewa*, w którym autorka buduje piękną alegorię, rodowód krzyża Chrystusa wpisując w Eden i prowadząc do rajskiego drzewa: „Drzewo życia coś zapuściło korzeń swój w Edenie / Cudne są twoje kwiaty, dorodne owoce"[24]. Jest to nie tylko poetycka filozofia krzyża, porównanego w tym miejscu do *axis mundi*:

> Drzewo świata, coś wyrosło ze środka ziemskiego okręgu
> Wierzchołkiem drapiesz nieba zasłonę, twój kontur cienisty
> Po krańce sięga horyzontu ziemi
> (...)
> Drzewo Krzyża, coś wzniosło ramiona

[24] K. Citko, *Trzy drzewa*, [w:] *Post tenebras Lux*, dz. cyt., s. 51.

Nad strasznej czaszki skałą, Tyś jest Drzewem Życia
Tyś Drzewem Świata całego, (...)[25]

ale wizualizacja schematu religii, drzewo jako rodzaj drogowskazu wskazującego dwa najważniejsze kierunki wędrowania – od Raju do Raju, od Boga ku Bogu. Drzewo krzyża i rajskie drzewo to oś spinająca horyzont ziemski z niebiańskim, pozwala mieć nadzieję, że kontakt Stwórcy z Jego dziełem nie zginie. Miejscem zbawienia ma być miejsce pierwszego grzechu, Chrystus jako drugi Adam zawisa na drzewie krzyża, które w Edenie rodziło owoce zakazane.

Citko widzi w historii zbawienia rys nieskończoności, mechanizm powtarzalności oparty na spirali, której początek w stworzeniu, a koniec zapowiedziany w powrocie „ku Źródłu"[26]. Życie ziemskie poetka opisuje jako paralelę wydarzeń biblijnych, za pomocą licznych aluzji do rozpoznawalnych wydarzeń z Pisma Świętego tworzy ona krajobraz ukazujący człowieka jako żywego uczestnika tych samych wydarzeń, które były udziałem proroków, świętych, postaci zaludniających Biblię.

Mistycyzm tej poezji zasadza się nie na zjawisku czczego zachwytu Biblią, ale pełnego wiary i żarliwego ożywiania jej obrazów, czytania własnego życia jako palimpsestu wkomponowanego w świętą Księgę. Jest to poetycka fenomenologia wiary zrodzonej z zachwytu, ale nie zatrzymanej na stanie ekstazy, jest raczej świadectwem fascynacji dojrzewającej do działania, do wiary aktywnej. Zadziwiać natomiast może czytelnika jeszcze i to, z jaką wiarygodnością potrafi przekonać poetka do prawdziwości swoich duchowych relacji. W wierszu *Chiddekel*[27] powraca poetka do Edenu, w którym nie widzimy jeszcze człowieka, jest natomiast szczegółowy opis raju, pełnego drzew, owadów i zwierząt, takiego opisu nie znajdzie się w Księdze Rodzaju. Autorka niczym archeolog wyobraźni ukazuje wszak coś niemożliwego do odzyskania, widok raju, w którym „Wartki prąd niesie ze sobą źdźbła trawy / Gałęzie, pióra, piach, muszle, kamyki / Zielone włókna przejrzałego lata"[28]. Drobiazgowość opisu, by nie powiedzieć bliski kadr, przenoszonego z przeszłości krajobrazu pozwala uwierzyć w to, że autorka widzi, jest świadkiem opisywanego piękna. Chociaż w przedstawionym obrazie

25 Tamże.
26 K. Citko, *Perat*, [w:] *Tryptyk z trzema sonetami*, Warszawa 2016, s. 53.
27 Tytuł wiersza nawiązuje do mitycznej rzeki, która miała być jedną z czterech odnów wypływających z Edenu (Rdz 2: 10-14).
28 K. Citko, *Chiddekel*, [w:] *Post...*, s. 52.

nie widać Adama ani Ewy, to w ostatniej strofie wspomniane zostaną dzikie „hordy", ludy, które „ścinają mieczami za wiarę".

Jeśli do nieskalanej przestrzeni wdarło się zło znane z czasów współczesnych, jeśli ziemia Edenu „od krwi coraz większa", to i w tej historii można szukać sensu, który człowiek traci z oczu doświadczając zła. Jest to egzegeza biblii żywej, pisanej przez człowieka, raj byłby makietą, w której rozgrywałyby się wszystkie ważne wydarzenia ludzkości, a nie tylko wypędzenie pierwszych ludzi. Raj to perspektywa wydarzeń również współczesnych, obnażająca siłę tragizmu. Raj jednak to także projekt przyszłości, upragniona wizja człowieka. Wprowadzenie do takiej makiety elementu tragicznego, krwi płynącej równolegle z rzeką Chiddakel, a może zamiast tej rzeki, ukazuje nieustanne zmagania dobra i zła, światła z ciemnością. To, że nie widać w rajskim ogrodzie człowieka, nie oznacza wcale, że go tam nie ma. Może nim być przecież zarówno Abel – właśnie zamordowany przez brata, ale też sama poetka, która przyznaje się do mistycznej obecności w świecie istniejącym poza czasem. Narrator jest świadkiem – współczesnym *martyros* – zdolnym oglądać i przekazywać reszcie ludzkości znaki Boga, tłumaczyć Jego plan, często niejasny, niezrozumiały, budzący u wielu sprzeciw. Poetka przyjmuje rolę nie tyle artysty, co misjonarza, w pięknie słowa odnajduje narzędzie głoszenia Dobrej Nowiny.

Symbolika światła i ciemności jest w poezji Citko czytelna, odwołuje się do aksjologii chrześcijańskiej, doskonale odzwierciedla wojnę dobra i zła oraz duchowe zmagania świata wewnętrznego, duchowego. Wojna światła i mroku nie toczy się między słońcem i księżycem czy dniem i nocą, ale między życiem i śmiercią, nadzieją i trwogą, co nie zawsze wydaje się łatwe do rozpoznania, tym bardziej możliwe do bezbłędnego wybrania w rzeczywistości zrelatywizowanej. Poetka dlatego nie przypisuje światła wyłącznie sferze wysokiej ani mroku nie wpisuje tylko w przestrzeń ziemską, co byłoby oczywistym uproszczeniem problemu, ukazuje zmagania z siłami panującymi w każdej przestrzeni i na każdym etapie wędrówki:

> Nad górą gdzieś od ołowiu szare
> A gdzieś pomiędzy gór i chmur granicą
> Szczelina mała światła się otwiera
> Na wiecznej ciszy bramę zawieszoną w mroku[29]

[29] K. Citko, *(...)*, [w:] *Tryptyk*..., dz. cyt., s. 55.

Samo Niebo pozostanie sferą sacrum niezależnie od tego, jakim je będzie widział człowiek, w wertykalnym kierunku poetka odnajduje stały związek z Bogiem, zachęca do odwagi by tam właśnie kierować spojrzenie:

> Niewiele jest człowiek od aniołów mniejszy,
> Niewiele. Lecz niezgłębione dla nas Twoje myśli, Panie
> Niechaj więc nas kołysze Twa przychylność, Boże,
> W kolebce życia, niech nami kieruje, jak wędrownym ptactwem,
> Ku niebu. Co rano, podnoszę me oczy ku górze,
> Co rano wybieram tę drogę do światła,
> Mozolnie wybieram, mozolnie odchodzę od cienia
> Co rano, oczy moje Twego światła pełne[30].

Światło przychodzi po ciemności jak pokój po wojnie, jak cisza po burzy, jak zbawienie po grzechu. Citko przypomina, że tęsknota człowieka za „źródłem" wpisana jest w jego życie i dopiero wtedy osiągnie on spokój, gdy zrozumie, że normalne jest stałe wchodzenie w mrok, wychodzenie z niego ku światłu, kłamstwem byłoby zaprzeczenie, że można żyć z dala od ciemności[31]. Pierwszy grzech i pierwsze morderstwo stało się w raju, mrok wkroczył w krainę światła, ale w ostatecznym rozrachunku nie po to, by w niej zapanować.

W ostatnim wierszu z tomu *Post tenebras Lux* przytoczone zostają słowa Chrystusa z Ewangelii św. Jana (J 8, 12): „Ja jestem światłem dla świata / Kto idzie za Mną, nigdy nie będzie chodził w ciemnościach, / Lecz będzie miał światło życia"[32]. Rozwiewa tym samym autorka wszelkie możliwe wątpliwości, jakie światło i jaką walkę z ciemnością chciała opisać.

---

30 K. Citko, *Widok z nieba*, [w:] *Tryptyk...*, dz. cyt., s. 62.

31 Interesujące mogłyby się okazać porównania motywów światła i ciemności w twórczości K. Citko z tym samym tematem wpisanym w poezję Tadeusza Dąbrowskiego. Gruntownej analizy zagadnienia dokonuje w szkicu poświęconym twórczości Dąbrowskiego Krzysztof Niewiadomski: „Ciemność wyklucza spojrzenie, ale jednocześnie uwrażliwia na to, co znajduje się poza człowiekiem. W mroku można doświadczyć innego, nieoczywistego i niecielesnego wymiaru egzystencji. W cieniu pojawia się „ktoś inny", znika trywialna i powierzchniowa postrzegalność świata" (*„Stoję i palę przed czarną witryną nocy". Noc / dzień, ciemność / jasność w poezji Tadeusza Dąbrowskiego*, [w:] *Współczesna poezja polska w perspektywie tematycznej*, pod red. M. Klika, Warszawa 2011, s. 41.

32 K. Citko, bez tytułu, [w:] *Post...*, dz. cyt., s. 61.

Między słowem a ikoną

Uwagi domagają się utwory, które przybrały formę litanii, psalmów, modlitw, gdyż poza treścią poetka doceniła siłę formy, wykorzystała gatunki bezpośrednio związane modlitwą, z wyrażaniem wiary lub opisujące doświadczenia duchowe. Dwa ostatnie tomy powstawały właściwie w tym samym okresie, więc chociaż to *Erem* został opublikowany wcześniej[33], to można ten tom traktować jako zbliżony językowo i tematycznie do *Tryptyku z trzema sonetami*. Tytuł tryptyku symbolicznie odwołuje się do tradycji malarskiej, przywołuje skojarzenia z obrazami lub z ołtarzami zbudowanymi z trzech części. Tradycja malarstwa chrześcijańskiego traktuje tryptyk jako opowieść o Trójcy Świętej zawartej już w samej formie dzieła. I chociaż nie musi pojawić się dosłowne odwołanie do Boga, wiadomym jest, że trójdzielna narracja dzieła ma za zadanie formą wielbić Jego trzy Osoby. W tytule poza tryptykiem znalazły się ponadto trzy sonety, co wzmacnia symbolikę liczby i celowe jej zastosowanie w dziele.

Tryptyk zbudowany jest z trzech części nazwanych kolejno: 1. *Schodzenie w głąb*, 2. *Jądro*, 3. *Nieznany pejzaż*. Trzy wymienione w tytule książki sonety noszą tytuł: *Sonet z pękniętym sercem*, *Sonet ze źródłem* oraz *Sonet trawiący*. Do tej wyrazistej struktury włącza autorka jednak jeszcze inny porządek, duchowy, związany z przywołaniem poetyki brewiarza. Wprowadzanie do języka poetyckiego jest zabiegiem charakterystycznym w twórczości piszących księży, tym ciekawsze wydawać się może skorzystanie z takiego zabiegu w liryce kobiety. Rytm dzienny modlitwy wyznaczany przez brewiarz nałożony został w *Tryptyku...* oraz w *Eremie* jako głównym porządku lektury. Brewiarz wprowadza do obu książek nie tylko element poetyki kontemplacyjnej, medytacyjnej, ale swego rodzaju dyscyplinę wpisaną w rytm modlitwy osób konsekrowanych. O zagadnieniu w kontekście twórczości księdza Janusza St. Pasierba pisze Małgorzata Borkowska, podkreślając wpływ modlitwy jako specyficznego języka na słowo poetyckie:

> Poprzez brewiarz klaruje się typ obrazowania i stylu poetyckiego (można znaleźć, niezbyt częste, obrazy z brewiarza, które są włączone w wiersze, np. dusza w rękach Boga). A przez porządek oddawania Bogu poszczególnych momentów dnia, wyobraźnia poetycka koncentrowana jest na symbolach: światło –

[33] *Erem* ukazuje się w Wasilkowie w roku 2015, *Tryptyk...* wychodzi drukiem w Warszawie w roku 2016.

ciemność, ranek – wieczór, dzień – noc itd. Ponadto celebrowanie razem z Bogiem stanów „naturalnych" – jutrznia i nieszpory – uświęca je. (...) życie z brewiarzem uświęca *profanum* i nadaje wymiar wieczny temu, co naturalne – zwykła ludzka praca w słowie dzięki symbolom i sztuce nabiera wymiaru Słowa-Logosu; wówczas słowa i rzeczy przylegają do siebie[34].

Nie mniej wymowną formę posiada *Erem*, książka z założenia będąca albumem, dominuje w niej obraz, a słowo staje się uzupełnieniem treści wizualnych. Zaledwie sześć wierszy zamieszczonych w książce poświęconej życiu pustelników, którzy samotnię odnaleźli w starej leśniczówce na skraju Puszczy Knyszyńskiej w okolicach Jurowiec pod Białymstokiem, to utwory religijne, nawiązujące poetyką do modlitw brewiarzowych. Każdy z wierszy poprzedza jeden z ośmiu etapów dnia mnicha, są to kolejno: *Invitatorium*, *Matutinum*, *Laudes*, *Eucharystia* (bez wiersza), *Codzienność* (bez wiersza), *Sexta*, *Vesperae* i *Completorium*. Lirycznym komentarzom towarzyszy ponadto muzyka kompozytorów takich jak J. S. Bach, R. V. Williams, S. Barber, C. Franck czy C. Debussy, którą autorzy książki sugerują na każdej ze stron rozpoczynających porę modlitewną.

Słowo, obraz i dźwięk ukazują dzieło jako projekt poszukujący w synkretyzmie sztuk możliwie najpełniejszej formy wyrazu uwielbienia Boga przez człowieka. Modlitwa staje się udziałem wszystkich zmysłów, piękno staje się sposobem na zbliżenie do Stwórcy, ukazuje wszechobecność Boga, pozwala Go odnaleźć nawet w leśnej głuszy[35].

Sześć wierszy z *Eremu* to nie są ekfrazy, chociaż można mieć pokusę by szukać związków tych utworów z poszczególnymi fotografiami, dominującymi

[34] M. Borkowska, *Medytować słowo*, [w:] *Modlitwa, słowo i sztuka w poezji ks. Janusza St. Pasierba*, Lublin 2003, s. 100-101. Na temat modlitwy poetyckiej, również o znaczeniu gatunków w liryce religijnej pisze obszernie Zenon Ożóg w książce *Modlitwa w poezji współczesnej*, Rzeszów 2007: „Modlitwa poetycka jako specyficznie ukształtowana część liryki skupia w sobie przynależne tej ostatniej możliwości, realizowane w poszczególnych utworach w szerszych bądź węższych pasmach odpowiednich kategorii czy też relacji" (s. 40).

[35] O roli piękna w teologii oraz w poezji religijnej inspirująco pisze ks. Jerzy Szymik w szkicu *Miłość jest wiatrem i wełną*, będącym wstępem do książki *„Za duży wiatr na moją wełnę". Mocowanie się z Bogiem w polskiej poezji współczesnej. Antologia*, wybór i opracowanie ks. Tadeusz Jania SDB, Katowice 2007: „Estetycznej wartości słowa nie wolno ograniczać do samej ornamentyki, dekoracyjności, do tego, co „zewnętrznie ładne", a w sumie puste jak pomalowana wydmuszka. (...) Piękno nie jest wartością autonomiczną w teologii; piękno jest „dla". Ale też w żadnym wypadku brzydota, bełkot i nuda nie są synonimami prawdy. Piękne słowo o pięknie Boga i pięknie Jego dzieł – takiej teologii potrzebuje chrześcijaństwo. I po to sięga po poezję" (s. 13-14).

nad słowem literackim. Jedynym źródłem tych poetyckich modlitw jest kontemplacja i głębokie przeżycie Pisma Świętego. W Słowie Bożym Katarzyna Citko odnajduje ostatecznie jedyną inspirację swojej twórczości poetyckiej. W albumie *Erem* jest to słowo poetyckie możliwie najbardziej zbliżone do obrazu, ich synteza, artystyczne współistnienie nadaje dziełu głębokiego, duchowego sensu, pozwala się doszukiwać w takiej bliskości, by nie powiedzieć komunii, filozofii ikony. Sens słowa wiąże się z obrazem tak, iż dzielą one wspólnie najgłębsze znaczenia, ukazują źródło i pozwalają do tego źródła powrócić.

Erem na Burczaku już nie istnieje, w zwięzłym posłowiu Citko mówi o symbolicznym końcu takich małych rajów na ziemi:

> (...) polanę z pozostałymi po kaplicy, eremie i rozmównicy zabudowaniami wkrótce porośnie młody, prężnie wybijający się w górę las. Obok przebiegnie ruchliwa autostrada, a współczesny świat wtargnie w niedawną przestrzeń sacrum hałaśliwym, pędzącym gdzieś w pośpiechu obszarem profanum. Ale ten fragment Królestwa Bożego, który został tam zbudowany, nie przepadnie. On bowiem nie jest *oto tu*, ani *oto tam*, tylko *Królestwo Boże pośród was jest* (Łk 17, 20 i n.)[36].

Książka stała się kroniką dokumentującą i ocalającą piękno normalnego, prawdziwego życia, wolnego od dyktatury cywilizacji, od rytmu zegarka, życia odmierzanego jak dawniej – słońcem i modlitwą. Poezja swą ocalającą moc odnajduje w Piśmie Świętym, które poeta potrafi wciąż na nowo przekładać na język swego życia, na język naszego życia.

W twórczości Katarzyny Citko nie ma fałszywych dźwięków, niepotrzebnych ornamentów, jest to liryka od początku świadoma swojej misji, wołająca o przywrócenie słowu miejsca, jakie miało przy stworzeniu świata oraz przy każdym objawianiu się Boga człowiekowi. Książki poetyckie Katarzyny Citko wpisują się w kanon poezji religijnej, zachowując jednak wystarczająco dużo miejsca, by była w nich ważna opowieść o człowieku.

[36] K. Citko, *Erem*, dz. cyt., bez paginacji.

Bibliografia

Citko K., *Zielnik niedokończony*, Łódź 1991.
Citko K., *Ptasie pismo*, Białystok 2004.
Citko K., *Post tenebras Lux*, Białystok 2014.
Citko K., *Erem*, Wasilków 2015.
Citko K., *Tryptyk z trzema sonetami*, Warszawa 2016.
Borkowska M., *Modlitwa, słowo i sztuka w poezji ks. Janusza St. Pasierba*, Lublin 2003.
Citko K., *Filmowy świat Pedra Almodóvara. Uniwersum emocji*, Białystok 2007.
Kuprel B., *„Ptasie pismo" w Mońkach*, „Bibliotekarz Podlaski" nr 21/2010.
Niewiadomski K., *„Stoję i palę przed czarną witryną nocy". Noc / dzień, ciemność / jasność w poezji Tadeusza Dąbrowskiego*, [w:] *Współczesna poezja polska w perspektywie tematycznej*, pod red. M. Klika, Warszawa 2011.
Ożóg Z., *Modlitwa w poezji współczesnej*, Rzeszów 2007
Regiewicz A., *Wiersze oświecone wiarą*, [wstęp do:] *Post tenebras Lux*, Białystok 2014.
Szymik J., *Miłość jest wiatrem i wełną*, [w:] *„Za duży wiatr na moją wełnę". Mocowanie się z Bogiem w polskiej poezji współczesnej. Antologia*, wybór i opracowanie ks. T. Jania SDB, Katowice 2007.
Zaniewska T., *Mowa ptaków*, [posłowie do:] *Ptasie pismo*, dz. cyt.
Zarębianka Z., *O poezji religijnej i sposobach jej badania*, „Roczniki Humanistyczne KUL" 1990, t. XXXVIII, z. 1.
http://orfeusz-nagroda.pl/index.php/finalisci-2015/183-laureat-orfeusza-mazurskiego – dostęp z dnia 30 stycznia 2018.

Krzysztof Korotkich
University of Białystok

FROM BIRD SCRIPTURE TO HOLY SCRIPTURE. KATARZYNA CITKO AND HER POETRY

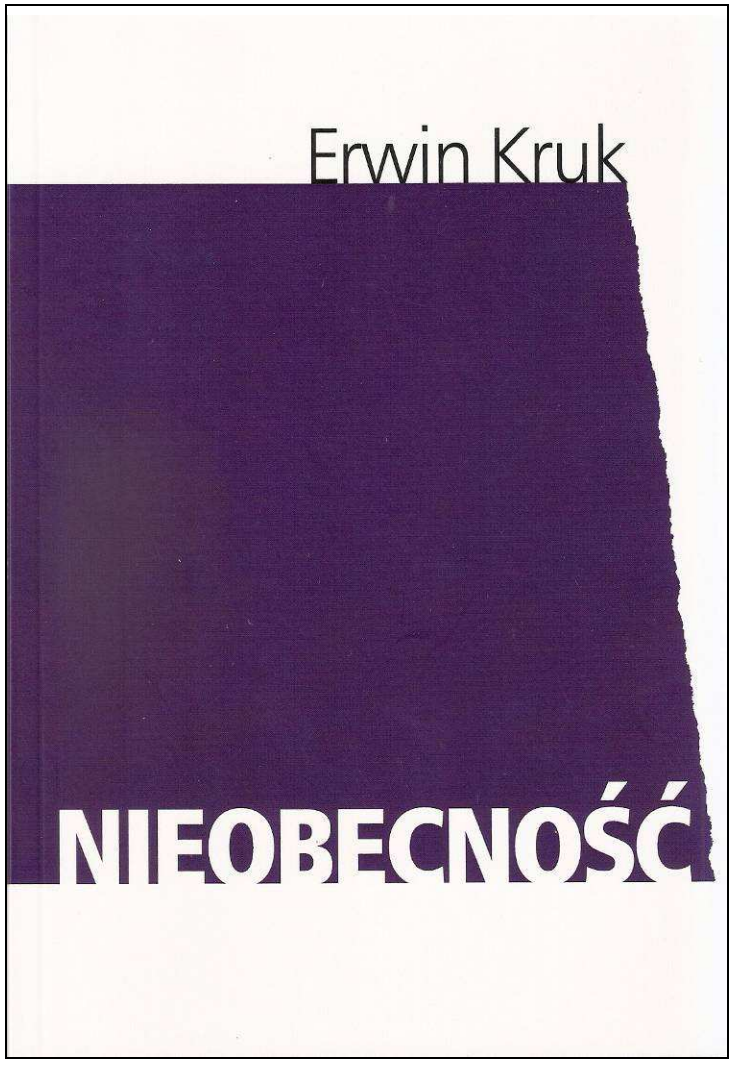
Summary

From Bird Scripture to Holy Scripture is the first attempt at discussing Katarzyna Citko's poetry written before 2016. The main topic of this analysis is the role The Bible and religion in poet's imagery and its evolution. Citko shows poetic talent faithful to Christianity and deep spiritual experience starting with her first

collections with the dominant subject of nature, through her books which have the form of prayers and meditations to her latest book in which she searches for syncretism of art as such. In her poetry we find no false tones or redundant ornaments. The poet is aware of her mission, aiming at restoring the place the word had at the beginning of the world, and at each of God's manifestations. The collections of Katarzyna Citko's works make a solid part of religious poetry canon, but they still largely remain the story of the human.

Keywords: Katarzyna Citko, metaphysical poetry, sacrum, anthropology, experience of God.

Zbiorowe, nieznane zdjęcie jeńców Stalagu XI A Altengrabow, w tym K. I. Gałczyńskiego (stoi piąty od prawej strony). Fotografię przekazała w 2017 r. Teresa Kamińska, córka Stanisława Rybińskiego, strzelca 76 Pułku Piechoty w Grodnie, również jeńca stalagu, który zapamiętał poetę jako „nieustannie zapatrzonego w niebo". Ze zbiorów Muzeum K. I. Gałczyńskiego w Praniu


Erwin Kruk
NIEOBECNOŚĆ

Barbara Zwolińska
Uniwersytet Gdański

ERWIN KRUK. OBECNA *NIEOBECNOŚĆ* (2015)

Teraz, gdy jesień ogołaca moje życie,
A samotne owoce osypują się na ziemię,
Przywołuję was, umarli, i pozdrawiam.
Idę w tę samą stronę – po śladach,
Co zarosły trawą. I wiatr pomaga mi czytać
Niewyraźne pismo[1].

Wyznanie z wiersza *Imiona* Erwina Kruka niewątpliwie odczytać można jako zapowiedź nieobecności, zapis żegnającego się z życiem, które wkroczyło w fazę jesieni – osypujących się na ziemię owoców i ogołacanych z liści drzew. To czas przywoływania umarłych, którzy stają się bliżsi niż kiedykolwiek, bo za chwilę podzieli się ich los, pójdzie ich śladem. Wątek rozliczania się z życiem, poszukiwania śladów przeszłości i projektowania swojej nieobecności dominuje w ostatnim tomiku poetyckim Erwina Kruka, który otrzymał Literacką Nagrodę Warmii i Mazur Wawrzyn 2015 oraz Nagrodę Orfeusza Mazurskiego.

Przewodniczący jury Nagrody Orfeusza, Jarosław Ławski, wypowiedział się o zbiorze następująco:

> Erwin Kruk [to – przyp. B. Z] – strażnik pamięci Mazurów, piewca krainy Nod, ostatni przedstawiciel ginącego plemienia. Tym razem poeta wspina się

[1] E. Kruk, *Imiona*, [w:] tegoż, *Nieobecność*, Olsztyn 2015, s. 109. Dalsze cytaty z tego wydania podaję w nawiasach.

> w swoich lirykach na szczyty zwięzłości. Jego liryczne medytacje nad fenomenem Nieobecności jakże daleko wykraczają poza lokalną problematykę. Oto staje przed nami Kruk-metafizyk, opiewający to, co w jednej chwili „jest" i „nie jest", to, co jest „inne" i „takie samo". W jego wierszach poetyckiego piękna – właśnie… piękna! – nabierają fenomeny, o których rzadko dumamy frazą bez zgrzytów, bólu, znużenia: to starość, śmierć, znikanie, żegnanie się[2].

Wielokrotnie nagradzanego, docenianego poetę i prozaika, kojarzonego zazwyczaj z nurtem małych ojczyzn, związanych w jego przypadku z Mazurami[3], autora między innymi *Kroniki z Mazur* (1989) czy *Szkiców z mazurskiego brulionu* (2003), łączy z Feliksem Netzem nie tylko miłość do rodzinnego regionu, nostalgicznie wskrzeszanego na kartach kolejnych tomików poetyckich, powieści i esejów, ale też fakt, iż reprezentują to samo pokolenie. Dzieli ich różnica zaledwie trzech lat i obaj zakończyli już swoją drogę życiową, a tym samym ich twórczość stanowi zamkniętą całość. Mój szkic dotyczyć jednak będzie nie całego dorobku Erwina Kruka, lecz nagrodzonego Orfeuszem ostatniego tomiku poetyckiego, wydanego w 2015 roku pod znamiennym tytułem *Nieobecność*.

Już wcześniejszy o dziesięć lat tomik *Znikanie* zapowiadać mógł tendencję do bilansowania swojego życia, nieodłącznie splatającego się z tworzeniem. Znikanie to ubywanie, tracenie życia, proces rozłożony w latach, ale w sposób nieuchronny prowadzący do *Nieobecności*. Tytułowa nieobecność: wśród ludzi, w ukochanych miejscach, choć niekoniecznie nieobecność w pamięci, zdaje się być motywem przewodnim. Wiersze z tego tomiku przepełnione są melancholijną zadumą, nostalgią za ulotnymi chwilami egzystencji uchodzącej w przeszłość, zostawiającej w niej zacierający się ślad, wspomnienie szczęścia i smutku, tego wszystkiego, co stopniowo dopełnia bagaż życia, którego nie zabierzemy na drugą stronę. Ślady tej utrwalanej w piśmie nieobecności zapełniają kolejne stronice tomiku. Wyjątkowego w dążeniu do dawania świadectwa o świecie odchodzącym w przeszłość, bo przecież wraz z człowiekiem umiera cały jego świat. Zwłaszcza, jeśli tym człowiekiem jest poeta obdarzony wrażliwością i duszą kronikarza, którego literacki wysiłek porównać można do trudu zbiera-

---

2 Cyt. http://lubimyczytac.pl/ksiazka/4259974/nieobecnosc [dostęp 6. 08.2017].

3 Zob. E. Konończuk, *Literatura i pamięć na pograniczu kultur (Erwin Kruk – Ernst Wiechert – Johannes Bobrowski)*, Białystok 2000; A. Matysiak, *Między regionalizmem a uniwersalizmem: o poezji Erwina Kruka*, Warszawa 1995; *Z dróg Erwina Kruka: na 65. urodziny twórcy*, red. i wpr. Z. Chojnowski, Olsztyn 2006; M. Lenckowski, *Kreacje tożsamości w twórczości Erwina Kruka i Kazimierza Brakonieckiego*, Elbląg 2010.

cza pamiątek i kolekcjonera rodzinnych fotografii, cierpliwie wklejanych do albumu pamięci.

Nieprzypadkowo przywołałam nazwisko piewcy śląskiej małej ojczyzny, Feliksa Netza, jako że obu poetów łączy fakt wyróżnienia Orfeuszem ich ostatnich tomików poezji, stanowiących resume życia, splatającego się w sposób nierozdzielny z tworzeniem. *Nieobecność*, podobnie jak *Krzyk sowy* Netza, zawiera wiersze bardzo osobiste, zanurzone w biografii twórcy, ale też w życiu jego bliskich, zaś ta poetycka opowieść uzyskuje uniwersalny wymiar, jest opowieścią o każdym z nas, o człowieku i jego losie, o miejscu w historii i w przestrzeni, osadzeniu w tym, co najbardziej ludzkie.

Fotografię rodzinną z *Krzyku sowy*, choć oświetla inną historię niż *Chwila wśród albumów* z *Nieobecności*, wiele z wierszem Erwina Kruka łączy. Przede wszystkim klimat powrotu do chwil minionych, utrwalonych na kartonikach wklejanych do albumów. A te chętnie przegląda się wówczas, gdy człowiek wkracza już w smugę cienia, gdy coraz częściej ogląda się za siebie, uważnie wpatrując się w zatarte i blaknące kontury twarzy, w cienie ulotnych zdarzeń uchwyconych migawką aparatu, w sytuacje, które już nie powrócą, ocalane jednak pracą pamięci. Jeśli jednak podmiot liryczny wiersza Netza, spoglądając na utrwalony w 1930 roku Hessenburg, snuje powracającą w jego twórczości refleksję na temat alternatywnego losu Niemca, którym nie został, wybierając „stronę matki", to u Kruka odnajdziemy nostalgiczne spojrzenie wstecz, obejmujące życie najbliższych mu ludzi: dzieci i wnuków, zastygnięte w szczęśliwych momentach, bo takie zazwyczaj na fotografiach zatrzymujemy. Przeniesienie pamięcią w lata ubiegłe, w dzieciństwo swoich latorośli, przywraca lekkość i powoduje rozczulenie, bo wiąże się z jasnym punktem biografii. Naszej biografii, każdego z nas, bo w tych prostych historiach, choćby takich jak ta związana z oglądaniem rodzinnych fotografii, możemy bez trudu odnaleźć swoje przeżycia. Dlatego też nie waham się, by używać formy „my" w odniesieniu do przeżyć podmiotu lirycznego.

Można też zauważyć, że dla opowieści obu twórców charakterystyczny jest specyficzny styl, który określiłabym jako poetycką epickość, wynikającą z dążenia do zatrzymania w kadrze pamięci świadectwa czasu i miejsc, tych najbliższych sercu, jakże często zestawianych z tymi odwiedzanymi, w których człowiek gości, jest przejazdem, przebywa dłużej bądź krócej, które opuszcza po to, by powrócić do Dobrzynia, zabieranego zresztą ze sobą do Paryża, Rygi, czy Genewy (*Wziąłem Dobrzyń ze sobą*). Melancholijne powroty wiążą się z przywo-

łaniem miejsca, które wciąż zdumiewa, bo choć jest ono zwyczajne, to jednocześnie magiczne i wciąż zadziwiające w swej prostocie (*Dlatego wracam*):

> W dole jest staw, nad piaszczystą drogą
> Kasztany, w łagodnym wietrze
> Lot jastrzębia wysoki. Jego cień
> Biegnie przez zarosłe
> Cieniami podwórze
> Dziwne to miejsce. Ciągle mnie zdumiewa
> (s. 10).

Te krajobrazy zabarwione melancholijnie i sentymentalnie, oglądane z odległości lat i doświadczeń, reaktywują zarówno bodźce wzrokowe, jak i akustyczne. Wiążą się z przywołaniem dźwięków, których się nasłuchuje i które „karmią duszę", tak jak krajobrazy pocieszają ją swoim spokojem. Dla Netza magicznym miejscem dzieciństwa i wczesnej młodości był Lubań, dla Kruka taką przestrzenią jest Morąg (*Morąg*). W wyobraźni poetów te miejsca się nie zestarzały, zastygły w pamięci niczym kształty utrwalone w bursztynie, ale czas, który upłynął, spowodował, że:

> […] Miasto jest inne.
> Inni mieszkają w nim ludzie. Żadnych śladów
> Nie dostrzegam ani na ulicach,
> Którymi wędrowałem,
> Ani w podmiejskich krajobrazach
> (s. 29)

Konfrontacja z czasem dzieciństwa i młodości uświadamia, „że to, co zapomniane,/ Nigdy się nie starzeje" (s. 30), zaś to, co się pamięta niewiele ma wspólnego z obecnym obrazem. Dotyczy to miejsc i ludzi, nostalgicznie wskrzeszanych w poetyckiej opowieści, bowiem:

> Piękne i zapomniane imiona
> Mieszkają tam, w krainie
> Przesłoniętej rdzawym cieniem.
> (s. 29)

Jednym z głównych wątków tej poezji wydaje się być troska i niepokój o urodę tego dawnego świata, o to, aby ten miniony, dziecięcy świat „poznał" poetę i pozwolił mu milczeć o tym, co się zmieniło (*Widoki*).

Zabieranie ze sobą w daleki świat zachowanego w pamięci obrazu małej ojczyzny, tego małego punktu na mapie wspomnień, odciśniętego w sercu, wiąże się z gniazdem rodzinnym, z wioską, z domem żywych i umarłych, z cmentarnym wzgórzem, na którym rozsiane są groby zmarłych, opłakiwanych na zmianę z nuconą cicho pieśnią dziękczynną, wypełnioną wdzięcznością za to, że jeszcze się żyje, bo to pozwala snuć opowieść o tych, którzy odeszli i o tych, którzy są wśród nas (*Wziąłem Dobrzyń ze sobą*). Tę przestrzeń, tak bliską poecie, nie będzie dzielił z bliskimi: z dziećmi, wnukami, co jest świadomością bolesną i prowadzącą do refleksji i pytań, dlaczego tak się stało, że ukochana wnuczka pierwsze kroki stawia nie na Mazurach, lecz w dalekiej Walii (*Pierwsze kroki* i *Nasza wnuczka w 2005 roku* oraz *Nadia*). Ton osobisty, intymny przepełnia te wiersze tak bardzo, że stają się one kroniką rodzinną ujawnianą światu. Z dystansu lat poeta spogląda nie tylko na swoje, ale i na cudze utracone szczęście, krótkotrwałe i ulotne, niczym życie znaczone przemiennością pokoleń, rozpiętych pomiędzy piaskownicą i grobem (*Niezrozumiałe zawstydzenie*).

Wpisując w swoje wiersze refleksję o nieuchronności przemijania, dokonując melancholijnego rozrachunku z życiem, które przemierza się biegiem, w pośpiechu zliczając dni wiodące nas do kresu, poeta nazywa to wygnaniem z życia, co sugeruje przymus, jakiemu podlegamy wbrew naszej woli i chęciom (*Płynęły ku nam światła* i *Jak to będzie*). Odwróceniu ulega tu metafora czytania księgi życia: to nie my to czynimy, lecz życie czyta nas i zapisuje. Echa przeszłości, „dawne zdumienia" i „dawne brzmienia" (*Płynęły ku nam światła*, s. 8) blakną, stają się niewyraźne, trudne do odczytania, a spoglądanie wstecz nie wydaje się krzepiące. Te proste prawdy, aż banalne w swej oczywistości, jak ta, że jesteśmy śmiertelni i „pod naszą nieobecność" świat dalej będzie trwał (*Jak to będzie*), a z losem trzeba się pogodzić, choć przychodzi nam to „niesporo" (s. 9) składają się na nasz jednostkowy byt, którego „nieobecność" nie tworzy wyrwy w całości:

> Bo nic nie jest skończone.
> To nam, istotom śmiertelnym,
> Niekiedy zdaje się, że bez nas,
> Krzątających się wokół życia,
> Światu nie może się nic udać.
>
> (s. 8)

Proste prawdy życiowe, wskazówki, jak „być", zamiast „mieć", określenie filarów człowieczeństwa, związanych z pomnażaniem dobra, rozsiewaniem go wokół siebie, dają nadzieję, że nasze życie wówczas się nie kończy, lecz zapisujemy się w cudzej pamięci, trwamy nadal, odciskając swój indywidualny, niepowtarzalny ślad. Ale takim odwróconym śladem może być też rozsiewane przez człowieka zło (*Unde malum?*), jakże często ujawniane w postaci „polskiego piekła", rozpętującego się po śmierci poety, tego rozgardiaszu skutkującego głosami potępień i wyklęć, mierzenia (nie)ludzką miarą, przykrawania do własnych wyobrażeń, będącego obrazem naszej małości i zawiści, oczekiwania bezgrzeszności od tego, który „grzechów nie omijał" (s. 6) i którego odpowiedzi na pytanie „unde malum?" nie słuchano, wystawiając powierzchowne i krzywdzące oceny jego dokonaniom.

Pisząc o poecie pisze też o sobie jako o tym, który starał się żyć, nie krzywdząc innych, nie przysparzając sobie wrogów (*W jaki inny sposób*). Słowa poezji stają się rachunkiem sumienia, ewangelicznym rozliczeniem przed sobą i bliźnim[4], ale też refleksją nad zadaniami poety (*Gdy pochylam się*), refleksją gorzką z racji powierzchownych ocen wystawianych poecie przez świat:

W ostateczności okazuje się,
Że nie to jest najważniejsze,
Jak żyli. Ważne są
Zapisane przez nich strony.
Jedni opisują świat,
Który zwiedzili,
Inni, nie ruszając się z miejsca,
Tworzą niebyły świat,
O którego istnieniu – bez nich –
Nikt by nie wiedział.
(s. 25)

Wskrzeszany we wspomnieniach świat obejmuje poetę i jego bliskich, ale też ludzi, takich jak Hieronim Skurpski, którego pamięci zadedykowany jest wiersz *Życie aż po kres*, czy sławna po latach aktorka o niemieckich korzeniach (*Aktorka*), a wreszcie tych wszystkich, którzy tworzyli ów zgrzebny, prosty świat

[4] Nawiązanie do ewangelicznej opowieści widoczne jest w stylistyce i semantyce, na przykład uwiarygodnieniem wypowiadanych refleksji jest słowo „zaprawdę" (s. 17).

olsztyńskiego skansenu, oglądanego oczyma zwiedzających (*W Olsztynku*) i tych, którzy zginęli bez śladu „na polu krwi" (*Bez śladu*, s. 26), poległych nie posiadających mogił, milczących, ale nie pozwalających milczeć poecie, który chciałby „złożyć kilka słów pamięci/ na nieistniejących grobach" (s. 26). Obraz zapamiętany przez czteroletniego chłopca, jakim był poeta w roku wybuchu wojny, powraca wielokrotnie w jego wierszach (*Widziałem rzeczy niepojęte*) i w wędrówkach dojrzałego w latach, uparcie poszukującego zatartych śladów przeszłości, ale też swego rodowodu: *W połowie drogi* będą to groby dziadków, w *Mojej matce* rodzice, których śmierć potwierdzają urzędowe papiery[5]. Powraca też we wspomnieniach chłopca osieroconego przez rodziców, uchodzącego z życiem i z pamięcią obciążoną widokiem bezimiennych zmarłych oraz traumą utraconego, zabranego przez obcych, domu, z którego musiał odejść (*W drodze na Okęcie*), a to odejście zaprawiło jego dalsze życie goryczą, wypowiedzianą w pięknej metaforze srebrnego krzewu piołunu, „stojącego dumnie przy drodze, świadomego swej urody", którego „gorycz przykleiła się do [jego] warg" (s. 37)[6]. „Strzępy zapisu" (*Jakaś podróż*, s. 43), „zatarte wzruszenia i krajobrazy", „porwane obrazy", sklejane we śnie i „osypujące się strzępy" (*Może wraz ze mną zanucą*, s. 101) opisują wysiłek poety, próbującego wskrzesić dawne obrazy, ale coraz częściej dochodzącego do przekonania, że jego wysiłek jest bezowocny, bo czas, bezwzględny destruktor, dokonuje pracy zniszczenia, „natrętnie wypełnia swoje obowiązki:/Oddziela mężczyznę od chłopca" (*W tej okolicy*, s. 40), rozrzuca ziarna milczenia, z których wyrastają chwasty. Pytanie kończące wiersz: „Czego obcy szuka w tej pustej okolicy?" (s. 41) najtrafniej opisuje to szamotanie się z czasem, którego nie sposób wskrzesić i zatrzymać. Ale też dokładnie określa kondycję obcego, człowieka wygnanego, „nie stąd", poszukującego nie istniejącego już domu rodzinnego, czy choćby jego zarysu na piasku, wpisania w krajobraz ze stawem i lasem (*Trzeba przywołać*). A choć powtarza sobie, że „Wieś nie umarła, ale stała się obca" (*Dopiero potem*, s. 44), a „Imiona bliskie, domowe,/ Dla nowych na zawsze pozostały obce" (*Przesuwające się cienie*, s. 45), to nie jest w stanie unieruchomić pracy pamięci, tego upartego tropienia zatartych śladów,

[5] Przyszły poeta urodził się 4 maja 1941 roku w Dobrzyniu koło Nidzicy w rodzinie rolnika Hermana Kruka i Mety ze Stachów. W 1945 został osierocony, wraz z braćmi Ryszardem i Wernerem wychowywał się u babki ze strony matki, Augusty Stach we wsi Elgnówko. Od 1956 przebywał w domu dziecka.

[6] W innym wierszu poeta napisze: „Ten piołun w snach jest tak wyraźny./Góruje nad innymi krajobrazami" (*Krzew piołunu*, s. 70).

wypełniania pustych konturów, wskrzeszania widoku dawnego Dobrzynia (*Gdyby były pytania*) i Moręga.

Sentymentalna podróż w krainę dzieciństwa i młodości ma więc gorzki wydźwięk, bo choć poeta odczuwa bliską, wręcz sensualną więź ze światem natury, choć krajobrazy „go niosą" i „podąża ku nim,/ Pod cieniem obłoków,/W świetle i w ciemności" (*Krajobrazy mnie niosą*, s. 50), to wie, że dawnego świata już nie ma (*Olsztyn*, *Kraina*, *Mazur już nie ma*, *Dawny dom moich krewnych, Może wraz ze mną zanucą*). Można z pewnością stwierdzić, że motyw wędrówki w poszukiwaniu utraconego czasu, miejsc i ludzi jest wątkiem przewodnim tomu, że układa te wiersze w jednolity w tonacji cykl rozliczeń dojrzałego w latach poety, który choć coraz gorzej widzi i słyszy, obdarzony jest niczym przekleństwem (ale i dobrodziejstwem) doskonałą pamięcią, zmuszającą go do retardacyjnego przywoływania dawnych obrazów, głosów, zapachów. A wszystko po to, by wyzbyć się złudzeń, ale też uświadomić sobie, że póki żyje nie będzie w stanie przeciąć pępowiny łączącej go z tym światem znanym ze snów, zachowanym pod powiekami, wciąż na nowo opowiadanym, mimo pustki dawnych miejsc i milczenia „pokrywającego rdzą" jego uparcie wznawianą opowieść.

Nie tylko zmieniają się miejsca bliskie sercu poety, zajmowane przez nowych ludzi, którym obcy, poszukujący śladów przeszłości, może co najwyżej wydawać się dziwakiem, ale też zmienia się cały świat, odchodzą w niepamięć dawne wzorce i wartości, zapomina się o człowieku, bo „Ludzi coraz więcej,/a człowieka coraz mniej" (*Bruno*, s. 49). Ludzie nie interesują się sobą nawzajem, co wynika z braku empatii oraz egoizmu, a o cudzej śmierci dowiadują się po czasie, przypadkowo: „Dawniej to było niemożliwe" (*Dawniej*, s. 48). Miarą niekorzystnych zmian jest to, że obecni mieszkańcy Dobrzynia:

> Tak zajęci są sobą,
> Że nie dostrzegają
> Piszących wiersze,
>
> (*W Dobrzyniu wiersze*, s. 74)

– co z kolei może prowadzić do wniosku, że wiersze nie są już nikomu potrzebne i że poezja jest niepraktycznym luksusem. A za tym idzie inna, jakże gorzka diagnoza z *Krainy*:

A teraz już nic nie ma.
Widzę: są Mazury – cud natury.
I jest niema kraina,
Pełna hałaśliwych ludzi.
(s. 76)

Przywołanie rymowanego sloganu reklamowego nasycone jest sceptycyzmem: Mazury ze względu na niepowtarzalne walory krajobrazowe niewątpliwie są cudem natury, a oksymoroniczne zestawienie „niemej krainy" z hałasem czynionym przez ludzi można rozumieć dwojako. Zgiełk powodowany przez ludzi nie służy komunikacji, dialogowi i porozumieniu, hałas ma pejoratywne zabarwienie semantyczne i może być przeciwstawiany milczeniu natury, która jeśli już to przemawia cicho, dyskretnie, poprzez szelest liści, szum wiatru i deszczu. Ale milczenie, „niemość krainy" może posiadać też negatywny wydźwięk, zwłaszcza w kontekście ocen wystawianych przez poetę temu stanowi. Milczenie bowiem jest równoznaczne z zaniechaniem czynności snucia opowieści, z zaprzestaniem zadawania pytań, ze zgodą na niepamięć. Taki jest wydźwięk wiersza *W tej okolicy*, ale i wielu innych. A przecież poza opowieścią nic nie pozostaje (*Opowieść z Dobrzynia*) i poza snami o innym życiu: z domem i dzieciństwem, „Które na jawie nie miało dalszego ciągu" (*To już listopad*, s. 58). Miarą rezygnacji poety, nie odnajdującego się w tym nowym świecie i nie mogącego wytropić śladów przeszłości jest wyznanie z wiersza *Milczałem*:

Milczałem i starałem się być pogodny
W długiej godzinie klęski,
[…]
Częściej niż z ludźmi kontaktuję się z przyrodą.
Jestem jej cząstką i ona mnie przyjmie.
Czeka na mnie cierpliwie
Aż przyjdzie mój czas.
(s. 81)

Takim wsparciem natura była dlań już w dzieciństwie, kiedy to chłopiec z *Dawnych snów*, wyrwany z domu i samotny, idący przez pole krwi, „opierał się o las i w nim znajdował ochronę" (s. 87), zwłaszcza, że ludzie odsunęli się od niego:

Każdy skazany na niemotę.
Jak tamten chłopiec,
Który stał i czekał na przyszłość
(s. 89)

Charakterystyczne dla ludzi dojrzałych zestawianie tego, co było dawniej i obecnie, w poezji Kruka wpisane jest ściśle w kontekst biograficzny i konkret przestrzenny, zawężony do wybranych mazurskich okolic. Jeśli pojawiają się obce miejsca to na zasadzie kontrastu, tak jak wspomniany wcześniej Paryż, Ryga, czy Genewa. Walia, dokąd los rzucił część jego rodziny i gdzie wyjeżdża, by odwiedzić ukochane wnuczki, Sarę i Nadię, nie stanie się jego drugim domem. Nigdy do końca tej przestrzeni nie oswoi, zachowując się raczej jak turysta, gość, a nie domownik (*W Walii*, *Byłem tu*, *Angielskie kosy*). Przyjeżdża tu dla bliskich, a nie by kontemplować pejzaże, a to, co go zaciekawia to pracownia Dylana Thomasa i cmentarz z prochami poety oraz ławka z jego wierszami (*W Walii*). Nie goni za atrakcjami turystycznymi, woli przypatrywać się zatoce, za którą jest Morze Irlandzkie i ocean oraz wyobrażać sobie, że ten sam widok ze wzgórza obserwował Thomas, co z pewnością inspirowało go do tworzenia poezji. Zaciekawiają go angielskie kosy, a jeszcze bardziej malutki ptaszek, rudzik, czy robin, nie posiadający polskiego odpowiednika, a widok tego ptaszka, chowającego się w „ozdobne krzewy podwórza" (*Angielskie kosy*, s. 86), to obrazek, który zabierze ze sobą do Polski. Co ciekawe, wspomniany już niejednokrotnie Netz, również odwiedzający mieszkającą w Walii rodzinę brata, także zwróci uwagę na rudzika, poświęcając mu wiersz *Elegia na śmierć rudzika*[7] i fragment prozy w *Dysharmonii caelestis*.

Dom poeta postrzega w jego wymiarze materialnym jako wycinek w przestrzeni, wkomponowany w wiejski krajobraz, wypełniony życiem i snami, dlatego też zaanektowanie go przez obcych, wnoszących w ów odebrany właścicielom dom inne życie i nowe sny, jest dla poety tak bolesne (*Trzeba przywołać*). Na konkret przestrzeni dzieciństwa składa się wspomnienie kuźni, która w rodzinnej wsi była od zawsze, stanowiąc stały punkt wiejskiego pejzażu (*Kuźnia*, s. 85), sienników wypychanych słomą i bryczki stojącej pod dachem drewutni (*Sienniki*, s. 107). Ale też pięknie kwitnącej pod oknem, obsypanej białymi kwiatami mirabelki, przypominającej się zawsze w dzień urodzin (*Mirabelka*, s. 93). Z czasem młodości wiąże się wspomnienie poezji Różewicza, z którą obcuje od pół

[7] F. Netz, *Elegia na śmierć rudzika*, [w:] tegoż, *Trzy dni nieśmiertelności*, Mikołów 2009, s. 9-11.

wieku, od czasu szkoły średniej w Morągu, poety podziwianego, któremu młodszy twórca poświęca *Dobre słowo* i dedykację urodzinową (s. 95-97).

Udręka bezdomności i pogłębiające się odczucie bezludności wobec odchodzących bliskich, ale i tych dalszych, którzy wypełniali dawny świat, jest tym dotkliwsze, że ten utracony dom postrzegany jest jako żywy organizm, opisywany poprzez animizujące metafory, jak w wierszu *Nie mogłem wrócić*:

> […] I szukam domu,
> I odnajduję ślady, jakie na moim sercu zostawił.
> On gdzieś tu jest, milczy, oddycha nie za głośno
> I czeka pewnie, jakby miał nadzieję,
> Że go odnajdę w ogrodach pamięci.
>
> (s. 68)

Konstatacja o braku rodzinnego domu, wielokrotnie wypowiadana w kolejnych wierszach, wpisuje się w równie często potwierdzane odejścia w przeszłość dawnych Mazur, krainy, podobnie jak dom rodzinny, postrzeganej jako żyjący organizm, posiadający ciało:

> Tej krainy już nie ma. Z nawyku,
> Z braku pomysłu na nową,
> Została jeszcze dawna nazwa.
> Ale ciało Mazur
> Jest wydrążone, pobrzmiewa pustką.
>
> (*Mazur już nie ma*, s. 90)

Wydaje się, że jedyną ostoją w tym zmienionym świecie są groby zmarłych, przywołane w zakończeniu wiersza, odnalezione w gąszczu, gdzie chroni się poeta „Sam jeden, zasłonięty przed światem" (s. 91).

Wiersz *Dawny dom moich krewnych*, w którym mowa jest o zmianach dokonywanych przez nowych właścicieli w zakupionej zagrodzie, remontach postrzeganych przez poetę w taki sposób, jakby „uczestniczył w katastrofie" (s. 98), przywodzi mi na myśl (choć skojarzenie to wydawać się może dosyć odległe) te fragmenty prozy i poezji Netza, w których pisze o wyburzaniu śląskich familoków, o wkraczaniu nowego porządku, oznaczającego koniec dawnych wartości i górniczego etosu. A jednak motyw nostalgicznej konfrontacji dawnego z obec-

nym pozwala na takie zestawienie obrazów wskrzeszanych w pamięci obu poetów.

Wiersze z *Nieobecności*, w odróżnieniu jednak od *Krzyku sowy*, dosyć konsekwentnie pomijają kontekst wydarzeń politycznych. Wyjątkiem jest tu *Druga niedziela grudnia* ze wspomnieniem momentu wprowadzenia stanu wojennego, który zastał poetę w Warszawie, gdzie na drzwiach Teatru Dramatycznego przeczytał ręcznie wypisaną kartkę o odwołaniu kongresu kultury (s. 99). Dając poetyckie świadectwo swoim intymnym uczuciom i przeżyciom mazurski twórca uniwersalizuje je, stając się wyrazicielem doświadczeń całego pokolenia „niezłomnych", zapatrzonych w wewnętrzny krajobraz swej duszy oddanej mazurskim, domowym okolicom.

Bibliografia

http://lubimyczytac.pl/ksiazka/4259974/nieobecnosc [dostęp 6. 08.2017].

Konończuk E., *Literatura i pamięć na pograniczu kultur (Erwin Kruk – Ernst Wiechert – Johannes Bobrowski)*, Białystok 2000.

Kruk E., *Nieobecność*, Olsztyn 2015.

Lenckowski M., *Kreacje tożsamości w twórczości Erwina Kruka i Kazimierza Brakonieckiego*, Elbląg 2010.

Matysiak A., *Między regionalizmem a uniwersalizmem: o poezji Erwina Kruka*, Warszawa 1995.

Netz F., *Trzy dni nieśmiertelności*, Mikołów 2009.

Z dróg Erwina Kruka: na 65. urodziny twórcy, red. i wpr. Z. Chojnowski, Olsztyn 2006.

Barbara Zwolińska
University of Gdańsk

ERWIN KRUK. PRESENT *ABSENCE* (2015)

Summary

The subject of my essay is the interpretation and analysis of *Nieobecność* (*Absence*, 2015), a book of poetry by a Masurian poet, Erwin Kruk, awarded with the poetic Orpheus. I am exploring topics related to the awareness of the passing of the world, especially the departure of people who are close to the poet, and the passing of the native region, which undergoes such far-reaching changes that it ceases to exist and only remains in memory. All this provokes an analysis of the balance of life, and a nostalgic reflection on the irreversibleness of events, but also on the significance of memory saving places and people, storing equally the traumatic experiences (e.g. of war), as well as the soothing ones (the beauty of the Masurian region preserved in memory). In this essay, I not only examine the presence of repetitive motifs, but I also try to show simplicity, and the economy of resources of poetic expression, characteristic of this artist.

Keywords: Erwin Kruk, poetry, absence, Masuria, passing away, nostalgia, small homeland.

Zbiorowe, nieznane zdjęcie uczniów i profesorów na tle frontonu gimnazjum Władysława Giżyńskiego na warszawskim Wierzbnie. Wśród nich młody poeta K. I. Gałczyński (w ostatnim rzędzie pierwszy z prawej), który w tej szkole kontynuował naukę rozpoczętą w 1915 r. w Moskwie, w Szkole Realnej Polskiego Komitetu Pomocy Ofiarom Wojny. Fotografię ofiarowała w 2013 r. Muzeum w Praniu Barbara Szydłowska, córka inż. Edwarda Mazurka, który również był uczniem Gimnazjum Giżyńskiego. Ze zbiorów Muzeum K. I. Gałczyńskiego w Praniu

Zbigniew Chojnowski
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

FORMY NIEOBECNOŚCI

Twórczość Erwina Kruka[1] jest wyrazem znoszenia, budowania i godnej akceptacji indywidualnego losu, polegającym na byciu innym wśród tych, którzy tępili inność lub jej po prostu nie uznawali. Wiersz *Widziałem rzeczy niepojęte*, domykający książkę poetycką *Nieobecność*, rozpoczyna się wyznaniem podsumowującym życie poety:

> Mimo że się skarżę, nie mam do nikogo żalu.
> Widocznie tak miało być i tak zostało zapisane.
> […]
> Mówiono mi, abym się starał być jak inni.
> Wstyd się przyznać, ale nie byłem pojętny.
> A najgorsze, że nie miałem na to ochoty.
>
> (*Widziałem rzeczy niepojęte* 113 N[2])

Podczas czytania poezji Kruka nie odstępuje mnie myśl, że własny i osobny głos poety wydobywa się jako etyczno–artystyczne świadectwo nieobecnej wspólnoty. Na Krukowy świat składa się zapis bycia w przestrzeni nieobecności minionego życia w wymiarze zarówno osobistym, jak i zbiorowym, odnoszącym się do ludności autochtonicznej z dawnych południowych powiatów Prus Wschodnich. W powojennych dekadach Mazurzy pruscy i ich potomkowie zniknęli nieomal doszczętnie z ziemi mazurskiej, czyli z obszaru swojego kilku-

[1] Na temat życia i dorobku twórcy zob.: wieloautorską monografię *Z dróg Erwina Kruka*, red. i wprowadzenie Z. Chojnowski, Olsztyn 2006, a także: E. Konończuk, *Mazurska obecność Erwina Kruka*, Białystok 1993; A. Matysiak, *Między regionalizmem a uniwersalizmem. O poezji Erwina Kruka*, Warszawa 1995.

[2] Cytaty poetyckie z tomu *Nieobecność* (Olsztyn 2015) lokalizuję, podając po przywołanym wierszu lub jego fragmencie tytuł i liczbę oznaczającą numer strony, po którym następuje N.

wiekowego zamieszkiwania i gromadzenia dziedzictwa. Społeczność ta w oczach Polaków – przynajmniej oficjalnie – stanowiła dowód polskości, bo przez stulecia posługiwała się mową polską. W odmianie gwarowej była ona językiem domowym. Jako język liturgii i modlitw, język Biblii Gdańskiej (z 1632 roku) i religijnych pieśni z *Nowo wydanego kancjonału pruskiego* (pierwsze wydanie w 1741 roku), postylli oraz innych ksiąg nabożnych (np. pietystów), polszczyzna w przekonaniu Mazurów uchodziła za *lingua sacra*. Ten język święty uznawali za powszechny, a nie zarezerwowany dla wybranych dar od Boga.

W twórczości Kruka wciąż był reaktywowany, idący z przeszłości, sakralny stosunek do języka polskiego. Jakkolwiek poeta zdawał sobie sprawę z tego, że w wyniku skomplikowanych procesów politycznych, ekonomicznych, demograficznych, cywilizacyjnych wsparta na polszczyźnie kultura mazurska odchodziła do historii już w XIX wieku. Próby przywrócenia tamtego „ducha mazurskiego" udawały się sporadycznie i na krótką metę. Na przykład upamiętnianie Michała Kajki (Kayki) niebezpiecznie skręciło na tory narodowo-ideologiczne. Kruk robił, co mógł, aby odwrócić ten kierunek[3]. Tradycja mazurska nie została odpowiednio uszanowana przez Polaków. Po 1945 roku nie sprzyjano skutecznie jej podtrzymaniu. Któż chce żyć kulturą, która poza jej nosicielami, nie jest akceptowana? Stała się ona wartością bardziej muzealną (a tym samym podatną na manipulacje), co najwyżej mityczną, niż taką, która oddziałuje i współtworzy codzienność i niecodzienność Warmii i Mazur, a wreszcie Polski i europejskiej mozaiki kulturowej. Dlatego misja Erwina Kruka, aby mazurskość przechować w literaturze i poprzez nią włączyć w społeczny obieg, należała do przedsięwzięć niemożliwych. A mimo to podjął ją, jakby zgodnie z przeznaczeniem poezji, w której dochodzi do urzeczywistniania się tego, co gdzie indziej nie ma szans zaistnienia. Poezja umożliwia niemożliwe.

W uważanej za najbardziej reprezentatywną powieść Erwina Kruka, to jest w pisanej w okresie stanu wojennego *Kronice z Mazur*, narrator blisko „spokrewniony" z autorem, przywołując myśl Stanisława Vincenza z jego opowieści o Hucułach *Na wysokiej połoninie*, wyznaje:

[3] Zob. artykuły E. Kruka: *Pieśniarz mazurski*, „Gazeta Olsztyńska" 1978, nr 77, s. 3; *„Harfy nasze zawiesiliśmy na wierzbach"*, „Tygodnik Kulturalny" 1980, nr 39, s. 7; *Poezja religijna Michała Kajki*, „Studia Warmińskie" t. 20 (1983), s. 212–225; *Treny Michała Kajki*, „Gazeta Olsztyńska" 1998, nr 119, s. 9; *Trudna sztuka przypominania*, „Gazeta Olsztyńska" 2000, nr 228, s. 9 i inne.

> Gdzieś nad innymi krainami też przeszła historia i odeszli ludzie. Nie tylko tu – na tej równinie. Na wysokiej połoninie – też. Ale został tam głos żywy i księgi, i wyznanie autora: „Czynię to nie dlatego, jakobym był powołany, ale właśnie z obawy, że powołanych już nie stało". Przypomniane słowa przyjął aż do bólu i nie jako olśnienie, ale jako ciężar, jakim został obdarzony. Komu powiedzieć, że nazbyt ugniata? Na dodatek ów dźwigany bagaż stał się znowu widomym i drażniącym znakiem, który wskazuje na jego inność[4].

Historia i geneza sprawy Mazurów jest daleko bardziej skomplikowana niż to można przedstawić w kilku zdaniach. To już fakt: odczuwana przez polską stronę obcość kulturowa społeczności mazurskiej zamieniła się w jej nieobecność. Słowo to postawione w tytule tomu wierszy Erwina Kruka pulsuje, oczywiście, wielu znaczeniami. Wskazuje niewątpliwie na biograficzne wyrwy, na brak utraconych w bardzo wczesnym dzieciństwie najbliższych (ojca – Hermana, matki – Mety ze Stachów, brata Wernera, babci Augusty) i permanentny deficyt wspomnień o nich, a dalej obnaża nieistnienie w rodzinnej wsi (Dobrzyniu koło Nidzicy) dawnych jej tradycji, form życia, które zanikły wraz z wymianą jej mieszkańców (wiadomo, przybysze wyparli tuziemców). Pamięć trwała na niszczejących cmentarzach, jakby oderwała się od żywych.

„Nieobecność" określa głód minionego na zawsze życia, otwiera oczy na lukę, którą pozostawiło po sobie przerwane kilkuwiekowe trwanie Mazurów. Wiersze ujęte w ostatniej książce poetyckiej wydanej za życia poety pisane są z perspektywy ostatecznej świadomości osoby, która doskonale wie, że za chwilę również pozostawi po sobie puste miejsce. „Nieobecność" napełnia się treścią zarówno jednostkowego bólu po utracie, cierpienia kogoś, kto został opuszczony, jak i bolesną wiedzą o zerwaniu ciągłości kulturowej w krainie, której długie dzieje wiązały się tysięcznymi nićmi nie tylko z polskim i niemieckim narodem, lecz także z plemionami pruskimi, Jaćwingami, Litwinami, co więcej, z wieloma europejskimi nacjami oraz procesami. Historyczna wielokulturowość ojczystego kraju nie przesłania jednak w utworach i eseistyce Kruka tożsamości rodzinnej i etycznej.

„Nieobecność" wreszcie oznacza nieuczestniczenie w czymś, co aktualnie trwa. Poeta z racji utraty zdrowia na kilka lat przed śmiercią prawie całkowicie wycofał się z życia społecznego, ale przecież do końca utrwalał świadomość, że Mazurzy – uściślijmy: Mazurzy pruscy – utracili prawo do pomnażania swojego

[4] E. Kruk, *Kronika z Mazur*, Warszawa 1989, s. 14.

dziedzictwa, które jak każde, jeśli jest pozbawione społecznego oparcia i poparcia, a przy tym nie jest wzbogacane, najzwyczajniej niknie i znika (swój przedostatni tom wierszy Kruk zatytułował *Znikanie* (Olsztyn 2005).

Poza wspomnianymi wyżej kontekstami i problemami, nasuwającymi się nieodparcie podczas lektury twórczości Kruka, jest jeszcze ten oczywisty: *Nieobecność* jest niezwykle nośnym poetycko i etycznie żegnaniem się z własnym życiem. Nuty pożegnalne wybrzmiewają w poezji polskiej w sposób szczególny, ustanawiając jej niejako specjalność. Mówienie w obliczu końca ziemskiego pobytu rozlega się w średniowiecznych pieśniach, *Trenach* Jana Kochanowskiego, wierszach metafizycznych XVII wieku, lirykach lozańskich Adama Mickiewicza, *Mapie pogody* i *Muzyce wieczorem* Jarosława Iwaszkiewicza, w *To* i *Drugiej przestrzeni* Czesława Miłosza czy *Elegii na odejście*, *Rovigo, Epilogu burzy* Zbigniewa Herberta. Lista jest dłuższa. Znajdują się na niej ci wszyscy poeci, którzy zaświadczając swoje odchodzenie, czynią z niego nieprzemijającą wartość. *Ars moriendi* to nadal *ars vita*. Jak się zdaje, elegijność, czynienie „gestu pożegnania" w poezji polskiej jest charakterystyczne zarówno w wierszach poetów końca XX wieku[5], jak i początku XXI. Co ciekawe, Jan Twardowski, układając antologię poezji polskiej *Bóg czyta wiersze*[6], wydobył z niej m.in. właśnie perspektywę osoby umierającej, która żegna się z ludźmi i światem. Pisałem o tym:

> Z poezji polskiej ks. Twardowski wydobył bardzo silną nutę pożegnalną. W niejednym wierszu człowiek żegna się z dniem, z drugim człowiekiem, z Ojczyzną, z życiem. Bo księga *Bóg czyta wiersze* jest także księgą o rozstawaniu się ze światem – takim rozstawaniu, w którym ten odchodzący chce pozostającym wskazać ostatni raz na to, co jego zdaniem jest dobre[7].

Zdawanie sobie sprawy ze schyłku własnego istnienia u Kruka nie pobudza do epatowania rozpaczą i nurzania się w nicości, wręcz odwrotnie – jest traktowane jako szansa do przekazania nadziei tym, którzy pozostaną, do powiedzenia im, że „nic nie jest skończone". Przemawia przez nas pycha, gdy wmawiamy sobie, że bez nas „Światu nic nie może się udać". Po przebytym życiu poeta może liczyć na szczególny rodzaj współobecności, polegającej na kojącej myśli, że

---

5 Zob. A. Legeżyńska, *Gest pożegnania: szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.

6 J. Twardowski, *Bóg czyta wiersze. Antologia poezji polskiej*, Białystok 2005.

7 Z. Chojnowski, *Poezja polska według ks. Jana Twardowskiego*, [w:] tegoż, *Kanon prywatny. Książki poetyckie 1981– 2015*, Olsztyn 2016, s. 403.

w jego rodzinny i ukochany krajobraz wejdzie ktoś z wiedzą o zamieszkującym go niegdyś poprzedniku:

Może na chwilę
Czyjaś czuła pamięć
Pobiegnie za tobą
Wśród lasów i wzgórz[8].
(fragm. wiersza *Nic nie jest skończone* 5 N)

Poezja według Kruka jest podtrzymywaniem poczucia ciągłości zwróconej ku temu, co odeszło, a jednocześnie ku temu, co idzie i nadejdzie. Najbardziej wprost ta bliższa i dalsza przyszłość czy też nadzieja na ciąg dalszy objawia się w liryku o wnuczce (*Pierwsze kroki*, 15 N), która uczy się chodzić w dalekiej Walii. Choć i tu odzywa się refleksja o rozpraszaniu się rodziny, które przynależy do kolejnego etapu wygasania mazurskiego dziedzictwa.

A trzeba też wyraźnie zaznaczyć, że poezja Kruka nie zamyka się w rodzinności czy własnej (już tylko historycznej) plemienności. Powtarzalności miejsc, osób, krajobrazów, sytuacji i relacji oraz wierności im nie powinniśmy tu mylić z dążeniami do regionalistycznej izolacji. Postawa twórcy jest zarówno przejawem wierności autobiografii i głębokim doświadczeniom egzystencjalno-etycznym, jak i rzetelności wobec prawdy (to Mickiewiczowski rys i trop idei poezji według Kruka); to, co dosłowne, a głęboko doznane i sumiennie uobecnione w słowie, staje się poezją. Jeśli przyjąć za Tadeuszem Różewiczem (którego twórczość bliska była mazurskiemu poecie od wczesnej młodości), że jest ona „walką o oddech", to samo życie Kruka, zwłaszcza na kilka lat przed śmiercią, kiedy to niedomagał z powodu choroby płuc, stało się dosłownie walką o oddech, o coraz bardziej uciążliwą obecność, której chwilowość nabierała fizycznie bolesnej treści:

Teraz, gdy posiwiała moja głowa,
A wędrówki, jakie podejmuję,
Wpisują się do dawnych widoków,
Muszę przyjąć,

[8] Wiersz ten 17 marca 2017 r. (na dwa tygodnie przed śmiercią Poety) był recytowany w Regionalnym Ośrodku Kultury w Olecku przez nastoletniego uczestnika XIV Konkursu Recytatorskiego im. Wacława Klejmonta „Poeci Pogranicza Warmii, Mazur i Suwalszczyzny". Zob. sprawozdanie: *Koncert Laureatów w Olecku – Olecko*, http://olecko.wm.pl/425443, Koncert-Laureatow-w-Olecku.html#ixzz52YHuYAdA [dostęp: 20 grudnia 2017].

Że moja obecność jest chwilowa.
Nie myślę o tym często.
Ale niekiedy sobie o tym przypominam.
Najczęściej wówczas,
Gdy wracam ze spaceru
I mam coraz większe kłopoty z oddychaniem
(*Teraz* 39 N)

Zakorzenienie w języku i wyobrażeniach Biblii (mające swoje źródło w wyznawanym przez poetę protestantyzmie) oraz twórcze pochylanie się nad innymi poetami – chociażby wspomnianym Tadeuszem Różewiczem, Czesławem Miłoszem, Horacym, Johannem Gottfriedem Herderem, Dylanem Thomasem, Edwardem Stachurą, Ryszardem Milczewskim-Bruno – są od początku twórczych poszukiwań Kruka drogami wychodzenia z „szarej strefy", jaką jest mazurskość. W *Nieobecności* ważni dla niego poeci podchodzą pod granicę żywych z Tamtej Stronie. Tak się dzieje w portrecie pożegnalnym Czesława Miłosza (*Unde malum?*, 6–7 N) czy wspomnieniu (również) pożegnalnym, a dotyczącym legendarnego poety (rówieśnika Kruka) Ryszarda Milczewskiego-Bruno (1940–1979)[9]. Nie tylko w tych wierszach Nieobecni i czasy minione wyłaniają się z nieobecności i uobecniają się bardziej niż teraźniejszość:

Nikt się nie odzywa.
Mógłbym mieszkać na antypodach.
Mógłbym mieszkać w XIX wieku.
Jakby na zewnątrz, poza bliskimi,
Nie było nikogo.
Czasem wychodzę, aby popatrzeć,
Czy są jeszcze ludzie.
I przypomina mi się Bruno, poeta poboczy,
I jego słowa: Ludzi coraz więcej,
A człowieka coraz mniej.
Ale to było dawno, na długo przedtem,
Zanim kąpiel w gliniance
Zabrała jego życie.
Byłem na jego pogrzebie.
Ileż to lat temu?
(*Bruno*, 49 N)

[9] Zob. artykuł Kruka: *Nie ma zegarów*, „Gazeta Olsztyńska" 1979, nr 114, s. 4.

Poezja Kruka woła z głębi samotności i osadzonego w zakamarkach osobowości poczucia niezrozumienia. Inicjalna fraza „Nikt się nie odzywa" wybrzmiewa jak współczesna wersja Mickiewiczowskiego „Jedźmy, nikt nie woła". Formalnie jest to skarga na brak zainteresowania chorą osobą, ale w większym stopniu stwierdzeniem dolegliwości stanu faktycznego, który sprawia, że przeszłość przeistacza się w rzeczywistość żywą.

Wiersze Kruka składają się nie tyle z opisów przyrody, ile z zapisów kontemplacji krajobrazów i nasłuchiwania, które np. w wierszu *Dlatego wracam* (10 N) okazuje się pokornym staniem przed progiem. Jest on szczególny, bo za nim już znajdują się, czekają zmarli. Być może za nim nastąpi rozwikłanie zagadki celu istnienia.

Chodzi tu jeszcze o rzecz inną, bardziej zasadniczą, dotyczącą wierności krainie urodzenia, Warmii i Mazurom. Poeta niejako podpowiada tu, a może wyjaśnia, dlaczego wracał do tych samych miejsc, widoków, tematów. Posiłkuje się w tej sprawie pytaniem retorycznym Horacego: „Uchodząc z kraju, kto ujdzie przed sobą?" – opuszczenie ziemi urodzenia ofiarowuje pozór nadziei na rozwiązanie podstawowych dla każdego człowieka problemów. Wszędzie zabieramy siebie, a więc swoje traumy, pytania, doświadczenia, własną nieusuwalną przeszłość. Wierność Kruka Mazurom jest mądra, racjonalna i nie podpiera się konformizmem, jakąś ideologią, dążeniem do wygody lub do dawania dowodów na prawdziwość słusznych w danym czasie politycznych tez. Nawiasem mówiąc, mazurski twórca nie zabiegał o władzę, a więc nie był politykiem. Pragnął być obywatelem zatroskanym o dobro wspólne.

Oda XVI z *Księgi drugiej* Horacego (tu w przekładzie Adama Ważyka), z którego pochodzi wzmiankowana fraza, mogłaby posłużyć za jeden z niebagatelnych kontekstów wyjaśniających do pewnego stopnia twórczą postawę Kruka. Odnośna strofa brzmi następująco:

> Po co aż tyle zdobyczy ścigamy
> w tak krótkim życiu? I po cóż nam płynąć
> ku innym lądom pod nieznanym słońcem?
> Uchodząc z kraju kto ujdzie przed sobą?[10]

Horacjański sens pozostawania na miejscu, gdzie żyli przodkowie, dobitnie ujawnia przekład Juliana Ursyna Niemcewicza:

[10] Horacy, *Do Leukonoe. Dwadzieścia dwie ody*, przeł. A. Ważyk, Warszawa 1973.

W tak krótkim życiu, czemuż trosków tyle?
Czemuż pod obcym niebem pędzić chwile?
Kto kraj swój rzuca, za obcymi goni,
Sam siebie stroni[11].

Erwin Kruk w swoich utworach częściej wraca do znanych miejsc niż odkrywa nowe. Wynika to wprost z melancholijnej osobowości poety i pisarza. Mimo że mapa, autobiograficzna geografia poety z rodzinną wsią Dobrzyń w centrum, zazwyczaj odwzorowuje miejscowości, jeziora, lasy, szlaki rozciągające się na Warmii i Mazurach, od czasu do czasu obejmuje dalsze części kraju i świata, polskie miasta, Litwę, Rosję czy zachód Europy. Okoliczności podróży się zmieniają, lecz poeta wciąż dźwiga ze sobą rodzinną wioskę jako wyposażenie na wszystkie drogi życia:

Skoro nie mogłem tu pozostać,
Wziąłem Dobrzyń ze sobą.
Błądząc, wędrujemy po świecie. Spójrz,
Jaka wędrowcom przytrafia się
Przygoda.
Byliśmy razem w Paryżu
I w mieście nad Newą,
I na nocnym spacerze ulicami Rygi,
I wśród mostów nad Renem,
I nad Morzem północnym,
Na Węgrzech i w Walii,
I w zmienionej pod naszą nieobecność Białowieży,
I na lotnisku w Genewie,
I w pobliskiej Jabłonce nad Omulewem, i na Błędnych Górach,
I na tej drodze do wsi, skąd widoczny jest dom rodzinny,
I przed wioską, na cmentarnym wzgórzu,
Gdzie lilie na naszych grobach wyrosły
I gdzie razem opłakujemy zmarłych
I nucimy pieśń dziękczynną,
Wdzięczni, że możemy jeszcze o tym opowiadać.

(*Wziąłem Dobrzyń ze sobą*, 11 N)

[11] Horacyusz, *Ody, satyry i listy*, przekłady i naśladowania J. U. Niemcewicza, Lipsk 1867, s. 17.

Zaobserwowana nikła (jak na współczesne możliwości przemieszczania się) mobilność Kruka jest wykładnikiem jego faktycznie nielicznych dalszych podróży. Przeznaczone mu było wędrowanie bliższe. Wiersze poetycko dokumentują mazurską odyseję, która w odróżnieniu od greckiej, Homerowskiej, nie kończy się powrotem do Itaki. Utrwalona niewykonalność zamiaru znalezienia się w miejscu upragnionym oznacza nie tyle niemożność fizycznego bycia w ściśle zdefiniowanych, nawet materialnie obecnych i potwierdzalnych, geograficznych punktach, ile nieziszczalność marzenia o przebywaniu z tymi, za którymi się tęskni. Może dlatego, że ich wszystkich tęskniący w porę albo nigdy nie poznał. Osobista utrata w wypadku twórczości Kruka jest tym bardziej dramatyczna, że reprezentuje nie tylko siebie, lecz jest biograficzno-symbolicznym wykładnikiem rozpadu wspólnoty społeczności mazurskiej.

Na marginesie warto zauważyć, że w *Nieobecności* wyrazy tęsknoty, czułości, dziękczynienia, zachwytu, radosnego uniesienia, poczucia szczęścia i miłości brzmią szczerze, mocno i ani razu hałaśliwie czy deklaratywnie. Tu obowiązuje zasada oszczędności (co nie znaczy skąpstwa) uczuć; one u Kruka są do przeżywania i pielęgnowania, a nie do ekshibicjonistycznego okazywania. Poeta nie deklaruje uczuć, są one realne – przebywają w skarbcu człowieka wewnętrznego – a nie iluzoryczne; nie służą do beztroskiego okazywania, immanentnie przynależą do dramatu egzystencji. Uprawianie opisywanej twórczości poetyckiej określa tu trafnie asceza słowa, w której chodzi o to, jak pisała Anna Kamieńska, „Aby nie powiedzieć jednego słowa za dużo":

> Asceza w prawdziwym sensie tego słowa jest d r o g ą . Poezja jest drogą człowieka, który ją zapisuje sobą samym. Uczciwość, prawda, autentyzm tej drogi to wartości etyczne, ale także w pełni poetyckie[12].

Z perspektywy *Nieobecności* cała twórczość Kruka odsłania się jako cierpliwe i etyczne praktykowanie trudnej sztuki akceptacji życia, świadomego i szlachetnego znoszenia przeciwności losu. Bunt człowieka w tej sytuacji przedstawia się jako niepoddawanie się ludziom, mechanizmom, siłom, które nas poniżają i odbierają nam nasz niepowtarzalny odcień duszy, oraz zdolność do pełnoprawnego istnienia, ograbiają nas wreszcie z mocy tworzenia na własną miarę i zgodnie z naszą tożsamością.

[12] A. Kamieńska, *Na progu słowa*, Poznań 1985, s. 34.

Wiersze Erwina Kruka, który widział rzeczy niepojęte, są zmiennymi konfiguracjami zdumienia. Często uobecniają one sytuacje, w których człowiek z racji swej odmienności czuje się dotkliwie obcy – obcy w krajobrazie domowym. To, co dobre, przyjazne, zapowiadające bezpieczeństwo, przeobraża się nagle we wrogie, złe, nieprzystępne, niezrozumiałe; w tym położenia nadzieja i ufność permanentnie są narażone na szwank. „Ciemność" nie śpi. Świadomość obecności przekształca się w zawiedzione i gorzkie dojmujące poczucie obcości; to ona sprawia, że nie potrafią zawiązać się ciepło i czułość, które są podwalinami wspólnoty już nie tyle tej mazurskiej, ile tej ludzkiej. „Nieobecność" szuka czułej pamięci.

Bibliografia

a)

Kruk E., *Pieśniarz mazurski*, „Gazeta Olsztyńska" 1978, nr 77.

Kruk E, *Nie ma zegarów*, „Gazeta Olsztyńska" 1979, nr 114.

Kruk E., *„Harfy nasze zawiesiliśmy na wierzbach"*, „Tygodnik Kulturalny" 1980, nr 39.

Kruk E., *Poezja religijna Michała Kajki*, „Studia Warmińskie" t. 20 (1983), s. 212-225.

Kruk E., *Kronika z Mazur*, Warszawa 1989.

Kruk E. *Treny Michała Kajki*, „Gazeta Olsztyńska" 1998, nr 119, s. 9.

Kruk E., *Trudna sztuka przypominania*, „Gazeta Olsztyńska" 2000, nr 228.

Kruk E., *Nieobecność*, Olsztyn 2015.

b)

Chojnowski Z., *Kanon prywatny. Książki poetyckie 1981– 2015*, Olsztyn 2016.

Horacy, *Do Leukonoe. Dwadzieścia dwie ody*, przeł. A. Ważyk, Warszawa 1973.

Horacyusz, *Ody, satyry i listy*, przekłady i naśladowania J. U. Niemcewicza, Lipsk 1867.

Kamieńska, *Na progu słowa*, Poznań 1985.

Koncert Laureatów w Olecku – Olecko, http://olecko.wm.pl/425443,Koncert-Laureatow-w-Olecku.html#ixzz52YHuYAdA [dostęp: 20 grudnia 2017].

Konończuk E., *Mazurska obecność Erwina Kruka*, Białystok 1993.

Legeżyńska A., *Gest pożegnania: szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.

Matysiak A., *Między regionalizmem a uniwersalizmem. O poezji Erwina Kruka*, Warszawa 1995.
Twardowski J., *Bóg czyta wiersze. Antologia poezji polskiej*, Białystok 2005.
Z dróg Erwina Kruka, red. i wprowadzenie Z. Chojnowski, Olsztyn 2006.

Zbigniew Chojnowski
University of Warmia and Mazury in Olsztyn

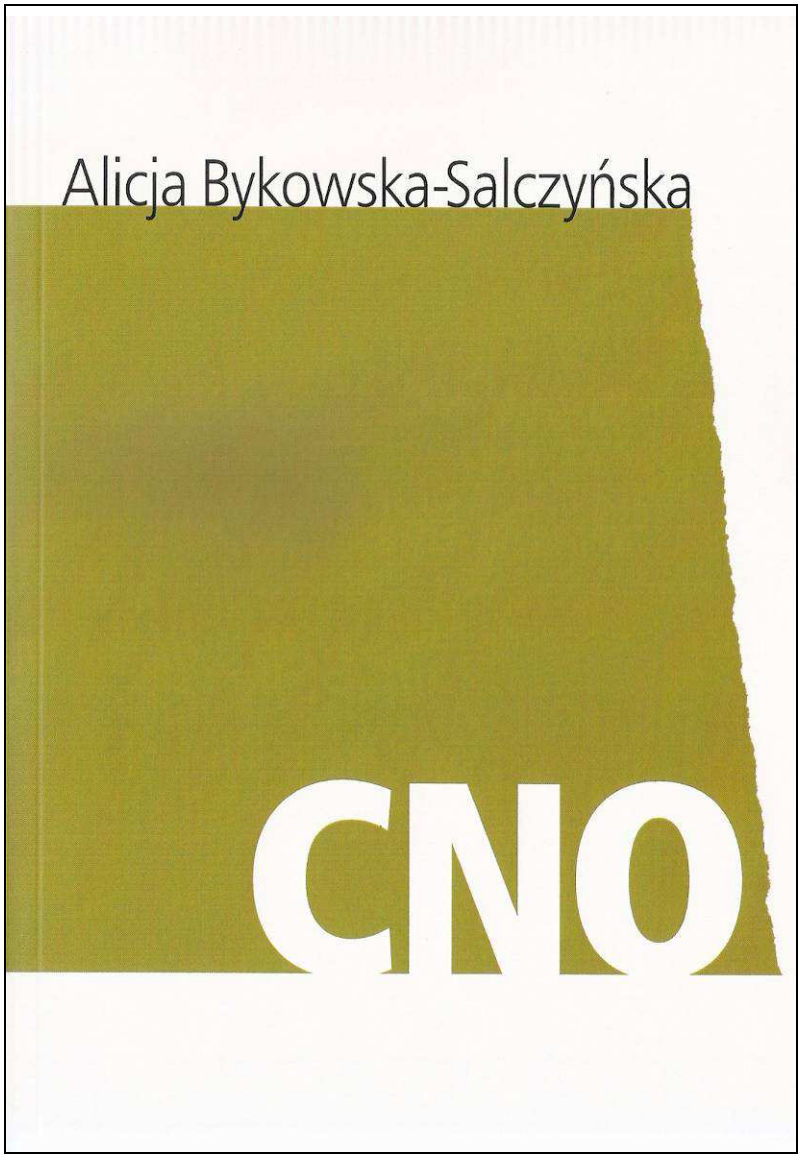
FORMS OF ABSENCE

Summary

The article is an attempt to reveal the subject matter and issues of the book of poems by Erwin Kruk, entitled *Nieobecność* (*Absence*). The poet conveys the message of this book in a situation of dying. His personal and contemplative poetry under the sign of *ars moriendi* captures memories and reflections about the forms of "absence" which have been left by people, and here especially by Masurians. Kruk's poetry is the art of decent acceptance of what is most difficult in both individual and social life: otherness, transience, moral catastrophes and death.

Keywords: *ars moriendi,* elegiacness, Horace, Masurian literature, poetic regionalism.

Alicja Bykowska-Salczyńska



Jan Jastrzębski
Gołdap

WĘZEŁ

1.

Książek Alicji Bykowskiej-Salczyńskiej staram się nie czytać przed zaśnięciem, ponieważ boję się, że mieszkające w nich wiersze mogłyby przeniknąć do moich snów, a one i bez tego nie są pastelowe. Co nie umniejsza rangi tej twórczości, cieszącej się zresztą zasłużonym uznaniem. Jej zrąb stanowią tomy poezji: *W przerwie pomiędzy światem a zabawką* (1980), *Traktat o lalkach* (1990), *Autobus do Mokin* (1992, Nagroda Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek), *Jeziora wewnętrzne* (1994), *Kamienny ogród. Relacje liryczne z podróży do Bretanii* (1996), *Wiersze wybrane* (1999), *Opowieści z litoralu* (2000), *Śnieżnik. Wiersze elektroniczne* (2005), *Cno* (2016).

Dopełniają je wielokrotnie nagradzane w konkursach zamkniętych II Programu Polskiego Radia i Stowarzyszenia Autorów ZAiKS słuchowiska radiowe (*Sceny miłosne z Warmii i Mazur, Baby pruskie, Okieneczko na ubojnię, Dzień Mokradeł, Gdzie jest ten tani kupiec* – Grand Prix i nagroda za scenariusz na Festiwalu „Dwa teatry" w Sopocie), które reprezentowały Polskie Radio w konkursach Prix Italia oraz Prix Europa. Dodajmy do tego współpracę poetki ze Wspólnotą Kulturową „Borussia", prezesowanie olsztyńskiemu Oddziałowi Stowarzyszenia Pisarzy Polskich w latach 2007–2014, pamiętając jednocześnie, że mówimy też o nauczycielce języka polskiego i animatorce kultury.

Autorka *Autobusu do Mokin* przypomniała się ostatnio zbiorem wierszy *Cno* i był to powrót nader udany, bowiem książka została wyróżniona Wawrzynem –

literacką nagrodą Warmii i Mazur oraz Orfeuszem Mazurskim. Oba te fakty bardzo mnie ucieszyły, wszak znam Laureatkę od dawna, mianowicie od 1995 roku, kiedy to wraz z innymi poetami z kręgu „Borussii" wzięła udział w III Jesiennych Dniach Literatury odbywających się w Gołdapi. Pamiętam, jak skupiona, wręcz zanurzona w sobie, czytała cicho, zbyt cicho, swoje „bretońskie" wiersze, robiąc wrażenie osoby chłodnej i niedostępnej. Osobisty kontakt z poetką całkowicie to odczucie unieważnił. Spotykaliśmy się potem przy różnych, związanych z literaturą okazjach, a zawsze przelotnie, niemal ukradkiem, ale chyba nie tylko dlatego pozostaje dla mnie postacią cokolwiek tajemniczą. Przybywającą jakby z głębi mitu – greckiego, słowiańskiego, a może pruskiego – by po wypełnieniu swej misji na powrót w nim się skryć...

Celnie scharakteryzował jej twórczość Kazimierz Brakoniecki, pisząc przed laty w *Prowincji człowieka*: „To wybitna, egzystencjalna poezja humanistyczna, która zmierza – wychodząc od doznań małych ludzi, od opisu małej krainy – do poznania tragedii życia i oczyszczenia jej przez uczestniczące współczucie"[1]. Mnie z kolei przyszło do głowy, że gdyby zapytać Bykowską-Salczyńską, tak jak kiedyś pytano Camusa, o jej dziesięć słów, okazałoby się, iż połowa z nich – świat, cierpienie, ziemia, matka, ludzie – jest tożsama ze słowami wybranymi przez autora *Dżumy*.

Pozostałe zaś przypuszczalnie brzmiałyby tak: kamień, pamięć, samotność, ból, słowo.

2.

W zbiorze *Do widzenia gawrony* Jarosława Marka Rymkiewicza można wyczytać, że „Poeta idzie znikąd [...]", ale czy istotnie tak jest? W każdym razie Bykowska-Salczyńska wychodzi z konkretnego miejsca, bo z Ostródy, do której jej matka i dziadkowie przybyli z Wołynia, choć „Nikt ich nie wołał [...]". Z przestrzeni obejmującej nieustannie przebiegane podwórka, kuchnię z aloesami babci Gizy i piwnicę, gdzie przechowywano pomidory, a zarazem wypełnionej milczeniem dorosłych, pieczętującym rodzinną historię. Zrozumiałym choćby dla Adama Zagajewskiego, lwowianina z urodzenia, który w tomie esejów *Lekka przesada* pisze między innymi: „[...] wysiedleni mają w sobie sekret, noszą w sobie przepaść, brak, tęsknotę"[2]. Po dziesiątkach lat poetka spróbuje

1 K. Brakoniecki, *Prowincja człowieka*, Olsztyn 2003, s. 113.
2 A. Zagajewski, *Lekka przesada*, Kraków, s. 54.

zmierzyć się z ową „obsesją, nostalgią, raną" w przejmującym zbiorze *Cno*. Na razie jednak wzrasta na ostródzkim podwórzu, będącym „jakąś postacią Ogrodu", i wśród przodków, którzy powtórzyli niejako akt wygnania: wypędzili „siebie z siebie samych". Stanie się ono w przyszłości swoistą arkadią, miejscem niesionym w sercu przez świat. Późniejsze podwórze na olsztyńskim Zatorzu, stowarzyszone z wysypiskiem śmieci, radzieckimi koszarami, „umierającym" cmentarzem i „zamordowanym" kościołem św. Józefa, będzie już tylko jego zniekształconym odbiciem. Tym bardziej, że królował na nim trzepak – świadek dziecięcych klęsk i upokorzeń.

„Poeta idzie znikąd – nigdzie nie dochodzi"[3], upiera się Rymkiewicz, wszelako nasza poetka na początek dochodzi do targowiska przy Zachodnim Dworcu, gdzie na straganach, płachtach i kocach poniewierają się osobliwe przedmioty: „słowo boże drukowane gotykiem", porcelanowa czarka, banknot, „stare kafle z napisem *grüss gott*", klamka od drzwi, kufle, lampy od karawanu, łyżeczki do drelowania wiśni. Scala się w nich i przegląda jej dzieciństwo oraz przeszłość ludzi, którzy ich używali. To moment, kiedy bohaterka liryczna wierszy Bykowskiej-Salczyńskiej dotyka teraźniejszości i przeszłości, zaczyna zdawać sobie sprawę z zawiłości ścieżek życia i historii, a „zarażona genetycznym kodem Wschodu" wybiera Północ: „wielojęzyczne rozlewisko narodów". Rodzi to określone konsekwencje, które zdaje się zapowiadać nakaz konduktorki z *Autobusu do Mokin*, skierowany do pary pasażerów mówiącej „nieodgadnionym językiem": „Rozmawiajcie po polsku! Nie jesteście u siebie!" Przyszła poetka, wówczas szesnastoletni świadek tej sceny, przeżywa wstrząs. I chyba właśnie ów incydent sprawił, że jej los i los tych, którzy dawniej byli tu „u siebie", zadzierzgnął się w bolesny węzeł. Nadszedł czas pytań o przeszłość swojej ziemi, a wraz z nimi pojawił się problem tożsamości tych, co urodzili się na Warmii i Mazurach po 1945 roku. Wszak „Niewiedza nie oczyszcza nikogo", czyni natomiast człowieka manekinem walającym się „Na złomowisku kufrów, dagerotypów […], map, imion, ciał, dokumentów, narodów".

Trzeba było więc „zobaczyć", że „Polszczą się, litwinią, mazurzą wielkie wody", pojąć, że ziemia urodzenia czerpie soki z pokładów różnych kultur, przemawia rozmaitymi głosami. A jeśli jeszcze, jak Bykowska-Salczyńska, dziedziczyło się gen wygnania, siłą rzeczy było się wyczulonym na los autochtonów, rozumiało się stan ich ducha. I wtedy mógł powstać wiersz *Węgorze*, wstrząsająca wizja zbiorowego samounicestwienia, dobrowolnej ucieczki od światła i po-

[3] J. M. Rymkiewicz, *Poeta idzie znikąd*, [w:] *Do widzenia gawrony*, Warszawa 2006, s. 9.

wietrza, mającej być ratunkiem i ukojeniem, uwolnieniem od przymusu wędrówki. Dramatyczne przeżycia stały się bowiem udziałem tych, którzy wyjechali – wymowne są tu przypadki babki Luizy, bohaterki *Czapli* i innych wierszy z *Autobusu do Mokin* – jak i tych, którzy zdecydowali się zostać – na przykład bohaterów wiersza *Chłopcy z obrazu Breugla*. I jedni, i drudzy (ci chyba nawet bardziej) doświadczyli niezrozumienia, niesprawiedliwości, pogardy i upokorzeń. Poetka upomina się o nich, utrwala ślady ich istnienia, gorzko konstatując: „najjaśniej jest w opuszczonych domach/[...]/ najzabawniej w izbie z wygasłym kominkiem […]". Tym samym sprawia, że ich cierpienie zyskuje poniekąd prawo obywatelstwa.

Jednocześnie, jak zauważył kiedyś Karol Maliszewski, umiejscawia siebie „pośród ludzi, zdarzeń, rzeczy tutejszych"[4], porzuca mit śródziemnomorski i znajduje drogę do nowego mitu, „utożsamionego z symboliką Północy". W ten sposób zaczyna się świadome życie „pod popiołem północnego nieba", „w krainie do której światło dociera na końcu", ale która jest krainą najpierwszą, prymarną. Należało ją oswoić, obłaskawić i może dlatego wiersze Bykowskiej-Salczyńskiej tkwią w gęstej osnowie realności. Zbigniew Chojnowski, dokonując pierwszych rozpoznań tej poezji, zwracał uwagę na obecność konkretów codzienności, zmysłowe odczucie krajobrazu, ścisłą lokalizację geograficzną wielu utworów. Warto przy tym dodać, że nierzadko eksponowana jest brzydota, miałkość, niskość prezentowanego świata, gdyż znajduje się bliżej prawdy, „bliżej krwiobiegu", jak rzekłby Grochowiak.

Znamiennym rysem poetyckiego uniwersum Bykowskiej-Salczyńskiej jest to, że ciężar życia, pozostający w ścisłym związku z bezwzględnością historii, dźwigają w nim kobiety. Zarówno te zmuszone do odjazdu, jak i te, które pod wymagającym północnym niebem zamieszkały wskutek wypadków dziejowych. Ich sekretnie czułe, maskowane szorstkością portrety można znaleźć na przykład w *Opowieściach z litoralu*. Spotykamy tam panią Giedroyciową: „jędzę dzielnicy", „wiedźmę Zatorza"; Wiosenkę – Katyniankę, „co lat miała sześćdziesiąt i szesnaście naraz"; kobietę w pilotce, oszalałą po śmierci niepełnosprawnego umysłowo syna; panią Edeltraut, małą, drobną kobiecinę z Warmii, poskromicielkę rozwścieczonego byka; babcię Genowefę nawiedzającą dom siedem lat po śmierci; i oczywiście babcię Luizę, powracającą z Reichu, by dożyć swych dni – „[...] miała podwójne to się jej należy [...]". Każda z nich wprowadza dysonans, wnosi odruch buntu, rzuca wyzwanie. Mogłyby wziąć się za ręce i utworzyć

[4] K. Maliszewski, *Pod północnym niebem*, „Borussia" 1995, nr 11, s. 160.

przyjacielski krąg. W jego wnętrzu zaś można sobie wyobrazić inne koło, a uformowałyby je kobiety, które zaznały „bata wojny". Ich niezapomniane konterfekty stanowią istotną część tomu *Cno*. Owe „dzieweczki – pastereczki", wśród nich także matka poetki, ucieleśniają tam kobiecą wersję historii. Bo jakkolwiek „wojna nie ma w sobie nic z kobiety", to one właśnie stają się jej ulubionymi „zabaweczkami".

A przecież, mimo wnikania w żywoty mieszkańców północnej krainy, w jej historię i substancję, podmiot liryczny wierszy Bykowskiej-Salczyńskiej nie może uwolnić się od poczucia obcości. Swą kulminację osiąga ono w wyznaniu: „Nic tu nie było moje". Współbrzmi z nim inne oznajmienie poetki: „Niebieski autobus / wiózł mnie do Mokin, obcą". Jak powiedziała w wywiadzie udzielonym „Nowemu Nurtowi" po ukazaniu się *Autobusu do Mokin*, tytułowy pojazd „ma zawieźć czytelnika do takiego małego muzeum Północy[5]. […] Wszystko tu jest zimne, lśniące, obce i pełne dystansu: światło na przedmiotach, kryształ powietrza, tafle jezior, bryłka bursztynu, błysk spojrzenia, błysk flesza, lakier na pocztówce, lód, szyba deszczu, mokra płyta cmentarna, posadzka kościoła, Bóg protestantów, elektryczne ogniska. Tak jak w muzeum oglądam rzeczywistość i przeszłość poprzez szklaną szybę [...]". Do tego poczucia wyziębienia przyczynia się również natura, która kiedyś przemawiała do człowieka „szelestem jękiem skrzypieniem", teraz zaś „nie odzywa się do nas trawa, obłok, ptak". Tedy faktycznie „Oszukana Obca Niczyja"? Zapewne. Ale też, by powtórzyć za Nelly Sachs, „na tropie swojego prawa do ojczyzny"[6].

Tymczasem przestrzeń, w której porusza się poetka, ulega poszerzeniu. W tomie *Kamienny ogród* – o Bretanię, w *Opowieściach z litoralu* – o Kaliningrad i Litwę, a w zbiorze *Cno* – o Wołyń. Bretania to materialność, kamień i mur, średniowieczna katedra, skamieniała gleba, skały, kamieniste powietrze, czerwona glina kojarzona z czerwonym piaskiem Warmii, lecz także lśnienie Zachodniej Europy: maszyn, reklam, ekranów, butów, kolczyków, witryn i płyt kompaktowych. Kaliningrad natomiast to „betonowe kruszywo na sambijskich piaskach", ubogie jadłodajnie, chleb sprzedawany z błota, wrak katedry; kalecy żołnierze i zgiełk targowej rzeźni. Z kolei północna Litwa, Mierzeja Kurońska, Pałanga, Kretinga i Nida są staruszkami śpiewającymi w nieznanym języku pie-

5 *Poezja jest życiem prawdziwym* [rozmowa z Alicją Bykowską-Salczyńską], „Nowy Nurt" 1995, nr 14 – cyt. za: Zbigniew Chojnowski, *Ogród Północy Alicji Bykowskiej-Salczyńskiej*, [w:] *Zmartwychwstały kraj mowy. Literatura Warmii i Mazur lat dziewięćdziesiątych*, Olsztyn 2002.

6 N. Sachs, *Jestem na tropie swojego prawa do ojczyzny*, [w:] *Rozżarzone zagadki*, Kraków 2006.

śni do umarłych pruskich bogów, statkami z Hamburga i Kolonii stojącymi na redzie, szwedzkimi i estońskimi frachtowcami; osobną elegią jest Wilno, z babiną żebrzącą pod katedrą „na zeszyty dla wnusia" i antykwariatem przy Dominikanów, w którym niczym na targowisku przy Dworcu Zachodnim można kontemplować rekwizyty dawnego życia: kołowrotki, dzieże, ubijarki do masła, walizki z tektury...

Wreszcie Wołyń, zrośnięty z rodzinną historią autorki *Cna.* Głównymi komponentami tamtejszego krajobrazu stają się dla niej zarośnięte chaszczami, trawami i groźnym barszczem Sosnowskiego cmentarze. Tchnie on przy tym pokołchozową marnością, rozpadem i opuszczeniem, przygnębia ruinami pałaców i kościołów, daje schronienie biednym wioskom, ludziom bez przyszłości, porzuconym przedmiotom oraz po sowiecku licznym i monumentalnym pomnikom. Jednocześnie jest to pejzaż przeniknięty niepokojem i lękiem: „[...] coś się czai za mną [...]", sygnalizuje poetka; jednakowo obawia się ciszy, w której nie słychać pszczół, i zgrzytu ogniw łańcucha rolniczej wagi. Mogą również przejmować dreszczem napisy – polskie: „Wybacz im, Panie, za śmierć naszą", i ukraińskie: „Boh – uns Gott". Nawet dzieciak z pomnika Łesi Ukrainki „[…] pokazuje zaciśniętą piąstkę, drugiej nie widać / Schował za plecami, coś w rączce ukrywa [...]", a młodych Polaków odpoczywających przy ognisku po uprzątnięciu cmentarza obserwuje stary człowiek ze złotym zębem, ukryty za drzewem. Owe uczucia i dreszcze nie są wymyślone, wykreowane, lecz mają swoje źródła w pamięci okrucieństw i bestialstw, których Wołyń był świadkiem.

Ta poszerzona przestrzeń posiada walor humanistyczny, lokuje się w niej bowiem wspólnota ludzkich doświadczeń. Zachodnie czy wschodnie prowincje Europy zamieszkują przecież ludzie okaleczeni przez historię, skrzywdzeni czy też noszący w sobie gorycz niespełnienia. „Nasze matki i babki dobrze to znają: wojna i bieda i synowie / którzy obiecali powrócić [...]", „Syn który w końcu przyjedzie [do starego mężczyzny z Saint-Malo] będzie miał / puste ręce", wszędzie widać „te sińce te blizny / na skórze czasu"; do tego niespodzianie, choćby w galerii w Saint-Brienc, może się pojawić kobieta na wózku „sparaliżowana / od piersi w dół", a w jakimś innym miejscu wprawi nas w zakłopotanie „Tereska wołyńskiej urody", która „w […] nowym powojennym życiu [zechce] pozostać / zasłonięta, niewidzialna [...]".

Wszakże owa przestrzeń trudnej wspólnoty jest zarazem przestrzenią wygnania, ponieważ świat, z którym nieustannie się konfrontuje podmiot mówiący, mrozi swoją kamiennością: „Nic z tego nie będzie / gdy ja i świat: / choć twarzą

w twarz to // kamień w kamień". Nic nie można poradzić też na to, że w kamiennym ogrodzie świata jest się kimś pojedynczym, „wypchniętym w istnienie", kimś „upuszczonym" i opuszczonym. I kto wie, czy nie w tym egzystencjalnym sieroctwie ma swą zasadniczą przyczynę dotkliwe poczucie obcości i ogołocenia, o którym wcześniej była mowa. Bo nawet „dom to zaledwie jaskółcze gniazdo / uwieszone skały nad przepaścią". Zewsząd przeto dobiega „płacz wygnanych z sensu", podczas gdy „wózek Ankou / pracownika śmierci / bez wytchnienia toczy się / całkiem blisko //i nigdy nie jest / pusty". Nie może zresztą być inaczej, skoro ludzie to „właściciele krótkiej i gorzkiej dzierżawy". Poetka bynajmniej nie zamierza tej oczywistości łagodzić, przeciwnie, zostawia nas z pytaniami: „A kto naszą ciemność podzieli? / Za kim podążymy?/ oprócz siebie samych?"

3.

Kiedy czytałem *Cno*, tom poezji wynikły z wyjazdu jego autorki na Wołyń, gdzie „nawet trawy bolą", szczególnie poruszały mnie obrazy cierpienia i śmierci kobiecych bohaterek wielu wierszy: dziewczyny w naszyjniku z czarnych pereł, której ciało porzucono na ściernisku, zastrzelonej Sary, przebierającej się kiedyś za anioła, Leonii-piwonii, której odcięto głowę, i Malinki zgwałconej i zamordowanej w chlewie. Tworzą one swoistą „umarłą klasę", pielgrzymującą ku przestrodze przez świat, a zarazem wpisującą się w niełatwą do przyjęcia wizję życia, wyłaniającą się z książek Bykowskiej-Salczyńskiej, ponieważ w jej centrum znajduje się ból. Przywoływany już Zbigniew Chojnowski, który towarzyszy twórczości zamieszkałej w Olsztynie poetki od początku, wyznaje od dawna pogląd, że „Autorka *Jezior wewnętrznych* jest wierna prawdzie bólu i bólowi prawdy[7]. […] Wcześnie osiągnęła dojrzałość poetycką, polegającą na mierzeniu świata bólem rodzenia się, egzystowania i umierania każdej istoty […]". Ból zaznacza się więc w jej wierszach dosyć często, ale czy może być inaczej, jeśli stanowi ciemny napęd historii i herbowy znak naszej egzystencji?

Czasem w wyczuwalny sposób pulsuje w materii wiersza, tak dzieje się, w moim przekonaniu, w ostatnim utworze zbioru *Cno*, w tym wierszu – paroksyzmie, wierszu – skurczu. Ma naturalnie wiele odcieni i postaci. Istnieje wszak „Ból od tylu lat więzionych prawd, / ból nabrzmiałych tajemnic, ból kłamstw"

[7] Z. Chojnowski, *Ogród Północy Alicji Bykowskiej-Salczyńskiej*, [w:] *Zmartwychwstały kraj mowy. Literatura Warmii i Mazur lat dziewięćdziesiątych*, Olsztyn 2002, s. 69-70.

i „ból i drżenie świata", emanujące z fresku z bocznej nawy kościoła św. Jana w Toruniu. Można także mu przypisać wymiar etyczny, gdyż każdy z nas jest obarczony ciężarem swych umarłych i „każdy zabił kiedyś co miał najdroższego". Dla poetki „skaleczonej przez świat" nawet pamięć o człowieku to pamięć o jego bólu, toteż poczesne miejsce w jej poezji zajmują szpitalne portrety znajomych, bliskich, lecz i anonimowych osób. Daje im początek portret ojca z tomu *Kamienny ogród*, w świetle którego jawi się jako mała, krucha istota w brązowej piżamie, ze śladami fizycznej degrengolady, strumykiem kroplówki i „w zgęstniałym podszyciu śmiertelnej choroby".

Dołączają do niego, ukazane w błyskach, chore kobiety z cyklu *Dlatego*, pomieszczonego w *Wierszach wybranych* – okaleczone, „odkorowane", poniżone. Szpitale – obozowiska cierpienia – pojawiają się również w *Opowieściach z litoralu*. W jednym z nich spotykamy znaną nam babcię Luizę, która wróciła zza Renu, bo leczenie w Polsce wciąż jest tańsze niż tam. Poza tym „W szpitalu gwarno i wesoło tyle luda / pomieszanie języków płci wieku i tłok / Niech sobie leży nie wadząc nikomu [...]". Atmosferę takich miejsc trafnie oddaje wiersz „Rój", a szpitalny mikrokosmos – z nagością i majestatem śmierci włącznie – prawdziwie i dojmująco został ukazany w utworze „Umierając dziś w Polsce". Te szpitalne sekwencje, dopełnione przez poudarowy konterfekt matki ze zbioru *Cno*, zdają się układać w pewną całość, w szczególnego rodzaju medytację o kobiecej cielesności, a także o starzeniu się i umieraniu. Wszakże kiedy towarzyszy się cierpiącym, spustoszonym przez choroby bohaterkom Bykowskiej-Salczyńskiej, mimo wszystko nabiera się przekonania, że każda z nich mogłaby z głębi jakiejś nietykalnej części siebie powtórzyć za poetką: „Ja jestem / kwiat istnienia na obrzeżu świata".

Z innego, choć pokrewnego, powodu utrwala się w naszej pamięci kobieta z wiersza *Niedomyte*, pochodzącego również z tomu *Cno*. Otóż obsesyjnie zmywa podłogę, „płucze płacze płucze", bo wciąż przypomina się jej kożuch kuzyna Romka K., pozostawiony w celi więzienia w Chełmie – „potem / zrobiono [z niego] szmatę do sprzątania / wydzielin po przesłuchaniach". Mimo tych zabiegów nie udaje się jej usunąć z podłogi, a może ze skóry świata, śladów brudu i krwi. Tak jak nie da się wypłukać świata z bólu. A skoro tak, „[...] jeśli nawet / struny naszej sztuki / [są] najczystszą pocierane / bólu kalafonią [...]", trzeba samoobronnie wycofać się w rejony własnego zimna i znużenia, zaszyć się w swej samotności. W przeciwnym razie pozostaje brzytwa van Gogha. Choć ludzie mówią, i mówią uczenie, „że van Gogh / cierpiał // na chorobę Meniere'a

/ wówczas jeszcze nieznaną // Dlatego obciął sobie ucho / a potem popełnił samobójstwo [...]". Może więc lepiej wsłuchać się w to, co mówią „Zapomniane od ludzi rzeźby, figury Madonny Warmii [...]", które pytają poetkę i każdego z nas: „Dlaczego narzekasz?" I zapewniają, że „ból przemija i że tak ma być".

4.

Według Alicji Bykowskiej-Salczyńskiej, ludzie są istotami wysianymi „w czas i słowo", przeznaczonymi „na paszę dla Boga". Czas niszczy, słowo ocala. „Twórczość – jak powiada Mircea Eliade – jest odpowiedzią na los, na «terror historii»". Stąd zapewne bierze się to uczynione w *Autobusie do Mokin* wyznanie: „Moje życie jest węzłem, który zacisnął się / wokół języka i pamięci". Język i pamięć są bowiem jedynymi narzędziami, jakie każdy twórca ma ku pomocy. Są one także użyteczne dla „zawęźlonej i zasupłanej" bohaterki lirycznej utworów Bykowskiej-Salczyńskiej, która wrzucona „pomiędzy cząsteczki ludzkiego żwirowiska", między różne żywoty i języki, krzyczy „otartym z naskórka wierszem". Bo tylko słowo jest zdolne przeciwstawić się „przemocy nieistnienia", może ocalić przemilczane losy, poniechane historie, rozbite narracje, choć wiąże się to niekiedy z ryzykownym „włożeniem języka w groby". Autorka *Cna* takie ryzyko podejmuje, ponieważ obiera pamięć za jeden z imperatywów swej poezji, rozumie, że to, co zapomniane, niezauważone, pominięte, jest poniekąd zniesione, wymazane. Należy więc do ginącego gatunku twórców, dla których odpowiedzialność i posłannictwo nie są pustymi dźwiękami. „Poezja dla Salczyńskiej – zacytujmy jeszcze raz Zbigniewa Chojnowskiego – jest «życiem prawdziwym», nie uchodzi jedynie za formę ekspresji i autoterapii – jest miejscem pamięci, narzędziem samookreślenia się, ośrodkiem poszukiwania własnej i społecznej racji istnienia"[8].

Poeci poprzedniego pokolenia Północy, jak stwierdziła inna olsztyńska poetka Tamara Bołdak-Janowska, „pisali bardziej *literę* poezji niż własny głos"[9]. Bykowska-Salczyńska zdobyła się na *głos*; i to jedyny w swoim rodzaju. A uczyniła to po coś. „Chciałabym – wyznawała kiedyś – napisać poemat o moim pół-

[8] Z. Chojnowski *Ogród Północy Alicji Bykowskiej-Salczyńskiej*, [w:] *Zmartwychwstały kraj mowy. Literatura Warmii i Mazur lat dziewięćdziesiątych*, Olsztyn 2002, s. 66.

[9] T. Bołdak-Janowska *Miejsce przemawia słowami poetów. Mój osobisty spacer przez kamień przejrzany*, „Borussia" 1995, nr 11, s. 172.

nocnym kraju […] o starych kobietach […] o tych które widziały / niejedną prawdziwą wojnę / poemat w pierwszej osobie [...]". Taki poemat rzeczywiście stworzyła, obdarzając nas poezją wymagającą, erudycyjną, odwołującą się do historii i mitologii różnych narodów, a przy tym bogatą formalnie. Ona sama mówi, że porusza się „pomiędzy wierszem i rzeczową relacją", ucieka z poezji w opowieść. Słowa: relacja, opowieść, nie padają tutaj przypadkowo, gdyż jednym z wyróżników tej liryki jest jej osadzenie w konkrecie, szacunek dla detalu, szczegółu, co idzie w parze z usuwaniem ozdobników i pięknostek, odwracających uwagę czytelnika od istoty rzeczy.

Za gęstość języka i precyzję stylu ceni autorkę *Kamiennego ogrodu* Kazimierz Brakoniecki, który podkreśla równocześnie, że „tnie [ona] człowieka i świat męskim skalpelem, przypatrując się uważnie badanej rzeczywistości"[10]. Faktycznie jej wiersze mają nieraz połysk narzędzi chirurgicznych i wionie od nich chłód stołu operacyjnego, w czym przypominają mi prozę Johna Maxwella Coetzee'ego. Ich język – zwykle stonowany, powściągliwy, oszczędny – nie stroni też od polszczyzny potocznej, kolokwialnej i stara się nie przesłaniać ludzi, rzeczy i zdarzeń. Nie znaczy to bynajmniej, że jest wyprany z emocji. Przeciwnie, pulsuje bólem, goryczą, żalem, tęsknotą i powstrzymywaną czułością. Zaś niezależnie od tego wszystkiego z uporem, acz sekretnie, ciąży ku śpiewności, melodyjności. Potrafi także krzesać iskry humoru i ironii, rozświetlając nieco, rozpogadzając ten poetycki świat, w którego kreowaniu uczestniczy.

W ogóle w poezji Alicji Bykowskiej-Salczyńskiej zawsze wiele się dzieje. Kolejne, nieśpiesznie wydawane tomiki wpisują się w określony twórczy zamiar, wizję, księgę, a zarazem każdy z nich stanowi jakiś etap poetyckich poszukiwań, jest lirycznym zdaniem sprawy z pracy nad językiem i w języku. Najmocniej uświadomiłem to sobie podczas lektury dwóch ostatnich książek poetki, które okazały się prawdziwymi niespodziankami.

Zacznijmy od *Śnieżnika. Wierszy elektronicznych*, czyli odważnego wtargnięcia w świat bitów, bajtów, portali, serwerów itd. W owych liryczno-elektronicznych drobinach o Celanowskiej jakby konsystencji odbija się świat po przyjściu Kawafisowych barbarzyńców: „Obcy już przybyli / zalogowali się / w naszym domowym / języku". Posługując się technicznym idiomem, Bykowska – Salczyńska ukazuje narodziny nowego człowieka, „pasterza maszyn", którego horyzont ogranicza się do ramki ekranu, który wchodzi „przez portale / ale nie do katedr", a ikonka nie jest dla niego świętym obrazkiem na drewnie. To ktoś

[10] K. Brakoniecki, *Prowincja człowieka*, Olsztyn 2003, s. 113.

zaprzedany Logice, powierzający się objęciom cyberprzestrzeni, świecący „złym zimnym / lśnieniem". Jego rodzicami są Mc'Intosh i klawiatura, zaś przybranym rodzeństwem – technologia, telekomunikacja i mechatronika. Z kolei do rzędu gospodarskich zwierząt awansowały radio, komputer i panel. Jakże swojsko i kojąco brzmią pojawiające się od czasu do czasu w tym świecie słowa: sarna, żonkil, wrona, sikorka, sroka...

Ale jest coś jeszcze – i to coś wyjątkowego. Oto podmiot mówiący, któremu „pisklę wiary" rozbiło się o stalowy umysł, zwraca się do Boga, żywiąc nadzieję, iż nie jest On maszyną. I mówi do Niego językiem nowych modlitw – z początku myślałem nawet, że to parodystyczny chwyt, lecz nie miałem racji. Apostrofa: „Panie, pozwól mi / być twoją pod / dłonią myszą / klik klak / to wszystko co umiem / powiedzieć / w interludzkiej sieci", brzmi po prostu przejmująco. Podobnie jak inna: „Ojcze, przyłóż / do naszych ciał / swój czytnik / niebieski". Najbardziej jednak poruszyła mnie ta: „Kablu niebieski, / nie zerwij się / gdy będę / uziemiona / w ziemi". Być może są to próbki liryki religijnej jutra, która, co nie bez znaczenia, mogłaby zaciekawić również „czatomanki".

A swoją drogą, otwierając *Śnieżnik*, od razu natrafiłem na doskonałą *Pylistość*, przywodzącą na pamięć inny wybitny utwór o stracie, to jest *Wiersz o piłce* Johna Berrymana.

Nie ulega tedy wątpliwości, że dzięki wierszom elektronicznym znalazłem się w strefie ciekawego i udanego eksperymentu poetyckiego, ale brawurowy taniec z językiem, choć na zupełnie innym polu, odbywa się także od pierwszego do ostatniego utworu w tomie *Cno*. Rzeczywiście mamy tam do czynienia z językiem w nieustannym ruchu. „Dla nich [tzn. kobiet *rosochatych*] dziś puszczam w ruch / dzikie skowronki słów […]", oznajmia podmiot liryczny już w inicjalnym wierszu. Możemy więc podpatrywać różne manewry odbywajace się na terenie języka, obserwować, jak się gra choćby tytułowym słowem „cno", rzadkim, niemal zapomnianym, a tu akcentującym, jak sądzę, odrębność, samoswojość wizji poetyckiej; możemy wreszcie śledzić, jak spod warstwy wyważonej, usianej kolokwializmami relacji nieustannie próbuje wydobyć się rytm, rym, śpiew. I nie zapomnimy tych wierszy, w których odniósł bezapelacyjne zwycięstwo: *Kolebeczki*, *W Mielnicy*, *Madonny Mielnickiej* czy wiersza finałowego.

Ów niepowtarzalny głos, dochodzący z *Cna* tudzież z innych książek Bykowskiej-Salczyńskiej, chciałby zapewne śpiewać inne pieśni – rajskie jak *Sen o Warmii*. Ale co ma począć, gdy „Niemiłość [wciąż dodaje się] do niemiłości"?

5.

Co zatem pozostaje, gdy „miłość nas opuściła/ Razem z naszą mową", a my na ten świat bez miłości przystaliśmy? Czego należy się trzymać? Może „osi/ niewidzialnych szprych/ niewidzialnego koła/ Niech się obracają:/ śmierć dziadka narodziny syna [...]" albo muzyki Wielkich Młynów, które „pracują nie tylko w pamięci, w historii, ale też w ludzkich duszach".

A może sekret odpowiedzi na to pytanie zna Kobieta Radosna na inwalidzkim wózku, ujrzana przez poetkę przed Bazyliką w Asyżu.

Bibliografia

Camus A., *Notatniki* 1935–1959, Warszawa 1994.
Brakoniecki K., *Prowincja człowieka*, Olsztyn 2003.
Marek Rymkiewicz J., *Do widzenia gawrony*, Warszawa 2006.
Chojnowski Z., *Ogród Północy Alicji Bykowskiej-Salczyńskiej*, [w:] *Zmartwychwstały kraj mowy. Literatura Warmii i Mazur lat dziewięćdziesiątych*, Olsztyn 2002.
Maliszewski K., *Między obszarem metafizyki a obszarem nadleśnictwa Grząskie* [recenzja tomu *Jeziora wewnętrzne*], „Borussia" 1994, nr 9.
Szaruga L., *Ziemia niczyja*, „Borussia" 1995, nr 11.
Kowalewski W., *Kamiennych ogrodów nie nawiedzi burza* [recenzja tomu *Kamienny ogród. Relacje liryczne z podróży do Bretanii*], „Borussia" 1996, nr 13.
Cisło M., *Kamienie prawdy, kamienie kłamstwa* [recenzja tomu *Kamienny ogród. Relacje liryczne z podróży do Bretanii*], „Borussia" 1996, nr13.
Chojnowski Z., *Krajobraz bez historii*, „Borussia" 1995, nr 11.
Maliszewski K., *Pod północnym niebem*, „Borussia" 1995, nr 11.
Bołdak-Janowska T., *Miejsce przemawia słowami poetów. Mój osobisty spacer przez kamień przejrzany*, „Borussia" 1995, nr 11.
Zagajewski A., *Lekka przesada*, Kraków 2011.
Sachs N., *Rozżarzone zagadki*, Kraków 2006.

Jan Jastrzębski
Gołdap

A NODE

Summary

This essay is devoted to the work of Alicja Bykowska-Salczyńska, a poet from Olsztyn and Warmia, and in particular to her book entitled *Cno* from 2016. The core of poet's work consists of volumes of poetry: *W przerwie pomiędzy światem a zabawką* (*In the Gap Between the World and a Toy,* 1980), *Traktat o lalkach* (*A Treatise on Dolls*, 1990), *Autobus do Mokin* (*A Bus to Mokiny,* 1992, Award of the Polish Society of Book Publishers), *Jeziora wewnętrzne* (*Inner Lakes,* 1994), *Kamienny ogród. Relacje liryczne z podróży do Bretanii.* (*Stone Garden. Lyrical Relations from Trips to Brittany,* 1996), *Wiersze wybrane* (*Selected Poems*, 1999), *Opowieści z litoralu* (*Stories from the Littoral Zone,* 2000), and *Śnieżnik. Wiersze elektroniczne.* (*Śnieżnik. Electronic poems*, 2005), *Cno* (2016). They are complemented by radio dramas, awarded many times in closed competitions of the Polskie Radio Program II and the Association of Authors ZAiKS (*Sceny miłosne z Warmii i Mazur* [*Love Scenes from Warmia and Masuria*], *Baby pruskie* [*Prussian Old Women*], *Okieneczko na ubojnię* [*A Little Window to the Slaughterhouse*], *Dzień Mokradeł* [*Wetland Day*], *Gdzie jest ten tani kupiec* [*Where is that Cheap Merchant*] – Grand Prix and a prize for the script at the Festival „Two theaters" in Sopot), which represented Polish Radio in the Prix Italia and Prix Europa competitions. Let us add to this the cooperation of the poet with the „Borussia" Cultural Community, and leading the Olsztyn branch of the Polish Writers Association in the years 2007–2014.

Keywords: poetry, Alicja Bykowska-Salczyńska, Volhynia, poetic return, resentment, war.

K. I. Gałczyński był namiętnym palaczem i papierosy marki Sport palił do końca życia.
Platerową popielniczkę z biurka poety ofiarowała 15 lipca 2015 Muzeum K. I. Gałczyńskiego
Kira Gałczyńska po swoim spotkaniu autorskim w Praniu.
Ze zbiorów Muzeum K. I. Gałczyńskiego w Praniu

Anna Janicka
Zakład Filologicznych Badań Interdyscyplinarnych
Uniwersytet w Białymstoku

WOŁYŃSKIE BEZDROŻA. O POEZJI ALICJI BYKOWSKIEJ-SALCZYŃSKIEJ

Tomem poetyckim *Cno* Alicja Bykowska-Salczyńska zabiera czytelnika na Wołyń[1]. Piszę celowo: „zabiera", ponieważ ta znakomita poezja ma w sobie coś nadmiernie, przemocowo nawet sugestywnego. Obrazy stwarzane przez poetkę zawłaszczają myślenie, nie pozwalają wyobraźni uwolnić się od siebie. Tym samym więc zgoda na lekturę wierszy oznacza zgodę na tę – bynajmniej nie sentymentalną – podróż, której dynamikę i porządek ustala poetka; ustala według własnych reguł i zasad, jak każdy wybitny artysta – bezwzględnie. Czytelnik zaś zostaje „przeniesiony" i marzyć jedynie może o „zaproszeniu" do poetyckiego świata.

1.

Bykowska-Salczyńska udaje się w świat, który odebrała jej Historia; wyrusza ze świata, który odebrany został Innym przez Historię. Jej „poetycki reportaż" rozciąga się więc pomiędzy własnym czasem przeszłym boleśnie dokonanym a czasem innych, dokonanym równie boleśnie. Choć nie-wygnana, zarażona wygnaniem; choć świadoma cierpienia poprzedników, zamieszkująca ziemię wypędzonych, wygnańców. Rozdarta pomiędzy Warmią (gdzie się urodziła) a Wołyniem (skąd pochodziła rodzina jej matki), zapisuje swoim tomikiem

[1] Wszystkie cytaty z tomu Alicji Bykowskiej Salczyńskiej *Cno* przywołuję za wydaniem: tejże, *Cno*, Olsztyn 2016, Biblioteka Autorów Warmii i Mazur. Oddział SPP w Olsztynie, S. 4, red. K.D. Szatrawski, T. VI.
Tom oznaczam skrótem ABSC, po którym w przypisach podaję tytuł wiersza i numer strony.

historię tego podwójnego wydziedziczenia i podwójnego rozdarcia. Może zresztą nie tylko podwojonego? Może zwielokrotnionego? Na jej poetyckie *imaginarium* składają się bowiem tęsknoty i (nie)powroty innych, naznaczonych Historią wygnańców. To z ich słów (choć tamtych autorów zawiodły one *donikąd*) układa sobie poetka rodzaj przewodnika; to tych właśnie wygnanych i tęskniących czyni (nie)świętymi patronami swojej podróży. Już w wierszu inicjalnym (***) nad całością (i wiersza, i tomu) czuwa poetycki fragment wzięty odważnie z twórczości Agnes Miegel: „Nic. / Tylko nienawiść do nienawiści"[2]; wzięty wraz z całą niejednoznacznością i trudną biografią urodzonej w Królewcu poetki wybitnej, ale ostentacyjnie i niebezpiecznie wikłającej się w poetycką i nie tylko poetycką relację z narodowym socjalizmem; tęskniącej do praniemieckich i paniemieckich Prus Wschodnich i tęsknotę tę zapisującej w peanicznych wierszach na cześć nazistowskiej ideologii i jej przywódcy[3].

To właśnie Agnes Miegel – wypędzona z Prus Wschodnich, uwikłana, cierpiąca – ustanawia poetycką dykcję tego tomu[4]. Tylko – nakazuje w trybie motta autorka tomiku *Cno* – taka właśnie pokiereszowana przez Los i Historię patronka jest w stanie udźwignąć powrót do ziemi (teraz) niczyjej, zranionej i wydziedziczonej. Agnes Miegel pojawia się więc tu i jako poetka, i jako kobieta – autorce pomaga znaleźć poetycki ton, słowom pomaga odzyskać losy „kobiet *rosochatych*". W tym pierwszym wierszu wszystko właściwie zaczyna się i kończy, *cna* reszta jest rozpisaniem poszczególnych wersów i sensów na kolejne poetyckie fragmenty:

> Ich nie zapytał nikt
> O miłość śmierć i wstyd
> Kobiety *rosochate*

---

2 ABSC, ***, s. 7.

3 Agnes Miegel (1879 – 1964), poetka niemiecka urodzona w Królewcu. Autorka między innymi tomów: *Heimat. Lieder und Balladen* (Lipsk 1925); *Geschichten aus Alt-Preußen* (Jena 1926); *Gang in die Dämmerung – Erzählungen* (Jena 1934); *Das alte und das neue Königsberg* (Królewiec 1935); *Deutsche Balladen* (Jena 1935); *Unter hellem Himmel. Erzählungen* (Jena 1936); *Ostland. Gedichte* (Jena 1940); *Im Ostwind. Erzählungen* (Jena 1940); *Wunderliches Weben. Erzählungen* (Królewiec 1940); *Ordensdome* (Królewiec 1940); *Mein Bernsteinland und meine Stadt* (Królewiec 1944). Popierała władze III Rzeszy, przez które była hołubiona i nagradzana. Pytana po wojnie o swe zaangażowanie po stronie nazistów, odpowiedziała: „Rozliczy mnie z tego Bóg i nikt inny".

4 O znaczeniu motta por. A. Kowalczykowa, *Motto romantyczne. Na marginesie lektur*, [w:] tejże, *Wobec współczesności. Tematy poważne i mniej serio*, red. tomu A. Janicka i G. Kowalski, *Pisma rozproszone i zarzucone*, T. II, Białystok 2016, s. 11-24.

Z poczuciem *illegatio*
Dla nich dziś puszczam w ruch
Dzikie skowronki słów
Języków nóż i puch
Pod opuszczony nieba dach
Europejskich córek płacz
Rozlany Boży miód
I w coraz głębszym strachu
Niepożegnany jeszcze Wschód
Nie do końca zdobyty Zachód
Na Uroczysku Brak
Nienawiść do nienawiści? Nie
Niemiłość do niemiłości
Tak[5]

Najważniejsze kwestie zostają ustalone i nazwane w tym inicjalnym wierszu. Dokonuje się tu przede wszystkim symboliczny gest utożsamienia Warmii i Wołynia jako „Uroczyska Brak"[6]. I tu, i tu wygnanie, tęsknota i śmierć; i tu, i tu „kobiety rosochate" – jak wierzby – płaczące córki Europy. To właśnie one stają się bohaterkami tych wierszy („te moje kobiety"), to ich losy zapisują „dzikie skowronki słów". Nazwana zostaje zarówno ich kondycja, jak i kondycja autorki. Wszystkie uwięzione w przestrzeni „pomiędzy", mieszkanki pogranicza – pomiędzy utraconym Wschodem a nieodzyskanym Zachodem, pomiędzy pamięcią a zapomnieniem, słowem a milczeniem, nienawiścią a nienawiścią. Kobiety wydziedziczone, z odebraną pamięcią i nieustaloną tożsamością, ofiary tej ziemi i tej Historii – „dla nich" poetka wyrusza w trudną podróż, zanurza się w świat czerniejący pod pustym niebem. Bóg umarł wraz z wypędzonymi, żadne *sacrum* się nie ostało (ani Boskie, ani ludzkie) – kościoły i pałace w ruinie, strzępy starego świata walają się gdzieś na targach staroci. Żeby odzyskać to kobiece doświadczenie umarłego i zatartego porządku, trzeba pisać somatycznie[7] – być może wtedy zza ciała tekstu usłyszy się kobiecy głos? Więc słowa są tu cielesne, przekonująco opisują umieranie, gwałt, strach i ból; są dzikie, więc umiejętnie

5 ABSC, ***, s. 7.

6 ABSC, *Uroczysko BRAK*, s. 15. Słowo brak w oryginale zapisane majuskułą.

7 Por. K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010; A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014; B. Przymuszała, *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006.

oddają dzikość tego świata i jego historii. Spokojnie bywa tylko w snach, ale one wzmacniają jedynie grozę świata dotykalnego. Jak w wierszu *Sen o Warmii*:

W tej krainie słońce nigdy nie schylało
Głowy przed ciemnością
Drzew nikt nie wycinał
Żaden koń nie poszedł na mięso
I nie zaznały bata wojny bezbronne myśli dzieci
Ani białe ciała kobiet, wino nie kwaśniało
W świetlistych gąsiorach wyobraźni
Nie było żadnych wypędzeni
Z krajobrazu z kraju z pamięci
(…)
Otwierały się mosty
Na wszystkie strony świata
Ludzie różnych języków
Rozmawiali ze sobą spokojnie
I niebo nad nami
Było jak należy gwiaździste
To był mój najpiękniejszy z warmińskich snów[8]

Poetce śni się Warmia, nie Wołyń. Ten ostatni przychodzi w warmińskich wspomnieniach, nie bywa jednak upodrzędniony. Ukonkretnia się zmysłowo w wierszu *Aloesy babci Gizy*, pachnie pomidorami w wierszu *Pomidorki*, przypomina się nienachalnie w smakach i kształtach zapamiętanych z dzieciństwa. Zawsze jako świat harmonijnej równowagi między destrukcją a kreacją, świat kobiecych sekretów i tajemnic, choć „wyrwany z korzeniami z tamtej ziemi" – jednak własny.

Aż nadchodzi czas podróży, trzeba pojechać na Wołyń, choć na zadane przez samą siebie pytanie: „po co?", poetka odpowiada przewrotnie i lakonicznie: „po cno" (*Powiedziała*). Odpowiada tak, bo jest poetką, lubi „bawić się" słowami; gdyby poetką nie była, powiedziałaby zapewne: „po nic". Jedzie więc na ukraiński dziś Wołyń uzbrojona w sny i wspomnienia o Wołyniu własnym, utraconym. Tym samym podróż staje się doświadczeniem na wskroś konfrontacyjnym. Spotyka się w nim piękno i brzydota, nadmiar i pustka, zagłada i ocale-

[8] ABSC, *Sen o Warmii*, s. 8-9.

nie. Poetyckim spoiwem tak oglądanej przestrzeni staje się pamięć; pamięć trudna, bolesna, „zarośnięta". Jak w wierszu *Barszcz kaukaski*:

> Zapytana o wrażenia z podróży na Wołyń
> Nie wiem co powiedzieć, pytanie przez grzeczność
> Mówię: *Nie ma tam po co jechać*
> *Nie mając maczety…* – w oczach przyjaciół popłoch
> Oczy uciekają na sufit, ktoś szybko zmienia temat
> „Maczeta" – ten wyraz tu nie pasuje, jesteśmy
> W polsko-europejskim centrum kultury, za chwilę
> Rozpocznie się wernisaż
> Źle zaczęta narracja, nieudana metafora
> Moja wina, chciałam tylko opowiedzieć
> O zarośniętym chaszczami cmentarzyku
> W Kupiczowie, gdzie śpi sobie cioteczna prababcia
> (…)
> Nie przedarliśmy się do niej przez zasieki
> Z barszczu Sosnowskiego (…)
> Inni Polacy byli tu przed nami, postawili krzyż
> Na obrzeżach zarośniętej pamięci i pola z żytem
> Zboże było czyste, pestycydy wybiły wszelki chwast
> Nasi umarli plenili się bujnie, barszcz ich chronił
> (…)[9]

Poetka zdecydowanie opowiada się przeciw ludziom, którzy zapomnieli albo nie chcą pamiętać; jest przeciwko ziemi, która pamięć toksycznie zachwaszcza – uzbraja się więc w „maczetę słów" i karczuje poddaną swojej poetyckiej wizji przestrzeń. Karczuje bezlitośnie, choć towarzyszy jej świadomość, że uroczysko BRAK nigdy już nie stanie się DOMEM[10]. Czy karczuje po nic? A może po *cno*?

Poetycki ton tej peregrynacji wyznacza użyta przeciwko oglądanemu światu ironia, która na naszych oczach przekształca się w sarkazm i szyderstwo[11]. Nega-

[9] ABSC, *Barszcz ukraiński*, s. 18-19.

[10] Wraz z „brakiem" wkracza do tej poezji tematy melancholii, depresji, rozpaczy. Por. M. P. Markowski, *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevej*, [w:] J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, Kraków 2007, s. V-XLV.

[11] Powiedziałabym, że jest to jednak bardziej poezja sarkazmu niż ironii. Sarkazm nie pozostawia nadziei, niczego nie otwiera, jest „ciężką" i ostateczną konstatacją: oto tak jest, jak jest.

cja (i fizyczna niemal niechęć, odraza) staje się sposobem uczestnictwa w odwiedzanej przestrzeni; w porządku poetyckiej leksyki ujawnia się to jako nadmierna frekwencyjność słowa „nie”[12]. To właśnie ono ustala leksykalną dynamikę tomu *Cno*. Bykowska-Salczyńska ustanawia też nowych patronów swojej podróży na Wołyń. Osadzeni bądź w motcie, bądź w intertekstualnej materii własnego wiersza, pojawiają się twórcy tragiczni, naznaczeni tęsknotą lub wygnaniem. Pojawiają się aprobatywnie, jak emigracyjny twórca Bogdan Czaykowski (*Uroczysko BRAK*)[13] czy zmysłowa, feministyczna, osobna Zuzanna Ginczanka (*Sasanki Zuzanny*)[14]; przywoływani bywają też polemicznie – jak Juliusz Słowacki, w lekturze poetki ten wieszcz od zanadto sielankowych pejzaży (*Pastereczki*)[15]. Co, z ich poetycką pomocą i za ich poetycką inspiracją, wyłuskuje poetka z wołyńskich pejzaży? Co widzi? Co spotyka? Co wycina „maczetą słów”? Zapożyczając się u nie samej, rzec można, że *cno*. Na to poetyckie *cno* składają się napotkani ludzie i obejrzane krajobrazy. Zanim jednak *cno* się ukonkretni, trzeba leksykalnego wysiłku, by przywołać świat z nieistniania, litera po literze, ślad po śladzie – trud nazywania/odzyskiwania (*Nazwy własne*):

(…)
To był mój pierwszy raz, ostra jazda
Od jednej do drugiej nieistniejącej wioski
Językoznawcza wycieczka
Kluczenie po słowniku
Którego kartki od dawna leżały w ziemi
Jak zwinięte pergaminy *umarłych*
domagające się odczytania
ale zupełnie nieczytelne, byliśmy źli

[12] Zwraca uwagę na tę kumulację negatywności u poetki J. Ławski w laudacji jej tomiku *Cno*; zob. „Topos” 2017, nr 5.

[13] ABSC, *Uroczysko BRAK*, s.15 (tu motto z Czaykowskiego). Bogdan Czaykowski (1932–2007) urodził się na Wołyniu, w 1940 roku wraz z rodzicami rozpoczął wędrówkę w głąb Związku Sowieckiego, która zawiodła go aż do kanadyjskiego Vancouver, gdzie został profesorem literatur słowiańskich.

[14] ABSC, *Sasanki Zuzanny*, s. 50-51(tu motto z *Testamentu* Ginczanki). Zuznna Ginczanka (1917–1944), polska poetka, urodziła się w rodzinie żydowskiej w Kijowie; wydana przez sąsiadów, została aresztowana przez Gestapo i rozstrzelana jako Żydówka.

[15] Jest to aluzja do sławnego wiersza Juliusza Słowackiego *Do pastereczki siedzącej na druidów kamieniach w Pornic nad oceanem*, pochodzącego z okresu religijno-mistycznego przełomu w życiu poety. Zob. J. Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, opr. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2005.

Zwiedzaliśmy świat, który się skończył
ale nie pozwala o sobie zapomnieć
co krok co kilometr co oddech
używał wobec nas przemocy nieistnienia
Wciąż baliśmy się wymówić słowo *Wołyń*
Byliśmy smutni, bardzo[16]

Jednak poetka próbuje sprostać wyzwaniu i Wołyń nie tylko nazywa, ale też opisuje, wyrywając go brakowi i niepamięci. Pojawiają się osoby, miejsca, zdarzenia… Oto tańczący, młody mężczyzna z nieznanego, spowitego mrokiem, miasteczka, pełnego zaułków dających upust „pełnym pęcherzom i pustym namiętnościom" (*Nic do siebie nie mamy*), tańczy zapamiętale w towarzystwie bezdomnych psów, zataczając się aż do porównania z „rozszalałym chłopstwem"; jest bardzo agresywny wobec „damy ze szkła w nowym europejskim przebraniu". „Oczy [ma] zaczerwienione (…) jest zły / wali butelką o chodnik" – ale i zło prowokuje: „mało brakowało" – podpowiada świadomość i wyobraźnia eleganckiej *poetessy* z Europy[17]. Oto w okolicach Dubna (*Ładny widok*) inny mężczyzna podnosi rękę w pojednawczym, przyjacielskim geście, wywołując miłe zdziwienie wśród polskich turystów: „Ukrainiec wita turystów z Polski, jak miło"[18]. Miłe zdziwienie w wersie nieodległym, już następnym, okazuje się nader omyłkowe, złudne. Ten gest to tylko pułapka zastawiona na bezradnych turystów: „Mężczyzna rozpina spodnie (…) / Miejscowy ekshibicjonista"[19]. Pojawia się też – bo przecież tam była! – „Babcia w porwanym swetrze [co] idzie poboczem" (*Między Kowlem a Hołobami*)[20]. W hotelowych snach domagają się (poetyckiego) słowa: „Języki przeciągnięte przez cieśnie gardeł / żywcem przewleczone po niezrozumiałej ziemi / Język kogoś powieszonego za język / i kogoś wziętego niesłusznie na języki / i kogoś językiem zabitego, i języki zabite za ludzi / i ludzi zabitych za język, wywieszone ze zmęczenia / zarażone jadem, w krostach (…)" (*W hotelu w Kołodeżnie*)[21]. Kiedy raz jeden dochodzi do sytuacyjnego pojednania pomiędzy młodymi z Polski a tubylczymi młodymi, scenie przy płonącym ogniu przygląda się tajemniczy mężczyzna: „Miał czarne korzenie w ustach, jeden

16 ABSC, *Nazwy własne*, s. 16.
17 ABSC, *Nic do siebie nie mamy*, s. 24.
18 ABSC, *Ładny widok*, s. 28-29.
19 Tamże.
20 ABSC, *Między Kowlem a Hołobami*, s. 20-21.
21 ABSC, *W hotelu w Kołodeżnie*, s. 17.

złoty ząb" (*Zrobiło się*)[22]; jego obecność jest niepokojąca, wywołuje poczucie *dziwności*. Ale wiersz inny podpowiada nam, że to nie dziwność była, lecz strach: „Kto tam się czai za pniem starej gruszy / i patrzy na nich z krzywym uśmiechem? / Kto rzuca cień zza płotu? (*Ładny widok*)[23]. Pojednawczy ogień z wiersza *Zrobiło się* nader szybko okazuje się więc symboliczną zapowiedzą Apokalipsy.

Świat Wołynia niepokojąco i konsekwentnie, słowo po słowie, wers po wersie, kurczy się do rozmiarów dziedziczonego przerażenia; nawet czysty błękit nieba zapowiada wołyńską rzeź, a utrwalone w pamięci śpiewy cerkiewne stają się uwerturą zagłady (*Jak oni pięknie śpiewali*). I pojawiają się historie odzyskane z wyprawy do wołyńskiej ziemi: historie nieludzko tragiczne, tak straszne, że nie może ich udźwignąć żadna poetycka metafora (*Na cmentarzu w Zasmykach*, *Jak oni pięknie śpiewali*, *Wieś Krowatka*). Tak poetycko zobrazowanym i przekonująco wyprofilowanym miejscom i ludziom patronuje w tym świecie „kamienna gospodyni okolicy" (*Sprzysięgło się*) – Łesia Ukrainka. W poetyckim świecie Bykowskiej-Salczyńskiej pojawia się ona nader często. Nie bywa tu jednak modernistyczną poetką o niespotykanej skali talentu, nie pojawia się jako wybitna artystka o wyostrzonej świadomości i umiejętności przenikliwego diagnozowania (uczyła się języka polskiego, by czytać po polsku klasyków Młodej Polski). Jest betonową figurą wyjętą z radzieckiej przeszłości, pozbawioną wdzięku i groteskową w swych pokracznych, zmultiplikowanych wcieleniach (*Między Kowlem a Hołobami*):

> Mijając kolejny pomnik poetki Łesi Kosacz-Kwitki
> Trochę podśmiewamy się z upodobania tych ludzi
> Do celebracji betonowych bohaterów, z daleka
> Pomniki przypominają popiersia Lenina
> Jakie widziało się w każdej wiosce
> (…)
> Żartujemy, że rosną grzybami po deszczu
> I że cały ten kraj „załesiony"
> Wioski biedne, pustawo, ludzie
> W pracy albo po domach, pada
> (…)

[22] ABSC, *Zrobiło się*, s. 30-31.
[23] ABSC, *Ładny widok*, s. 29.

Pomniki poetki pączkują nam w oczach
W kilku powtarzalnych wzorach
Niektóre w budowie (…)
Poetka smutna, nie uśmiecha się
(…)
Taka jakaś sztywna i niesympatyczna
Co sobie myśli ta Kosacz-Kwitkowa
O nas, głupich turystach, którzy nadaremnie
Rozgarniają bujne cmentarze
W poszukiwaniu nieżywych pamiątek?
(…)[24]

Nie podoba mi się metafora kraju „załesionego". Jest dla Łesi Ukrainki krzywdząca. Skoro Bykowska-Salczyńska chce wiedzieć „co sobie myśli ta Kosacz-Kwitkowa", powinna zajrzeć do jej tekstów, nie poprzestawać na oglądaniu wątpliwej urody pomników[25]. Nie znajdzie tam, w tych tekstach, patronki wołyńskich rezunów, nie znajdzie patronki tępego, ukraińskiego nacjonalizmu. Znajdzie poetkę, dramatopisarkę, publicystkę – ze wszystkimi tego konsekwencjami. Bo choć postać z pomnika nazywana bywa poetką, nie traktuje się jej, w tych wierszach, jak poetki. Trochę nadziei daje wiersz *Łesia Ukrainka*, ale jest to nadzieja mierzona długością kilku zaledwie wersów.

2.

Chyba właśnie wtedy, przy pierwszym spojrzeniu na pomnik Łesi Ukrainki, dystansuję się wobec perspektywy autorki. Do tej pory, do tej nieszczęsnej metafory kraju „załesionego", towarzyszyłam poetce, własną lekturą i własną niepamięcią, wiernie. Teraz uświadamiam sobie, że „ta sama" rodzinna historia nie oznacza „toż/samej" opowieści. Moja rodzinna wołyńska opowieść może być inna. Jest inna. Choć równie tragiczna, nie chcę, żeby wybrzmiewała „nienawiścią do nienawiści", nawet wówczas, gdy ta przybiera pozór „niemiłości do niemiłości". Taki jest mój wybór – wołynianki po ojcu.

[24] ABSC, *Między Kowlem a Hołobami*, s. 21.
[25] Łesia Ukraina, *Kasandra i inne dramaty*, przeł. S. E. Bury, wstęp W. Kubacki, wybór S. Kozak, Kraków 1982.

Póki co, towarzyszę, choć już nieco zdystansowana, Bykowskiej-Salczyńskiej dalej. Towarzyszę z podziwem i przerażeniem. I widzę, jak mistrzowsko zapisuje ona trudną do nazwania, nie do udźwignięcia poza poetycka narracją, wołyńską *herstory*; jak ocala w słowie i pamięci losy kobiet gwałconych, bestialsko mordowanych, wypędzanych. Mówi w imieniu tych, które słów nie miały, nazywać nie potrafiły bądź nie chciały (*Czarne perły*):

(…)
Które bały się iść do szpitali i pod narkozą
Nie wyjęczeć pikantnych szczegółów
Z kobiecej wersji historii
Do których wstyd się przyznać
Kiedy mniej boli echo strzałów detonacji
rumor walącego się domu ryk płonących zwierząt
niż chrobot tamtych pereł które się miało na sobie
w ciemnym wnętrzu kina „za sowietów"
(…)[26]

Bykowska-Salczyńska konsekwentnie buduje matrylinearną[27] wołyńską przestrzeń, pełną bohaterek imiennych i bezimiennych, w wierszach *Czarne perły*, *Jabłonka*, *Do kościoła nie było daleko*, *Sasanki Zuzanny*, „*Mentykaptus*", *Tereska*, *Zosia i Zojka*, *Bejła*, *Kuzynka Apollonia*, *Leonia-piwonia*, *Malinka*, *Tylko jeden dźwięk*, *Staruszka z Rynku w Zamościu*, *Niedomyte*, *Święta Genowefa* i innych. Stwarza poetka matrylinearną ciągłość tragedii kobiecego losu, który tu dokładnie – cierpienie po cierpieniu – rozkłada na trafne porównania i gęstniejące metafory. Ocala pohańbione, przywraca godność tym, o których zapomniała męska historia.

3.

Jednak – ostatecznie – porzucam tę kobiecą opowieść Bykowskiej-Salczyńskiej, wychodzę ze stworzonej przez nią matrylinearnej przestrzeni. Nie

[26] ABSC, *Czarne perły*, s. 46-47.

[27] Zob. E. Kraskowska, *Czytelnik jako kobieta*, [w:] *Wiek kobiet w literaturze*, red. M. Kochanowski. J. Zacharska, Białystok 2002; A. Klecka, *Problem autorskiej tożsamości w powojennym pisarstwie Marii Kuncewiczowej. Perspektywa genderowa*, „Ruch Literacki" 2005, nr 4/5.

zgadzam się na słowa ocalenia, które w każdym z tych wierszy stają się słowami oskarżenia. Porzucam więc poetkę ostatecznie w wierszu *Malinka*; wierszu wstrząsającym, poruszającym, przejmującym:

> Jeśli to przyniesie Wam ulgę, powiedzcie wszystko
> Tej młodej studentce z Ukrainy, może ona nic nie wie
> Opowiedzcie ze szczegółami, bez owijania słów w bawełnę
> Niech się dowie jak dziadziuś i krewni dla niej przecież
> ciężko pracowali, o wolność walczyli
> na przykład z taką jedną Malinką cud-dziewczynką
> Powiedzcie którzy z nich w tamtym chlewie
> do ludowej muzyki z Malinką tańcowali
> którzy Malinkę do gnoju przetańczyli
> którzy wszystkie soki z Malinki wycisnęli
> którzy nagą prawdę z brzucha Malinki wywlekli
> i za łono Malinkę na łono śmierci posłali
> a który z nich już nieżywą dotańczył
> Jeżeli to przyniesie wam ulgę, mówcie, po nazwiskach
> Niech młoda wie, niech pamięta, niech za nich wypije
> tę upiorną herbatkę, niech się herbatą z Malinką opije
> Niech się nie wymądrza
> (…)
> Niech młoda zrozumie
> Niech zacznie się bać[28]

Po lekturze tego wiersza trzeba zadać sobie i poetce pytanie: czy zemsta jest koniecznym warunkiem zadośćuczynienia ofiarom zbrodni? Czy ocalę pamięć po barbarzyńsko zamordowanych, zgwałconych, wywleczonych do chlewa czy porzuconych na ściernisku, nakazując strach przed gwałtem mojej ukraińskiej studentce? Odpowiadając „nie" – opuszczam matrylinearną przestrzeń poetki. Nie chcę, żeby moja ukraińska doktorantka – dziewczyna mądra, dobra i piękna, a nade wszystko niewinna gwałtu na równie niewinnej Malice – żyła w strachu, żeby gwałt słów naznaczał ją lękiem przed gwałtem fizycznym; nie chcę, żeby się bała. Nie to przyniesie mi ulgę, nie to zadośćuczyni moim Janickim, Tuszyńskim, Brzozowskim – wygnańcom z wołyńskiego obwodu Sarny. Chcę tylko,

[28] ABSC, *Malinka*, s. 68.

żeby moja ukraińska doktorantka (po)znała i (z)rozumiała moją wołyńską opowieść, żeby się ze mną w tej opowieści spotkała.

Niechęć wobec aktu zemsty nie oznacza wszak zapomnienia, nie oznacza nawet wybaczenia. Oznacza bolesną świadomość niezałatwionych spraw i nieodzyskanych losów, które czekają na dopełnienie, wyjaśnienie, dopowiedzenie. By temu sprostać – stawiam wobec (nie przeciw!) poetyckiej opowieści Bykowskiej-Salczyńskiej matrylinearną opowieść własną. Także wołyńską, także tragiczną. Jest w niej moja babcia Katarzyna z Tuszyńskich Janicka; jest (wykluczona przez Salczyńską z jej matrylinearnego porządku) modernistyczna dama ukraińskiej literatury Łesia Ukrainka i są jej literackie bohaterki; jest także modernistyczna pisarka Gabriela Zapolska ze swoją miłością do Wołynia i Podola[29]; i jest moja ukraińska doktorantka.

*

Tom *Cno* nie wybrzmiewa jednak wezwaniem do nienawiści, choć trudno się czytelnikowi uwolnić od przewrotnego motta Agnes Miegel. Wiersz *Cały ten majątek* zapisuje, inną niż zemsta, perspektywę ocalenia. Jest to utwór bardzo pojemny, niezwykle narracyjny – mieści się w nim wiele losów, opowieści, historii. Tych zaledwie „powiedzianych", i tych aż „o/powiedzianych", zapamiętanych i zapomnianych, ugrzęzłych w pamięci i uwięzionych w niepamięci, powtarzanych i przemilczanych: „To czego nie powiedzieli mi / moi najbliżsi obcy / i to co jednak opowiedzieli". Układają się one w palimpsestową całość, w której wszystko ucieka jednoznaczności, plącząc się w jakiś wołyński *żmut*, zwany życiem. Rozciąga się on pomiędzy „błogosławioną pamięcią" a „błogosławioną/litościwą/grzeszną niepamięcią"; wszystko w nim jest tak samo ważne. I tak samo kruche. Godne zapamiętania i narażone na zapomnienie, trwałe i ulotne jednocześnie. Rumieniec dziewczyny, zawstydzonej urodą żołnierza i gest odmowy „poświęcenia noży do *rizania Lachiv*" uczyniony przez popa Bazylego, zaprzyjaźnionego z księdzem i pastorem[30]. I wiele innych gestów, słów, imion

[29] Zob. A. Janicka, *Modernìstka z Volinì: pro tvorcìst' Gabrieli Zapol'skoï: monografiâ*, Kiiv 2017; A. Janicka, *Gabriela Zapolska i Łesia Ukrainka – dramaturgia przekroczenia*, [w:] tejże, *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i „obrzeża"*, Białystok 2015, s. 337-351; J. Ławski, *Ironia w strukturze dramatu: „Kasandra" Łesi Ukrainki*, [w:] *Dramat w nowych ujęciach teoretycznych. Studia slawistyczne*, red. N. Maliutina, J. Ławski, Białystok – Odessa 2014, s. 305-326.

[30] ABSC, *Cały ten majątek*, s. 80-82. Trudno nie myśleć o tomiku Bykowskiej-Salczyńskiej bez kontekstu dwóch filmów Wojciecha Smarzowskiego: *Róży* (2011) i *Wołynia* (2016).

i losów, które może ocalić tylko poezja, o których nie pamięta historia: „Imiona tych, którzy ratowali cudze kobiety, cudze dzieci / Imiona tych, którzy próbowali ratować kota i psa / konia krowę owce kozy kury ale im się nie udało”[31].

Wszystkie te obrazy, zapachy, słowa i gesty odzyskuje poetka z kilku przedmiotów, które przywieźli „na Warmię z Wołynia”; odzyskuje słowem, mierząc się z trudnym do udźwignięcia dziedzictwem piękna i okrucieństwa, pamięci i zapomnienia:

> Niepamięć o nożu co przedtem służył do szczepienia wiśni
> Do otwierania skóry brzóz po ich sok i niepamięć o tym
> jak nóż przecina tętnicę jagnięcia i życiodajny napój
> spływa do dziecięcego gardła
> Pamięć dzieci, które nóż ocalił i głębokie zapomnienie
> o zwierzętach tym nożem zarżniętych[32]

Co nie zmienia faktu, iż w jej poetycki świat wkraczam z poczuciem ambiwalencji. I z nim go opuszczam. Uciekając na Wołyń, mój Wołyń.

Bibliografia

Bykowska-Salczyńska A., *Cno*, Olsztyn 2016.

Ukraina Ł., *Kasandra i inne dramaty*, przeł. S. E. Bury, wstęp W. Kubacki, wybór S. Kozak, Kraków 1982.

Ukrainka Ł., *Pieśń lasu*, wybór, wstęp, przekład F. Nieuważny, Warszawa 1989.

Motyka G., *Od rzezi wołyńskiej do akcji „Wisła”. Konflikt polsko-ukraiński 1943–1947*, Kraków 2011.

Siemaszko W., Siemaszko E., *Ludobójstwo dokonane przez nacjonalistów ukraińskich na ludności polskiej Wołynia 1939–1945*, Warszawa 2000.

[31] Tamże, s. 80.

[32] Tamże, s. 81.

Anna Janicka
Department of Philological Interdisciplinary Studies
University of Bialystok

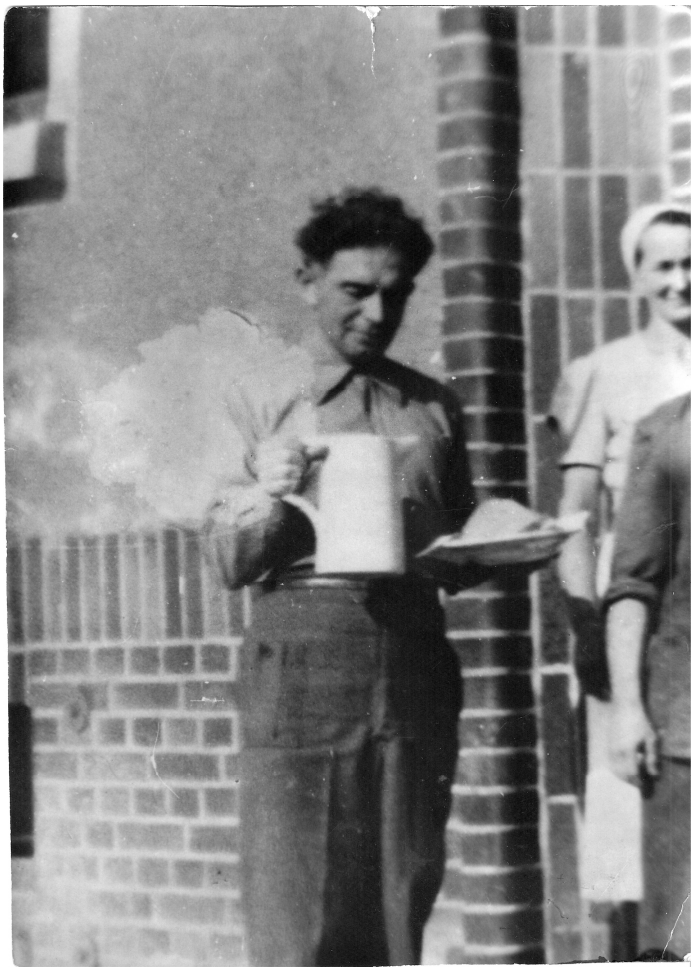
VOLHYNIAN WILDERNESS. ABOUT THE POETRY OF ALICJA BYKOWSKA-SALCZYŃSKA

Summary

The essay is devoted to an analysis of the book entitled *Cno* (2016) of the Warmian poet Alicja Bykowska-Salczyńska. In the volume, the author writes down the lyrical and, at the same time, the traumatic experiences of returning to Volhynia. That is, is to the land, where Ukrainians mass-murdered their Polish neighbours during World War II. The poet realizes that this is a space important for the cultures of both nations, but she cannot overcome the resentment that was passed to her by family tradition after the Volhynia slaughter. The book is a record of struggling with the experience of modern Ukraine: the land of memory, but above all – for the poet – a foreign and incomprehensible land.

Keywords: Volhynia, Ukraine, trauma, slaughter, war, poetry, return, Alicja Bykowska-Salczyńska.

IV. LAUDACJE



Nieznana fotografia (K. I. Gałczyński wychodzący z jadalni
obozu przejściowego w Höxter, do którego trafił w maju 1945 r.)
przekazana Muzeum K. I. Gałczyńskiego w Praniu w 2014 r.
przez Stefana Kaczmarka z Włocławka, syna Teresy i Jana Kaczmarków,
którzy wraz z Gałczyńskim przebywali w tym obozie.
Ze zbiorów Muzeum K. I. Gałczyńskiego w Praniu

LAUDACJE

2012

Jacek Łukasiewicz, *Stojąca na ruinie*, Wrocław 2011, Biuro Literackie

Formalna skala poezji Jacka Łukasiewicza zawiera się między aforystyczną myślą jednego lub dwu wersów, pozornie niedokończoną notatką, metrycznym i rymowanym wierszem a wolnym poematem narracyjnym. Stylowa kunsztowność i zmysłowość (szczególnie w erotykach), tok wersów i wiązanie rymów ukazuje bogactwo wyobraźni i warsztatu poety zawsze odwołującego się do tradycji literackiej, do przymierza współczesnej wrażliwości z dawnymi formami wyrazu.

Czas w *Stojącej na ruinie* jest zmysłowy, zgęszczony w materię, a erotyczne zespolenie przekracza miarę cielesności w dążeniu do jedni z naturą i kosmosem. Ton elegijny przechodzi w funebralny. W natężeniu, jakiego nie znajdziemy w poprzednich książkach.

Tom rozpoczyna pytanie: „Co ja z tym życiem zrobiłem?". Autorefleksja prowadzi do przekonania o ostatecznej daremności poczucia spełnionego życia i do myśli o jego ułomnym ocaleniu poprzez sztukę. Sześć ponumerowanych wierszy o tym samym tytule (*Betlejem*) zamyka książkę. Biblijny motyw narodzin Pana nie ma w sobie nic radosnego. Dzieciątko „takie żywe/ tak wspaniałe" odczuwa ten sam ziąb, co podmiot odpamiętujący zmarłych. To już nie betlejemska gwiazda świeci, lecz *vanitas vanitatis*. Asceza ostatnich wierszy zmierza do wyciszenia języka, wypowiedzi słów niezbędnych, do przejmującego milczenia.

Dawno nie czytałem książki poetyckiej, w której jedność artystycznego i egzystencjalnego wyrazu osiągnęła taką stężoną i skończoną formę.

Jan Stolarczyk

Janusz Styczeń, *Furia instynktu*, Wrocław 2011, Biuro Literackie

Sam autor określił trafnie kierunek rozwoju swej poezji: „Od surrealizmu […] do poezji symbolu". Jego rekwizytornia oniryczno-symboliczna jest stała od

lat: włosy, księżyc, koń, gwiazda, morze, wilgoć, woda, sen. Czytam te wiersze tak, jakbym oglądał niemy ekspresjonistyczny serial bądź śnił na jawie. Zdumiewające jest tu bogactwo przeistoczeń, przejawiania się symboli we wzajemnych relacjach, narracyjna dynamika. Przedmioty zyskują autonomię i podmiotowość, co nadaje narracjom specyficzną gęstość. I choć znam mechanikę wyobraźni autora, nigdy mnie on nie nuży. W krainie melancholii, w której noc jest naga i prawdziwa, zaś dzień jest ubrany i nieprawdziwy, instynkt erotyzmu nie zaznaje zaspokojenia, przejawia się perwersyjnie. Mężczyzna i kobieta (symboliczni reprezentanci płci) boją się bezpośredniości, zbliżenia, są ofiarami neurozy. Pozostaje im marzenie, zachodzą się „od marzeń strony", jakby rzekł Leśmian (*nota bene* warto zauważyć nieprzypadkowość związku Stycznia z poezją Leśmiana). Z tła tych wierszy prześwituje młodopolszczyzna (dusza, instynkt, tęsknota), głęboki związek z malarstwem (Chirico, Balthus, Vermeer) i psychoanalizą. Styczeń opowiada o wyobcowaniu i lęku. Czyni to w sposób nie do naśladowania, korzystając świadomie (i w tym też jest perwersja) ze staroświeckiej rekwizytorni. Tworzy metafizyczny, przejmujący serial, korzystając z ujarzmionych przez kulturę (także masową) symboli.

Jan Stolarczyk

Wojciech Kudyba, *Ojciec się zmienia*, Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2011

Nie wyzbywając się walorów eufonicznych, ekstatycznych, transowych, hipnotyzujących, nieledwie paramistycznych, którymi odznaczały się jego wcześniejsze tomy wierszy, zwłaszcza *Gorce Pana,* i pozostając twórcą nieprzemakalnym na pokuszenia rezonerskie, jakich potem nigdy nie szczędzili i nadal nie szczędzą teoretycy poezji, spróbował Wojciech Kudyba w nowym zbiorze pod tytułem *Ojciec się zmienia* nie tyle odmienić czy zmodyfikować oblicze swej poezji, lecz wręcz przeciwnie: upodobnić jej naturę w jeszcze większym stopniu niż dotychczas do natury ćwiczeń duchowych. Tak więc niezwykle subtelnie i głęboko potraktowanemu w nowych wierszach zagadnieniu relacji między ojcostwem i synostwem (w przekrojach zarówno naturalnym, jak nadprzyrodzonym) towarzyszy temat drugi, można nazwać go tematem lustrzanym. Poeta mianowicie rozwija teologicznie śmiałą analogię między pośmiertnymi metamorfozami obrazu rodzonego ojca, jego degradacją i zapomnieniem, a przeobrażeniami figury Boga Ojca, który umarł był ludzkości ponietzscheańskiej, nie

przestając wszakże jej niepokoić i nawiedzać chociażby nawet jako byt zaprzeczny albo imago zaćmione. Za pomocą bezbłędnie zestrojonych środków wyrazowych, takich jak antyteza, oksymoron, hiperbola bądź litota uobecnił Kudyba owo „coś", innymi sposobami nieosiągalne, „coś", które logiczności się uchyla i wymyka pojęciowej wiedzy. W punkcie szczytowym książki, czyli w wierszu *Dziecko* oraz następujących bezpośrednio po nim wierszach *To, co się musi zdarzyć, Ten, który zostaje, Spotkanie* osiągnął – mistyki postać krystalicznie czystą. Pozostałe utwory właściwie nie odbiegają od wymienionych tonem, jakością i siłą wyrazu. Szczupły tomik a nabity pulsującą prawdą słowa poetyckiego po same brzegi.

Tomasz Burek

Przemysław Dakowicz, *Place zabaw ostatecznych*, Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2011

Zbiorem wierszy zatytułowanym *Place zabaw ostatecznych* dowiódł Przemysław Dakowicz, że należy mu się miejsce w ścisłym gronie wirtuozów współczesnego modelu poezji uczonej, erudycyjnej. I aluzyjnej. Sam tytuł książki pomyślany został jako gęsta sieć nawiązań i ech zwielokrotnionych. Nieprzypadkowo też trajektoria historii świętej (jej sygnałami: Łazarz, Wielki Piątek) co najmniej w konstelacji wierszy powstałych wiosną 2010, tych specjalnie datowanych, przecina się z historią przeklętą, która nie odpuszcza nam, chociaż Fukuyama niedawnymi czasy obwieścił koniec historii. Innymi słowy, wiersze i poematy z tomu *Place zabaw ostatecznych* stanowią, jak u mistrza gatunku, Eliota, wypadkową szoku poznawczego i kulturowych zapośredniczeń, wypadkową destrukcji i rekonstrukcji, empatii i dystansu. Ironiczna świadomość wzajemnego niedopasowania stałych komponentów kondycji ludzkiej: nieważkości, lekkomyślności istnienia i rzeczywistości eschatologicznej z jej najdalszymi perspektywami, ona to właśnie, przybierając również postać autoironii, czyni *Zabawy ostateczne* lekturą nieoczywistą. I coś jeszcze. Niewinne z pozoru, intrygujące w istocie fotografie, będące, z wyjątkiem jednej, dziełem samego poety, potęgują tu efekt świata zawieszonego w próżni. Chciałbym w konkluzji powiedzieć, że poeta naszych szerokości geopolitycznych bywa najsprawniejszym deszyfrantem tajemnic podświadomości zbiorowej.

Ale Państwo tego nie słyszeli.

Tomasz Burek

Krzysztof Karasek, *Wiatrołomy,* Biblioteka Toposu, Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2011

„Jego poezja [...] jest najpoważniejszym artystycznym głosem pokolenia przełomu. Ładunek myślowy, filozofia i samoświadomość tej poezji ma najwyższy współcześnie ciężar gatunkowy" – pisał w 1992 roku Zbigniew Bieńskowski. Dwa lata później Zbigniew Herbert: „Jego poezja jest dojrzała, poważna, nośna intelektualnie i świetnie zrobiona literacko". To także autor *Struny światła* uznała Karaska za najwybitniejszego „poetę Nowej Fali, która wyrosła w 1968 roku", a błyskotliwą egzegezę Herbertowej opinii napisał Tomasz Burek, kolejny niekwestionowany autorytet, w eseju *Słowo poety na rozstajach świata i ducha.* Od tego czasu minęły dwie dekady. Karasek wydanej kolejne tomy wierszy, między innymi *Gondwanę, Dziennik rozbitka i Wiatrołomy*, które to książki zdają się przekraczać wszystko, co zrobił do tej pory. W wierszu pt. *Życiorys* z *Wiatrołomów* pisze: Uczyłem się patrzeć/ i unikałem poezji". Uczyłem się patrzeć ciągle na nowo, unikałem poezji, która staje się literaturą, bo – jak napisał gdzie indziej – „w moim najgłębszym przekonaniu poezja nie należy do literatury".

Czym więc jest poezja? W wierszu *Czyściec poetów* z *Wiatrołomów* znajdujemy następującą frazę: „Poezja nie jest światem, jest świtem/ świata. I alternatywą/ czegoś, co mogłoby być istnieniem/ gdyby nie ten niekończący się dowcip,/ który zafundował nam Bóg". Więc poezja jest tuż przed światem, jest tuż przed istnieniem. Jest i nie ma jej. To tajemnica. Więc słowo w poezji znaczy, ale często znaczy zupełnie co innego niż się nam zdaje. I to też jest tajemnica. Nie za dużo tych tajemnic? „To całkiem proste. – odpowiada poeta. – Na piętrze/ ktoś gra coś innego. A jednak/ gdy się skupisz/ usłyszysz zarys melodii". Trzeba więc uchwycić wątek: zarys melodii, smużkę zapachu, plamę światła, cień sensu, a potem już tylko „słowa ułożyć w porządek wiersza". Proste, prawda? Tylko że nikt nie układa słów w porządek wiersza tak, jak robi to Karasek. To fenomenalna robota poetycka. Naturalna jak oddech, precyzyjna jak skalpel chirurga. I niech tak zostanie.

Krzysztof Kuczkowski

2013

Jan Polkowski, *Głosy*, Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2012

Głosy to ostatnia, przykuwająca w sposób szczególny uwagę część tryptyku, którym Jan Polkowski wrócił na widownię zdarzeń poetyckich po dwudziestoletniej na niej nieobecności. *Cantus* (2009), *Cień* (2010) i właśnie *Głosy* (2012) świadczą i o aktualnej, mistrzowskiej, co tu dużo mówić, formie poety, i o jego konsekwentnym rozwoju twórczym.

Idąc pod prąd panującym modom kulturowym na samoobnażanie się i eksponowanie byle jakiej prywatności – Polkowski w swym najnowszym zbiorze wierszy ograniczył uprzywilejowaną pozycję autorskiej persony. Tę pozycję, która stanowi oczywistą zachętę do nieumiarkowanego wywnętrzania się i przechwalania załganą szczerością. W kolejnym zaś posunięciu autor *Głosów* wycofał samego siebie z centrum świata kreowanego. W samej rzeczy świat ten zbudowały głosy innych. Co paradoksalne i poruszające, to fakt, że są to głosy milczenia. Tych zarówno, którym język odebrano razem z życiem, jak i tych, których język zdławiono, stłamszono, wypchnięto z przestrzeni komunikacyjnej, zmarginalizowano. Chodzi o zamordowanych na Wybrzeżu, w 1970 roku, i pozostałe po nich rodziny, przyjaciół. „Czy poezja nie powinna być szczególnie wyczulona na anonimowe, niewysłowione przesłanie, strawione przez zgiełk śmierci i chaos kłamstwa?" – czytamy w krótkiej nocie załączonej do zbioru.

Polkowski cyklem osiemnastu wierszy odpowiedział na własne pytanie. Użyczył swojego głosu ofiarom masakry, która stanowiła tyleż masakrę fizyczną, co i – na dłuższą metę – masakrę psychiczną. Nie wszystkim, rzecz jasna, mógł głosu użyczyć, tylko niektórym: pięciu zastrzelonym, jednemu rannemu, czterem bolejącym matkom, dwóm ojcom, dwóm synom, dwom żonom, jednej narzeczonej, jednemu bratu. Ale to w zupełności wystarczyło, by poznać klimat życia owej nieuleczalną naznaczonej traumą zbiorowości ludzkiej, rozmiary poniesionej przez nią straty, emocjonalną głębię doświadczonego nieszczęścia, syzyfowe prace pamięci i zapomnienia, i mocowanie się wyobraźni z niewyobrażalnym.

Cały ten stan wyniszczonego tajemną, upartą gorączką i pogrążonego w depresji organizmu zbiorowego uzmysłowił Polkowski najlepiej w jednym z końcowych obrazów swego tomu, obrazie granicznym, który, w zależności od kąta widzenia, wydaje się być a to reminiscencją świata historycznego, a to halu-

cynacją, a to fantazmatem erotyczno-onirycznym, czy wreszcie agonalnym przywidzeniem. „Anioły idą nago w śnieżnych hełmach ku czołgom". Idą, potykają się i upadają w ciemność. Lecz podniesieni z ciemności pogardy przez poetę, wyprowadzeni z „niejasnej frazy znikającego cienia", przywróceni mowie wysokiej i czystej, do jakiej powołana i zobowiązana jest poezja, tamci „wyblakli". Ludzie pójdą z narodem – kiedyś – w jasność dniową.

Przywracając sens i dając nowe życie nic już nie znaczącemu, strąconemu do słownika komunałów słowu braterstwo, autor *Głosów* podjął i wypełnił dobrze zadanie, jakie Zbigniew Herbert nakreślił był w wierszu *Pan Cogito o potrzebie ścisłości*.

Tomasz Burek

Kazimierz Brakoniecki, *Chiazma*, Biblioteka „Toposu", Sopot 2012

Już od pierwszej linijki „Święta Epifanii", otwierającego tom, podmiot utożsamia się z autorem i przywołuje diaboliczną historię XX wieku dokumentowaną rodzinnym dramatem wywózki i cierpienia. „Poeta pamięta" i nie tylko spisuje czyny, ale z furią je egzorcyzmuje. Nie ma oczyszczenia z grzechów w zimnym świecie, w którym nieobecny Bóg zrównany jest z oprawcami: „Zdradziłem Jezusa, Boga mojej Matki,/ jego wąsatemu ojcu Jahwe-Allahowi-Hitlerowi-Stalinowi/ odciąłem genitalia – padlina, padlina, padlina". Takim obrazoburczym gestem podmiot odcina się od świata zła i złudzeń wiary. Jednak pozostaje bolesna pamięć i poczucie tragicznej pułapki istnienia, którą Simone Weil ujęła w słowach „życie jest niemożliwe". Brakoniecki urodził się w grudniu – miesiącu śniegu, mrozu i narodzin Jezusa. To są okoliczności jego osobistej epifanii, powiązanej z dramatycznymi dziejami rodziny. Obrazowa metafora śniegu, kontrastująca krew życia z zimną bielą śmierci, staje się lejtmotywem poematu „Święto Epifanii": „Śnieg straszny, nierozumny, okrutny, zawsze pierwszy", „Śnieg, śmierć, sen, surowe mięso zawiei". W krótkim wierszu „Czystość" pojawia się triada śniegu, krwi i miłości. Brakoniecki powściągliwie wskazuje, że bez miłości, jej drobiny ciepła, życie jest niewyobrażalne i być może niewarte podtrzymania.

A czym jest poezja? Także ją autor definiuje poprzez śnieżną metaforę: „Poezja jest śnieżycą uczuć,/ w której wykopujesz jamę słowa,/ aby schronić się przed mrozem śmierci". I wyznaje, że „jest chory na poezję", bez niej nie potrafi

żyć. Ten związek bytu ze słowem jest u niego organiczny, nigdy nie przyłapujemy go na retoryce, myśleniu uogólnionym. Refleksyjność i wyznawczość poety zakorzeniona jest w uważnie, empatycznie przeżywanej codzienności, w życiu rodzinnym (przywołana jest tu matka, ojciec, babcie, synowie).

Zaufanie do prawdy autorskich wyznań, do wyrażonej zachłanności istnienia stygmatyzowanego śmiercią opieram także na cienkiej linii humoru przejawiającego się mimochodem (np. w utworze *Jestem świnią* – zwięzłym opisie doznanego pobratymstwa z wiezionymi do rzeźni świniami) lub będącego wprost kanwą wiersza *Laur* (o kupionej desce sedesowej i myśleniu o śmierci). Tom kończy (nawiązujące do *Święta Epifanii*) *Świadectwo urodzenia, akt zgonu* – akt wyznania i autokomentarz człowieka nadwrażliwego, porażonego wszechobecnością zła – jednający urodzenie i zgon w słowie śmierć.

Zaprawdę ufam słowom Brakonieckiego, zwierzającego, że: „Jest w każdym słowie, które przeczuł./ Jest w każdym uczuciu, które przeżył".

Jan Stolarczyk

Łukasz Jarosz, *Pełna krew*, Znak, Kraków 2012

To poezja pełnokrwista – wyrastająca z doświadczenia, wspierana przez uważne studiowanie zdarzeń i rzeczy, wywiedziona ze świadectw zmysłów. Poeta przywołuje chwile epifanicznego zachwytu, ale też nie ukrywa fascynacji ciemną stroną istnienia, zatem codzienność – odbierana jak cudowny dar – konfrontowana jest z kuszeniem przez demoniczne żywioły, zestawiana z plagami egzystencji, z ludzkimi dziejami wydanymi na działanie zła. Światem poetyckim Łukasza Jarosza rządzą opowieści, zawsze ciekawe, precyzyjnie skonstruowane, złożone z sekwencji epizodów o przejrzystej i sugestywnej dramaturgii. Liczy się tutaj dokładność relacji, wrażliwość oka, plastyczność przekazu, wymowa prawdy autentyku, skupienie na konkretach – opisywanych z uwagą i czułością. W tej „rzeczywistości dzielonej na wersy" mikrostudia przedmiotów, małe narracje liryczne raporty dotyczące zwykłej krzątaniny stają się rodzajem świeckiej liturgii, przekształcają się w rytuał, zyskują rangę prywatnych mitów.

Praca pamięci wskrzesza wiejskie dzieciństwo, pozwala powracać do epizodów inicjacji i edukacji, sensualna wrażliwość sprawia, iż nie przepadają znaczące obrazy i doznania, które tylko pozornie wydają się błahe, a oryginalna wy-

obraźnia pozwala przenosić się do krainy snu, badać tajemnice żywiołów, wędrować ku źródłom lęku, tworzyć niepokojące fantasmagorie. W tych wierszach obszary doświadczenia poszerzają się o relacje zasłyszane, o historie z przeszłości – o głodzie, strachu, nienawiści, zabijaniu, ułożonych jak mozaika potworności dziejów. Metafory powietrza, wiatru, oddechu, krwi, ziemi, rozsypywania się materii, przecinania, zranienia służą ujawnianiu dwoistości życia ludzkiego, zawieszonego pomiędzy radością a udręką, zachwytem nad tym, co istnieje, a melancholią utraty, apologią życia a mrokiem śmierci. Mistrzostwo słowa, osobny ton i styl, wyrazistość wizji świata pozwalają mówić o prawdziwym osiągnięciu poetyckim Łukasza Jarosza. Zapewne o tym poecie wiele dobrego usłyszymy w przyszłości.

Wojciech Ligęza

Jerzy Górzański, *Festyn*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2012

W wierszu pod tytułem *Festyn* Jerzego Górzańskiego, występują: T.S. Eliot, laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury za rok 1948, stary poeta, dociekliwy młodzieniec, dziewczyna roznosząca ulotki reklamowe, a nawet Juliusz Cezar na koniu, ukazujący się nad dachami blokowisk. Co oni wszyscy robią w tym wierszu? T.S. Eliot wygłasza złotą myśl wielkiej wagi, powiada: „Poeci w naszej cywilizacji/ Muszą być trudni."; stary poeta deklaruje: „Poezja dała mi wewnętrzną wolność", a także śpiewa arię, której wszakże nie kończy; dociekliwy młodzieniec docieka oraz wykonuje „trzy przysiady z lewonożnym wyprostem"; dziewczyna rozrzuca ulotki reklamowe, co okazuje się aktem znikliwym i ulotnym, bo druczki „ulatują jak motyle"; Juliusz Cezar spieszy na służewiecki tor, aby „w piątej gonitwie trafić na debiutanta Brutusa". Wiersz kończy sentencja: „Piszcie co chcecie,/ Ale sprzedajcie/ To co musicie". Poeta pisze, co chce, ale co usiłuje nam – mówiąc kolokwialnie – sprzedać? Koncepcję świata jako festynu? Przekonanie, że „prezentacja jest ważniejsza niż dyskurs"? Obawę przed „ogniem fałszywych gramatyk"? Przed zimnymi ogniami paradoksów i symulakrów, które – choć doskonałe – ani ogrzać nas nie mogą, ani nie są władne rozświetlić naszych ciemności? Poczucie bezradności wobec upływającego czasu? Z pewnością – tak. Na wszystkie te pytania możemy odpowiedzieć twierdząco. Wiersz *Ruchy niewidzialne*, otwierający omawianą tutaj książkę, przynosi dotkliwe wyznanie: „A ja się od czasu oddzielam,/ Jak nóż od niedo-

krwistego chleba". Zjawisko, czy raczej postępujący proces „oddzielania się", „oddalania" co i raz pojawia się w nowych wierszach Jerzego Górzańskiego. Starzy ludzie w parku „Idą na koniec świata,/ Który się od nich oddala". Dlaczego? Bo oni idą coraz wolniej, a świat wiruje coraz szybciej. Proces starzenia się biologicznego poeta nazywa za Henri Michaux – „powolną rozbiórką rusztowań". Ciało rozwarstwia się, rozrywa, traci siłę i sprężystość, wprost słychać „Pękające słoje drewna!". Co pozostaje? Zazdrośnie patrzeć na młodość (por. *Toskania*). Właśnie: patrzeć. W wierszu *Scena kuchenna z bodiakami* wyznaje: „Przestałem być uczestnikiem –/ Jestem świadkiem", i dodaje: „Przeszedłem po obolałej i chwiejnej/ Kładce ciała –/ Od zachwytów Dionizosa/ Do smutku Apollina". Apollin jest smutny, bo mu żal dionizyjskich uniesień. Podmiot wiersza *Nocny chłód w Nałęczowie* wyznaje: „Teraz, na starość, nie czuję ukąszenia żadnego węża/ wszystkie trucizny i radości pogodziły się we mnie. Jednak pozostał żal". „Ten sam żal,/ Który zawsze/ Umiera ostatni" – postawi poeta kropkę nad „i" w wierszu pt. *Filozofia*. Zapytajmy na koniec, czy z żalu za utraconym „pierwszym porankiem", oznaczającym zapewne młodość i niewinność, mogą powstać dobre wiersze? Mogą. I dobre i fascynujące. Do bólu prawdziwe, stawiające ważne pytania egzystencjalne, nawet jeśli powaga tych pytań łagodzona jest przez – coraz bardziej melancholijną – ironię, nawet jeśli „Nie ma pytań./ Nie ma odpowiedzi.// Tylko rozmowa bez dialogu" (zob. *Rozmowa bez dialogu*), i nawet jeśli poezja tę straszliwą samotność uniwersalizuje, pokazując ją jako nieuchronny finał naszego tutaj bytowania. Bez wątpienia *Festyn* należy do największych osiągnięć poetyckich Jerzego Górzańskiego. Książkę tę winniśmy stawiać obok tak znakomitych jego tomów, jak *Święty brud* (1985) czy *Debiut z aniołem* (1997).

Krzysztof Kuczkowski

Teresa Ferenc, *Widok na życie*, Biblioteka „Toposu", Sopot 2012

Tę księgę wierszy obejmują dwie fotografie Poetki, pierwsza sprzed czterdziestu lat przedstawia urodziwą kobietę zapatrzoną w niebo, w słońce (zmrużone oczy), rozpuszczone włosy, uśmiech, który wyraża zachwyt, ale i niepokój (niedowierzanie, że żyję, że moje istnienie jest silniejsze od nicości); druga fotografia: oczy za szkłami patrzą w dół, możliwe też, że w głąb siebie. Pogoda twarzy, która jest obrazem zrozumienia rzeczy i spraw na pozór niepojętych), ale

i pogodzenia z jakże niepewnym miejscem danym człowiekowi: między Życiem a Śmiercią. I taka jest ta książka z widokiem na życie (w tytule) i w domyśle: na śmierć. W każdej poetyckiej książce Teresy Ferenc jest zdanie, słowo, wers, cały wiersz, przywołujący tragiczne doświadczenie dziewięcioletniej dziewczynki, na której oczach niemieccy żołnierze mordują jej rodziców. Kilka wierszy mocnych, spoistych, jak naczynie wypalone z gliny – to już chyba ostatnie w poezji polskiej głosy świadków i równocześnie ofiar II wojny światowej, która w tym wypadku była zagładą niewielkiej wsi. Z tą małą-wielką wojną idzie Poetka przez całe swoje dorosłe życie, aby w pewnym momencie powiedzieć: „*świętowanie życia/ jest konieczne*". A owo świętowanie jest możliwe, gdy tytułowy widok na życie, oglądany jest przez boże okno: „*W bożym oknie pojmuję/ czego nie pojęłam*". Piękna, kunsztowna, zarazem jasna, namacalna metafora, silne odczucie transcendencji, radosne odkrywanie istnienia Dobra, nawet pod czujnym okiem Zła, mądrość i ostrożna akceptacja świata z jego nieusuwalnymi sprzecznościami – oto przymioty tej dojrzałej w treści i wyrazie wybitnej poezji

Feliks Netz

2014

Przemysław Dakowicz, *Teoria wiersza polskiego*, Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2013

Rozmowy Zmarłych i ze Zmarłymi, ewokacje epizodów historii – heroicznych, krwawych, bolesnych, dziwnych, zaprzeczających stanom wygody i szczęścia, tak teraz cenionym, dialog z czytelnikami o tym, w jaki sposób w nas istnieje przeszłość, wniknięcie w sferę mitów i fantazmatów, podróż po krainie literatury, w której kwestii formy nie sposób oderwać od polskiego losu – w znakomitym tomie poetyckim Przemysława Dakowicza *Teoria wiersza polskiego* znajdują niezwykły, na wskroś oryginalny wyraz. Historia ma tutaj postać baśni, przekazy dawnych dziejów stapiają się z okrucieństwem strasznego wieku totalitaryzmów. O celowych anachronizmach, jakimi operuje poeta, o równoczesności spraw polskich z różnych okresów w dziejach, można powiedzieć, że panowanie zła jest ponadczasowe, że cienie przeszłości przemawiają niewyraźnie, może przekaz zostaje zmącony, zatopiony w niepamięci, albo to my właśnie jesteśmy „ludźmi zmieszanymi", bez wyrazistej tożsamości, korzeni, tradycji oraz aksjologicznych fundamentów. Równoległość wykładu niby-literaturoznawcze-

go z przybliżaniem cierpień oraz katastrof polskich dziejów nie może być odczytywana jako efektowna gra, zderzenie wzniosłego ducha z przyziemną materią to nie koncept literacki, jakich wiele, a konfrontacje przysposobionej do porządkowania myśli – z niepokojącymi snami, transem i ciemnym majaczeniem w wierszach Dakowicza pośrednio wyrażają diagnozy świadomości historycznej Polaków, a także dostarczają dowodów na to, że historia się nie skończyła.

Powroty zdarzeń, dziejowe *déja vu*, czas kolisty poetyckich opowieści, swoista geografia granic, podziałów, wykluczeń, arytmia życia zbiorowego niszczonego przez cykliczne najazdy, także zejścia do krainy umarłych stają się szczególną lekcją dla ludzi z XXI wieku. W utworach z omawianego zbioru na pół magicznie działa drastyczność przedstawień, śmiałość wizji i myśli, odwaga poruszania tematów pozornie niemodnych. I co znamienne, nie znajdziemy w tych wierszach publicystycznych perswazji, deklaratywności, recytowania prawd gotowych czy poetyckiej lamentacji, bowiem Dakowicz znakomicie posługuje się ironią, dystansem, zaskoczeniem, gorzką zabawą stereotypami i znakami, zmianami stylów oraz gatunków literackich.

Błoto, rozpad, gnicie, pobojowiska, krwawe bajora zamieszkują wyobraźnię Dakowicza, ale te obsesyjne obrazy znajdują dopełnienie w zmysłowym odbiorze świata, w wielkiej uważności, jaką poeta obdarza wrażenia i przedmioty. W dywagacje o dziejach wkradają się mikrohistorie, małe epizody codzienne, poetyckie opowieści o mostach, zegarach, dachach. Poeta podejmuje kwestie degradacji języka, nijaczenia słowa, wyczerpywania się znaczeń i, opowiadając na ten dopust bylejakości, obdarza czytelnika świadczącym o doskonałym słuchu i wyrafinowanej kulturze literackiej ponowieniami, bo przecież nie pastiszami, poematu dygresyjnego, ody, trenu czy listu, które w zaproponowanym uszeregowaniu dążą ku poematowej całości.

W wierszach Dakowicza ważne są pomysły lingwistyczne, brzmienia, rytmy, echa, „cytaty-cykady", centony, kompozycje samoistne złożone z tekstów kultury. Mówiący wiedzie dialog z artystami przeszłości, sięga do mniej znanych źródeł staropolskich, rozmawia z Mickiewiczem, Słowackim, Antonim Malczewskim, Norwidem, włącza w martyrologium wieku dwudziestego tragiczne biografie Schulza oraz Jasieńskiego. Rozważa relacje między literaturą a cierpieniem, między historią a bólem jednostek i pokoleń. W nowoczesnej poezji powraca paradygmat romantyczny. Filologia oraz metaforycznie pojmowana teoria wiersza staje się hermeneutyką polskiego losu.

Wojciech Ligęza

Janusz Drzewucki, *Dwanaście dni*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2013

Tomik otwiera zaproszenie *List do L.* W ostatnim wersie, odnoszącym się do inwokacji z *Pana Tadeusza*, zaskakująco okazuje się, że owa L. to Litwa. Kulturowo-historyczne odwołanie do romantycznego spadku w kolejnym wierszu, będącym krótkim kursem polskiego losu od czasu zaborów po wyjście Armii Czerwonej z Polski, znajduje przewrotny epilog w odwróconych pytaniach: „ile Polska ma do zawdzięczenia/ Kościołowi", „ile Kościół / ma do zawdzięczenia Polsce". Jest to żart liryczny z naszych postromantycznych przywiązań, z naszych zawęźlających poznanie pytań. W trzecim i ostatnim z wierszy wprowadzających czytelnika do tomu, istotne pytanie stawiane przez podmiot brzmi: „co zrobić z tym dniem, / w którą stronę go przepchnąć". Jakże bliskie jest ono znanym słowom Mickiewicza: „Trudniej dzień dobrze przeżyć, niż napisać księgę".

W pierwszym cyklu pt. *Wiersze podróżne* autor oprowadza nas po Europie Środkowej szlakiem festiwali poetyckich, na których bywał, swoich spotkań autorskich. Opowiada o tym, co widział i co przeżył. To jest czysta radość wędrówki i oglądu. Reporterskie oko liryka bezbłędnie łowi formy, kolory, detale na zasadzie *pars pro toto,* co nie dziwi u kogoś, kto robi znakomite zdjęcia. Poeta chwyta życie *in statu nascendi*, chciałby być jednocześnie w kilku miejscach, aktywnością poznawczą odpowiada na napór świata. Jest „doludzki", odwołuje się do przyjaciół-poetów. Bez nich miejsca i sama narracja straciłyby swój urok, a pewnie i sens.

W cyklu *Dwanaście dni (2004–2012)* wybiera konkretny dzień każdego z miesięcy i opowiada, co mu się wtedy przytrafiło. Są to zdarzenia tylko pozornie błahe (głównie bieganie, spacer – bycie w ruchu), bowiem każde odsyła do epifanii, zaświadcza o niepowtarzalności chwili, jedyności bycia w konkretnym miejscu i czasie. Potoczność i odświętność nie znają tu rozdźwięku.

Wiersze podzwonne zamykają tomik. Poświęcone są przyjaciołom z kręgu „Twórczości" (Jerzy Lisowski, Ziemowit Fedecki, Marian Grześczak, Adela Grochowska, Henryk Bereza). Opowiadają o ich życiu i osobistych związkach z autorem. „Podzwonne dla Henryka" wyróżnia się metodą montażu. Relacjom ze stadionu podczas Euro 2012 towarzyszą kolejne wieści o zmiennym stanie zdrowia przyjaciela. Akcja jest równoległa: umieranie przyjaciela i namiętność sportowa, ostateczność i konkret chwili splecione są w jedność przeżycia, bezsprzecznie wiarygodną.

Narracja (gawęda, opowieść) liryczna Janusza Drzewuckiego, zachowuje wartkość języka mówionego, dyscyplinuje ją wersyfikacja, promienność energii duchowej. W żadnym momencie nie nuży. Słowa przylegają do siebie, nie ma pustych miejsc. To, co Drzewucki w wierszu *Pod klasztorem Melika Remeta* mówi o swoich ulubionych poetach z byłej Jugosławii – „pisał / tak, jak mówił / i mówił tak, jak / pisał" oraz „nie miał / niczego oprócz słów, / wierzył tylko / w słowa / bo tylko słowom / mógł zaufać" – odnoszę do niego samego.

Jan Stolarczyk

Krzysztof Karasek, *Słoneczna balia dzieciństwa*, Biblioteka „Toposu", Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2013/ Instytut Mikołowski, Mikołów 2013

Słoneczna balia dzieciństwa to jeden z najpiękniejszych, wyjątkowo powabnych i arkadyjskich tytułów, na jakie się zdobyła polska poezja na całej przestrzeni swojego istnienia. Zdaje się on promieniować osobliwego rodzaju aurą, towarzyszącą wspomnieniom o szczęśliwych dniach dzieciństwa, i ogarniać pogodnym kręgiem wszystkie wiersze tak właśnie zatytułowanego tomu. Lecz tu, czyli zaraz na wstępie, czeka nas duże zaskoczenie. Choć właściwie, znając już co nieco barokizujące skłonności Krzysztofa Karaska, jego przewrotność, jego ulubione chwyty, należałoby mówić nie tyle o kompletnym zaskoczeniu, ile o spodziewanej niespodziance.

Otóż tom *Słoneczna balia dzieciństwa* zaczyna się od ostentacyjnie oschłego, posępnego wiersza *Rzeki, mosty*. W tym krótkim wierszu, będącym oryginalnym, swobodnym przetworzeniem *Mostu Mirabeau*, sto lat wcześniej piórem Apollinaire'a wyczarowanego, natykamy się na niebywałe nagromadzenie nieszczęść. Oto pogrążony w rozpamiętywaniu miłosnych niepowodzeń i wiszącego nad nim fatum niekochania głos samego Apollinaire'a. Oto widma niefortunnych topielców: Celana i księcia Poniatowskiego. Oto generalne podsumowanie: „Wszyscy toniemy w nurtach ciemnej wody". I, jakby tego jeszcze było mało, dantejskie w głosie współczesnego poety echo: „W którym kręgu piekła jesteśmy, Wergili?".

Taka jest imaginatywna, emocjonalna, duchowa rozpiętość przygody, do udziału w której zaprasza nas ten poeta. Przenosząc siebie i nas z „czasu wiel-

kich skrzydeł" w „czas marny", spadając z wysokości marzenia, pełzając, żartując, dzieląc los ludzkości i swojej cywilizacji, która Bawi się i nikczemnieje, poeta ów, co z jednej strony wzruszeniem ramion wydaje się kwitować nieuchronną porażkę Syzyfa, z drugiej – i tu kolejne, jakżeby inaczej, wspaniałe zaskoczenie – nie rezygnuje z walki prowadzącej ku szczytom. Wirtuoz retoryki oksymoronicznej, prawdziwy mistrz wiersza nieregularnego, wiersza skłóconego zarówno z normami zewnętrznymi, jak z modelunkami i rytami własnymi, odsłonił w *Słonecznej balii dzieciństwa* pełnię swych poetyckich walorów i możliwości. Zakończenie, mej nazbyt zwięzłej z pewnością, pochwały podpowiada autor *Mitu Syzyfa*. Trzeba wyobrażać sobie Syzyfa (w domyśle: poetę Krzysztofa Karaska) szczęśliwym.

Tomasz Burek

Mariola Kruszewska, *Wczoraj czyli dziś*, Wojewódzki Ośrodek Animacji Kultury, Białystok 2013

Krajobraz, zwłaszcza taki krajobraz, w którym suwerenny żywioł przyrody odgrywa rolę pierwszoplanową i dominuje nad młodszymi wiekiem i już przez samo to słabszymi wytworami ludzkiej kultury i cywilizacji, taki krajobraz łatwo zaciera ślady tego, co nazywamy historią człowieka. Ukrywa je, uniewidocznia, unieważnia. Na swój sposób sprzyja zatem rozprzestrzenianiu się i pogłębianiu niepamięci w środowisku ludzkim, ułatwia ludziom małej wiary zapominanie, odspołecznia, by tak rzec, społeczeństwo, w mocnym tego słowa znaczeniu je dehumanizuje. Tę groźną anomalię, jaką należało dostrzegać w faktach zanikania społecznej pamięci – krajobraz, wspomagany innymi czynnikami, pozwolił zafałszować, przeinaczyć w zjawisko naturalne.

Świetnie to rozumie Mariola Kruszewska. W książce *Wczoraj czyli dziś*, która, trzeba wiedzieć, nie jest składanką wierszy przypadkowych, ale na odwrót, jest gruntownie przemyślanym cyklem wierszy, ich twórczyni, skoligacona poniekąd z Norwidem i Herbertem, historię uczyniła swoim tematem przewodnim. Zaintrygował ją, pociągnął, zafascynował wręcz fenomen przemagania się w dziejach człowieka dwu stale wchodzących sobie w drogę prądów duchowych, dwu kulturowych wzorów, wektorów bądź archetypów: klątwy zapominania z jednej strony a mocy odpominania – z drugiej. O klątwie zaświadczają we *Wczoraj czyli dziś* zbiorowe mogiły niepamięci, przepadłe imiona chłopców od

Łupaszki, miejsca jak łączka i temu podobne. O przeciwstawnym uzdolnieniu i darze – powroty zmartwychwstałych cieni.

Mówiąc o człowieku w dziejach poetka zajmuje się, co zrozumiałe, głównie człowiekiem z Polski rodem, najczęściej mieszkańcem Kresów Wschodnich, Podlasia lub Warmii i Mazur, ale przecież nie tylko. Człowiek ten, już rozpoznany jako h o m o v i a t o r, stanowi cząstkę wielkiej rzeszy wędrowców, przesiedleńców, wygnańców, ludzi wyrwanych z gruntu ojczystego, podobnych lunatykom. I otóż piękna kraina Mazur, ów „spłachetek raju", który nie da się zapomnieć, ze swą „nieskończenie rozległą, pagórkowatą przestrzenią", jak ją zapamiętała Marion Dönhoff, z „różańcem jezior" i wielkimi chmurami Ernsta Wiecherta, odgrywa bodaj kluczową rolę jednoczącego symbolu w epickim przewianej oddechem, choć złożonej z fragmentów, jakby postrzępionej, opowieści Marioli Kruszewskiej.

Oddawszy Mazurom co mazurskie, poetka postarała się, aby ekspozycja mazurskiego krajobrazu w jej książce nie pełniła wyłącznie roli iluzjonistycznej zasłony, podstępnej zgoła pięknej kurtyny, odgradzającej wyobraźnię i wrażliwość czytelnika od historii żywej i dotkliwej. Od historii z jej cierniami, gorzką prawdą i nieustannie rozgrywającym się dramatem.

Zarówno poprzez całość cyklicznej kompozycji, jak i najważniejsze jej ogniwa, w tym wieńczące ją cztery wiersze (*contra spem spero*, *hetman na kolumnie*, *na wschodzie bez zmian*, *amen*) godne dziś szczególnej uwagi, książka *Wczoraj czyli dziś* idealnie się wpisuje w ekshumacyjny, rezurekcyjny i profetyczny zarazem nurt polskiej poezji czasów ostatnich.

Tomasz Burek

Józef Kurylak, *Ciemna głęboka woda bez Boga*, Wydawnictwo Lisia Góra, Rzeszów 2013

Nowy zbiór wierszy Józefa Kurylaka wpisany jest w metaforyczny obraz rzecznego nurtu. Muzyczny, kołyszący rytm poszczególnych utworów przypomina niekiedy właśnie powolny ruch nizinnej rzeki; ciemnej rzeki, która sunie przez noc. Poeta pisze przy świetle ciemności – tak o Kurylaku mówiła kilka lat temu Julia Hartwig. Podobnie chciałoby się powiedzieć o nowych wierszach dzisiaj, gdy znów wracają do nas jak zapomniana elegia, jak „czarny list".

Ich gęsty, elegijny zaśpiew mieści w sobie niezliczone tony i odcienie, nakładające się na siebie i współbrzmiące, stapiane w niepowtarzalnych gorzkich brzmieniach. Bo o świecie wykreowanym w późnych wierszach poety chciałoby się najpierw powiedzieć właśnie to – że jego barwy i smaki nasyca gorycz, że w jego muzyce brzmi żal. Jego źródłem jest najpierw poczucie utraty. Nietzscheańska „wola mocy" i radosnego „przewartościowania wszystkich wartości" znajduje teraz swój ciemny rewers w postaci przekonania, że intelekt karmiony Heglem i Nietzschem znalazł się na krawędzi bankructwa. Podobnie poezja – zakorzeniona w tradycji niemieckiej, w rytmach Heinego. Miejsce, z którego płyną do nas kolejne strofy poety, nie jest domem. Przeciwnie: silne jest w nich poczucie wykorzenienia, bezdomności czy nawet wygnania. I nie chodzi przecież tylko o wygnanie z arkadii dzieciństwa, o poczucie niepełnej przynależności do kojącego świata natury, który pociesza nas tylko na chwilę. Nie chodzi wyłącznie o doświadczenie utraty miasta. Wydaje się, że najbardziej bolesne wiersze mówią o utracie domu jako wspólnoty – o utracie przyjaciół, o utracie Elżbiety. Trochę tak jak Orfeusz, poeta – tak silnie związany z rytmami natury – schodzi w swych utworach w jej podziemia, w krainy śmierci, szuka utraconej, szuka przyjaciół, szuka domu. Jego wędrówka okazuje się jednak przede wszystkim wędrówką w głąb własnej duszy, w jej ciemne zakamarki, w których mieszka poczucie winy, w których gości żal. Poszukiwania więzów ze światem okazują się szukaniem utraconej harmonii wewnętrznej.

Choć bowiem bieg tej wyprawy ma w swym horyzoncie Boga, trudno powiedzieć, by stawała się ona przez to łatwiejsza lub bardziej znośna. Religia nie jest w wierszach Kurylaka źródłem łatwych pocieszeń. Rysuje się raczej jako mroczny dramat, jako nieustanne zmaganie światła i nocy, nadziei i rozpaczy. Nie jest źródłem pewności, nie przynosi poczucia zadomowienia. Mimo to jest ważna, bo nadaje wewnętrznym poszukiwaniom bohatera rangę, chroni je przed banalnością, przywraca wielką skalę ludzkiego losu. Właśnie o tej skali – wpisanej w liryki Józefa Kurylaka – warto przypominać, bo to ona decyduje o ich wartości. One są ciężkie, ciężkie ciężarem trudnych egzystencjalnych doświadczeń. Właśnie dlatego, na tle dominującej dziś kultury lekkości bycia wydają mi się ważne.

Wojciech Kudyba

Adam Waga, *Chromając*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013

Ostatni, najkrótszy wiersz tomu, jest prośbą, czy lepiej powiedziawszy, równie krótką jak on sam – modlitwą:

> Nie odrzucaj, Panie,
> brudnopisu mojego życia,
> Przepiszę je u Ciebie
> na czysto.

Poeta, który napisał wiersze ułożone w tom pod tytułem *Chromając*, jest człowiekiem wiary, lecz, nie ma absolutnej pewności, cytuję: „czy ktoś tam będzie na mnie czekał", choć właśnie wiara nakazuje mu „wierzyć w pozagrobowe życie". I to właśnie tam ma się odbyć proces przepisywania istnienia ziemskiego, brulionowego, na czysto! By jednak mógł powstać czystopis pod okiem Stwórcy, sam Stwórca musi przyjąć ów brudnopis, ów brulion ziemskiego bytowania. Niebiańska perspektywa traci wszelką rację, jeśli obok przyciągania niebieskiego, czy też przeciw przyciąganiu niebieskiemu nie postawi się przyciągania ziemskiego, które, jak mówi poeta w wierszu *Valeas, Papa*, „jest silniejsze od niebieskiego".

Ta książka jest swego rodzaju postyllą, naturalnie, od razu dodać chcemy: postyllą domową; zawiera teksty religijne, jak chce postylla, nie z wysokiej półki dyskursu teologicznego, lecz z wieczornych rozmów w kręgu rodzinnym, nade wszystko o życiu i śmierci, o istnieniu i umieraniu, o wieczności, o mijaniu bez śladu, ale i o dowodach na istnienie Boga, ale i o podstawie, o zasadzie, słowem o Principium – tak też zatytułowany jest piękny wiersz dedykowany córce, zaczynający się od słów:

> Nie szukaj przyczyn,
> jest ich nadmiar.

Skąd życie, skąd Bóg, czy stworzył sam siebie? W wieczornych rozmowach przy domowym stole obecna jest głęboka powaga (proszę zauważyć, że w tym słowie mieści się nazwisko poety: WAGA!), jest też w nich (w rozmowach, czyli w wierszach!) miejsce na niepokój, także na zwątpienie, a nawet na małą herezję, a w każdym razie: niezgodę. Na przykład na ponowienie eksperymentu

z Łazarzem, bowiem poeta – cytując zamienię pierwszą osobę na trzecią: „nie chciałby być/ pretekstem ani przykładem/ okazją ani ilustracją."

Woli, chromając, zmagać się z losem, na swój własny rachunek, w mowie jasnej i czystej, słowem wyciszonym, lecz dobitnym. Ta książka mówi o sprawach ostatecznych, bez podnoszenia głosu, przeciwnie, uderzają swoją energią kadencje szeptu.

Skromna, mądra, choć odżegnująca się od wszelkiej mądrości, książka zasadniczych pytań, jak mówi poeta: małych pytań. Oto, na koniec, jedno z nich:

> Ginę.
> Tyle dłoni widzę nad sobą.
> Zdrowych. Mocnych. Pięknych.
> Wyciąga się tylko jedna.
> Przebita.
> Jakże jej dotknąć?
> Małe, wielkie pytanie.

Feliks Netz

2015

Katarzyna Citko, *Post tenebras Lux*, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok 2014

Zbiór wierszy Katarzyny Citko *Post tenebras Lux* jest świętem słowa. Najpierw chyba dlatego, że – tak jak każde święto – pojawia się w pewnym ustalonym porządku i zarazem jako nieoczekiwana niespodzianka. Mowa tu oczywiście o porządku historii literatury. Liryki wypełniające tom są świetnie osadzone w długiej tradycji literackiej. Tych, którzy czytelniczą przyjemność czerpią z wsłuchiwania się w echa dzieł minionych, czeka prawdziwa uczta. Odnajdą tony, które dawno w naszej liryce nie brzmiały: intrygujące gry z tekstami biblijnymi, subtelne nawiązania do wyobraźni baroku, sposób gospodarowania pojęciami bliski poetyce Emily Dickinson, litanijne konstrukcje przypominające liryczne dokonania ks. Jana Twardowskiego, a wreszcie i trzynastozgłoskowce zbliżone swym kształtem do niektórych pieśni *Imago mundi* Wojciecha Wencla. Oto i dowód wyższego wtajemniczenia w arkana sztuki literackiej: umiejętność takiego ukształtowania języka, by to, co w nim dawne, zabrzmiało jak najnowsze, jak rewelacja. Katarzyna Citko nie jest debiutantem, w obiegu funkcjonują

już jej zbiory *Zielnik niedokończony i Ptasie pismo*. Jej najnowszy tom znacznie przerasta jednak poprzednio dokonania i ma szanse wpisać się na trwałe do kanonu polskiej poezji religijnej.

Gąszcz obecnych w tomie intertekstualnych odniesień nie jest bowiem ani dowodem niesamodzielności, ani tym bardziej świadectwem poszukiwania lirycznej dykcji. Owszem, dowodzi, że autorka porusza się w obszarze tradycji literackich ze swobodą i lekkością. Ale ma też poważniejsze uzasadnienie w głęboko przemyślanej koncepcji literatury, wskazuje na pewien mocno uwewnętrzniony i starannie realizowany projekt poezji. Wpisane jest weń mocno przekonanie o wielkim „teraz" kultury. Dla doktora habilitowanego kulturoznawstwa, którym jest Katarzyna Citko, przeświadczenie to brzmi zapewne jako oczywistość. Wyobraźnia autorki *Post tenebras Lux* jednak sięga o wiele dalej, wydaje się przedłużeniem koncepcji Northropa Frea. Wszak to właśnie autor *Wielkiego kodu* dostarczył najpoważniejszych argumentów na rzecz wizji Biblii jako *materiae primae* dla kultury literackiej Zachodu. Co więcej: na rzecz takiego spojrzenia na literaturę, które widzi w niej rodzaj powtórzenia, niekończące się echo biblijnego archetekstu.

W przypadku tomu *Post tenebras Lux* stawką w intertekstualnych grach z Biblią nie jest jednak tylko wizja kultury europejskiej i jej chrześcijańskich korzeni. Wydaje się, że chodzi autorce o coś więcej – o to by uobecnić w wierszach to, co teolog nazwałby zapewne duchowością biblijną. Czym ona jest? Jak przekonują znawcy zagadnienia wspomniany rodzaj duchowości to szczególna wrażliwość na fakt, iż Biblia nie jest wyłącznie słowem ludzkim, ale jest także Słowem Boga. To zaś jest skierowane także do naszej współczesności i także nas wzywa dziś do nawrócenia. Frazy biblijne stają się pod piórem białostockiej autorki właśnie swoistą miarą świata – probierzem naszej moralności i wyobraźni, naszej obyczajowości i całej kultury. Mają też wymiar głęboko indywidualny – są adresowane do głębi każdego indywidualnego sumienia.

Czy można zatem powiedzieć, że zbiór *Post tenebras Lux* w pewien sposób wzbogaca wielki i cenny skarbiec polskiej poezji religijnej? Zapewne tak. Wyobraźnia religijna poszukuje dziś nowych form wyrazu. Wciąż nie wiemy, a jaki sposób wyrazić doświadczenie wiary tak, by brzmiało ono w sposób jak najbardziej autentyczny i bliski współczesnej wrażliwości. We współczesnej dyskusji nad kształtem poezji usiłującej wysłowić przeżycie relacji z transcendencją głos Katarzyny Citko jest bardzo ważny. Zasługuje na wyróżnienie.

Wojciech Kudyba

Feliks Netz, *Krzyk sowy*, Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2014

Wspaniały dar zostawił nam Feliks Netz na chwilę przed odejściem z tego świata. *Krzyk sowy*, bo o nim mowa, długo będzie wzorem odwagi, rzetelności i wyrazistej elokwencji poetyckiej. Jest to zbiór trzydziestu trzech wierszy o rzadko spotykanej sile rażenia i niebywale celnych puentach. Aż się prosi, żeby tytułem przykładu sięgnąć po wiersz *Eugeniusz Bodo śpiewa po rosyjsku* i po *Ćwiczenia aksjologiczne*, dla których materiału dostarczyła tyleż sama biografia Wojciecha Jaruzelskiego, co jej dyktowane okolicznościami interpretacje i obróbki. Bogate w treści, niesione bujnym żywiołem narracji, umiejętnie korzystające z techniki szybkiego filmowego montażu wiersze Netza często przypominają arcyciekawe i przewrotne nowele (*Dama Pikowa*), wyrafinowane eseje (*Ten drugi*) albo nawet miniaturowe konspekty wielkich powieści.

Swego czasu Robert Penn Warren, wybitny amerykański pisarz i badacz literatury, postawił – w eseju *Poezja czysta i nie-czysta* – tezę, „że nic, co jest dostępne ludzkiemu doświadczeniu, nie powinno być z poezji wykluczone". W konsekwencji uzależniał wielkość poety „od rozległości obszaru doświadczeń, który potrafi on poetycko opanować". Pod warunkiem, rzecz jasna, że pozostałe elementy jego dzieła również będą wysokiej próby. Jeżeli przywołany przez mnie krytyk miał słuszność i rozumował trafnie, to Feliks Netz tomem swoim ostatnim na miano poety wielkiego zasłużył.

Bowiem to właśnie rozległością, gęstością, złożonością doświadczeń, cudzych i własnych, kunsztem poezji przetworzonych, Netz fascynuje najbardziej. Na stronicach jego książki przesuwa się – trochę jak na diabelskiej karuzeli, trochę jak w *Boskiej Komedii* – szereg postaci naznaczonych skazą lub godłem niepojętego losu. Odnajdziemy między nimi ludzi mających swe miejsce w encyklopediach i słownikach, a co najmniej w zbiorowej pamięci i legendzie. Odnajdziemy popularnego powieściopisarza Dołęgę-Mostowicza i gwiazdorów filmowych: Cybulskiego i Pawlikowskiego, którzy zasłynęli rolami w *Popiele i diamencie*. Ale też zagubionego w swych tożsamościach Chodasiewicza. Dołączą do nich ludzie wyłuskani z anonimowego tłumu. Będzie to bezdomny i samotny alkoholik zwany Konsulem (poniekąd przez skojarzenie z bohaterem kultowej powieści pijackiej *Pod wulkanem*, ale i dlatego, że naprawdę był ongiś konsulem… w NRD). Będzie również dziwny, może umysłowo chory, a może nie, zapewne suspendowany ksiądz: kolejny przypadek tajemniczo przełamanego losu.

Jest to w książce poruszający szkic do portretu ojca poety, ojca-oryginała, w którego żyłach „płynęła krew starej Germanii". I są epizody z biografii autora (rocznik 1939) *Krzyku sowy*: od niełatwego dzieciństwa i młodości zagrożonej sowietyzacją i rusyfikacją aż po łóżko szpitalne, z którego już się nie podniósł.

Wiersz tytułowy tomu najlepiej unaocznia metodę, nazwę ją metodą zagęszczeń, którą Netz się posługiwał, aby opanować poetycko złożoność i rozległość dostępnego mu, bezpośrednio lub pośrednio, doświadczenia.

Mianowicie na krzyk symbolicznego ptaka – sowy nakłada się tu krzyk torturowanej w śledztwie nieprzejednanej kobiety – żołnierza podziemia antykomunistycznego, przypuszczalnie noszącej pseudonim „Sowa", z kolei na jej krzyk nakłada się krzyk przedśmiertny zamordowanego w Katyniu razem z innymi poety Władysława Sebyły i jeszcze ten świeżej daty „jeden krzyk z dziewięćdziesięciu sześciu gardeł".

Już gotowy do odejścia, już patrzący w twarz własnej spodziewanej śmierci, poeta Feliks Netz pożycza głosu od sowy z *Makbeta* Szekspira i mówi do nas:

> „kiedy znów usłyszycie mój krzyk, nie wiem,
> nie wiem, nie wiem, może wtedy, gdy las Smoleński podejdzie
> pod mury Kremla – – – "

Tomasz Burek

Zbigniew Jankowski, *Biała przędza*, Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2014

Od wielu lat Zbigniew Jankowski uczy nas w swoich wierszach osobliwego pragnienia zniknięcia. Biel – która pojawia się w tytule tomu *Biała przędza* i w wielu wierszach pomieszczonych w tomie – jest figurą tej właśnie tęsknoty: by przekroczyć roszczenia „ja" i całym sobą wniknąć w „Ty". A więc – by będąc zarazem nie być. To niebycie oznacza jednak pełnię istnienia. Bo Ty, o którym pisze Jankowski, to „ty" Boga. Ono jest nami bardziej niż my sami. To dlatego czytamy w jednym z liryków, że „Nicości także trzeba się trzymać jak różańca" (s.19). Biała przędza to nić, która prowadzi w stronę takiego właśnie projektu egzystencji. Nicestwianie *ego* jest w nim wprost proporcjonalne do otwartości na transcendencję. Biała przędza to nić, która prowadzi w stronę wiary.

W tytułowym wierszu świadomie poeta sytuuje ten motyw w kontekście Norwidowej frazy „ta nić czarna się przędzie". Czarna nić to droga życia. W świetle wierszy Zbigniewa Jankowskiego jawi się ona jako droga artysty – taka więc, o której przebiegu decyduje siła manifestacji autorskiego „ja" i jego moc opanowania rzeczywistości, jego apetyt na „rząd dusz". Niemal wszystkie wiersze wypełniające *Białą przędzę* stanowią mniej lub bardziej otwartą polemikę z podobną wizją życia. O wartości egzystencji nie decyduje zdaniem autora zbioru wola mocy, lecz coś zupełnie przeciwnego: zdolność do samograniczenia. Ani „ja", ani jego aktywność nie są w tej nowej perspektywie bycia najistotniejsze. O wiele ważniejsza staje się osobliwa bierność, postawa otwarcia wobec Innego. To ona nadaje znaczenie procesom zmagania się z pokusą egotyzmu. Wiara nie jest tu jakimkolwiek posiadaniem czy panowaniem. Jest osobliwym oddaniem, powierzeniem się tajemnicy, nad którą nie mamy władzy.

Nietrudno zatem odnaleźć w *Białej przędzy* temat, który znamy z pism Czesława Miłosza. Wszak to właśnie autor *Hymnu o perle* wprowadzał swych czytelników w tajemnice ambiwalencji „ja" poetyckiego – rozdartego pomiędzy nakazem „wzmacniania" siebie i „oddania" siebie. Pisarz wielokrotnie podkreślał, że warunkiem pisania i poznawania jest koncentracja na sobie i własnym języku, rodzaj egocentryzmu, oznaczający także pewien typ niemoralnego dystansu wobec rzeczywistości. Jak wiemy noblista jako przeciwwagę podobnej postawy noblista wskazywał specyficznie rozumianą uważność i czułość. Zbigniew Jankowski podejmując problem wywołany przez Miłosza, rozwiązuje go jednak w sposób całkowicie samodzielny i niezależny. Innych wybiera duchowych mistrzów inne proponuje rozwiązania. Spośród marzeń zapisanych w zbiorze *Biała przędza*, to chyba powraca najczęściej: by wiersz pozostał otwarty jak brzeg morza, jak pustkowie. By stał się jedynie czymś, co można nazwać śladem. Bo ślad jest zarówno znakiem nieobecności jak i obecności. Może być pamiątką po odchodzącym podmiocie wiersza. Ale może też być znakiem wskazującym na Kogoś, kto ma dopiero nadejść – kto przyjdzie spoza wiersza i spoza podmiotu, a być może w ogóle spoza ram naszego świata. To ku niemu zwraca się tekst, który z woli autora został przekreślony. Ta ukośna linia przekreśla nie tylko słowa ale i pewien typ osobowości, z którą autor tomu nie chce się już utożsamiać. Rewersem egotyzmu nie jest u Jankowskiego troska, lecz heroiczne oddanie siebie – Drugiemu, który nadchodzi.

Tom *Biała przędza* wypełniony jest zatem wierszami pisanymi niejako z drugiej strony świata, z perspektywy, która bywa dostępna tylko nielicznym.

Właśnie dlatego wydają się wyjątkowe. Już od wielu lat, od tomu *Wielkie Tło* sopocki poeta wprowadza nowe tony do nurtu wierszy senilnych, który ostatnimi laty płynie u nas szeroką falą. Jego liryki wyraźnie się w nim wyróżniają. Otwierają nowe drogi wyobraźni poetyckiej i wskazują takie sposoby przeżywania wieku późnego, o których przed Jankowskim nikt u nas nie pisał. To zaskakujące, że do tej pory nie doczekały się znaczących wyróżnień.

Wojciech Kudyba

Jarosław Marek Rymkiewicz, *Pastuszek Chełmońskiego*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2014

Nie ma teraz w Polsce drugiego poety (albośmy go jeszcze nie rozpoznali i nie uznali…), który by z równą jak Jarosław Marek Rymkiewicz pasją, umiejętnością, upodobaniem i powodzeniem grał na wszystkich strunach liry poetyckiej jednocześnie. Który by nie odgradzał nieprzekraczalną granicą – prywatności od dziejowości, ogródka od agory; ani nie odrywał miłych stron doczesnego żywota od eschatologii, tym bardziej polityki od metafizyki; i nie izolował swej *sacrae conversationis*, świętej rozmowy z „Wielkimi Duchami" – zażyłego z Nimi obcowania – od głosów dobiegających, poprzez wrzawę i zgiełk, ze sceny publicznej. Który by z wsłuchiwania się muzykę wszechrzeczy, z drugiej zaś strony w ich głuche milczenie, w dysharmonię tego tu świata, jak też z uporczywego, maniakalnego nieledwie wpatrywania się w pismo śmierci, w znaki nicości, w „istnienia straszną daremność" czerpał – paradoksalnie – ciemną siłę swojej poezji tudzież (uwaga!) pogodę – stoicką pogodę – swego popadającego co i raz w uzasadnioną rozpacz umysłu.

Toteż jak zagadkową opowieść jasnowidzącego odczytujemy, z bijącym sercem, kolejny po dłuższej przerwie tom wierszy różnych Rymkiewicza. Opatrzony nader zwodniczym, pseudoidyllicznym tytułem *Pastuszek Chełmońskiego*, przysporzył ów tom czy tomik, składający się z dwudziestu siedmiu wierszy, niebywałego kłopotu recenzentom. Jedni wypisywali o nim prostoduszne bałamuctwa. Drudzy szerokim łukiem omijali jego politycznie „niepoprawne", „jątrzące" segmenty. Może i nieprędko, wszakże doczekał się *Pastuszek* wyjątkowo trafnej eksplikacji od Przemysława Dakowicza (*Orfeusz w piekle historii*. „Topos" 2014, nr 4). Trudno tę eksplikację określić słowami innymi niż kongenialna,

a więc najgłębsza z możliwych (ale nie głębinowa w psychoanalitycznym rozumieniu). Jasnowidzący rozszyfrowuje tu przesłanie jasnowidzącego.

Pochylamy się tedy z bijącym sercem nad wierszami Rymkiewicza i nad komentarzem Dakowicza do nich. Wydobywamy z tej równoległej lektury mądrość rozświetlającą lęki i niepokoje naszych dni. Tym, co nas dręczy w Trzeciej Rzeczypospolitej – zdaje się mówić Rymkiewicz – jest zmora niedopełnionej wolności. Ten sam błąd fatalny, to samo przekleństwo, które przyczyniło się do upadku oryginalnej dawnej Polski. Kto nie chce być w porę ostrzeżony, może, rzecz prosta, *Pastuszka Chełmońskiego* (jak i inne pisma Rymkiewicza) między ciemne bajki włożyć.

Tomasz Burek

Tadeusz Kijonka, *44 sonety brynowskie*, Wydawnictwo Sonia Draga, Katowice 2014

W cyklu sonetowym Tadeusza Kijonki oprócz studiów krajobrazu, tworów natury, odchodzących sezonów i chimerycznych pór roku, oprócz medytacji o czasie, fazach ludzkiego życia czy o egzystencjalnych koniecznościach, odnajdziemy wyznania osobiste, przebitki wspomnień, żale, wątki elegijne, modlitwy. Refleksja poświęcona pisaniu naznacza oryginalnością każdy z utworów zamieszczonych w *44 sonetach brynowskich*. Personifikowany wiersz, traktowany w sonetach Kijonki jak osoba, jest sojusznikiem i przeciwnikiem mówiącego, partnerem rozmowy, współczującym świadkiem, pocieszycielem, powiernikiem, instancją moralną. Ciało wiersza cierpi w podobny sposób jak dotknięty chorobą człowiek, w podobny sposób spala się i przemija. Sonet nie tylko utrwala doświadczenia egzystencji, ale, co ciekawe i oryginalne, bierze bezpośredni udział w ludzkich sprawach.

Skomplikowana forma zostaje podporządkowana biografii wewnętrznej, nie cofa się przed próbami opisu sytuacji granicznych – kresu, śmierci. Sonet u Kijonki staje się miejscem mediacji między dramatycznym wołaniem a mową uogólnienia, gwałtowną niezgodą a pogodzeniem z losem, między trwogą a dzielnością. Szczere wyznania, które stronią od filozoficznych pocieszeń, konfrontowane są z przekazami tradycji, z głosami poetów przeszłości. W tej kunsztownej rozgrywce słownej zanurzenie w pamięci kultury jest niezwykle istotne.

W zbiorze Tadeusza Kijonki, który może konkurować z najlepszymi polskimi realizacjami formy sonetu i w najnowszych dziejach gatunku zapisze sie na stałe, bogactwo artystycznych rozwiązań jest zaiste imponujące. Poeta posługuje się trybem pytań, w którym rozpoznać można stary topos *ubi sunt* oraz Villonowski testament. Obraz ustępujących śniegów łączy się z dojmującym poczuciem przemijania oraz kurczenia się przydzielonego skrawka istnienia. W żywiołach wody i powietrza, w powszechnym przepływaniu działa niszczący czas. Niepochwytne chmury, fale morskie, wędrujące wydmy zanikają, giną. W przejmującym sonecie Kijonki *Flotylla* „błędne żaglowce chmur" nad światem dążą – w zaświaty. Lament elegijny dopełniają wyobrażenia dopalających się żagwi, gasnącego płomienia, popiołu.

Następnie włącza się temat losu – siły sprawczej, która w swym ślepym zapamiętaniu wyprzedza próby rozumienia. Poeta rzecz rozważa na konkretnych przykładach, nie wyłączając własnej historii. Los nie oferuje dobrych wiadomości, ale gdy pomyślimy o zamierzeniach bożych, to wierzyć trzeba, że gra przypadków ułoży się w przejrzysty sens (*Pasjans*, *Młyny*). Kolejny krąg tematów wiąże się z wyzwaniem rzeczy ostatecznych, na które człowiek ma odpowiedzieć. Zmienne i sprzeczne postawy, ćwiczenia męstwa opanowanie lęku, bunt i pokora, namysł nad sensem cierpienia łączą się z samooanalizą. Dojmujące osamotnienie i wyłączenie ze spraw społecznych są dowodami na to, że nikt nie może wspierać człowieka w przeżywaniu sytuacji granicznych. Skok w inną rzeczywistość nie daje się myślowo i literacko opracować. Opadają więc szaty zaklęć, kostiumy filozoficznych mądrości.

Imponująca jest w omawianym zbiorze wielośc znaczeń przypisywanych sonetowi-osobie. Sonet ostrzega przed złudną wiarą w lepsze światy sztuki (*Idylla*), przechowuje drobiny pamięci (*W zaspie*), gromadzi głosy przeszłości (*Co echo*), uczestniczy w żalu, powtarza wzruszenia, przypomina kojąca muzykę (*W letargu*), pyta o głębszy religijny sens tego, co sie zjawia (*Młyny*), dzieli z twórcą nędzę istnienia. Gatunek poezji filozoficznej często wycofuje się z liryzmu, natomiast w *44 sonetach*..., wbrew wskazanej tendencji, mocno odciska się osobiste *signum*. Tytuł cyklu pochodzi od miejsca (Brynów to dzielnica Katowic), a zatem wyznacznikiem całości staje się również obecności poety w konkretnej przestrzeni.

Czy sonet ocala? Chociaż używane przez Tadeusza Kijonkę określenia, takie jak sonet „ślepy", „kruchy", „bezradny", „z trwogi oniemiały", „zamierający w zgrzebnym rękopisie" zalecają seceptycyzm w tej sprawie, to jednak poezja

lokuje się po stronie istnienia, oddala rozpad i nicość, dochowuje wierności piszącym.

Wojciech Ligęza

Jarosław Mikołajewski, *Wyręka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014

Ani wątpię – spośród wszystkich ról, w które wciela się autor *Wyręki*, Jarosław Mikołajewski, ta jest najpierwsza: najpewniej i słusznie jest on przede wszystkim poetą.

Liryka jego niesie zmysłową pochwałę świata – to nic, że marniejącego, że Owidiuszowy „czas, pożerca rzeczy" niestety pasie się i na poetyckich łąkach Mikołajewskiego. Niesie pochwałę istnienia, które jest dobre bez zastrzeżeń i – śmiertelne bez zastrzeżeń. Mikołajewski sięga słowem – błyskotliwym a dopracowanym – po te, widziane tylko przez poetę między słowami i, bywa, daleko poza słowami rozbłyski istnienia, jego epifanie jasne i mroczne. Zawsze są one w głębokim tego słowa znaczeniu „zadziwiające", a nigdy błahe, trywialne, łatwe. Oszczędny w metaforyzowaniu świata, w którym i tak musimy zawieszać interpretację, by nie przygniótł nas nadmiar znaczeń, jakie niesie rzeczywistość, Mikołajewski jest zarazem panem liryki precyzyjnej, w której, o dziwo, odpowiedniość słowa i bytu zostaje zaświadczona. To jest właśnie ta jego, jak to widzę – wyręka. Wyręka ontologiczna: dać lirykę, która ani nie porządkuje, ani nie rozpętuje chaosu. Która jest zaświadczeniem jedni słowa i świata, swoistą – podszytą radosną odmianą egzystencjalizmu – logozofią.

Niczym z Wielkiej Pełni (eonu?), Całości, wybiera on, poeta, wybiera i przenosi w nasz świat te wszystkie tam i tu istniejące błyski słów, wersy, frazy anielskie i piekielne. W tym znaczeniu jest poetą oświeconym przez tę drugą stronę, której nie widzą współbiesiadnicy przy stole życia. Jest tu wszystko, cały poetycki świat: „ja", dziecko, ojciec, matka, ukochani, czarny kot rozjechany na drodze, który zapomniał o pechu, jakiego sam sobie przynosi; jest miłość, radość, starzenie się, przekaz *prosto z kaplicy*, wątpienie, czuła ironia (tak: czuła!), przemijanie, a może nawet – powtórzę: może nawet – nadzieja, którą niesie wiara.

Mikołajewski ma w sobie coś z wigoru nawróconego Voltaire'a, i coś z metafizyki zwolterianizowanego autora infernalnych i boskich poematów. Jeśli jest ta liryka – znów – poetyckim requiem, to pisze ją chciwy istnienia, pogodnie pogodzony stoik, który już wie, że „jest jak jest", ale właśnie dlatego, że – jak

pisze w wierszu – *umierają autorzy moich listów* // „w wakacje mrożek / dzisiaj różewicz" – pisze więc, pomimo to, lekko, nawet filuternie: „a sio / precz uciekajcie ode mnie listy/lisy".

W poezji było już wszystko: *apage satanas* i *veni creator*, „a kysz" i *de profundis* – nigdy jednak nie czytałem tak ważkiego „a sio".

Radowałem się, czytając *Wyrękę*.

Jarosław Ławski

Janusz Szuber, *Tym razem wyraźnie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014

Historia Janusza Szubera jest szczególna. Wiekowo należy on do pokolenia Nowej Fali. Jest rówieśnikiem takich poetów jak Stanisław Barańczak, Ryszard Krynicki, Adam Zagajewski i Bronisław Maj, i zaczął pisać w tym samym czasie co tamci – w końcu lat 60. Nie zaczął jednak w tym samym czasie publikować, co więcej, nie czynił tego jeszcze przez blisko 30 lat. Nie z braku wydawcy jednak ani nie przez cenzurę, lecz wskutek ogromnego samokrytycyzmu – cechy niezwykle rzadkiej w naszej egotystycznej i megalomańskiej epoce. Janusz Szuber – co trudno obecnie zrozumieć – uważał własne wiersze za nie dość wartościowe, a zatem że nie ma potrzeby ich drukować. A przecież jego twórczość od samego początku stała na najwyższym poziomie. Zwrócili na to uwagę najwybitniejsi polscy poeci ostatniego półwiecza, Zbigniew Herbert i Czesław Miłosz, gdy w połowie lat 90. autor pozwolił nareszcie swoim utworom ujrzeć światło dzienne. Również dla szerszej rzeszy miłośników poezji i dla krytyków, którzy nie zdradzili ideałów sztuki na rzecz złotego cielca mody i kultury masowej, była to rewelacja.

O tego czasu, tj. w ciągu dwudziestu lat, Janusz Szuber wydał kilka antologii swoich wierszy (do najważniejszych należą wydane w Znaku *O chłopcu mieszającym powidła* i *Pianie kogutów*) oraz kilkanaście nowych tomików, w tym kilka szczególnej urody i wartości, jak choćby *Biedronka na śniegu*, wydana przez oficynę A5 oraz *Okrągłe oko pogody* i *Czerteż* opublikowane przez Wydawnictwo Literackie. Z przykrością i zażenowaniem należy stwierdzić, że żaden z nich nie zyskał uznania i łask krzykliwych mainstreamowych nagród w rodzaju Nike czy Gdyni. Choć właściwie nie powinno to dziwić, jako że propozycja poetycka Szubera znajduje się na antypodach literatury spod znaku rodzimego Las Vegas.

Co wyróżnia poezję autora z Sanoka? Pod względem formy zachowuje ona wiele elementów klasycznych, takich jak rytm, frazowanie, a czasem i pełne rymy w barokowej konwencji. Nie ma w niej jednak nic staroświeckiego czy tradycjonalnego. Bo owe elementy klasyczne to jedynie świadoma gra z tradycją – pastisz, parodia, aluzja. Poezja ta jest komunikatywna, a przy tym tajemnicza; komunikatywna prostotą wyrazu, a tajemnicza – problematyką. Bo podejmuje ona tematy filozoficzne, takie jak zagadka tożsamości, upływ czasu, sposób istnienia przeszłości, realność tego świata. Nie mówi jednak o tym wszystkim w sposób abstrakcyjny, lecz zmysłowo, przez konkret. Poprzez studium przedmiotu.

Okruchy rzeczy, chwil, ślady czyjegoś życia, powidoki pamięci – oto, wedle autora, nikłe nośniki sensu, w z g l ę d n e g o sensu istnienia. Bo Szuber nie ma pewności, czy sens ostateczny istnieje. Istnieją tylko zjawiska – zagadkowe fantomy. Co kryje się za nimi, czym jest ów dziwny spektakl zwany jawą lub snem, prawdą albo ułudą, tego wiedzieć nie można. Szuber pisze o ludziach, o przedmiotach, zjawiskach, jakby chciał je przeniknąć i dotrzeć na „drugą stronę". To pisarz metafizyczny tkwiący mocno w „fizyce": w domenie pięciu zmysłów.

Tom poetycki *Tym razem wyraźnie*, wydany przez Wydawnictwo Literackie, uderza nade wszystko tym, co pobrzmiewa w tytule: właśnie wyrazistością. Świeci mocniejszym światłem niż poprzednie tomiki – jakby był punktem dojścia. Zbiegają się w nim wątki całego dorobku autora, lecz osiągają nową, chciałoby się powiedzieć, ostateczną formułę. Mamy tu więc i typowe dla Janusza Szubera wiersze-mininowele, i oniryczne obrazy w stylu Chagalla lub Schulza, i pastisz barokowych rytmicznych rymowanek o galicyjskich klimatach, i „kartezjańskie" namysły nad sensem tożsamości, i wreszcie przedsięwzięcia archeologii pamięci. A składa się to wszystko na autoportret człowieka, który niby tkwi tu i teraz, pomiędzy przedmiotami pospolitego użytku, w marnym czasie przełomu wieków i tysiącleci, w istocie zaś przebywa w zupełnie innym świecie, „gdzieśkiedyś", „dawno temu", w czasoprzestrzeni mitu. Ten mit jest i prywatny, wyrosły z własnych przeżyć, i ponadosobisty – tworzony przez pokolenia od niepamiętnych czasów.

Ten rodzaj doświadczenia idzie na ogół w parze z oddaleniem w przestrzeni, szczególnie nieodwracalnym, jak wygnanie, banicja. Bo taka perspektywa wyostrza widzenie rzeczy i czyni z nich prawzory. Świetnie pokazał to Herbert w wierszu o Panu Cogito, który po całym życiu rozmyśla o powrocie do rodzinnego miasta. Otóż jego bohater z całej epoki dzieciństwa – wtajemniczenia w los

– pamięta tylko jedno: jak stoi na jednej nodze w końcowej fazie gry w klasy przed skokiem w koło „Nieba". I obraz ten urasta do rangi archetypu. „Nie mogę urosnąć" – powiada – „chociaż mijają lata, a w górze huczą planety i wojny. Stoję w środku, nieruchomy jak pomnik, na jednej nodze, przed skokiem w nieskończoność".

Można powiedzieć, że Janusz Szuber fenomenalnie odwrócił ten koncept. Bohater jego wierszy – on sam – nie opuścił nigdy rodzinnego miasta, pozostał w nim na dobre i na złe, i oto siedzi w nim dalej – od blisko siedemdziesięciu lat. Wszystko wokół zmieniło się nie do poznania, on sam zmienił się nie do poznania. Tylko w głowie szemrzą głosy przeszłości, tylko w wyobraźni wszystko jest tak, jak było. I będzie tak to trwało, póki nie dokona się skok w nieskończoność.

Ktoś do kogoś, jakby sam do siebie
Jakby temu tego było mało
Ten ktoś tu, coś tak jakby jednak
Pomiędzy głową a stopami niczyje nic
Próbuję być, niekiedy to się nawet udaje
Oto emblematyczne tytuły wierszy Janusza Szubera.

Antoni Libera

2016

Artur Nowaczewski, *Kutabuk,* Towarzystwo Przyjaciół Sopot, Sopot 2015

Kutabuk Artura Nowaczewskiego to książka nader wyrafinowana i niełatwa do rozgryzienia, choć skutecznie łudząca znamionami prostoty i przystępności. Transparentna, a równocześnie zagadkowa. Czarująca i przygnębiająca. Poważna i żartobliwa, a nade wszystko przewrotna. Już gotowiśmy się roześmiać, raz i drugi, a tu z cienia wynurza się wielki smutek, żeby nie powiedzieć: głucha rozpacz, brak nadziei, bezcelowość. Melancholia w klasycznych swoich odmianach. Kiedy zaś przynależność bohatera Kutabuka do światowego bractwa melancholików, czyli tych, co nigdy nie odnajdą straty, wydaje się oczywista, poeta nieco modyfikuje i relatywizuje tę konstatację. A czyni to poprzez kapitalną parodię łączonego od wieków z melancholią motywu „nieustannego włóczenia się, nieprzerwanego marszu". Na naszych oczach melancholik staje się poniekąd tęgim wyczynowcem. Dobra poezja, a za taką uważam poezję Nowaczewskiego,

łączy piękne z pożytecznym. Dzięki Kutabukowi, jego systematycznej lekturze będziemy więc lepiej rozpoznawać w biegaczach długodystansowych (a biegają dziś wszyscy), maratończykach, a już z całą pewnością w namiętnych spacerowiczach naszych utajonych współbraci w melancholi.

Tomasz Burek

Jarosław Marek Rymkiewicz, *Koniec lata w zdziczałym ogrodzie*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2015

Nie byłby sobą Jarosław Marek Rymkiewicz – teoretyk i praktyk poetyckiego klasycyzmu – gdy nie sięgnął w końcu po formę oktostychu. Zbiór *Koniec lata w zdziczałym ogrodzie* to cykl oktostychów właśnie. Jak oktostychy to oczywiście Jarosław Iwaszkiewicz, autor tak właśnie zatytułowanego *Oktostychy*, debiutanckiego tomiku sprzed bez mała stu laty; Iwaszkiewicz pojawiający się nie raz i nie dwa zarówno w liryce, jak i w eseistyce autora książki *Czym jest klasycyzm*.

Ozdobą tomu jest bez wątpienia wiersz *Daniel Naborowski płynie do Lizbony w roku 1614*. Jeśli przypomnimy sobie, że wcześniej Naborowskiemu poświęcił Rymkiewicz jeden ze szkiców w książce *Czym jest klasycyzm*, a także *Różę oddaną Danielowi Naborowskiemu*, otwierającą zbiorek z roku 1973 *Co to jest drozd*, dojdziemy do całkowicie uprawnionej konkluzji, że twórczość Rymkiewicza doskonale obywa się bez komentarza z zewnątrz, tego komentarza wcale nie potrzebuje, tłumaczy się bowiem sama przez się.

Świat opisywany przez poetę równocześnie jest i nie jest, jest światem rzeczywistym i jednocześnie nierzeczywistym; zarazem powstaje i rozpada się. Jeden z bohaterów wierszy Rymkiewicza: „jedno oko ma boże a drugie człowiecze" (*Białoruś*), widzi na dwa sposoby, istnieje w dwójnasób. Świat opisywany przez poetę to świat natury i kultury. Z jednej strony: stokrotki, jaśminy, lilie, przebiśniegi, oleandry, hortensja, czeremcha, jarzębina, jabłonka, wierzba, brzózki, sosenki, maliny, winorośl, osy, szerszenie, żabki, lisy, jeże, kot, gawron, wiewiórka, biedronka, ślimak, ćma, trzynogi, ale także cmentarne pnącza; z drugiej: muzyka Händla, Mozarta, Schumanna, Pucciniego, Debussy'ego i Mieczysława Karłowicza, poezja Mickiewicza i Słowackiego, Konopnickiej, Przerwy-Tetmajera i Staffa, wreszcie: mitologia grecka, cywilizacja łacińska, historia antyczna i nowożytna.

Czy to znaczy, że panuje w tym świecie równowaga? Raczej nie, więcej tu czerni niż bieli, więcej ciemności niż jasności. Zasadniczą rolę w poetyckiej deskrypcji Rymkiewicza odgrywają przymiotniki: czarny i ciemny, a ponadto krwawy. Obrazowanie poety jest gęste, nieustannie się intensyfikuje, rozrasta się wiersz po wierszu, lecz poeta panuje nad nim niezawodnie.

Wiersz Rymkiewicza jest precyzyjny, zamknięty w regule ośmiu wersów, wers zaś w porządku jedenasto-, dwunasto- i przede wszystkim trzynastozgłoskowca. Aby uwydatnić znaczenie reguły, poeta raz na jakiś czas pozwala sobie na subtelne odstępstwa, na wyjątki regułę potwierdzające. Nie ulega wątpliwości, że poezja tego autora jest – jak rzadko którego – muzyczna, eufoniczna, meliczna.

Wiersz Jarosława Marka Rymkiewicza to wiersz – ut ita dicam – fizyczny, który można dotknąć, a więc zmierzyć, ma bowiem kształt, wysokość i głębokość, wielkość, ma swoją wagę, ma wreszcie swój niepowtarzalny rytm i dźwięk.

Opisując świat, poeta opisuje to, czym świat jest i czym nie jest. Opisuje materię zamieniającą się w swoje przeciwieństwo, w antymaterię, opisuje istnienie i rozkład istnienia. Sensem życia jest w tym świecie śmierć, nigdy odwrotnie. Wszystko ma swój kres, wszystko rozkłada się i rozpada, znika w przeszłości, w niepamięci, ginie na amen. Ale koniec nie wyjaśnia zagadki, nie przynosi pointy. Nicość nadciąga, anektuje poszczególne obszary rzeczywistości, powiększa swoje królestwo, jej zwycięstwo jest tylko kwestią czasu; tymczasem poeta siedząc na tarasie przed domem, w zdziczałym ogrodzie, pisze jeszcze jeden wiersz zatytułowany *Jak pisać oktostychy*, a w nim wykłada sztukę życia – przeciw śmierci i przeciw nicości.

Janusz Drzewucki

Ewa Sonneberg, *Hologramy*, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kulturalnej, Poznań 2015

Tytuł tomiku Ewy Sonnenberg brzmi *Hologramy*. Słowo to oznacza obrazy trójwymiarowe lub znaki wodne uzyskane za pomocą techniki optycznej i fotograficznej. Autorka nie używa go jednak w sensie dosłownym, lecz metaforycznie. Odnosi go mianowicie do samego świata i człowieka jako jego obserwatora. To te dwa podstawowe elementy składające się na doświadczenie bycia – coś, co się jawi, i coś, dzięki czemu się jawi – widzi autorka na podobieństwo hologra-

mów. A więc pojmuje je jako fenomeny poniekąd złudne, coś w rodzaju powidoku albo fatamorgany. Bo taką właśnie naturę mają trójwymiarowe obrazy wytworzone technicznie: ich głębia i materialność są pozorne. Gdy ręka w ślad za zmylonym wzrokiem chce sięgnąć w głąb hologramu, zatrzymuje się na powierzchni i ponosi poznawcze fiasko.

Interpretacja świata jako wszechpotężnej ułudy nie jest czymś nowym w historii ludzkiej myśli i poezji. Od czasów Platona przypuszczano, że tak zwana rzeczywistość jest zaledwie odbiciem czegoś albo wyobrażeniem (jak u Schopenhauera), a samo życie – „przelotnym półcieniem" jak u Szekspira albo „snem" jak u Calderona. Niemniej zjawiska albo kategorie, do których odsyłano, aby uzmysłowić sobie ów domniemany stan rzeczy, były naturalne, pochodziły ze świata stworzonego przez naturę. Ewa Sonnenberg odwołuje się do artefaktu – do czegoś sztucznego, stworzonego przez współczesną cywilizację techniczną. Tego rodzaju podejście jest dosyć świeżej daty. A pojawiło się, odkąd człowiek w procesie podpatrywania i naśladowania natury zaczął podrabiać życie organiczne i jego wykwit, jaką jest inteligencja. Bo to właśnie te osiągnięcia przywiodły go myśli, że być może i z nim jest podobnie jak z jego wytworami. A więc że jest on tylko pewnym czysto materialnym mechanizmem, umyślnie lub przypadkowo sfabrykowanym przez jakiegoś kosmicznego konstruktora – jakiegoś nieodpowiedzialnego lub bezwzględnego ucznia czarnoksiężnika. Owszem, mechanizmem niesłychanie skomplikowanym czy wręcz nieprzewidywalnym, niemniej wyłącznie nim. A więc już nie żadną duszą, lecz rzeczą, a więc już nie „kimś", ale „czymś", jak pierwszy to nazwał Leopardi.

To stąd właśnie tak obecne we współczesnej kulturze tzw. anty-utopie, czyli wizje z pogranicza nauki i fantazji, będące wyrazem niepokojących przeczuć, jakie rozkrzewiły się wraz z metafizyczną zapaścią i religijnym odczarowaniem świata.

Poezja Ewy Sonnenberg zdaje się wpisywać w tę tendencję. A na drodze tej stawia ona istotne pytania: Cóż z tego, że wszystko jest prawdopodobnie ułudą, skoro ułuda ta jest źródłem cierpienia? Cóż z tego, że jesteśmy zaledwie aparatami do wyświetlania obrazów, a obrazy te mają charakter hologramów, czyli nie udostępniają żadnej rzeczywistości, a jedynie ją imitują, skoro sama ta sytuacja przyprawia o zawrót głowy i nieustanny lęk? Cóż z tego, że lęk ów, jak i wszelkie inne uczucia są ledwie fantomami, skoro nie ma od nich ucieczki?

„Jesteśmy zesłani na Ziemię", powiada autorka tomu. „Skazani na wygnanie, nieustanną tułaczkę i nieuchronną śmierć". Czymkolwiek jest ta przygoda,

cokolwiek się za nią kryje. Świat, jaki był i jest, „nic nie ma na swoje usprawiedliwienie". Oto w największym skrócie myśl Ewy Sonnenberg.

Antoni Libera

Urszula Honek, *Sporysz,* Wojewódzka Biblioteka Publicznej i Centrum Animacji Kulturalnej, Poznań, 2015

Idź i patrz – zdają się mówić do nas te wiersze. Ich niezwykłe, sugestywne, poruszające, a niekiedy – przerażające obrazy. Miej odwagę zobaczyć pod powierzchnią tego, co jest, tego, co widzialne – rzeczy, zdarzeń, twarzy, miłości, krajobrazów – zobaczyć ziarno zagłady, zwiastuny końca. Tym mocniej istnieje, tym jest piękniejszy świat, który jest skazany, który będzie trwać jeszcze chwilę, (wiek, epokę?). Miej odwagę zobaczyć to, co ujrzeli Głasza i Flora – idź i patrz, i zobacz to w swoim świecie, w tobie danym czasie, na swoją miarę, zobacz zarażone sporyszem żyto, życie porażone śmiercią.

Ciemne, wyraziste obrazy tej poezji, budują jakąś dziwną, oniryczną opowieść o inicjacji i zagładzie jednocześnie. Są konkretne, sensualne, porażające niekiedy mrocznym pięknem, obsesyjnie intensywne. Zwyczajne i jednocześnie elementarnie symboliczne, najgłębiej osobiste i zarazem dotykające każdego z nas.

Idź i patrz – zobacz świat (siebie, tych, których kochasz) *w pierwszą noc po skończeniu świata, tym trzeba się podzielić, tym trzeba się udławić…*

Bronisław Maj

Erwin Kruk, *Nieobecność,* Wyd. Stowarzyszenia Pisarzy Polski – Oddział Olsztyn, Olsztyn 2015

Erwin Kruk – kiedy spoglądamy na jego sylwetkę poetycką z perspektywy czy to bliskiej, mazurskiej, czy to dalszej, na przykład warszawskiej, jawi się nam jako strażnik pamięci Mazurów, piewca krainy Nod, ostatni z ginącego plemienia dawnych mieszkańców Prus Wschodnich. W tym trafnym sądzie tkwi jak cierń stereotyp, jest w jego głębi uproszczenie.

Tym razem poeta wspina w swoich lirykach na szczyty dystansu i właściwej każdemu poecie w osobny sposób miary zwięzłości. Jego liryczne medytacje nad fenomenem *Nieobecności* jakże daleko wykraczają poza lokalną problematykę, mazurski kontekst historyczno-kulturowy. Oto staje przed nami Kruk-metafizyk, opiewający to, co w jednej chwili „jest" i „nie jest", to, co jest „inne" i „takie samo". W wierszach poetyckiego piękna – właśnie… piękna! – nabierają fenomeny, o których rzadko dumamy frazą bez zgrzytów, bólu, znużenia: to starość, śmierć, znikanie, żegnanie się. U Kruka, to prawda, pobrzmiewa ton goryczy: „A wszystko jest takie samo/ A wszystko jest nie tak", natychmiast jednak przełamywanej – nie waham się tak napisać – przez kosmiczne czucie najdojrzalszego pojednania z bytem i istnieniem: „Innym niebem płyną te same obłoki./ Pod innymi dachami ćwierkają te same wróble".

Erwin Kruk osiąga w *Nieobecności* – trudny, bo trudny – stan głębokiego pojednania z życiem w tym a nie innym, mazurskim (co znaczy tu: zuniwersalizowanym, ludzkim) krajobrazie. Krajobrazie realnym i symbolicznym: „A cóż by się stało,/ Gdybym powiedział:/ Jestem szczęśliwy./ Nie zawsze, a jednak". A jednak stało się! Można o Kruku napisać: poeta spełniony. W liryce Kruka, poety nieszczęśliwego, opłakującego ginące światy, „stało się" szczęście: „Pod cieniem obłoków,/ W świetle i w ciemności".

Jarosław Ławski

Uta Przyboś, Prosta, Wyd. Forma. Fundacja Literatury im. Henryka Berezy Szczecin, Bezrzecze 2015

Uta Przyboś – rzadko, powiadam, trafia się słowo tak niemylne i nierozrzutne, a przy tym dosadnie trafne w nazywaniu rzeczywistości. Tom *Prosta* to liryczny popis mistrzostwa w operowaniu językiem, które zarazem – zawsze oryginalnie, często olśniewająco – nazywa, istotę: fenomeny bytu i egzystencji w ich zwiewnej przemijalności. To byłby jednak tylko poetycki rynsztunek przyboczny – jest tu więcej: koncept, cała „nowoczesność" wywrócona na nice, postrzeganie istnienia naraz okiem, uchem, słowem i ujmowanie go w błyskach osobliwej wyobraźni. To poetka dominującej wyobraźni.

Nazwałbym ją mistrzynią mądrego, najmądrzejszego życia w tradycji. Cały jej przepastny *erudicon*, świat lektur, oglądów, doświadczeń życiowych pojawia się w liryce w sposób arcynaturalny, oszczędny. Ale przez tę dojrzałą oszczęd-

ność erudycja Uty Przyboś, wtopiona w jej obserwacje natury i historii, poraża. Czego tu nie ma – nawiązania do Juliana Przybosia, jej Ojca, wmyślenie w strofę i wizję świata Słowackiego, psalmiczne tropy… Cóż tu jest: detal i kosmos, sikorka, drzewo, pory roku i Historia przez wielkie „H". Trudno uchwycić poetycki idiom poetki. Może jest nim, tak rzadko słyszana, skłonność do obejmowania słowem poetyckim całości, kosmosu, wszechświata, nieskończoności. Może właśnie jej słowy trzeba by powiedzieć: to liryka, co „…jest jak piękno prostej…/która bez początku i końca../ na wskroś świata…" Tak oto malarka i poetka stara się zapisać najtrudniejsze: proste, prostolinijne wszechrozumienie „Jednego". Świata.

Jarosław Ławski

2017

Jarosław Mikołajewski, *Żebrak*, Wyd. Znak, Kraków 2015

Wiersze Jarosława Mikołajewskiego z tomu *Żebrak* – podobnie zresztą jak i z innych jego zbiorów – przesycone są smutkiem, goryczą, zawodem i zwątpieniem. Odczucia te jednak nie wynikają z indywidualnych cech autora – z jego charakteru, temperamentu czy uosobienia. Człowiek, który ich doświadcza, jest bowiem jednostką wybitnie uzdolnioną i poniekąd spełnioną. W każdym razie nie ma powodu do frustracji i narzekania na los. Melancholia i elementy depresji, którymi promieniuje ta poezja, wynikają z czego innego. Z czegoś, co nazwałbym kondycją człowieka późnej nowoczesności. Bohater Mikołajewskiego dotknięty jest chorobą epoki – brakiem wiary w absolut, poczuciem względności wszystkiego, zagubieniem w technicznej cywilizacji, niemożnością uchwycenia jakiegokolwiek nadrzędnego sensu. Jego wiersze wyrażają wszystkie te bolączki. Już same ich tytuły układają się w wymowną opowieść: *kim jest* [w domyśle: Bóg], *każdy widzi – dzień pański* [który zamiast nadejść, ucieka] – *minęła godzina poezji* [w domyśle: e p o k a poezji] – *drżenie słowa – memento – wielki finał.*

Tytułowy żebrak to figura człowieka naszych czasów. Oto ktoś duchowo zdegradowany: ktoś, kto niejako na własne życzenie utracił dobytek gromadzony przez wieki, dobytek, który dawał mu oparcie i jednał ze światem. Oto ktoś zdetronizowany i – mimo niezliczonych udogodnień stworzonych przez cywilizację techniczną – wygnany i bezdomny. Pozbawiony busoli, mapy, a zwłaszcza intuicji kierunku. Dawne mity, które dawały mu światło i chroniły przed meta-

fizycznym horrorem, wydają mu się dziecinnie naiwne, a ich kult – czczym rytuałem. Nie przynoszą katharsis. Ale niczego innego nie ma. Życie jawi mu się prawie wyłącznie jako materia i statystyka. Jest przewidywalne jak rozwój rośliny, jak proces dojrzewania – jak owe osiemnaście lat od urodzenia do matury.

I stąd właśnie, jak się zdaje, końcowa *quasi*-modlitwa (ostatni wiersz pod tytułem *dedykacja*), która zaczyna się od znamiennych słów: „panie, który jesteś / w chwili gdy cię nie ma / bez przerwy na opak / i nigdy na temat", a kończy gorzką konkluzją: „tobie zmartwychwstanie / a nam zasypianie / tobie wieczna chwała / nam chwilka niecała".

Minorowa, pełna sceptycyzmu i braku nadziei poezja Jarosława Mikołajewskiego porusza i przytłacza.

Antoni Libera

Szymon Żuchowski, *Podział odcinka*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa

Wiersze Szymona Żuchowskiego, krytyka muzycznego i tłumacza, w sposób nader ostentacyjny nawiązują do całego arsenału znaków kultury: muzyki nade wszystko, lecz też literatury, języka, czasem kultury masowej. Tomik opatrzył Autor *Notą o wierszach*, jeszcze pogłębiającą to wrażenie zanurzenia wypowiedzi w żywiole erudycji. Tłumaczy w niej, iż: „Tytuły poszczególnych cykli składających się na *Podział odcinka* odpowiadają numerom kolejnych sześciu partit klawesynowych J. S. Bacha (BWV 825-830) w katalogu Schniedera oraz siódmej uwertury w stylu francuskim (BWV 831), która w sensie gatunkowym może być uważana za partitę" etc.

Otóż „w sensie" głębokim, twierdzę, to nie muzyka, to nie muzyczność stanowią o poetyckiej osobności głosu poetyckiego Żuchowskiego. Nie otchłanny i szczodrze dzielony z nami *erudicon* okazuje się najważniejszy. *Erudicon* krytyka muzycznego i tłumacza – i jeszcze ogarniętego pasją życia czytelnika – odsłania tu pracę i pozę dyrygenta, który dyryguje spektaklem przypominającym walkę Apollina z Dionizosem, Edypa z Laokoonem.

Muzyczna forma, gramatyka języków i kulturowa tradycja przesłaniają, odsłaniają i zakrywają spektakl, w którym życie toczy walkę z bólem, cierpienie przenika się z rozkoszą, ale też głębiej pojęta nuda przerywana jest przez zmysłową rozkosz. Jak pisze Żuchowski, „od samych przyrostków przedrostków

uświeconych grecką łaciną / nabieram niemal nabożnego lęku a to się dopiero zaczyna" [*Allemande 1 (od przyrostków)*]. Z tych prób wykonania wielkiej formy Wyrazu wyłania się jednak obraz człowieka wciąż pozostającego w drodze do Doświadczenia i Wiedzy Tragicznej, która, choć daleka, byłaby także jeszcze Wiedzą Radosną. Dlatego, powiada liryk, „już trzeci raz tego dnia inaczej / podchodząc pod obwódkę bólu / patrzyłem patrzę nie wypatrzę" [*Corrente (z żelazkiem)*].

Poezja Szymona Żuchowskiego: pieśni dionizyjczyka w drodze do… Właśnie? Dokąd? – spieszymy zapytać kompozytora i dyrygenta tej lirycznej partity, która, jak nie omieszka wyjaśnić poeta-erudyta, „Dawniej oznaczała również wyjazd czy odejście".

Z wielu powodów byłby to „wyjazd" przedwczesny.

Jarosław Ławski

Alicja Bykowska-Salczyńska, *Cno*, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich Oddział Olsztyn, Olsztyn 2017

Tomik Alicji Bykowskiej-Salczyńskiej, poetki i autorki słuchowisk radiowych, związanej miejscem urodzenia z Ostródą, a pracy z Olsztynem, jest poetycką wyprawą w przestrzeni i czasie. Wyprawą w czas, gdy Warmię zasiedlali uciekinierzy z Wołynia, ocaleni z rzezi, kiedy tę Warmię opuszczali ostatni Warmiacy i Niemcy. Jest to podróż w przestrzeń: na Wołyń, śladami dziadków i mamy, podróż tej, która „nie urodziła się Tam" (*Uroczysko BRAK*). Jak pisze poetka: „Mimo to pojechałam na Wołyń / w widzialne i niewidzialne nie do pojęcia Tam / Pojechałam na Wołyń, dotąd nie wróciłam / Zamieszkuję Uroczysko BRAK / Tam nawet trawy bolą / Nie chciałabym w nich rodzić / ani rodzić się, ani się umierać" (tamże).

Bykowska-Salczyńska nie podążą drogą sentymentu wołyńskiego, nie popada we wzniosłe stylizacje trenu lub psalmu. Do nikogo nic nie woła i niczym nie pociesza. Jest to chłodna, zimna i przez to osobliwa wyprawa w królestwo partykuły „nie".

W królestwie „nie" i „nic" nikt nie czeka na podróżnika, nic nie ocala z życia i od zagłady życia. Nic też nie zostaje zapomniane i nic nie zostaje wybaczone. Liryczny podróżnik i świat, do którego powraca, pozostają wobec siebie obcy

jak Niewybaczenie i Nierozumienie. W otwierającym tomik wierszu Bykowska-Salczyńska zapytuje:

> Nienawiść od nienawiści? Nie
> Niemiłość do niemiłości
> Tak

I to jest w tym tomie oryginalne: sprowokowanie czytelnika, by zapytał, czym cudza „niemiłość" odpłaci za „niemiłość" naszą… I kiedy się to skończy. Bez znaku zapytania.

Jarosław Ławski

Jerzy Kronhold, *Skok w dal*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016

Wierszami, składającymi się na zbiór poetycki Jerzego Kronholda *Skok w dal* rządzą duchy elegii oraz nostalgii. Duch elegii rządzi częścią pierwszą zbioru zatytułowaną *Próby*, napisaną po śmierci żony poety, zaś duch nostalgii rządzi częścią drugą, zatytułowaną *Zjazd koleżeński*, w której poeta wraca do czasów dzieciństwa i młodości.

O swoich ranach, zarówno tych emocjonalnych, jak i intelektualnych, poeta mówi wprost, lecz nie epatuje czytelnika własnym bólem, bowiem nade wszystko interesuje go drugi człowiek; ale także otaczająca rzeczywistość, cały świat, który da się przeniknąć – już to intuicyjnie, już to racjonalnie. Poeta nie zajmuje się sobą, nie próbuje też zaintrygować lub olśnić czytelnika swoją wyobraźnią czy wrażliwością – chociaż rzecz jasna nie brakuje mu ani jednej, ani drugiej – zajmuje się natomiast tym wszystkim, co można określić najprościej mianem istnienia. Tym, co znajduje się w centrum jego twórczej uwagi jest właśnie istnienie, a ściślej tajemnica istnienia.

Jerzy Kronhold to mistrz obserwacji. W poszczególnych wierszach skupia się na kolorach, smakach, zapachach i kształtach świata, a nawet wszechświata, jaki – o paradoksie – jest na wyciągnięcie ręki. Siłą jego liryki jest zatem konkret, szczegół. Nie bez powodu ów świat poetycki opisany został nad wyraz precyzyjnie pod względem czasowym i przestrzennym, a zatem historycznym i geograficznym. Akcja liryczna tych wierszy rozgrywa się hic et nunc, tu i teraz, ale rozgrywając się tu i teraz, rozgrywa się zawsze i wszędzie. Fenomen tej poezji

tkwi wszak w tym, że pisząc o sobie i swoich bliskich, o swoim świecie, poeta pisze także o nas i o naszym świecie. Pisze o tym, o czym myślimy codziennie, o tym czego boimy się najbardziej, mianowicie o śmierci i o tym, że lęk przed śmiercią zobowiązuje nas do życia. Tym samym, pisząc o śmierci, pisze o życiu w jego najwspanialszej postaci, a więc o życiu, które równocześnie trwa i przemija.

Janusz Drzewucki

Dariusz Suska, *Ściszone nagle życie*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2016

Dariusz Suska w zbiorze *Ściszone nagle życie*, podobnie jak w każdym ze swoich sześciu wydanych wcześniej zbiorów wierszy, poczynając od tomu *Rzeczy które były światem*, wydanego ćwierć wieku temu, wraca do czasów dzieciństwa, a zatem do czasów, gdy wszystko co się działo, działo się po raz pierwszy, do czasów, gdy po raz pierwszy poczuł radość, ale także strach; strach przed światem, przed życiem, przed tym, co w świecie, co w życiu jest jedną wielką niewiadomą. Wraca w tych wierszach także do czasów studenckich, gdy człowiek umie już nazwać po imieniu swoją radość i swój strach, gdy zaczyna zdawać sobie sprawę, że oprócz żywiołowej radości i organicznego strachu tym, co najważniejsze okazują się: wiara, nadzieja i miłość.

To, co przeminęło, przeminęło na zawsze, chociaż żyje w pamięci. Im bardziej jednak żyje w pamięci, tym pewniejsze jest, że przeminęło. Poeta nie chce się pogodzić z utratą tego, co było wczoraj i przedwczoraj, ale wie, że pogodzić się musi, bo nie ma wyjścia. Postawa Dariusza Suski to postawa kogoś, kto szuka równowagi: między sobą a światem, między sobą dzisiaj i sobą z wczoraj lub przedwczoraj. Jeśli stan równowagi udaje mu się osiągnąć, to wyłącznie dzięki słowu, dzięki temu, że to, co przeminęło, a więc zostało utracone, jednak jest, istnieje – w słowie. Słowo i pamięć to klucze do świata poetyckiego tego twórcy.

Język tego poety to język zarówno konwersacyjny, jak i konwencjonalny, język dziecięcej niewinności, jak i język męskiej dojrzałości, wreszcie język nowoczesnej poezji, ale – co szczególnie godne podkreślenia – silnie osadzonej w tradycji. W swoich wirtuozowskich wierszach Dariusz Suska daje świadectwo, że ocalenia – dla naszej pamięci, dla tego, co przeżyliśmy i co przeżywamy – można, a nawet należy szukać i doszukać się w słowie, w świętej mowie poezji.

Janusz Drzewucki

Małgorzata Lebda, *Matecznik*, Wydawnictwo WBiCK, Poznań 2016

Świat poetycki *Matecznika* istnieje przedziwnie mocno, intensywnie, pewnie. Jest konkretny: wypełniają go rzeczywiste krajobrazy i miejsca; zaludniają – znane nawet z imienia – postacie. Poetyckie obrazy i historie – w tym ich tajemnicza siła – są tak sugestywne, widzialne i dotykalne, że jawią się jako konieczna, jedyna, niejako naturalna wizja rzeczywistości. To wizja i rzeczywistość niekiedy zachwycająca, urzekająca; niekiedy – częściej – przerażająca, mroczna. Porażająca mrocznym pięknem. *Matecznik* jest przejmującym zapisem – utrwaleniem? próbą przezwyciężenia, wyrwania się? – traumatycznego, stygmatyzującego doświadczenia. W którym rozpoznać się może każdy z nas, każdy los. Ten *Matecznik* jest także – matecznikiem języka, matecznikiem poetyckim. Poetka znajduje – odkrywa? buduje? – dla tego doświadczenia własną, jedyną zdolną go unieść i wyrazić, poetycka mowę: mowę wyrazistych, ascetycznych, surowych obrazów, o sile poetyckiej iluminacji; w sercu tych obrazów trwa niesamowity dramatyczny dialog. Stawką jest – życie samo, całe życie i śmierć.

Bronisław Maj

V. DZIEJE NAGRODY

Orfeusz
Nagroda Poetycka
im. Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego
za najlepszy tom roku

IDEA I REGULAMIN NAGRODY „ORFEUSZ”

„Nagroda Poetycka im. Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego za najlepszy tom roku – ORFEUSZ” jest przyznawana za wybitne osiągnięcia współczesnej polskiej liryki – oryginalne, zachowujące bezpośredniość wyrazu, bezkompromisowe pod względem artystycznym. Nazwa i patron nagrody zakreślają obszar zjawisk poetyckich, które ORFEUSZ chce promować i rozwijać.

O nagrodzie

„Nagroda Poetycka im. Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego za najlepszy tom roku – ORFEUSZ” powstała z nadzieją zapełnienia dotkliwej luki w pejzażu krajowych instytucji literackich. O jej wyjątkowości świadczy szczególne miejsce, jakie w polskiej poezji współczesnej zajmuje twórczość autora *Balu u Salomona* i *Kolczyków Izoldy*, jej niemalejąca od lat popularność, a także występujące w niej motywy i wątki „orfickie”. W 1941 roku w obozie w Altengrabow Gałczyński przymierzał się do napisania sztuki *Orfeusz.* Ostatecznie jej nie napisał, ale w obozowym notatniku pozostawił konspekt oraz przemyślenia o boskim śpiewaku. Dziesięć lat później, w leśniczówce Pranie na Mazurach, napisał libretto do *Orfeusza w piekle,* operetki Jacquesa Offenbacha.

Pomysł nagrody zrodził się w Praniu na Mazurach, w miejscu, gdzie powstały *Kronika olsztyńska, Niobe, Pieśni*. Leśniczówka – Muzeum K.I. Gałczyńskiego – od lat jest miejscem prezentacji poetyckich: wystaw, premier książkowych, koncertów i spotkań autorskich. Pranie stało się już ważnym ośrodkiem kulturalnym nie tylko na Mazurach, ale i w kraju.

Nagroda została utworzona w 2011 roku (pierwsza edycja odbyła się w roku 2012) przez Wojciecha Kassa, dyrektora Muzeum K.I. Gałczyńskiego w Praniu, w celu uhonorowania wybitnych osiągnięć współczesnej polskiej liry-

ki. Przyznawana jest twórcom żyjącym, autorom najlepszych książek poetyckich napisanych i wydanych po polsku w roku poprzednim.

Nagroda przyznawana jest w dwóch kategoriach:

– ORFEUSZ – za najlepszy tom roku;

– ORFEUSZ MAZURSKI – za najlepszy tom roku napisany przez twórcę z Polski północno-wschodniej (Warmia, Mazury, Podlasie).

Zwycięzcy otrzymują pamiątkowe statuetki autorstwa Gracjana Kaji oraz nagrodę w wysokości 20 tys. zł w przypadku ORFEUSZA, a 5 tys. zł w przypadku ORFEUSZA MAZURSKIEGO.

Wybór tak twórców nominowanych, jak i laureatów, zależy wyłącznie od decyzji członków Jury złożonego z wybitnych znawców – poetów, badaczy literatury i redaktorów. W pracach Jury do 2018 r. brali udział: Tomasz Burek, Janusz Drzewucki, Krzysztof Kuczkowski, prof. Wojciech Kudyba, Antoni Libera, prof. Wojciech Ligęza, Ewa Lipska, Feliks Netz, prof. Jarosław Ławski (przewodniczący) i dr Bronisław Maj, Jan Stolarczyk (przewodniczący). Sekretarzem Jury jest Wojciech Kass.

Patronat honorowy nad nagrodą sprawują: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Marszałek Województwa Warmińsko-Mazurskiego i PEN Club Polska, patronaty medialne do 2018 roku: TVP 1, TVP Kultura, TVP Olsztyn, Polskie Radio PR 1, Radio Olsztyn, Radio Białystok, „Gazeta Olsztyńska”. Partnerem nagrody jest dwumiesięcznik literacki „Topos” i Stowarzyszenie Leśniczówka Pranie.

Regulamin
„Nagrody Poetyckiej
im. Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego
za najlepszy tom roku – ORFEUSZ”

§ 1

1. „Nagroda Poetycka im. Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego za najlepszy tom roku – ORFEUSZ” jest przyznawana za wyróżniającą się książkę poetycką napisaną i wydaną po polsku w roku poprzednim. Nazwa i Patron nagro-

dy zakreślają obszar zjawisk poetyckich, które ORFEUSZ chce promować i rozwijać.

2. Organizatorem konkursu jest Muzeum K.I. Gałczyńskiego w Praniu, fundatorem Nagrody jest Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

3. Nagroda Poetycka im. Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego przyznawana jest w trybie konkursowym w dwóch kategoriach: I – ORFEUSZ, II – ORFEUSZ MAZURSKI dla autora z Polski północno-wschodniej.

4. Nagroda jest przyznawana corocznie za najlepszą książkę poetycką (wyłącznie pierwsze wydanie) napisaną w języku polskim przez żyjącego autora i wydaną w Polsce po raz pierwszy pomiędzy 1 stycznia a 31 grudnia roku kalendarzowego poprzedzającego rok ogłoszenia danej edycji Nagrody.

5. Laureatem Nagrody może być tylko jedna książka w kategorii ORFEUSZ i jedna w kategorii ORFEUSZ MAZURSKI. W przypadku kiedy wyróżniona książka ma dwóch lub więcej autorów, kwota pieniężna Nagrody zostanie podzielona na odpowiednio równe części. Jury w każdej z dwóch kategorii wyłania książki nominowane i książki-laureatki.

6. Nagrodę stanowią:

– w kategorii ORFEUSZ: statuetka i 20 tys. złotych;

– w kategorii ORFEUSZ MAZURSKI: 5 tys. złotych.

7. Z udziału w konkursie wyklucza się książki, których autorami lub współautorami są:

a) osoby będące przedstawicielami (uprawnione do reprezentowania) Fundatora oraz Organizatora konkursu;

b) Członkowie i Sekretarz Jury;

c) wybory wierszy.

8. Konkurs składa się z trzech etapów:

a) pierwszy etap – wybranie przez Jury spośród wszystkich zgłoszonych (a wydanych w poprzednim roku) książek 20 nominacji;

b) drugi etap – wybranie przez Jury pięciu książek-finalistek,

c) trzeci etap – wybór książki-laureatki spośród książek-finalistek i wręczenie nagrody.

9. Dokładne terminy poszczególnych etapów będą corocznie ustalane i podawane do publicznej wiadomości.

10. Podmiotami upoważnionymi do zgłaszania książek do konkursu są:

a) wydawnictwa;

b) osoby reprezentujące instytucje kultury oraz media o literackim charakterze;

c) Członkowie Kapituły;

d) Sekretarz Jury.

11. Każda edycja Nagrody zostanie ogłoszona w październiku. Termin zgłaszania książek – nie później niż do 15 marca następnego roku (dokładna data będzie podawana corocznie do publicznej wiadomości). Zgłoszenie musi dotrzeć do Sekretarza Jury w powyższym terminie niezależnie od daty stempla pocztowego. W szczególnych przypadkach zgłoszenia, które wpłyną po tej dacie, mogą zostać uwzględnione w konkursie za zgodą Przewodniczącego Jury.

12. Zgłoszenie książek do Nagrody powinno mieć charakter pisemny. Do listu przewodniego należy dołączyć 6 (sześć) egzemplarzy każdego zgłaszanego tytułu. Będą one podstawą do podejmowania decyzji przez Jury.

Zgłoszenia można dostarczyć osobiście lub należy wysłać listem poleconym pod adres Sekretarza Jury: Wojciech Kass, Muzeum K.I. Gałczyńskiego, Pranie, 12-220 Ruciane Nida z dopiskiem ORFEUSZ lub ORFEUSZ MAZURSKI.

13. Zgłoszenie powinno zawierać:

a) imię, nazwisko oraz adres mailowy lub nr telefonu autora;

b) tytuł i rok publikacji pierwszego wydania książki;

c) nazwę, adres i dane kontaktowe (w tym nr telefonu, ew. adres e-mail) osoby lub instytucji zgłaszającej.

14. Autorzy książek zgłaszanych do nagrody przez podmioty wymienione w §1, pkt. 10, którzy zostaną nominowani do nagrody, wyrażają tym samym zgodę na wykorzystanie kilku utworów w celu promocji książki jako nominowanej do nagrody.

15. Wszystkie nadesłane książki, również te z dopiskiem ORFEUSZ MAZURSKI, kandydują do ORFEUSZA. W przypadku kiedy ORFEUSZA zdobędzie książka napisana przez autora z Polski północno-wschodniej, autor otrzymuje statuetkę oraz jedną gratyfikację pieniężną, związaną z Nagrodą ORFEUSZA.

16. Książki autorów z Warmii, Mazur i Suwalszczyzny dodatkowo biorą udział w konkursie na Nagrodę ORFEUSZA MAZURSKIEGO. Nagrodę przyznaje się decyzją jury, które zastrzega sobie możliwość nieprzyznania takiej nagrody.

§ 2

1. Członków Jury powołuje Organizator. Juror może być powołany na więcej niż jedną edycję Konkursu. Co 2 lata przynajmniej jeden z Jurorów się zmienia. Do składu Kapituły może zostać powołanych najwyżej sześciu Jurorów.

2. Przewodniczący Jury jest wybierany spośród Członków Jury. Przewodniczący Jury kieruje jej pracami i przewodniczy obradom.

3. Jury podejmuje decyzje na posiedzeniach, w formie uchwał, zwykłą większością głosów. Dla podjęcia uchwały wymagana jest obecność ponad połowy Członków Jury. W razie równego podziału głosów decyduje głos Przewodniczącego.

4. Wynagrodzenie członków Jury z tytułu udziału w jego pracach ustalane jest corocznie przez Organizatora.

5. W danym roku odbywają się nie więcej niż 3 posiedzenia Jury.

6. Członek Jury nie biorący udziału w posiedzeniu może przedstawić Przewodniczącemu Jury (lub Sekretarzowi Jury) na piśmie swoje propozycje, stosownie do celu i przedmiotu danego posiedzenia.

7. Kapituła podejmuje decyzje w oparciu o postanowienia Regulaminu „Nagrody Poetyckiej im. Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego za najlepszy tom roku – ORFEUSZ”. W sprawach nieuregulowanych w Regulaminie Kapituła podejmuje decyzje według własnego uznania, kierując się zasadami słuszności oraz charakterem Nagrody i jej założeniami.

8. Członków Jury obowiązuje zasada dyskrecji i utrzymania w tajemnicy tak przebiegu posiedzeń, jak i treści podejmowanych uchwał, chyba że Jury w porozumieniu z Organizatorem postanowi inaczej w stosunku do części lub całości obrad.

9. Sekretarz nie ma prawa głosu w wyborze autorów nominowanych i laureatów.

10. Do obowiązków Sekretarza należy:

a) podejmowanie wszelkich działań w celu sprawnego przeprowadzenia obrad Jury, w tym utrzymywanie stałego kontaktu z Członkami Jury, powiadamianie ich o terminach spotkań i porządku obrad, pełnienie wszelkich czynności wykonawczych wynikających z bieżących prac Jury i podejmowanych przez Jury decyzji;

b) protokółowanie obrad Jury;

c) przedstawianie Jury scenariusza uroczystości wręczenia Nagrody.

§ 3

1. Nagroda zostaje wręczona każdego roku w terminie ustalonym przez Organizatora i Jury. Dokładna data wręczenia Nagrody będzie podawana z odpowiednim wyprzedzeniem do publicznej wiadomości.

2. Miejscem uroczystości jest Pranie. W szczególnych sytuacjach Organizator w porozumieniu z Jury może podjąć decyzję o zmianie lokalizacji uroczystości wręczenia Nagrody.

§ 4

Właścicielem wszelkich praw materialnych i niematerialnych związanych z Nagrodą, a w szczególności takich, jak logo i nazwa Konkursu, jest Organizator Konkursu.

§ 5

Regulamin wchodzi w życie po akceptacji wszystkich jego postanowień przez Organizatora i Jury pierwszej edycji Nagrody, co powinno znaleźć wyraz w stosownej uchwale.

KAPITUŁA NAGRODY POETYCKIEJ K. I. GAŁCZYŃSKIEGO „ORFEUSZ” W LATACH 2012–2017

2012

– Tomasz Burek
– Krzysztof Kuczkowski
– Ewa Lipska
– Feliks Netz
– Jan Stolarczyk (*przewodniczący*)

2013

– Tomasz Burek
– Krzysztof Kuczkowski
– Wojciech Ligęza
– Feliks Netz
– Jan Stolarczyk (*przewodniczący*)

2014

– Tomasz Burek
– Wojciech Kudyba
– Wojciech Ligęza
– Feliks Netz
– Jan Stolarczyk (*przewodniczący*)

2015

– Tomasz Burek
– Wojciech Kudyba
– Antoni Libera
– Wojciech Ligęza
– Jarosław Ławski (*przewodniczący*)

2016

– Tomasz Burek
– Janusz Drzewucki
– Antoni Libera
– Jarosław Ławski (*przewodniczący*)
– Bronisław Maj

2017

– Tomasz Burek (zmarł 2 maja przed obradami Kapituły)
– Janusz Drzewucki
– Antoni Libera
– Jarosław Ławski (*przewodniczący*)
– Bronisław Maj

Od 2012 roku Sekretarzem Nagrody (bez prawa głosu) jest Wojciech Kass.

ARCHIWUM NAGRODY:
NOMINACJE, FINALIŚCI, LAUREACI

2012

Nominacje:

1. Przemysław Dakowicz, *Place zabaw ostatecznych*, Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2011
2. Leszek Engelking, *Muzeum dzieciństwa*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań 2011
3. Konrad Góra, *Pokój widzeń*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań 2011
4. Jerzy Górzański, *Poza tym światem*, Wydawnictwo AULA, Warszawa 2011
5. Julia Hartwig, *Gorzkie żale*, Wydawnictwo a5, Kraków 2011
6. Roman Honet, *Piąte królestwo*, Biuro Literackie, Wrocław 2011
7. Zbigniew Jankowski, *Zaraz przyjdzie*, Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2011
8. Łukasz Jarosz, *Wolny ogień*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań 2011
9. Krzysztof Karasek, *Wiatrołomy,* Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2011
10. Krzysztof Koehler, *Od morza do morza*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań 2011
11. Wojciech Kudyba, *Ojciec się zmienia*, Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2011
12. Bogusława Latawiec, *Gdyby czas był ziemią*, Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2011
13. Krzysztof Lisowski, *Nicości, znikaj*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2011
14. Jacek Łukasiewicz, *Stojąca na ruinie*, Biuro Literackie, Wrocław 2011

15. Mieczysław Machnicki, *Całość*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2011
16. Przemysław Owczarek, *Pasja*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań 2011
17. Marta Podgórnik, *Rezydencja surykatek*, Biuro Literackie, Wrocław 2011
18. Helena Raszka, *Głosy w przestrzeni*, Wydawnictwo Forma, Szczecin, Bezrzecze 2011
19. Janusz Styczeń, *Furia instynktu*, Biuro Literackie, Wrocław 2011
20. Irena Żukowska-Rumin, *Alexandreis*, Zakład Poligraficzny SAM-WIL, Kielce 2011

Finaliści:
1. Przemysław Dakowicz, *Place zabaw ostatecznych*, Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2011
2. Krzysztof Karasek, *Wiatrołomy,* Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2011
3. Wojciech Kudyba, *Ojciec się zmienia*, Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2011
4. Jacek Łukasiewicz, *Stojąca na ruinie*, Biuro Literackie, Wrocław 2011
5. Janusz Styczeń, *Furia instynktu*, Biuro Literackie, Wrocław 2011

Laureaci:
ORFEUSZ – Krzysztof Karasek, *Wiatrołomy,* Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2011
ORFEUSZ MAZURSKI – nie przyznano

2013

Nominacje:
1. Dorota Betlewska-Gutowska, *Róża Ksiąg i scenariusze*, Wydawnictwo „Magraf", Warszawa 2012
2. Kazimierz Brakoniecki, *Chiazma,* Biblioteka „Toposu", Sopot 2012
3. Zbigniew Chojnowski, *Bliźniego, swego*, Biblioteka „Toposu", Sopot 2012
4. Krystyna Dąbrowska, *Białe krzesła*, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2012

5. Jakub Ekier, *Krajobraz ze wszystkimi*, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2012
6. Teresa Ferenc, *Widok na życie*, Biblioteka „Toposu", Sopot 2012
7. Jerzy Górzański, *Festyn*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2012
8. Barbara Gruszka - Zych, *Szara jak Wróbel*, Biblioteka „Toposu", Sopot 2012
9. Jerzy Jarniewicz, *Na dzień dzisiejszy i chwilę obecną*, Biuro Literackie, Wrocław 2012
10. Łukasz Jarosz, *Pełna krew*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012
11. Urszula Kulbacka, *Rdzenni mieszkańcy*, Biblioteka Atrerii, Łódź 2012
12. Ewa Lipska, *Droga pani Schubert...*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012
13. Piotr Matywiecki, *Widownia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012
14. Jarosław Mikołajewski, *Na wdechu,* Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012
15. Ewa Elżbieta Nowakowska, *Merton Linneusz Artaud*, Wydawnictwo FORMA, Szczecin, Bezrzecze 2012
16. Jerzy Plutowicz, *Miasto małe jak łza*, Wydawnictwo Mamiko, Nowa Ruda 2012
17. Jan Polkowski, *Głosy*, Biblioteka „Toposu", Sopot 2012
18. Dariusz Suska, *Duchy dni*, Biuro Literackie, Wrocław 2012
19. Maciej Woźniak, *Biała skrzynka,* Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2012
20. Jarosław Zalesiński, *Wiersze ponowne*, Wydawnictwo „Tytuł" Krystyna Chwin, Gdańsk 2012

Finaliści:

1. Kazimierz Brakoniecki, *Chiazma,* Biblioteka „Toposu", Sopot 2012
2. Teresa Ferenc, *Widok na życie*, Biblioteka „Toposu", Sopot 2012
3. Jerzy Górzański, *Festyn*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2012
4. Łukasz Jarosz, *Pełna krew*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012
5. Jan Polkowski, *Głosy*, Biblioteka „Toposu", Sopot 2012

Laureaci:

ORFEUSZ – Jan Polkowski, *Głosy*, Biblioteka „Toposu", Sopot 2012

ORFEUSZ MAZURSKI – Kazimierz Brakoniecki, *Chiazma,* Biblioteka „Toposu", Sopot 2012

2014

Nominacje:

1. Miłosz Biedrzycki, *Porumb*, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2013
2. Wojciech Bonowicz, *Echa*, Biuro Literackie, Wrocław 2013
3. Przemysław Dakowicz, *Teoria wiersza polskiego*, Biblioteka „Toposu", Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2013
4. Janusz Drzewucki, *Dwanaście dni*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2013
5. Tadeusz Dąbrowski, *Pomiędzy*, Wydawnictwo a5, Kraków 2013
6. Mirosław Dzień, *Linia*, Biblioteka „Toposu", Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2013
7. Leszek Elektorowicz, *Juwenilia i senilia*, Księgarnia Akademicka, seria Krakowska Biblioteka Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, Kraków 2013
8. Anna Frajlich, *Łodzią jest i jest przystanią*, Wydawnictwo FORMA, Szczecin, Bezrzecze 2013
9. Julia Hartwig, *Zapisane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2013
10. Bogdan Jaremin, *Treny lipca*, Wydawnictwo Bernardinum, Pelplin 2013
11. Krzysztof Karasek, *Słoneczna balia dzieciństwa*, Biblioteka „Toposu", Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2013/ Instytut Mikołowski, Mikołów 2013
12. Józef Kurylak, *Ciemna głęboka woda bez Boga*, Wydawnictwo Lisia Góra, Rzeszów 2013
13. Małgorzata Lebda, *Granica lasu*, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2013
14. Krzysztof Lisowski, *Poematy i wiersze do czytania na głos*, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2013
15. Leszek Aleksander Moczulski, *Kartki na wodzie*, Biblioteka „Toposu", Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2013
16. Łukasz Nicpan, *Do czytającej list*, Wydawnictwo VEDA, Warszawa 2013
17. Andrzej Niewiadomski, *Kapsle i etykietki*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2013

18. Aleksandra Słowik, *Pomiędzy kwartałami śpieszył się i zwlekał*, Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa 2013
19. Beata Szymańska, *Złota godzina*, Księgarnia Akademicka, seria Krakowska Biblioteka Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, Kraków 2013
20. Adam Waga, *Chromając*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013

W kategorii ORFEUSZ MAZURSKI jury nominowało:
1. Jan Jegliński, *Trojaki*, Radio 5, Suwałki 2013
2. Mariola Kruszewska, *Wczoraj czyli dziś*, Wojewódzki Ośrodek Animacji Kultury, Białystok 2013
3. Dominika Lewicka-Klucznik, *Samopas*, Wydawnictwo Bernardinum, Pelplin 2013

Finaliści:
1. Przemysław Dakowicz, *Teoria wiersza polskiego*, Biblioteka „Toposu", Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2013
2. Janusz Drzewucki, *Dwanaście dni*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2013
3. Krzysztof Karasek, *Słoneczna balia dzieciństwa*, Biblioteka „Toposu", Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2013/ Instytut Mikołowski, Mikołów 2013
4. Józef Kurylak, *Ciemna głęboka woda bez Boga*, Wydawnictwo Lisia Góra, Rzeszów 2013
5. Adam Waga, *Chromając*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013

Laureaci:
ORFEUSZ – Przemysław Dakowicz, *Teoria wiersza polskiego*, Biblioteka „Toposu", Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2013
ORFEUSZ MAZURSKI – Mariola Kruszewska, *Wczoraj czyli dziś*, Wojewódzki Ośrodek Animacji Kultury, Białystok 2013

2015

Nominacje:
1. Szymon Babuchowski, *Zanim przyjdziesz*, Republika Ostrowska, Ostrów Wielkopolski 2014

2. Kazimierz Brakoniecki, *Terra Nullius*, Wydawnictwo „Z bliska", Gołdap 2014
3. Przemysław Dakowicz, *Boże klauny*, Biblioteka „Toposu", Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2014
4. Mirosław Dzień, *Axis mundi*, Biblioteka „Toposu", Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2014
5. Adrian Gleń, *Re*, Biblioteka „Toposu", Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2014
6. Jerzy Górzański, *Wszystko jest we wszystkim*, Biblioteka „Toposu", Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2014
7. Barbara Gruszka-Zych, *Koszula przed kolana*, Wydawnictwo Kurii Metropolitarnej „Gość Niedzielny", Katowice 2014
8. Roman Honet, *Świat był mój*, Biuro Literackie, Wrocław 2014
9. Zbigniew Jankowski, *Biała przędza*, Biblioteka „Toposu", Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2014
10. Tadeusz Kijonka, *44 sonety brynowskie*, Wydawnictwo Sonia Draga, Katowice 2014
11. Urszula Kozioł, *Klangor*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014
12. Jacek Łukasiewicz, *Rytmy jesienne*, Biuro Literackie, Wrocław 2014
13. Zbigniew Machej, *Mroczny przedmiot pożądania*, Biuro Literackie, Wrocław 2014
14. Jarosław Mikołajewski, *Wyręka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014
15. Jacek Podsiadło, *Przez sen*, Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN", Lublin 2014
16. Jarosław Marek Rymkiewicz, *Pastuszek Chełmońskiego*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2014
17. Piotr Szewc, *Cienka szyba*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014
18. Janusz Szuber, *Tym razem wyraźnie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014
19. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, *Kochanka Norwida*, Biuro Literackie, Wrocław 2014
20. Adam Zagajewski, *Asymetria*, Wydawnictwo a5, Kraków 2014

W kategorii ORFEUSZ MAZURSKI jury nominowało:

1. Katarzyna Citko, *Post tenebras Lux*, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok 2014

2. Urszula Kulbacka, *Tanzen, tanzen*, Dom Literatury w Łodzi, Biblioteka Arterii, Łódź 2014.

Finaliści:
1. Zbigniew Jankowski, *Biała przędza*, Biblioteka „Toposu", Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2014.
2. Tadeusz Kijonka, *44 sonety brynowskie*, Wydawnictwo Sonia Draga, Katowice 2014.
3. Jarosław Mikołajewski, *Wyręka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.
4. Jarosław Marek Rymkiewicz, *Pastuszek Chełmońskiego*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2014.
5. Janusz Szuber, *Tym razem wyraźnie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.

Laureaci:
ORFEUSZ – Janusz Szuber, *Tym razem wyraźnie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014
ORFEUSZ MAZURSKI – Katarzyna Citko, *Post tenebras Lux*, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok 2014
ORFEUSZ HONOROWY – Feliks Netz, *Krzyk sowy*, Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2014

2016

Nominacje:
1. Józef Baran, *Szczęście w czapce niewidce i 99 nowych wierszy*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań.
2. Bielska Magdalena, *Czarna wyspa*, WBPiCAK, Poznań.
3. Gawłowski Wojciech, *Różo szronu*, Republika Ostrowska, Ostrów Wielkopolski 2015.
4. Gruszka-Zych Barbara, *Przyrząd do uzdatniania wody*, Wydawnictwo Astrum, Wrocław 2015.
5. Honek Urszula, *Sporysz*, WBPiCAK, Poznań 2015.
6. Jakubowski Jarosław, *Światło w lesie*, Galeria Autorska, Bydgoszcz 2015.
7. Jarosz Łukasz, *Kardonia i Faber*, Biuro Literackie, Wrocław 2015.
8. Kornhauser Jakub, *Drożdżownia*, WBPiCAK, Poznań 2015.

9. Malesa-Boniecki Witold, *Jesień we Florencji*, PIKiM, Rzeszów 2015.
10. Malina Jadwiga, *TU*, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich Oddział Kraków, Kraków 2015.
11. Nicpan Łukasz, *Ostatnie dni lata*, Wydawnictwo VEDA, Warszawa 2015.
12. Nowaczewski Artur, *Kutabuk*, Biblioteka „Toposu", Sopot 2015.
13. Nowosielski Kazimierz, *Przykładanie ręki*, Biblioteka „Toposu", Sopot 2015.
14. Przyboś Uta, *Prosta*, Wydawnictwo Forma. Fundacja Literatury imienia Henryka Berezy, Szczecin, Bezrzecze 2015.
15. Rymkiewicz Jarosław Marek, *Koniec lata w zdziczałym ogrodzie*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2015.
16. Sikora Konrad, *Napisani na ścianach*, Wydawnictwo Ruthenus, Krosno 2015.
17. Słowik Aleksandra, *Czuwanie przy zwłokach*, Zaułek Wydawniczy Pomyłka, Szczecin 2015.
18. Sonnenberg Ewa, *Hologramy*, WBPiCAK, Poznań 2015.
19. Szymańska Adriana, *Złoty dzięcioł*, Biblioteka „Toposu", Sopot 2015.
20. Waga Adam, *Samosiew*, Wydawnictwo Literackie 2015.

Finaliści:

1. Honek Urszula, *Sporysz*, WBPiCAK, Poznań 2015.
2. Nowaczewski Artur, *Kutabuk*, Biblioteka „Toposu", Sopot 2015.
3. Przyboś Uta, *Prosta*, Wydawnictwo Forma. Fundacja Literatury imienia Henryka Berezy, Szczecin, Bezrzecze 2015.
4. Rymkiewicz Jarosław Marek, *Koniec lata w zdziczałym ogrodzie,* Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2015.
5. Sonnenberg Ewa, *Hologramy*, WBPiCAK, Poznań 2015.

Laureaci:

ORFEUSZ – Rymkiewicz Jarosław Marek, *Koniec lata w zdziczałym ogrodzie*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2015

ORFEUSZ MAZURSKI – Erwin Kruk, *Nieobecność*, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich Oddział Olsztyn, Olsztyn 2015

2017

Nominacje:

1. Irit Amiel, *Spóźniona*, Wydawnictwo Austeria, Kraków.
2. Justyna Chłap-Nowakowa, *W alfabetycznym nieporządku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
3. Domoradzki Jakub, *Wiersze, których nie lubi mój tata*, Wydawnictwo Mamiko, Nowa Ruda.
4. Leszek Elektorowicz, *Rąbek królestwa*, Wydawnictwo Arcana, Kraków.
5. Zbigniew Jankowski, *Wolne miejsce*, Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot.
6. Urszula Kozioł, *Ucieczki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
7. Jerzy Kronhold, *Skok w dal*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
8. Małgorzata Lebda, *Matecznik*, WBPiCAK, Poznań.
9. Krzysztof Lisowski, *Zamróz*, WBPiCAK, Poznań.
10. Maciej Mazurek, *Nadchodzi burza*, Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot.
11. Urszula Michalak, *Dzień za dniem,* Związek Literatów Polskich oddz. w Lublinie, Lublin.
12. Jarosław Mikołajewski, *Żebrak*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
13. Piotr Mitzner, *Klerk w studni*, tCHu, Warszawa.
14. Karolina Sałdecka, *Psi blues*, K. I. T. Stowarzyszenie Żywych Poetów, Brzeg.
15. Karol Samsel, *Jonestown*, Wydawnictwo Forma, Szczecin.
16. Dariusz Suska, *Ściszone nagle życie*, Znak, Kraków.
17. Janusz Szuber, *Rynek 14/1,* Wydawnictwo Literackie, Kraków.
18. Adam Ziemianin*, Zakamarki*, Podkarpacki Instytut Książki i Marketingu, Rzeszów.
19. Szymon Żuchowski, *Podział odcinka*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa.
20. Waldemar Żyszkiewicz, *Taki lajf. Tejk 7.0,* Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot.

W kategorii ORFEUSZ MAZURSKI jury nominowało:

1. Alicji Bykowskiej-Salczyńskiej, *Cno*, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich oddział Olsztyn
2. Teresy Radziewicz, *Pełno światła*, Białostocka Kolekcja Filologiczna IFP UwB, Białystok.

Finaliści:

1. Jerzy Kronhold, *Skok w dal*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
2. Małgorzata Lebda, *Matecznik*, WBPiCAK, Poznań.
3. Jarosław Mikołajewski, *Żebrak*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
4. Dariusz Suska, *Ściszone nagle życie*, Znak, Kraków.
5. Szymon Żuchowski, *Podział odcinka*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa.

Laureaci:

ORFEUSZ – Małgorzata Lebda, *Matecznik*, WBPiCAK, Poznań

ORFEUSZ MAZURSKI – Alicja Bykowska-Salczyńska, *Cno*, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich Oddział Olsztyn, Olsztyn 2017

O AUTORACH STATUETEK

RAFAŁ STRUMIŁŁO – (1952 r.) ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie, dyplom uzyskał na Wydziale Grafiki u prof. Mieczysława Wejmana. Uczestniczył w wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych w kraju i za granicą (m.in. w Belgradzie i Nowym Jorku). Jest autorem scenografii, rzeźb, projektuje wnętrza i fotografuje.

ALINA KLUZA-KAJA – (1985) przez dwa lata studiowała na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku na wydziale malarstwa. W 2011 ukończyła tę uczelnię na wydziale rzeźby – dyplom z wyróżnieniem w pracowni Sławoja Ostrowskiego. Autorka ośmiu wystaw indywidualnych; rzeźby, rysunku oraz fotografii. Uczestniczyła w trzech wystawach zbiorowych rzeźby i rysunku.

Orfeusz
Nagroda Poetycka
im. Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego
za najlepszy tom roku

GALERIA ZDJĘĆ LAUREATÓW

2012 r. Krzysztof Karasek „Orfeusz"; fot. Łukasz Borkowski

2013 r. Jan Polkowski „Orfeusz" (nagrodę wręcza Jan Stolarczyk); fot. Ł. Borkowski

2013 r. Kazimierz Brakoniecki „Orfeusz Mazurski"; fot. Ł. Borkowski

2013 r. Feliks Netz jako juror nagrody O.; fot. Ł. Borkowski

2014 r. Przemysław Dakowicz „Orfeusz"; fot. Ł. Borkowski

2014 r. Mariola Kruszewska „Orfeusz Mazurski"; fot. Ł. Borkowski

2015 r. „Orfeusza" w imieniu Janusza Szubera odbiera Małgorzata Sienkiewicz;
fot. Ł. Borkowski

2015 r. Katarzyna Citko „Orfeusz Mazurski"; fot. Bogdan Czerwiński

2015 r. „Orfeusza honorowego" w imieniu nieżyjącego F. Netza
odbiera wdowa Beata Netz; fot. B. Czerwiński

2016 r. Jarosław Marek Rymkiewicz „Orfeusz"; fot. Jacek Kusiński

2016 r. Erwin Kruk „Orfeusz Mazurski"; fot. Krzysztof Worobiec

2017 r. Alicja Bykowska-Salczyńska „Orfeusz Mazurski"; fot. M. Truszkowski

2017 r. Małgorzata Lebda „Orfeusz"; fot. Marek Truszkowski

Wydział
Filologiczny
UNIWERSYTET W BIAŁYMSTOKU

GALERIA ZDJĘĆ
Z UROCZYSTOŚCI WRĘCZENIA NAGRODY

2012 r. Obrady w Domu Literatury w Warszawie, Od lewej: Wojciech Kass, Tomasz Burek, Krzysztof Kuczkowski, Ewa Lipska, Jan Stolarczyk; fot. F. Netz

2012 r. Obrady w Domu Literatury w Warszawie, Od lewej: J. Stolarczyk, K. Kuczkowski, E. Lipska, F. Netz, T. Burek; fot. W. Kass

2012 r. E. Lipska wręcza nagrodę O. K. Karaskowi; fot. Ł. Borkowski

2012 r. T. Burek, K. Karasek, Wojciech Kudyba, P. Dakowicz,
Jan Janga Tomaszewski, Marcin Wieczorek; fot. Ł. Borkowski

2012 r. P. Dakowicz i W. Kudyba; fot. Ł. Borkowski

2012 r. E. Lipska; fot. Ł. Borkowski

2012 r. Od lewej: K. Karasek, T. Burek, E. Lipska, K. Kuczkowski; fot. Ł. Borkowski

2012 r. Rzeźba K. I. Gałczyńskiego autorstwa Gracjana Kaji,
odsłonięta podczas pierwszej edycji nagrody O.; fot. Ł. Borkowski

2013 r. Pranie tuż przed galą wręczenia nagród „Orfeusza"; fot. Ł. Borkowski

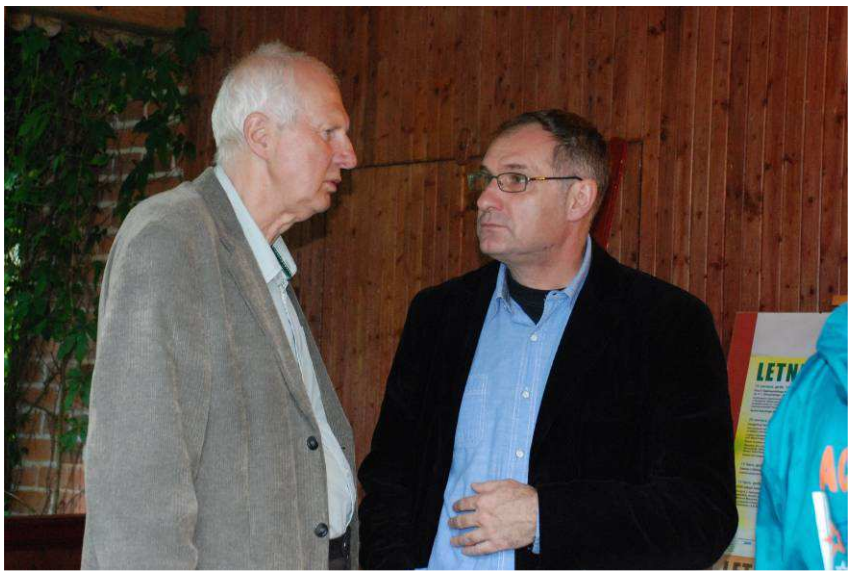
2013 r. Od lewej: Grażyna i J. Stolarczykowie, F. Netz, W. Ligęza, K. Kuczkowski, T. Burek. Pierwsza ławka w tle, od lewej: K. Brakoniecki, Jerzy Górzański, J. Polkowski; fot. Ł. Borkowski

2013 r. J. Górzański; fot. Ł. Borkowski

2013 r. Lidia Sadowa; fot. Ł. Borkowski

2013 r. Mirosław Czyżykiewicz; fot. Ł. Borkowski

2013 r. Tresa Ferenc; fot. Ł. Borkowski



2014 r. J. Stolarczyk i Janusz Drzewucki; fot. Ł. Borkowski

2014 r. Laureat „Orfeusza" P. Dakowicz i Jagienka Kass. W tle T. Burek;
fot. Ł. Borkowski

2014 r. T. Burek i W. Kass; fot. Ł. Borkowski

2014 r. Andrzej Pieczyński; fot. Ł. Borkowski

2014 r. Kamila Sammler-Kotys; fot. Ł. Borkowski

2014 r. J. Kass i Ryszard Kotys; fot. Ł. Borkowski

2014 r. Starosta piski Andrzej Nowicki i Gracjan Kaja odsłaniają rzeźbę Zielonej Gęsi; fot. Ł. Borkowski

2015 r. Jarosław Ławski i Anna Cieślak; fot. B. Czerwiński

2015 r. A. Cieślak; fot. B. Czerwiński

2015 r. W. Ligęza i Antoni Libera; fot. B. Czerwiński

2015 r. Od lewej: K. Citko, T. Kijonka, J. Ławski, M. Sienkiewicz (odebrała „Orfeusza" w imieniu J. Szubera), T. Burek, B. Netz (odebrała „Orfeusza Mazurskiego" przyznanego pośmiertnie F. Netzowi), W. Ligęza, B. Jaremin, W. Kass. Siedzi: J. Mikołajewski; fot. B. Czerwiński

2015 r. Starosta piski A. Nowicki wręcza „Orfeusza Mazurskiego" K. Citko;
fot. B. Czerwiński

2015 r. W. Kass; fot. Ł. Borkowski

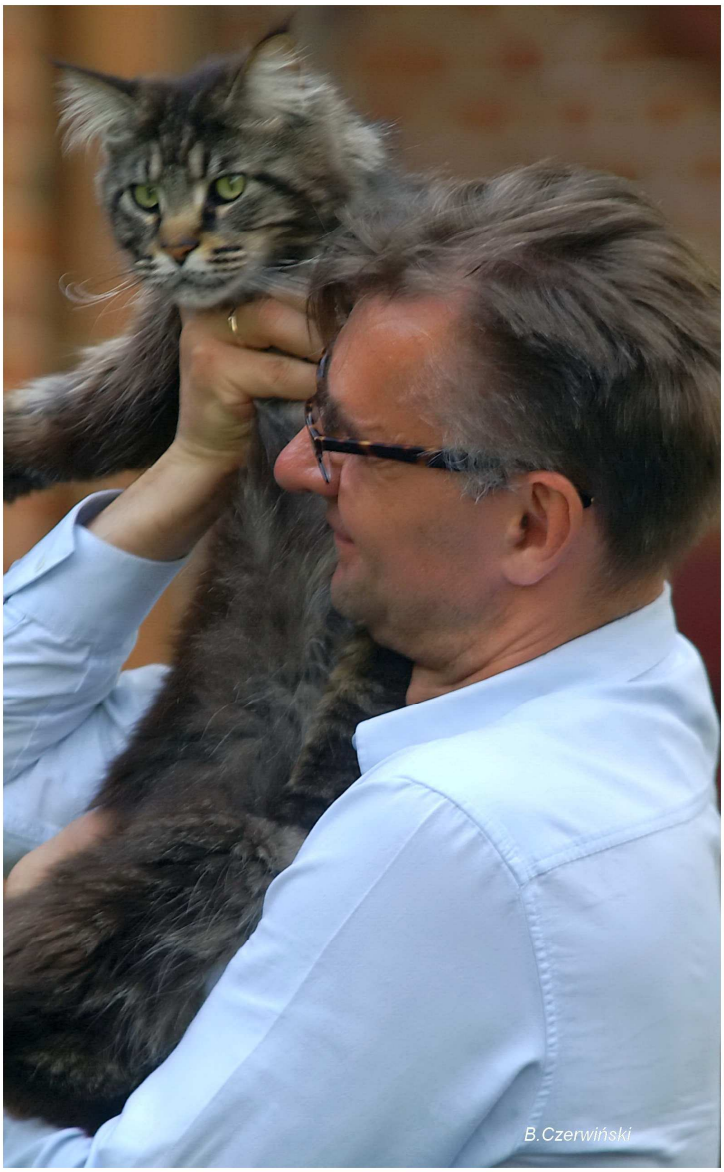
2015 r. J. Kass; fot. B. Czerwiński

2015 r. J. Ławski; fot. B. Czerwiński

2015 r. W. Ligęza, T. Kijonka, J. Mikołajewski; fot. B. Czerwiński

2015 r. B. Netz i A. Cieślak; fot. B. Czerwiński

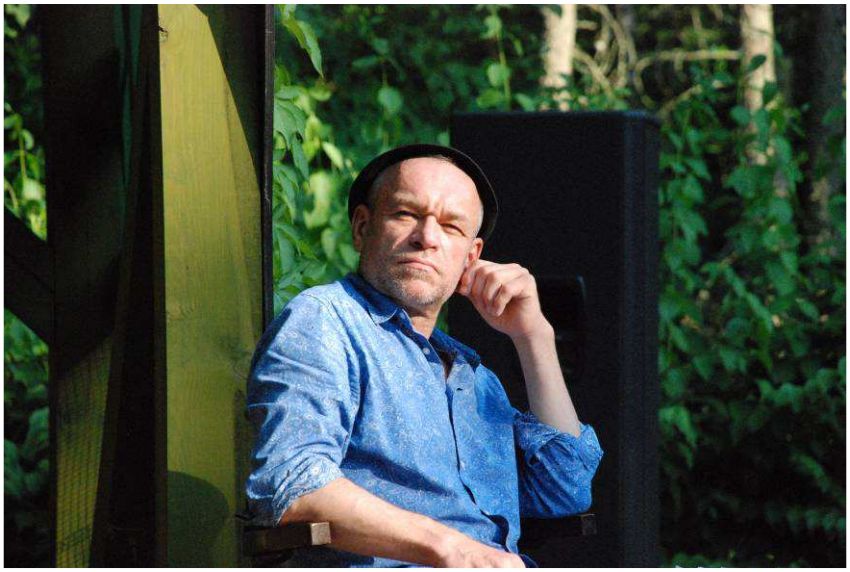
2015 r. A. Nowicki, A. Libera, T. Burek, W. Ligęza, T. Kijonka, J. Ławski;
fot. B. Czerwiński



2015 r. W. Kass i Gosh; fot. B. Czerwiński

2016 r. Finaliści nagrody O. Od lewej: Artur Nowaczewski, Urszula Honek, Ewa Sonnenberg, Uta Przyboś; fot. Ł. Borkowski

2016 r. A. Libera i Trio Targanescu; fot. Ł. Borkowski



2016 r. Mariusz Bonaszewski; fot. Ł. Borkowski

2017 r. B. Maj oraz Trio Sebastiana Wypycha; fot. M. Truszkowski

2017 r. Emilia Komarnicka; fot. M. Truszkowski

2017 r. J. Ławski i W. Kass wręczają nagrodę O. Małgorzacie Lebdzie;
fot. M. Truszkowski

NOTY O AUTORACH

KAROL ALICHNOWICZ – dr, obronił pracę doktorską w Instytucie Badań Literackich PAN, napisaną pod kierunkiem prof. Wojciecha Tomasika (*„Miejsce dla kpiarza". Satyra w latach 1948–1955*, Universitas 2006). Publikował w tomach zbiorowych i w czasopismach specjalistycznych, m.in. w „Pamiętniku Literackim", „Teksach Drugich". Jako recenzent literacki współpracuje z „Odrą", „Toposem", „Twórczością" i Instytutem Książki.

MAŁGORZATA BURZKA-JANIK – dr, adiunkt w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa (Katedra Historii Literatury, Komparatystyki i Antropologii Literackiej; Pracownia literatury XIX wieku) Uniwersytetu Opolskiego. Zainteresowania naukowe: literatura XIX wieku, w tym głównie epoki romantyzmu, a także wybrane zagadnienia pozytywizmu (czasopiśmiennictwo epoki, w tym szczególnie młodzi pozytywiści warszawscy na łamach „Przeglądu Tygodniowego") oraz literatury Młodej Polski; wybrane aspekty literatury XX wieku (m.in. twórczość poetycka W. Szymborskiej, B. Maja). Opublikowała tomy: Tomasz August Olizarowski, *Poematy*. Z autografów i pierwodruków opracowała, wstępem poprzedziła Małgorzata Burzka-Janik, redakcja tomu Małgorzata Burzka-Janik, Jarosław Ławski, Białystok 2014, ss. 932. Małgorzata Burzka-Janik, *„Tyle naraz świata…" Szkice o poezji Wisławy Szymborskiej,* Opole 2012, ss. 120. Małgorzata Burzka-Janik, *W poszukiwaniu centrum. Dom i bezdomność w życiu i twórczości Adama Mickiewicza*, Opole 2009, ss. 262. Zredagowała: Józef Sękowski, *Fantastyczne podróże barona Brambeusa*. Wstęp: Jarosław Ławski i Joanna Dziedzic. Redakcja tomu, opracowanie Małgorzata Burzka-Janik i Jarosław Ławski, Białystok 2016, ss. 300; Stefan Witwicki, *Edmund*, wstęp i opracowanie tekstu M. Sokołowski, opracowanie Aneksu i wprowadzenia M. Burzka-Janik, redakcja tomu i przypisu J. Ławski, H. Krukowska, Białystok 2015, ss. 324; *Mickiewicz w kontekstach kulturowych dawnych i współczesnych,* pod. red. I. Jokiel, M. Burzki-Janik, Opole 2012, ss. 350. Mieszka w Tarnowskich Górach.

ZBIGNIEW CHOJNOWSKI – (ur. 1962 r. w Orzyszu): poeta, krytyk literacki, historyk literatury. Zadebiutował tomikiem *Śniardwy* (1993). W ostatnich latach wydał książki poetyckie: *Kamienna kładka. Wiersze wybrane z lat 1980–2011* (2012) – ukazała się po czesku: *Mazurské odjezdy. Vybor poezie z let 1980–2011*, przekład i posłowie Libor Martinek, Opava 2012, *Bliźniego, swego* (2012) – ukazała się po czesku: *Mazurské dědictví*, przekład i posłowie Libor Martinek, Opava 2013, *Widny kres* (2017). Opublikował szereg antologii, m.in.: *Pieśni duchowne i poemata światowe. Antologia mazurska* (2004), *Paciorki. Antologia maryjna z Warmii* (2007), *Przed i za. Antologia literacka* (wespół z Alicją Bykowską-Salczyńską) (2007). Autor monografii O Michale Kajce, Jarosławie Iwaszkiewiczu, Annie Kamieńskiej, zbiorów szkiców o literaturze: *Ku Tajemnicy. Szkice o poezji po 1956 roku* 2003), *Raje i apokalipsy. Studia i szkice o literaturze dwudziestowiecznej* (2011), *Od biografii do recepcji: Ernst Wiechert, Konstanty I. Gałczyński, Zbigniew Herbert na Warmii i Mazurach* (2011), *Ruiny przeciw wizji. O młodej "niepolitycznej" poezji dziewiątej dekady XX wieku* (2012), *Kanon prywatny. Książki poetyckie (1981–2015)* (2016). Pracuje na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie.

ADRIAN GLEŃ – dr hab., teoretyk literatury, historyk literatury polskiej XX wieku, krytyk literacki, adiunkt w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Opolskiego.

W latach 1998–2001 redaktor naczelny pisma „Przez czerń", w latach 2009–2012 redaktor działu literackiego w piśmie „Strony". Stypendysta FNP (za rok 2005). Członek Akademii Młodych Uczonych PAN (w latach 2012–2017) oraz Komitetu Nauk o Literaturze PAN [w kadencjach 2012–2018]. Jest redaktorem kilku tomów zbiorowych i autorem 10. monografii.

Publikował m.in. w: „Tekstach Drugich", „Pamiętniku Literackim", „Ruchu Literackim", „Przestrzeniach Teorii", „Ruchu Filozoficznym", „Sztuce i Filozofii". Razem z synem Juliana Kornhausera, Jakubem, opiekuje się dorobkiem poety. Doprowadził do wydania *Wierszy zebranych* (Poznań 2015) oraz *Prozy zebranej* (Poznań 2017) Juliana Kornhausera. Zredagował antologię tekstów krytycznych poświęconych pisarstwu Juliana Kornhausera *Było nie minęło* (Opole 2011), *„Rzeczy do nazwania". Wokół Kornhausera* (Poznań 2016, wraz z Jakubem Kornhauserem) monografię *„Marzenie, które czyni poetą…". Autentyczność i empatia w dziele literackim Juliana Kornhausera* (Kraków 2013) oraz *„Wiernie choć własnym językiem". Rzecz o krytyce literackiej* (Poznań 2015). Jego

ostatnią książką jest tom szkiców i studiów krytycznoliterackich pt. *Krytyka i metafizyka* (Sopot 2017). Mieszka pod Opolem z żoną i dwójką synów.

ANNA JANICKA – dr hab., prof. Uniwersytetu w Białymstoku, pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku (Zakład Filologicznych Badań Interdyscyplinarnych). Zainteresowania badawcze: literatura polska II połowy XIX wieku, w szczególności refleksja młodych pozytywistów warszawskich z kręgu „Przeglądu Tygodniowego", twórczość Gabrieli Zapolskiej, zagadnienia emancypacji kobiet, kultura polska w jej związkach z kulturami Europy Wschodniej. Ostatnio współredagowała tomy: *Pogranicza, cezury, zmierzchy Czesława Miłosza* [2012], *Żeromski. Tradycja i eksperyment* [Seria I, 2013], *Starość. Doświadczenie egzystencjalne – temat literacki – metafora kultury* [t. 1-2, 2013], *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy* [t. 1-2, Białystok 2013], tom prac Aliny Kowalczykowej *Wokół romantyzmu. Estetyka, polityka, historia* [Białystok 2014]; redaktorka tomu *Pozytywiści warszawscy. „Przegląd Tygodniowy" 1866–1876*, seria I: *Studia, rewizje, konteksty* [Białystok 2015]. Wydała monografie: *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki* [Białystok 2013], *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i „obrzeża"* [Białystok 2015]. Współedytorka *Kwiatu śmierci* Gabrieli Zapolskiej i *Michała Sędziwoja (Dramatów)* Wacława Szymanowskiego. Odznaczona Medalem Komisji Edukacji Narodowej. Kieruje grantem NPRH na badania nad środowiskiem młodych pozytywistów warszawskich z kręgu „Przeglądu Tygodniowego" (1866–1876).

JAN JASTRZĘBSKI – krytyk literacki i pisarz; urodził się w 1952 roku. Ukończył filologię polską na Uniwersytecie Warszawskim. Pracował jako nauczyciel i dziennikarz. Debiutował w 1975 w dwutygodniku „Kamena". Publikował m. in. w następujących czasopismach: „Nowy Wyraz", „Odra", „Sycyna", „Borussia", „Ocalenie przez poezję", „Jaćwież", „Topos" oraz w antologiach. Jest autorem zbiorów prozy: *Fado o ogrodach* (1981), *Drżąc* (1987), *Błoto* (1995), *Prozy kolejowe* (1999), *Dzwonek* (2011), *Zaćmienie księżyca* (2014), *Ona* (2015). Współpracuje z dwumiesięcznikiem „Topos" i kwartalnikiem „Kroniki (według Muzeum im. Marii Konopnickiej w Suwałkach)". Mieszka w Gołdapi.

JAKUB ANDRZEJ JURKOWSKI – absolwent filologii polskiej i klasycznej Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Doktorant prof.

Krzysztofa Dybciaka, pracuje nad rozprawą: „*Translatio imperii* – serie recepcyjne i style odbioru *Eneidy* Wergiliusza w polskiej i europejskiej literaturze modernistycznej". Współpracownik „Teologii Politycznej".

MARIUSZ KALANDYK – [ur. 1963] zadebiutował w 1997 roku tomikiem *Powrót Atanaryka*, za który otrzymał Nagrodę im. Kazimiery Iłłakowiczówny za najlepszy poetycki debiut roku. Wydał również zbiór *Timbuktu – fuga* [2001], nominowany do „Paszportu Polityki", *Karczma Rzym* [2006] oraz *Cmentarz gołębi* [2009]. Jest autorem książki *Poetycki światopogląd Jarosława Marka Rymkiewicza. Próba antropologii literackiej* [2015]. Pisuje także prozy i recenzje. Wybrane wiersze przetłumaczono na język włoski i angielski. Jest członkiem Stowarzyszenia Pisarzy Polskich.

WOJCIECH KASS – poeta i eseista (ur. 1.09. 1964 r. w Gdyni). Opublikował tomiki: *Do światła* (1999), *Jeleń Thorwaldsena* (2000) – za które otrzymał nagrodę im. Kazimiery Iłłakowiczówny i nagrodę Stowarzyszenia Literackiego w Suwałkach, *Prószenie i pranie* (2002), *10 Gedichte aus Masurenland* (2003, wybór wierszy w języku polskim i niemieckim), *Przypływ cieni* (2004), *Gwiazda Głóg* (2005) nominowany do Wawrzynu nagrody literackiej Warmii i Mazur, *Pieśń miłości, pieśń doświadczenia* (z Krzysztofem Kuczkowskim) (2006), *Wiry i sny* (2008) nominowany do Wawrzynu nagrody Literackiej Warmii i Mazur, oraz *41* (2010). W 2012 ukazała się publikacja pt. *Czterdzieści jeden. Wiersze i glosy*, zawierająca pieśni z *41*, dziennik poety z okresu ich pisania, komentarze krytyków i historyków literatury o tym tomie oraz wiersze nowe. W 2014 kolejny tomik *Ba! Dwadzieścia jeden wierszy,* w 2015 *Przestwór. Godziny* nominowany do Nagrody Literackiej Stoł. Miasta Warszawy. W 2016 ukazał się wybór jego poezji *Pocałuj światło. 89 wierszy,* w 2018 *Ufność. Trzy poematy.* Jest autorem opracowania o związkach Czesława Miłosza i jego krewnych z Sopotem *Aj, moi dawno umarli* (1996), książki eseistycznej *Pęknięte struny pełni. Wokół Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego* (2004) nominowanej do Wawrzynu nagrody literackiej Warmii i Mazur oraz współautorem słownika *Mazury. Słownik stronniczy, ilustrowany* (2008). Należy do Stowarzyszenia Pisarzy Polskich i Pen Clubu. Był stypendystą Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2002, 2008). Wchodzi w skład redakcji dwumiesięcznika literackiego „Topos". Uhonorowany nagrodą „Nowej Okolicy Poetów" za dorobek poetycki (2004), nagrodą „Otoczaka" za tomik wierszy „Wiry i sny" (2009), „Sopocką muzą" –

nagrodą prezydenta Sopotu (2011), srebrnym medalem Zasłużony Kulturze „Gloria Artis" (2015), Jego wiersze tłumaczone są na język niemiecki, angielski, włoski, francuski, hiszpański, litewski, czeski, słoweński, serbski, chorwacki, bułgarski, rosyjski. Od 1997 r. pracuje w Muzeum Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego w Praniu na Mazurach.

KRZYSZTOF KOROTKICH – dr, adiunkt w Katedrze Badań Filologicznych „Wschód – Zachód" w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Autor rozpraw poświęconych literaturze romantycznej i współczesnej. Współredaktor książek o pograniczach literatury, kultury i religii: *Bizancjum – prawosławie – romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku* (2004), *Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku* (2008), *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza,* t. I-II (2006–2007). Autor książek *Wyobraźnia apokaliptyczna Juliusza Słowackiego. Obrazy – Wizje – Symbole* (2011), *Ścieżki Wyobraźni. O wrażliwości i estetyce w literaturze XIX wieku* (2017). Wydawca dramatów Włodzimierza Szturca: *trauma. dramaty* (2015) i opowiadań Anny Markowej: *śmierć* (2016) w serii Białostocka Kolekcja Filologiczna. W latach 2004-2005 stypendysta Herdera (Herder-Preis-Stipendium) na Uniwersytecie Wiedeńskim (*Kunstgeschichte*).

DARIUSZ KULESZA – dr hab., prof. Uniwersytetu w Białymstoku, kierownik Zakładu Literatury Międzywojennej i Współczesnej oraz wydziałowych studiów doktoranckich, współpracownik Pracowni Historii Dramatu 1864–1939 przy Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki UW. Autor *Tragedii ukrzyżowanej* (*Dramaty chrześcijańskie R. Brandstaettera i J. Zawieyskiego*, Białystok 1999), *Pożegnania z miastem* (*Szkice, artykuły, recenzje...*, Białystok 2006), *Dwóch prawd* (*Z. Kossak i T. Borowski wobec obrazu wojny w polskiej prozie lat 1944–1948*, Białystok 2006), *Z historią literatury w tle (Daty, osoby, miejsce*, Białystok 2011), *W poszukiwaniu istoty rzeczy* (*Studia i portrety*, Białystok 2015) oraz monografii *Epopeja. Myśliwski, Herbert, Mrożek* (Białystok 2016). Współautor *Słownika poetów polskich* (Białystok 1997). Przygotował do druku poezje Wiesława Kazaneckiego (*Panie/ Zbuduj ten most nad rzeką*, Białystok 2009). Redaktor i współautor tomu *Tradycja i przyszłość genologii* (Białystok 2013) oraz, razem z Jarosławem Ławskim, monografii *Z ducha Franciszka Karpińskiego. Studia i rozmowy* (Białystok 2015). Współredaktor czterech monografii naukowych dotyczących cykli, cykliczności oraz literatury religijnej. Publiko-

wał m.in. w „Pamiętniku Literackim", „Ruchu Literackim", „Przeglądzie Humanistycznym", KUL-owskim „Ethosie", „Przeglądzie Powszechnym", dominikańskim periodyku „W Drodze", „Kijowskich Studiach Polonistycznych", białostockiej „Kulturze", „Kartkach", „Bibliotekarzu Podlaskim" i „Białostockich Studiach Literaturoznawczych". Zainteresowania badawcze: literatura chrześcijańska; ślady procesu historycznoliterackiego w zdeterminowanej przez politykę polskiej literaturze powojennej; literacki Białystok oraz epopeja jako ponadgatunkowe spełnienie relacji między literaturą i rzeczywistością, jako tekstowy sposób na wyłączenie czasu, czyli przeniesienie rzeczywistości z przestrzeni historii w przestrzeń kultury.

JAROSŁAW ŁAWSKI – prof. zw. dr hab., ur. w 1968 roku, kierownik Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód" na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Zainteresowania badawcze: literatura XVIII–XX wieku, faustyzm i bizantynizm, polsko-wschodniosłowiańskie związki kulturowe, relacje geopolityki i kultury, Młoda Polska oraz Czesław Miłosz. Redaktor naczelny Naukowych Serii Wydawniczych „Czarny Romantyzm", „Przełomy/Pogranicza" oraz „Colloquia Orientalia Bialostocensia". Autor książek, w tym: *Wyobraźnia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni"* (Białystok 1995) oraz *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia* (Białystok 2010). Edytor *Horsztyńskiego* Słowackiego w serii Biblioteki Narodowej oraz III-tomowych *Pism rozproszonych* Zygmunta Glogera. Ostatnio wydał monografię: *Miłosz: „Kroniki" istnienia. Sylwy* (Białystok 2014). Członek Komitetu Nauk o Literaturze PAN; członek korespondent Polskiej Akademii Umiejętności. Urodzony w Szczytnie, dzieciństwem związany ze Spychowem. Mieszka w Ełku i Białymstoku.

JANUSZ NOWAK – ur. w 1954 roku w Wodzisławiu Śl., nauczyciel, krytyk literacki, folklorysta, poeta, dziennikarz i animator kultury. Absolwent filologii polskiej UJ w Krakowie (1977) oraz studium doktoranckiego funkcjonującego w IFP UWr (1985), doktor nauk humanistycznych (stopień otrzymany w 1991 roku po obronie dysertacji napisanej pod kierunkiem prof. Czesława Hernasa). Wieloletni nauczyciel języka polskiego w Zespole Szkół Ogólnokształcących nr 1 w Raciborzu, były wykładowca w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego oraz w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Raciborzu; redagował „Almanach Prowincjonalny" oraz miesięcznik PWSZ w Raciborzu –

„Eunomia"; współpracownik dwumiesięcznika „Topos", na którego łamach opublikował szereg esejów i szkiców literackich poświęconych współczesnej poezji polskiej. Autor tomu poezji *Biedny polski katolik czyta Życie Keitha Richardsa* (2017), książek z dziedziny folklorystyki i regionalistyki, m.in. *Związki Raciborza z literaturą polską* (1998), *Legendy i podania dawnego Raciborza* (2004), *Świątobliwa Księżniczka i inne opowiadania: osiem zamyśleń nad raciborskimi legendami* (2004), *Parafia NSPJ w Raciborzu* (2005), artykułów historycznoliterackich i folklorystycznych drukowanych m.in. w „Ruchu Literackim", „Literaturze Ludowej", „Polonistyce". Mieszka w Raciborzu.

KAROL SAMSEL – (ur. w 1986 r.), doktor, historyk literatury, filozof, poeta. Adiunkt w Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Współredagował tomy prac poświęconych Norwidowi, Fredrze i poetom-studentom podziemnego Uniwersytetu Warszawskiego: *Hieroglifem zapisane. Cyprian Norwid* (Warszawa 2012), *Uniwersalność komizmu. Aleksander Fredro w dwieście dwudziestą rocznicę urodzin* (Warszawa 2015) i *Poeci-studenci podziemnego Uniwersytetu Warszawskiego wobec romantyzmu* (w przygotowaniu). Publikował swoje teksty w „Pracach Filologicznych", „Studiach Norwidianach" oraz w „Yearbook of Conrad Studies (Poland)". Członek Polskiego Towarzystwa Conradowskiego, badacz życia i twórczości Wandy Karczewskiej. Redaktor działu esejów i szkiców kwartalnika literacko-kulturalnego „eleWator". Autor tryptyku poetyckiego zatytułowanego *Trzy pogrzeby*, wydawanego w latach 2014-2016 nakładem szczecińskiego Wydawnictwa FORMA (*Więdnice*, 2014; *Prawdziwie noc*, 2015; *Jonestown*, 2016).

MICHAŁ SIEDLECKI – dr, pracownik Działu Naukowego Książnicy Podlaskiej im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku oraz stały współpracownik Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód" w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Zainteresowania badawcze: literatura współczesna, proza iberoamerykańska oraz najnowsza proza polska. Autor szeregu artykułów, w tym: *Wątki podlaskie w twórczości Jana Kamińskiego: behawiorystyczno-ontologiczne ujęcie świata (na podstawie „Fugi" i „Metafizyki prowincji")* (2012). Redaktor książek: (z Ł. Zabielskim) T. Bujnicki, *Na pograniczach, kresach i poza granicami. Studia* (Białystok 2014), a także (wraz z J. Ławskim) R. Löw, *Literackie podsumowania polsko-hebrajskie i polsko-izraelskie* (Białystok 2014) oraz J. Poliszczuk, *Ukraińskie rozstaje. Studia* (Białystok 2015). Ostatnio wydał mo-

nografię: *Myśliwski metafizyczny. Rozważania o „Widnokręgu" i „Traktacie o łuskaniu fasoli"* (Białystok 2015).

JERZY SIKORA – ur. 1959, ksiądz, poeta, krytyk literacki, dr hab., profesor nadzwyczajny w Katedrze Literatury XX Wieku Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. W 2014 r. roku na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu uzyskał stopień naukowy doktora habilitowanego nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Członek Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, autor ośmiu książek poetyckich, książki prozatorskiej *Pęknięte lustro. Małe prozy* oraz monografii naukowych: *Londyńska grupa literacka „Merkuriusza" i „Kontynentów"* (2000), *Od Słowa do słowa. Literackość współczesnych kazań* (2008), *Twórczość kaznodziejska ks. Józefa Tischnera. Studium literacko-homiletyczne* (2012). Publikował m.in. w „Akcencie", „Nowych Książkach", „Twórczości", „Więzi". Laureat Nagrody Brata Alberta, Nagrody Literackiej im. Józefa Czechowicza, Nagrody i Medalu Zygmunta Glogera.

MIROSŁAW SŁAPIK – członek Olsztyńskiego Oddziału Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, ur. 25 kwietnia 1955 w Sokółce, poeta, prozaik, wydawca, dziennikarz. Jako poeta debiutował w prasie w 1981 r., publikował wiersze w „Warmii i Mazurach", „Integracjach", „Borussi", „Jaćwieży", „Toposie", „Ocaleniu przez poezję", miesięczniku „Poezja Dzisiaj", czeskim piśmie „ŘÁD", macedońskim „Kulturnyj Żywot", „Migotaniach", „Vari Arcie", „Kronikach", antologii poetyckiej *Piękna Góra*, antologii literackiej *Przed i za* antologii *Do przyjaciela wroga. Niemcy w poezji polskiej*. oraz w Almanachach Olsztyńskiego Oddziału SPP. Autor tomów poetyckich: *Ciąg logiczny* (Suwałki 1988), *Jest pięknie* (Łódź 1992), *Biały wiatr* (Warszawa 1998), *I dziś, i wczoraj* (Olsztyn 2002), *Szuurga* (Gołdap 2008; nominowany do Literackiej Nagrody Warmii i Mazur) i *Dasein* (Olsztyn 2010), *Odległości* (Olsztyn 2012), także zbioru opowiadań *Biel* (Olsztyn 2009) oraz książki o Syberii i Mongolii *Najpierw był Tariat* (Gołdap 2014). Recenzje i szkice publikował między innymi w „Borussi", „Jaćwieży", „Pracach literaturoznawczych" i „Podglądzie". W latach osiemdziesiątych eksperymentował z poezję konkretną. Mieszka w Gołdapi, wydaje serię książek literackich, zajmuje się dziennikarstwem. Z wykształcenia teatralnik i bibliotekarz. Ukończył podyplomowe studia informacji naukowej i biblioznawstwa na UW. Wyróżniony w ogólnopolskim konkursie CAL „Obywatel Reporter", laureat Nagrody Zielonego Liścia im. Stefana Kozłowskiego, w 2008 otrzymał Nagro-

dę Marszałka Województwa Warmińsko-Mazurskiego za wkład w kulturę regionu, w 2011 Srebrny Krzyż Zasługi, w 2012 tytuł „Pasjonata Przypisanych Północy".

KATARZYNA SOKOŁOWSKA – dr, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Doktorat, dotyczący problematyki Holokaustu, obroniła w Instytucie Badań Literackich PAN w 2008 roku. Autorka książki *„I dziś jestem widzem". Narracje dzieci Holokaustu* (Białystok 2010) oraz wielu artykułów z dziedziny polskiej literatury współczesnej, problematyki Holokaustu oraz reportażu literackiego. Jej zainteresowania badawcze to: Holokaust w dokumentach, literaturze i sztuce; literatura dokumentu osobistego oraz reportaż współczesny.

MONIKA STĘPIEŃ – mgr, ur. 6 kwietnia 1991 roku – z wykształcenia menager kultury i pedagog. Wspiera i organizuje przestrzeń kulturową, rozwija umiejętności i talenty społeczności, popularyzuje aktywności związane z literaturą oraz rozbudzeniem potencjału twórczego. Naukowo związana z Uniwersytetem Warmińsko-Mazurskim. Poetka-graficzka, zwyciężczyni konkursów literackich, publikowała w wielu czasopismach. Pod kierunkiem prof. Zbigniewa Chojnowskiego przygotowuje rozprawę doktorską o debiutach poetyckich po 2000 roku.

ZOFIA ZARĘBIANKA – profesor zwyczajny w zakresie literaturoznawstwa, krytyk literacki, poetka. Urodzona w Krakowie. Studia polonistyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim. Od 1987 r. pracownik naukowo-dydaktyczny na Wydziale Polonistyki UJ. Stały współpracownik dwumiesięcznika literackiego „Topos". Członek Polskiego Pen Clubu, Stowarzyszenia Pisarzy Polskich (członek zarządu oddziału krakowskiego), Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza. Polskiego Towarzystwa Mertonowskiego, Towarzystwa Naukowego KUL, Komisji Historycznoliterackiej PAN o/Kraków (wiceprzewodnicząca), Międzynarodowego Towarzystwa Polonistyki Zagranicznej, Polskiego Towarzystwa Etycznego. Główny obszar badań: pogranicze literatury i teologii, poezja dwudziestolecia międzywojennego, polska i europejska poezja dwudziestego wieku. Najważniejsze publikacje książkowe: *Poezja wymiaru sanctum* (1992); *Dwanaście Bożych słów* (współautor, 1992); *Świadectwo słowa. Rzecz o twórczości Anny Kamieńskiej* (1993); *Zakorzenienia Anny Kamieńskiej* (1996); *Tropy sacrum w literaturze XX wieku* (2001), *O książkach, które pomagają być*, Kraków 2004,

Czytanie sacrum, Kraków-Rzym 2008, *Wtajemniczenia (w) Miłosza. Pamięć, Duchowość. Wyobrażenia*, Kraków 2014 oraz tomy wierszy: *Człowiek rośnie w Ciszy* (1992); *Wyrwane z przestrzeni* (1996); *Niebo w czerni* (2001). *Jerozolima została zburzona* (2004), *Wiersze: Pierwsze* (2008), *Tylko na chwilę* (2012), *Wiersze pośmiertne* (2017).

BARBARA ZWOLIŃSKA – dr hab., prof. UG. Literaturoznawca, pracuje w Katedrze Literatury Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Specjalizuje się w zakresie historii literatury XIX i XX wieku. Aktywna uczestniczka kilkudziesięciu naukowych konferencji ogólnopolskich (m.in. organizowanych przez UMK w Toruniu, Uniwersytet Łódzki, UKW w Bydgoszczy, Akademię im. J. Długosza w Częstochowie, Uniwersytet Warszawski, Uniwersytet w Białymstoku, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski) i zagranicznych (Uniwersytet w Opavie, Uniwersytet im. J. Kupały w Grodnie). Interesuje się tematem podróży w literaturze XIX i XX wieku, teatrem radiowym, współczesną literaturą polską (m.in. problematyką płci, tożsamości, nurtem rozliczeń z komunizmem i PRL-em, motywem małej ojczyzny), szczególnie zaś twórczością Jarosława Iwaszkiewicza i Tadeusza Różewicza, a także węgierskiego prozaika Sándora Máraia. Autorka kilkudziesięciu artykułów w monografiach wieloautorskich oraz ośmiu monografii autorskich: *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej na przykładzie Opowieści niesamowitych Edgara Allana Poego, Poganki Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego* (Gdańsk 2002), *O kwestiach kobiecych w korespondencji Narcyzy Żmichowskiej* (Gdańsk 2007), *Podróże Narcyzy Żmichowskiej* (Gdańsk 2010), *W poszukiwaniu tożsamości. O bohaterach powieści Narcyzy Żmichowskiej* (Gdańsk 2010), *Pisać to znaczy żyć. Szkice o prozie Sándora Máraia* (Gdańsk 2011), *„Być sobą i kimś innym". O twórczości Feliksa Netza* (Gdańsk 2012), *Na początku był dźwięk. Twórczość radiowa Feliksa Netza* (Gdańsk 2014), *Sándor Márai jako twórca literacki, teatralny i radiowy* (Gdańsk 2014). W przygotowaniu dwie kolejne monografie: *Twórczość Tadeusza Różewicza w radiu* oraz *Melancholia, nuda i czas w prozie Jarosława Iwaszkiewicza*.

IN THE SPIRIT OF ORPHEUS. STUDIES OF POLISH POETRY 2010–2016. WOJCIECH KASS AND JAROSŁAW ŁAWSKI (EDS.). THE FACULTY OF PHILOLOGY, THE UNIVERSITY OF BIAŁYSTOK. THE KONSTANTY ILDEFONS GAŁCZYŃSKI MUSEUM IN PRANIE. BIAŁYSTOK, PRANIE 2018.

Summary

The present volume brings together studies of the Polish poetry written from 2010 to 2016. The period under consideration, i.e. seven years, was chosen deliberately as the book includes texts dedicated to the laureates of *The Konstanty Ildefons Gałczyński Poetry Prize* ORPHEUS, awarded annually for the best volume of poetry. The award honours the best volume published in Poland and the best volume published in northeastern Poland (the so-called Masurian ORPHEUS). In 2016, a special posthumous ORPHEUS was given to Feliks Netz. The prize is awarded by the Konstanty Ildefons Gałczyński Museum in Pranie; its originator and secretary is the Director of the Museum, Wojciech Kass, assisted by Jagienka Kass. As we read on the prize's official website:

„*The Konstanty Ildefons Gałczyński Poetry Prize* ORPHEUS for the best volume of poetry was established with the intention of filling a vast lacuna in the landscape of national literary institutions. Its unique status is further emphasized by the literary achievement of its patron, Konstanty Ildefons Gałczyński, the author of „The Ball at Solomon's" and „Isolde's Earrings", in whose oeuvre references to the myth of Orpheus abound. In 1941, while in the Altengrabow camp, Gałczyński was planning to write a play entitled *Orpheus*. Although he never completed the project, his camp notebooks contain some preliminary ideas and reflections on the ancient musician and poet. Ten years later, in a forester's house called Pranie, in the Masurian Lake District, he wrote a libretto for Jacques Offenbach's opera bouffe *Orpheus in the Underworld*.

The idea for the prize was also conceived in Pranie, i.e. in the place where Gałczyński wrote „Olsztyn's Chronicle", „Niobe", and „Songs". For years the forester's house has been a venue for poetical and cultural events of various kinds: exhibitions, book presentations, concerts, and meetings with authors. Consequently, it has gradually evolved into one of the most important regional, if not national, cultural centres.

The prize was officially established in 2011 (with its first edition organized in 2012) by Wojciech Kass, the Director of the Konstanty Ildefons Gałczyński Museum in Pranie, to honour notable achievements in Polish lyric poetry. It is given to authors alive, who wrote and published their volumes of poetry in the Polish language, in the preceding year."

Financial support and media coverage for the prize is provided by numerous institutions: the Ministry of Culture and National Heritage, the bi-monthly literary journal *Topos*, Polish P.E.N., the Warmińsko-Mazurskie Local Government, the County Starosty in Pisz, the Authors' Society ZAiKS, TVP Culture, Polish Radio, the daily *Gazeta Olsztyńska*, and the local authorities in Ruciane-Nida. Since 2016 Professor Jarosław Ławski (the University of Białystok) has been the President of the Jury, the members of which have included: Ewa Lipska, Wojciech Ligęza, Bronisław Maj, Antoni Libera, Tomasz Burek, Jan Stolarczyk, Wojciech Kudyba, Feliks Netz, and Krzysztof Kuczkowski, and others.

The present volume brings together studies dedicated to the laureates of both Polish and regional ORPHEUSES. Each laureate's accomplishment is the subject matter of two critical texts, written by researchers in Polish literature, critics or essayists. The analytical part of the book is preceded by a short introduction, which highlights the main idea behind the prize. The second part includes the prize statute, proceedings of the Jury, biographical notes, and photographs from the ceremonies, which take place annually in June or July, in the Museum in Pranie.

Besides, the volume brings original biographical materials dedicated to the life and oeuvre of Konstanty Ildefons Gałczyński (1905-1953), who from 1950 to 1953 would frequently come to the forester's house in Pranie. All the texts were edited by Wojciech Kass, the Director of the Konstanty Ildefons Gałczyński Museum in Pranie, and Professor Jarosław Ławski, Head of the Chair in Philological Studies „East-West", the University of Białystok.

The volume *In the Spirit of Orpheus* draws attention to the values traditionally associated with the ancient musician and poet: the cult of poetry and tradition, and the depth of knowledge that the poetic word enables. Above all else, however, it pays homage to the laureates of *The Konstanty Ildefons Gałczyński Poetry Prize* ORPHEUS.

Z DUCHA ORFEUSZA. STUDIA O POEZJI POLSKIEJ LAT 2010–2017
(DE L'ESPRIT D'ORFÉE. ÉTUDES SUR LA POÉSIE POLONAISE DE 2010–2016), EDITE PAR WOJCIECH KASS, JAROSŁAW ŁAWSKI, FACULTÉ DE PHILOLOGIE de L'UNIVERSITÉ DE BIAŁYSTOK – LE MUSÉE KONSTANTY ILDEFONS GAŁCZYŃSKI A PRANIE, BIAŁYSTOK – PRANIE 2018

Résumé

Le livre présenté apporte des études sur la poésie polonaise contemporaine de 2010–2016. Cependant, les années ont été choisies non par accident: une période de sept ans. Le volume comprend des études sur les lauréats du Prix Poétique Konstanty Ildefons Gałczyński «Orphée», décerné chaque année pour le meilleur volume de poésie. Le prix est décerné pour le meilleur volume publié en Pologne et pour le meilleur volume publié dans le nord-est de la Pologne («Orfeusz Mazurski» [Orphée de Mazurie]). En 2016, Orphée d'Honneur, a également été décerné à titre posthume au poète exceptionnel Feliks Netz. Le Prix est organisé par le Musée K. I. Gałczyński à Pranie, et son fondateur et secrétaire est le directeur de cette institution, Wojciech Kass, assisté par Jagienka Kass. Comme nous le lisons sur la page du Prix sur le site du Musée K. I. Gałczyński à Pranie:

«Le Prix Poétique Konstanty Ildefons Gałczyński pour le meilleur volume de l'année – ORFEUSZ a été créé dans l'espoir de combler un vide important dans le paysage des institutions littéraires nationales. Sa singularité est attestée par la place particulière qu'occupent les œuvres de l'auteur de *Bal u Salomona* (Le bal chez Solomon) et *Kolczyki Izoldy* (Des boucles d'oreilles d'Isolde) dans la poésie contemporaine polonaise, sa popularité qui n'a pas diminué depuis des années, ainsi que les motifs et thèmes «orphiques» qui y figurent. En 1941, dans le camp d'Altengrabow Gałczyński projetait d'écrire une pièce entitulée *Orfeusz* (Orphée). Finalement, il ne l'a pas écrit, mais dans le cahier de camp il a laissé un abrégé et ses pensées sur le chanteur divin. Dix ans plus tard, dans une loge de forestier à Pranie en Mazurie, il écrivit un libretto à *Orfeusz w piekle* (Orphée en enfer), une opérette de Jacques Offenbach.»

L'idée du prix est née à Pranie en Mazurie, à l'endroit où *Kronika olsztyńska* (La chronique d'Olsztyn), *Niobe* (Niobe), *Pieśni* (Les chansons) ont été créés. La loge de forestier – Musée K.I. Gałczyński – depuis de nombreuses années

a été un lieu de présentation poétique: expositions, premières de livres, concerts et rencontres d'auteurs. Pranie est déjà devenu un centre culturel important non seulement en Mazurie, mais aussi dans le pays.

Le prix a été créé en 2011 (la première édition a eu lieu en 2012) par Wojciech Kass, directeur du Musée K. I. Gałczyński à Pranie, afin de rendre hommage aux réalisations exceptionnelles de la poésie polonaise contemporaine. Il est décerné à des artistes vivants, auteurs des meilleurs livres poétiques écrits et publiés en polonais l'année précédente.»

Le prix est soutenu organisationnellement, financièrement et médialement, entre autres par Ministère de la Culture et du Patrimoine national, Mensuel bimestriel «Topos», Pen Club Pologne, Gouvernement local de la Voïvodie Varmie-Mazurie, Starostie de Poviat à Pisz, Association des Auteurs ZAiKS, TVP Kultura, Radio Polonaise, «Gazeta Olsztyńska», autorités de la ville de Ruciane-Nida. Le président du jury de 2016 a été prof. Jarosław Ławski (Université de Bialystok), et le jury inclus, entre autres Ewa Lipska, prof. Wojciech Ligęza, Bronisław Maj, Antoni Libera, Tomasz Burek, Jan Stolarczyk, Wojciech Kudyba, Feliks Netz, Krzysztof Kuczkowski.

Le volume présenté apporte des études sur les gagnants de l'Orphée national et de Mazurie. Deux longs articles écrits par des chercheurs, des critiques et des essayistes ont été consacrés à chacun des lauréats. La partie scientifique est précédée d'une brève introduction sur l'idée du prix. Dans la deuxième partie du volume, vous trouverez: les règles du prix, les procès-verbaux des réunions du jury, des notes biographiques sur les lauréats et les relations photographiques du Gala des prix qui se déroule chaque année au mois de juin et juillet au Musée de Pranie.

Le volume contient des illustrations originales relatives à la vie et à l'œuvre de l'éminent poète polonais Konstanty Ildefons Gałczyński (1905–1953), qui dans les années 1950–1953 était associé à la loge de forestier Pranie. Le volume a été édité par: Wojciech Kass – directeur du Musée K. I. Gałczyński à Pranie et Jarosław Ławski – chef de la Chaire d'études philologiques «Est-Ouest» de l'Université de Bialystok.

Le volume *Z ducha Orfeusza* (De l'esprit d'Orphée) fait référence aux valeurs associées au personnage d'un ancien chanteur thrace: le culte de la poésie, la tradition, la recherche de la connaissance profonde à travers le mot poétique. La deuxième dimension de ce livre s'exprime dans la pensée de préserver l'histoire et les lauréats du Prix Poétique K. I. Gałczyński «Orphée».

AUS DEM GEISTE DES ORPHEUS. STUDIEN ZUR POLNISCHEN POESIE DER JAHRE 2010–2016, RED. WOJCIECH KASS, JAROSŁAW ŁAWSKI, PHILOLOGISCHE FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT BIAŁYSTOK – KONSTANTY-ILDEFONS-GAŁCZYŃSKI-MUSEUM PRANIE, BIAŁYSTOK – PRANIE 2018

Zusammenfassung

Das vorgelegte Buch beinhaltet Studien zur zeitgenössischen polnischen Lyrik der Jahre 2010–2016. Es ist kein Zufall, dass genau diese sieben Jahre im Blickpunkt stehen, enthält der Sammelband doch Studien zu den Preisträgern des Konstanty-Ildefons-Gałczyński-Preises für Poesie „Orpheus", der jährlich für den besten Gedichtband verliehen wird. Der Preis geht an den besten in Polen herausgegebenen Gedichtband sowie der besten im nordöstlichen Polen erschienenen Gedichtsammlung („Masurischer Orpheus"). 2016 wurde dem bedeutenden Lyriker Feliks Netz postum außerdem ein Ehren-Orpheus zuerkannt. Organisiert wird der Preis vom Gałczyński-Museum in Pranie und sein Initiator und Sekretär ist der Direktor dieser Einrichtung, Wojciech Kass, dem seine Mitarbeiterin und Ehefrau Jagienka Kass zur Seite steht. Auf der Seite des Preises im Rahmen der Webpräsenz des Gałczyński-Museums Pranie ist zu lesen:

„>Der Konstanty-Ildefons-Gałczyński-Preis für Poesie für den besten Gedichtband des Jahres – ORPHEUS< wurde in der Hoffnung ins Leben gerufen, die schmerzhafte Lücke zu füllen, die K. I. Gałczyński in der Landschaft der nationalen literarischen Institutionen hinterlassen hat. Von seiner Einzigartigkeit zeugt der besondere Platz, den das Schaffen des Autors des *Balls bei Salomon* und der *Ohrringe der Isolde* in der polnischen Gegenwartslyrik einnimmt, seine seit vielen Jahren nicht nachlassende Beliebtheit und die in ihm aufgenommenen Motive und Themen „mit Orpheusbezug". 1941 im Kriegsgefangenenlager Altengrabow begann Gałczyński mit der Arbeit an dem Stück *Orpheus*. Letztendlich schrieb er das Stück dann doch nicht, aber in seinem Lager-Notizbuch hinterließ er einen Entwurf und Gedanken zu dem göttlichen Sänger. Zehn Jahre später verfasste er im Forsthaus Pranie in den Masuren ein Libretto zu *Orpheus in der Unterwelt*, der Operette von Jacques Offenbach.

Die Idee für den Preis wurde in Pranie in den Masuren geboren, an dem Ort, an dem *Allensteiner Chronik*, *Niobe*, *Lieder* das Licht der Welt erblickten. Im Forsthaus – heute K.-I.-Gałczyński-Museum – wird seit einer ganzen Reihe von Jahren mit Ausstellungen, Buchpremieren, Konzerten und Lesungen die Poesie gefeiert. Pranie ist zu einem bedeutenden kulturellen Zentrum geworden, nicht nur in den Masuren, sondern für das gesamte Land.

Der Preis wurde 2011 (Die erste Auflage fand 2012 statt) von Wojciech Kass, Direktor des K.-I.-Gałczyński-Museums Pranie, ins Leben gerufen, um herausragende Leistungen der zeitgenössischen polnischen Lyrik zu ehren. Vergeben wird er an lebende Künstler, die Autoren der besten im vergangenen Jahr in polnischer Sprache verfassten und in Polen herausgegebenen Gedichtbände".

Organisatorische, finanzielle und mediale Unterstützung erhält der Preis u.a. vom polnischen Ministerium für Kultur und Nationalerbe, der zweimonatlich erscheinenden Literaturzeitschrift „Topos", dem Pen Club Polen, der Selbstverwaltung der Woiwodschaft Ermland-Masuren, dem Landratsamt Pisz, der polnischen Vereinigung der Bühnenautoren ZAiKS, dem öffentlich-rechtlichen Fernsehsender TVP Kultura, dem staatlichen polnischen Rundfunk, der Tageszeitung „Gazeta Olsztyńska" und der Stadtverwaltung Ruciane-Nida. Die Funktion des Juryvorsitzenden bekleidet seit 2016 Professor Jarosław Ławski (Universität Białystok) und der Jury angehört haben u.a. bereits Ewa Lipska, Prof. Wojciech Ligęza, Bronisław Maj, Antoni Libera, Tomasz Burek, Jan Stolarczyk, Wojciech Kudyba, Feliks Netz und Krzysztof Kuczkowski.

Der präsentierte Band enthält Studien zu den Preisträgern des gesamtpolnischen Preises und des masurischen „Orpheus". Jedem der Ausgezeichneten wurden zwei umfangreiche Beiträge gewidmet, die von Literaturwissenschaftlern, Kritikern und Essayisten verfasst wurden. Dem wissenschaftlichen Teil geht eine kurze Einleitung voraus, in der die Idee des Preises beleuchtet wird. Im zweiten Teil des Bandes finden wir die Statuten des Preises, Protokolle der Jurysitzungen, biografische Notizen zu den Preisträgern und Fotos von der feierlichen Preisverleihung, die jährlich Ende Juni Anfang Juli im Museum in Pranie stattfindet.

In den Band wurde originales Bildmaterial über das Leben und Schaffen des bedeutenden polnischen Dichters Konstanty Ildefons Gałczyński (1905–1953) aufgenommen, der in den Jahren 1950–1953 eng mit dem Forsthaus Pranie verbunden war. Die Redaktion des Bandes wurde besorgt von: Wojciech Kass – Direktor des K.-I.-Gałczyński-Museums Pranie und Professor Jarosław

Ławski – Leiter des Lehrstuhls für philologische Forschungen „Ost-West" der Universität Białystok.

Der Band *Aus dem Geiste des Orpheus* nimmt auf die mit dem thrakischen Sänger der antiken Welt verbundenen Werte Bezug: den Kult der Poesie, Traditionen, das Streben nach tiefer Erkenntnis mithilfe des poetischen Wortes. Die zweite Dimension des Buches drückt sich in der Idee aus, die Geschichten und Preisträger des K.-I.-Gałczyński-Preises für Poesie „Orpheus" festzuhalten.

Wydział
Filologiczny
UNIWERSYTET W BIAŁYMSTOKU

INDEKS NAZWISK