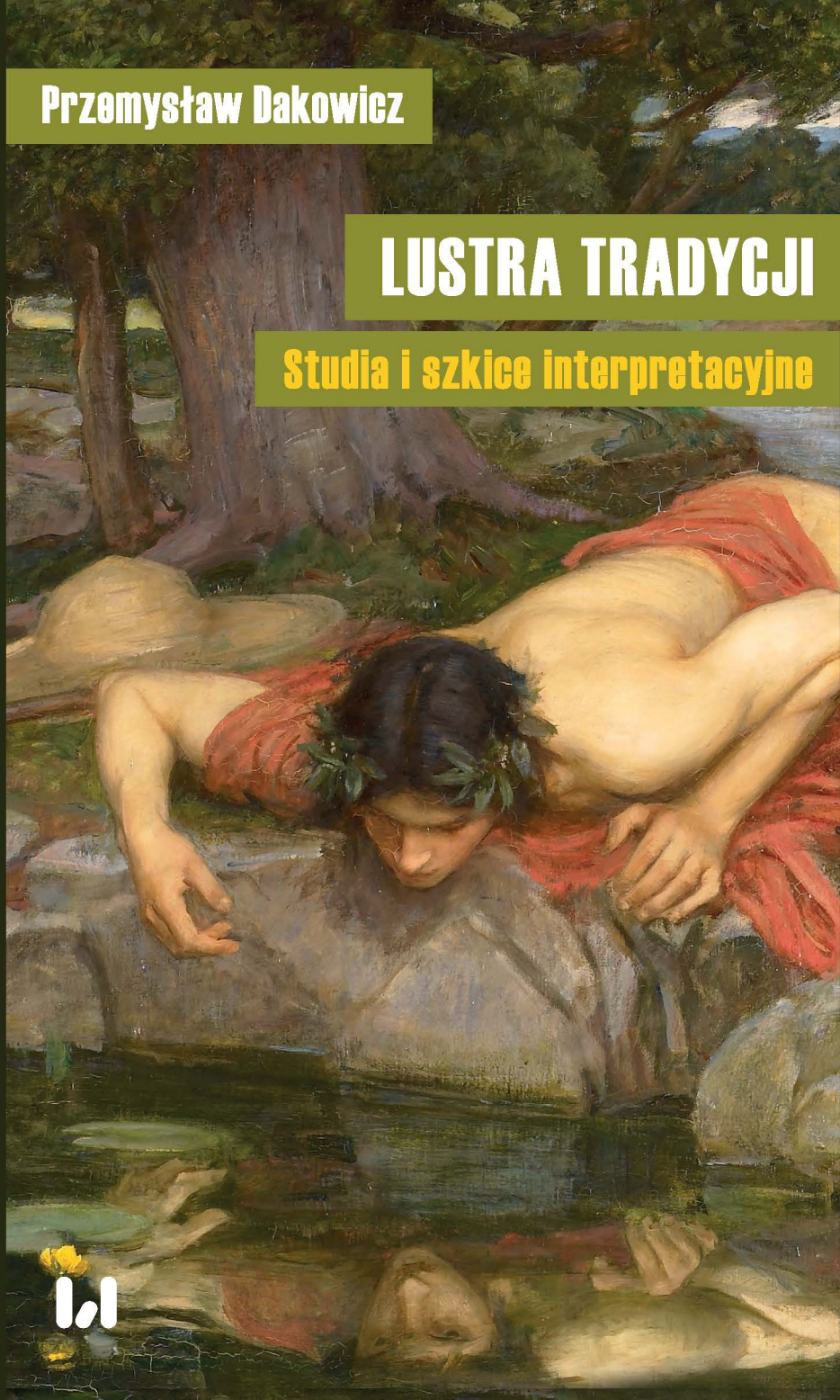


Przemysław Dakowicz

LUSTRA TRADYCJI

Studia i szkice interpretacyjne



LUSTRA TRADYCJI

Studia i szkice interpretacyjne



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Przemysław Dakowicz

LUSTRA TRADYCJI

Studia i szkice interpretacyjne

Przemysław Dakowicz – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Zakład Literatury Polskiej XX i XXI w., 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Jarosław Ławski

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Dorota Stępień

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

PROJEKT OKŁADKI

Przemysław Dakowicz, Katarzyna Turkowska

Na okładce wykorzystano reprodukcję obrazu z Wikipedii:
John William Waterhouse, *Echo i Narcyz* (fragment), Walker Art Gallery, Liverpool

W publikacji wykorzystano reprodukcje obrazów z Wikipedii:
John William Waterhouse, *Echo i Narcyz*, Walker Art Gallery, Liverpool
Gustave Moreau, *Dziewczyna tracka z głową Orfeusza* (fragment), Musée d'Orsay, Paryż
Jan van Eyck, *Małżonkowie Arnolfini* (fragment), National Gallery, Londyn

© Copyright by Przemysław Dakowicz, Łódź 2018
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2018

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.08716.18.0.M

Ark. wyd. 12,6; ark. druk. 18,0

ISBN 978-83-8142-200-0

e-ISBN 978-83-8142-201-7

<https://doi.org/10.18778/8142-200-0>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne..... 7

I

Między schizofrenią a „wyobraźnią religijną”. Miłosza kłopoty ze Swedenborgiem (na marginesie *Ziemi Ulro*) 15

Twarze Narcyza. O *Wierszach [masowych] i innych* Krzysztofa Kuczkowskiego 31

Pieśni, czyli stopnie. O wierszach Wojciecha Kassa z tomu 41 63

Poezja pytań granicznych. O *Lunaparku nieśmiertelności* Wojciecha Gawłowskiego 93

Wiek kłęski. O Nowaczewskim, Mickiewiczu i innych 109

II

Orfeusz w piekle historii. O *Pastuszku Chełmońskiego* Jarosława Marka Rymkiewicza 127

Poezja i historia najnowsza. O dwóch wierszach Jarosława Marka Rymkiewicza 177

Od grobu do grobu. O *Krzyku sowy* Feliksa Netza 189

Aneks. Dwie rozmowy

Poeta jest śpiewakiem — ma wyśpiewać życie. Rozmowa z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem 213

Płaszcz Putramenta i koniec świata. Rozmowa z Tomaszem Burkiem .. 229

Nota bibliograficzna	269
Bibliografia	271
Summary.....	279
Indeks osób i postaci	281

SŁOWO WSTĘPNE

W jednym ze swoich najśłynniejszych esejów Thomas Stearns Eliot pisał:

gdyby pojęcie tradycji sprowadzić jedynie do naśladowania metod bezpośrednio poprzedzającego nas pokolenia albo trwożnej adoracji jego osiągnięć, to tradycjonalizmu stanowczo nie należałoby zalecać. Widzieliśmy wiele takich źródełek, które rychło w piasek wsiąkły; nowość zaś lepsza jest od epigonizmu. Tradycja to sprawa dużo większego znaczenia. Odziedziczyć jej po prostu nie można, jeśli zaś chce się ją posiadać, można to zrobić tylko z dużym wysiłkiem. Warunkiem jej jest zmysł historyczny, który wypada uznać wprost za niezbędny dla każdego, kto by chciał pozostać poetą nadal po ukończeniu lat dwudziestu pięciu; a zmysł historyczny wymaga rozumienia przeszłości istniejącej nie tylko w przeszłości, lecz i w teraźniejszości; zmysł historyczny wymaga od autora nie tylko tego, żeby w kościach czuł swoją współczesność, ale odczucia, że całość literatury europejskiej, od Homera począwszy, i wraz z nią również literatura ojczyzna istnieją jednocześnie i składają się na ład współlistniący. Taki zmysł historyczny, który jest odczuciem tego, co ponadczasowe i tego, co przemijające oraz ponadczasowe i przemijające zarazem, rozstrzyga o tradycjonalizmie pisarza. I jednocześnie czyni on pisarza najbardziej świadomym swojego miejsca w czasie i własnej swojej współczesności¹.

Żaden z poetów, których dzieła zostały poddane analizie i interpretacji na kartach niniejszego tomu, nie traktuje kanonu przeszłości jako zamkniętego lub opresyjnego². W zasadzie każdy z nich — niezależnie

¹ T. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, w: *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel, M. Niemojowska, H. Pręczkowska, M. Żurowski, Kraków 1998, s. 25.

² Por. J. Tabaszewska, *Poetyki pamięci. Współczesna poezja wobec tradycji i pamięci*, Warszawa 2016, s. 17.

od tego, czy chodzi o najstarszych, Czesława Miłosza i Jarosława Marka Rymkiewicza, czy też o najmłodszego, Artura Nowaczewskiego — postrzega sztukę słowa jako przestrzeń manifestowania się i realizowania owego „ład u współlistniejącego”, o którym wspomina autor *Czterech kwartetów*. Każdy mierzy się ze współczesnością, sięgając po obrazy i struktury semantyczne przeszłości, podejmując z nią wieloaspektowy i wielowymiarowy dialog, czasami także wysoce skomplikowaną, ironiczną intertekstową grę.

Jak wiadomo, żywa obecność tradycji najmocniej manifestuje się tam, gdzie literatura dotyka sfery doświadczenia ponadindywidualnego, gdzie odnosi się do pamięci zbiorowej. Społeczna i kulturowa pamięć staje się bowiem rezerwuarem rozmaitych przejawów literackiej *praxis* oraz fundamentem dla gestów de- i resemantyzacyjnych. To, co wydarza się między tekstami już istniejącymi i właśnie powstającymi, jest „właściwą przestrzenią pamięci”, nowe zaś dzieło, „zmieniając architekturę, w którą się wpisuje”, istotnie zmienia kształt pamięci. Siatka znaczeń dynamicznych, które niemiecka badaczka Renate Lachmann nazywa „pamięcią tekstu”, staje się przedmiotem mojego zainteresowania w przedstawionych tu studiach i szkicach interpretacyjnych³.

Teksty zostały ułożone w dwa odrębne działy.

W większości z tych, które znalazły się w dziale pierwszym, szczególną uwagę poświęcam zespołowi kwestii, by tak rzec, metafizycznych lub też otwarcie religijnych — manifestujących się, w różnym stopniu i poprzez rozmaite strategie intertekstualne i dialogiczne, w twórczości takich autorów, jak Czesław Miłosz, Krzysztof Kuczkowski czy Wojciech Kass.

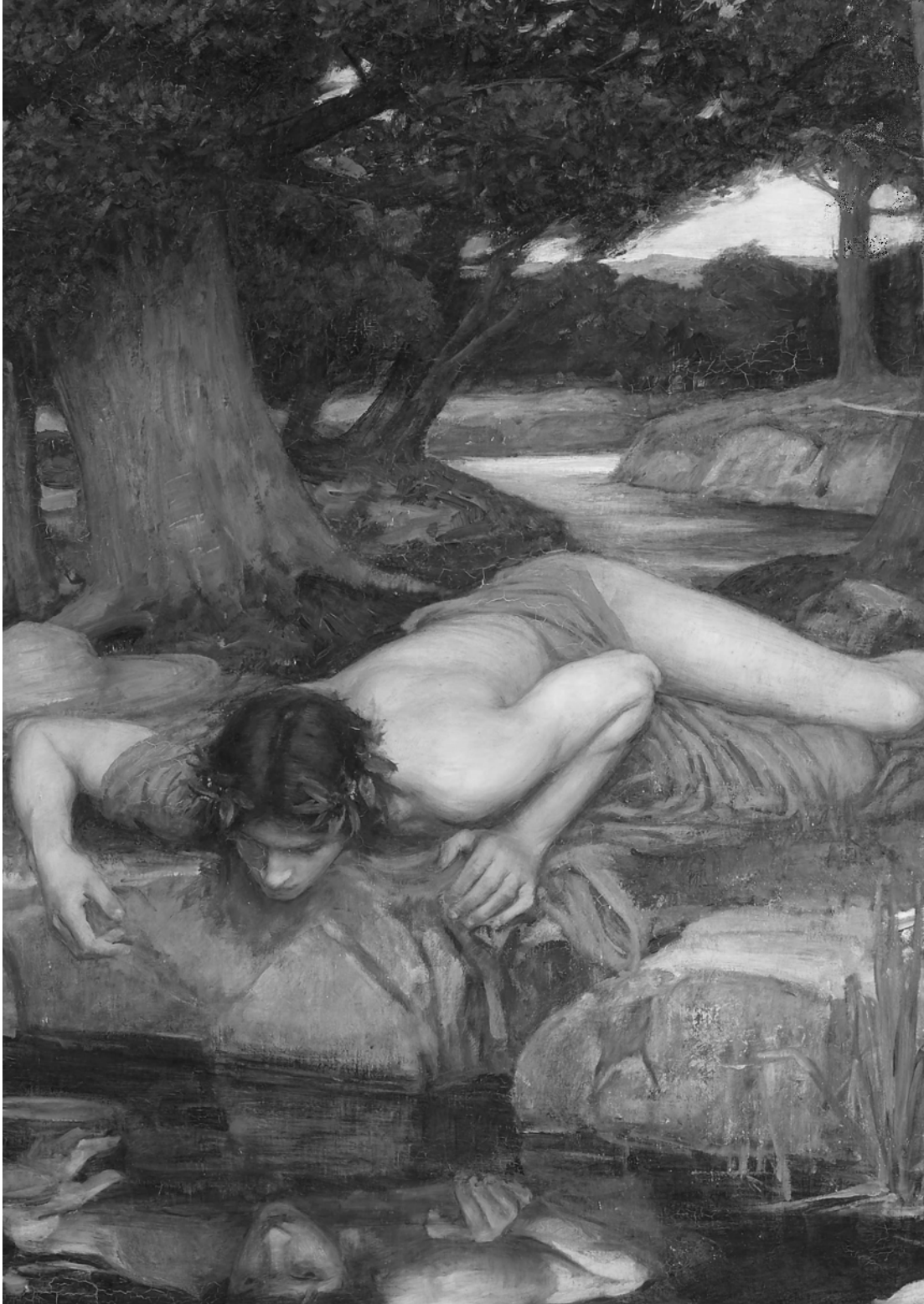
Dział drugi przeznaczony został na interpretacje wierszy Jarosława Marka Rymkiewicza i Feliksa Netza, dla których najistotniejszy (choć nie jedyny) kontekst stanowi nowa i najnowsza historia. Określona semantyzacja wydarzeń istotnych dla zbiorowości dokonuje się tu dzięki

³ W tym i poprzednim zdaniu cytuję sformułowania pojawiające się w tekście R. Lachmann, *Mnemotechnika i symulakrum*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 307–308.

odniesieniu do żywej tradycji poetyckiej, między innymi do polskiego romantyzmu.

Swoiste uzupełnienie niektórych intuicji interpretacyjnych znajdzie Czytelnik w aneksie, na który składają się dwa dialogi — o poezji (z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem) oraz o historii i krytyce literackiej (z Tomaszem Burkiem).





I

MIĘDZY SCHIZOFRENIĄ A „WYOBRAŹNIĄ RELIGIJNĄ” MIŁOSZA KŁOPOTY ZE SWEDENBORGEM (NA MARGINESIE ZIEMI ULRO)

Odnosząc się do Miłoszowskich *Sześciu wykładów wierszem* z tomu *Kroniki*, papież Jan Paweł II miał stwierdzić: „Robi pan zawsze krok naprzód i krok w tył”, na co poeta miał odpowiedzieć pytaniem: „A czy d z i s i a j można inaczej pisać poezję religijną?”¹. Owa krótka wymiana zdań, przytoczona przez Miłosza w *Roku myśliwego*, może służyć jako komentarz do jego późnej poezji i eseistyki, gdzie dialektyczna gra elementów ortodoksyjnych i heterodoksyjnych (by nie rzec: heretyckich) jest zasadniczym elementem konstruującym refleksję na temat religii i literatury na przełomie stuleci². Wśród wielu nieprawomyślnych

¹ C. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 2001, s. 34.

² Problemowi wiary i religii w twórczości Miłosza, napięciu między ortodoksją a heterodoksją oraz stosunkowi poety do dwudziestowiecznego katolicyzmu badacze poświęcili wiele uwagi. Na ten temat zob. m.in.: J. Szymik, *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza*, Katowice 1996; K. Jastremski, *Apokatastasis in the Work of Czesław Miłosz. Poetic Restoration of Wholeness*, Chapel Hill 2000; R. Kordes, *Religijna bezdomność Czesława Miłosza*, „Acta Univeristatis Wratislaviensis. Prace Literackie” 2000, nr 37, s. 163–173; J. Szymik, „I rozłączone się złączy”. *Teologia nadziei w eschatologicznych wątkach dzieła literackiego Czesława Miłosza*, „Zeszyty Karmelitańskie” 2002, nr 3, s. 104–118; M. Masłowski, *Religia Miłosza*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 4, s. 43–58; S. Sawicki, *Dwa poematy teologiczne. Próba lektury, Miłoszowy ościęć*, w: tenże, *Wartość — Sacrum — Norwid 2. Studia i szkice aksjologiczno-literackie*, Lublin 2007, s. 65–75, 87–97; Ł. Front, *Recepcja Williama Blake’a w twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 2008; Z. Zarębianka, *W poszukiwaniu jedności. Między wiarą a zwątpieniem w późnych wierszach Czesława Miłosza*, w: tenże, *Czytanie sacrum*, Kraków–Rzym 2008, s. 150–159; A. Stankowska, *Poezja jako rodzaj wyobraźni religijnej. Gnoza w estetyce*

myślicieli chrześcijańskich, do których dziedzictwa intelektualnego odwołuje się autor *Metafizycznej pauzy*, jako jeden z najważniejszych jawi się Emanuel Swedenborg. Dokonana przez poetę interpretacja mistycznego systemu „Buddy Północy” stanowi, jak sądzę, klucz do zrozumienia istotnych treści jego własnego dzieła.

Czy Miłosz miał, jak sugeruje tytuł niniejszego szkicu, „kłopoty” ze Swedenborgiem? Czy podzielał wątpliwości dwudziestowiecznych psychiatrów dotyczące równowagi umysłowej autora *Dziennika snów*? Otóż formułowana przez poetę na kartach kilku książek i w paru istotnych rozmowach ocena zdrowia psychicznego Swedenborga wypada zadziwiająco jednoznacznie. Bodaj najbardziej definitywne stwierdzenie dotyczące tej kwestii pojawia się w dyskusji z Ireneuszem Kanią, zamieszczonej na wstępie polskiego wydania książki Signe Toksvig. Miłosz mówi tam: „Swedenborg jest dla nas niewątpliwie całkowitą zagadką. Choćby dlatego, że musimy odrzucić tezę Jaspersa twierdzącego, że Swedenborg był schizofrenikiem”³. Czy istnieje zatem prze-

Czesława Miłosza, „Przegląd Religioznawczy” 2009, nr 4, s. 57–71; M. Dzień, *Człowiek w perspektywie eschatologicznej w poezji Czesława Miłosza i Tadeusza Różewicza. Studium analityczno-interpretacyjne*, t. 1–2, Bielsko-Biała 2010; A. Fiut, *Prorok postchrześcijaństwa?*, „Ruch Literacki” 2011, z. 3, s. 229–239; Z. Kaźmierczyk, *Dzieło demiurga. Zapis gnostyckiego doświadczenia egzystencji we wczesnej poezji Czesława Miłosza*, Gdańsk 2011; T. Garbol, *Po upadku. O twórczości Czesława Miłosza*, Lublin 2013; J. Ławski, „Argument” za istnieniem Boga. *Poezja transcendentalna*, w: tenże, *Miłosz: Kroniki istnienia. Sylwy*, Białystok 2014, s. 105–126; P. Roszak, *Chrześcijaństwo i jego ethos z perspektywy dialogu ks. J. Sadzika i Cz. Miłosza*, „Studia Gdańskie” 2015, t. 37, s. 175–185; J. Brezcko, *Przyptywy i odpływy katolicyzmu Miłosza (wymiar społeczny)*, „Folia Philosophica” 2017, t. 38, s. 127–136.

³ Ciągłe poszukujemy klucza. O Swedenborgu rozmawiają Czesław Miłosz i Ireneusz Kania, w: S. Toksvig, *Emanuel Swedenborg. Uczony i mistyk*, przeł. I. Kania, Kraków 2002, s. 10. Z kolei w rozmowie z Aleksandrem Fiutem pada następujące stwierdzenie: „Nie było u niego żadnych objawów tego, co w dwudziestym wieku nazywano schizofrenią i co nawet Jaspers widzi u Swedenborga. Nie było w życiu Swedenborga żadnych cech naruszenia harmonii pomiędzy nim i ludźmi, porozumienia pomiędzy nim i ludźmi” („Autoportret przekorny”. *Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut*, Kraków 2003, s. 290–291).

konujący argument, który uzasadniałby moją propozycję sproblematyzowania tematu? Czy tytuł nie powinien brzmieć raczej: *Wyobraźnia religijna. Miłosz i Swedenborg*? Sądzę, że wprowadzenie do niniejszych rozważań kontekstu psychiatrycznego, szczególnie zaś odwołań do analiz patograficznych Jaspersa, daje możliwość pełniejszego zrozumienia stanowiska Miłosza. Słowem, zawarta na kartach *Ziemi Ulro* oryginalna wizja wydziedziczonej wyobraźni człowieka współczesnego okazuje się bardziej czytelna i zrozumiała, kiedy porówna się ją z medycznymi diagnozami sformułowanymi przez wybitnego psychiatrę i filozofa.

Główna teza Jaspersa brzmi następująco: Swedenborg przeszedł cały proces rozwoju choroby schizofrenicznej, z wyraźnie zaznaczonymi trzema fazami/stadiami — 1) **stadium inicjalnym** (rok 1736, kiedy doznaje nadnormalnego stanu nazwanego przezeń *deliquium*, a przez psychiatrę opisywanego jako „lekkie omdlenie, gdy widział światło, gdy spał zachowując świadomość, z oczyszczonym i uwolnionym umysłem”); 2) **stadium zaostżenia** (lata 1743–1745, gdy pojawiają się zjawiska lękowe i ogólny kryzys osobowości z regularnymi „atakami schizofrenicznymi” i towarzyszącymi im halucynacjami, pseudohalucynacjami i „zwykłymi czy percypowanymi myślami”); 3) **stadium powrotu do harmonii i spokoju**, w którym dotychczasowe doświadczenia psychiczne zostają zaakceptowane i zinterioryzowane, tworząc jeden z najistotniejszych komponentów osobowości⁴. Jaspers nie ma wątpliwości, że poszczególne objawy towarzyszące kryzysowi psychicznemu z połowy lat czterdziestych należy uznać za patologiczne. Przy czym dla opisu części z nich posługuje się paradoksalną formułą, zgodnie z którą ataki schizofreniczne nie tylko nie powodują zaburzenia „jasności umysłu”, lecz towarzyszy im ponadto „wielokrotnie zdwojona zdolność orientacji” oraz wytwarzanie przez mózg „plastycznych treści”⁵. Polega to na tym,

Podobna argumentacja pojawia się w dyskusji z Kanią, gdzie jako jeden z głównych wyróżników choroby psychicznej wymienia poeta „izolację” między chorym a otoczeniem (zob. *Ciągle poszukujemy klucza...*, s. 11).

⁴ Zob. K. Jaspers, *Strindberg i van Gogh. Próba analizy patograficznej z porównawczym przywołaniem Swedenborga i Hölderlina*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2006, s. 144–149.

⁵ Tamże, s. 148.

że chory, doznający widzeń projektowanych przez jego własny mózg, jest zdolny jednocześnie percypować zarówno rzeczywistość fizykalną, dostępną zmysłom, jak i rzeczywistość duchową, nadprzyrodzoną, pozamaterialną. Jako argumenty przemawiające za schizofrenicnością Swedenborga Jaspers wymienia: 1) jego skłonność do wielopoziomowej interpretacji tekstów biblijnych („chorzy rozpoznają na przykład ukryty sens ogłoszeń gazetowych itp. Sens jest dla nich bezpośrednio przejrzysty i pewny, nie jest to coś, co oni sami wymyślają. Ze zjawiskiem tym związana jest często bardzo precyzyjna interpretacja i takie uogólnienie przeżyć zmysłowych, że zaczynają one tworzyć koherentny system”⁶) oraz 2) obrazową zawartość i językowy kształt opisów świata duchowego, przedstawionych w książkach szwedzkiego mistyka („podobnie jak produkcje literackie niezliczenie wielu podobnie chorych — są one monotonne, nudne, redundantne, wreszcie płaskie, pośrednie, ubrane w tę samą szatę ideową patologicznej formy dowodu”⁷).

Twórczy schizofrenik może oddziaływać na otoczenie, posługując się tradycyjnymi środkami komunikacji interpersonalnej — subiektywne przeżycia zostają przezeń „ujęte w kategorii ogólne” i stają się „egzystencjalnie uzasadnionymi komunikatami”, przez co formalnie nie różnią się od „czysto racjonalnych konstruktów ludzi zdrowych”⁸. Za sprawą takich jednostek, jak Swedenborg treści schizofreniczne przedostają się do obiegu kulturowego i zaczynają w nim funkcjonować na tych samych prawach, co treści dotyczące świata realnego. Jak słusznie zauważa Jaspers, „ośrodkowa kwestia tej problematyki sprowadza się w gruncie rzeczy do pytania o obiektywne istnienie” rzeczywistości nadprzyrodzonej. W przypadku szwedzkiego wizjonera jedynym dowodem „prawdziwości” jego zaświatowych wędrówek jest „subiektywne, wypełnione zmysłowo przeżycie”⁹, oddane w przedmiotowej, materialnej formie tekstu literackiego. To indywidualny czytelnik musi zdecydować, czy uznaje przekaz Swedenborga za zgodny z obiektywną

⁶ Tamże, s. 152.

⁷ Tamże, s. 150.

⁸ Tamże, s. 153.

⁹ Tamże, s. 154.

rzeczywistością, czy też traktuje go jako dowód szaleństwa. Jaspers zdaje sobie sprawę, że zawieszenie tezy o schizofrenicznym charakterze przeżyć autora *O niebie i piekle*... skutkowałoby koniecznością uznania „zjawisk elementarnych” za „niepojęte”¹⁰, zarazem zaś przyznaje, iż „cała faktyczność, także faktyczne jestestwo duchowe, zawiera [...] moment niezrozumiałości”¹¹. Podsumowując rozważania na temat duchowości schizofreników, stwierdza:

Zapewne mogłoby być i tak, że największa głębia przeżycia metafizycznego, świadomość absolutu, grozy i błogości, dana jest w świadomości doznania tego, co nadmysłowe, właśnie tam, gdzie spójność duszy została poluzowana, tak że została ona odrzucona jako zaburzona¹².

„Fenomenu Swedenborga nie można tłumaczyć żadną chorobą”¹³ — powiada Miłosz. Kategoryczność tego sądu każe zapytać o przyczynę tak zasadniczej rozbieżności stanowisk między poetą a psychiatrą i filozofem. Autor *Hymnu o Perle* nie tylko wyraża niechęć do opisywania przypadku szwedzkiego mistyka w kategoriach medycznych, lecz także stwierdza bezzasadność uroszczeń współczesnych nauk empirycznych, niezdolnych do prawdziwie głębokiego, egzystencjalnego oglądu problematyki religijnej. Swedenborg fascynuje go przede wszystkim jako twórca koncepcji, w obrębie której możliwe staje się pogodzenie porządku wiary i porządku rozumu. Koncepcja ta wywiera „wielki wpływ kojący”, mający swoje źródło w „ogromnym otwarciu [...] na wielość poziomów rzeczywistości”¹⁴. Miłosz przedstawia strategię Swedenborga w następujący sposób:

[...] jako wybitny uczonego swojego czasu w pewnym momencie uświadomił sobie niebezpieczeństwo tej drogi, którą obrał rozum, obrał nauka; już w XVII wieku; jakby przewidywał, ku czemu to zmierza

¹⁰ Tamże, s. 155.

¹¹ Tamże, s. 5.

¹² Tamże, s. 162.

¹³ *Ciągle poszukujemy klucza...*, s. 10.

¹⁴ Tamże, s. 22.

i postanowił — przeżywszy kryzys, gdy zwrócił się od prac naukowych do prac mistycznych — dać temu odpór w polemikach z ateizmem¹⁵.

Powtarzając fundamentalne pytania osiemnastowiecznego wizjonera: „a co z Bogiem? — A co to jest Bóg?”¹⁶, poeta zakreśla także krąg własnej refleksji na temat roli i miejsca wiary religijnej w kształtowaniu światopoglądu człowieka współczesnego. Lektura Swedenborga jawi się tu jako impuls do poszukiwania języka, który byłby zdolny wyrazić prawdy niedostępne nauce. Odrzucając tezę o chorobie umysłowej, Miłosz nie godzi się na uproszczoną wizję świata i sugeruje, że dyskurs naukowo-medyczny, bazujący na danych empirycznych i statystycznych, pomija milczeniem kwestie podstawowe dla zrozumienia ludzkiej natury. Nie znaczy to jednak, że poeta całkowicie odrzuca język nauki — przejście na pozycje irracjonalistyczne również jest dlań nie do pomysłenia, skoro, jak mówi, „nie deklaruje się jako wierzący w duchową przestrzeń Swedenborga”¹⁷. Język dyskursywny zaproponowany w *Ziemi Ulro* to wypadkowa owych dwóch odmiennych perspektyw — religijnej i racjonalistycznej, próba pogodzenia porządków do siebie nieprzystających (jego odpowiednikiem w późnej poezji Miłosza będzie — w pewnym zakresie — język *Traktatu teologicznego*, usiłujący wyzwoić się zarówno z pułapek sztywnego myślenia racjonalistycznego, jak i z konstrukcji właściwych skodyfikowanej refleksji teologicznej).

Kluczowe dla zrozumienia roli i miejsca myśli Swedenborga w twórczości autora *Kronik* wydaje się pojęcie „wyobraźni religijnej”, sformułowane na kartach *Ziemi Ulro*. Wyobraźnię rozumie Miłosz nie jako władzę subiektywności sprzeciwiającej się „naporowi »obiektywnych« konieczności” ani jako pragnienie „powrotu do wymaginowanej sielanki sprzed rewolucji naukowo-technicznej”¹⁸. Szansę ratunku dla człowieka wydzieńczonego z wyobrażeń o fundamentalnym związku między światem materialnym i duchowym upatruje w budo-

¹⁵ Tamże, s. 23.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 8.

¹⁸ Cytuję wydanie *Dzieł zebranych*: C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 2000, s. 157. Dalsze cytaty oznaczam w tekście skrótem „ZU” z numerem strony.

waniu „zupełnie innego obrazu człowieka i świata niż ten, jaki ofiarowuje nam nauka osiemnastowieczna i jej pochodne po dziś dzień” (ZU 157). Ów „zupełnie inny obraz” musi się jednak istotnie różnić od przedoświeceniowego postrzegania miejsca człowieka w świecie — współczesna wyobraźnia religijna, bazując na konstrukcjach wyobrażeniowych wywiedzionych z religii i nauki, powinna stworzyć nowy paradygmat percepcyjny.

Wizjonerskie dzieła Swedenborga uznał Miłosz za pierwszy przejaw aktywnego przeciwdziałania zmianom, jakie za sprawą rozwoju nauk przyrodniczych zaczęły zachodzić w ludzkim sposobie postrzegania kosmosu oraz myślenia o rzeczywistości nadprzyrodzonej. Poeta nazywa wysiłki szwedzkiego mistyka „akcją ratowniczą”, a jego dzieło porównuje do „miodowego plastra, lepionego według pewnej konieczności przez pszczoły wyobraźni” (ZU 175). Metafory „miodowego plastra” i „pszczoł wyobraźni” znakomicie wyrażają najważniejsze przesłanki aprobatywnego stosunku Miłosza do Swedenborga. Po pierwsze, autor *O niebie i piekle*... jawi się tu jako niez mordowany konstruktor, ktoś, kto z mozołem wznosi budowlę z języka i obrazów, projektuje „słowną przestrzeń”, w której wydziedziczona wyobraźnia ludzka mogłaby na powrót zamieszkać. Po drugie, przestrzeń owa tworzona jest, zdaniem Miłosza, według z góry powziętego planu, a co za tym idzie — objawia się jako konstrukcja geometrycznie zamknięta (komórki plastra), uporządkowana i spójna. Chaos na powrót zamienia się w kosmos, człowiek odzyskuje kontrolę nad przestrzenią wyobrażoną, by ponowić próbę zakorzenienia się i zamieszkania w świecie — właśnie dlatego współczesny twórca jest skłonny mówić o dziele Swedenborga jako o „lekturze budującej”, to znaczy przeciwstawiającej fragmentowi całość, brakowi porządku — ład.

Miłosz tłumaczy swoje zainteresowanie Swedenborgiem atrakcyjnością jego systemu. W zestawieniu z wizjami „Buddy Północy” ortodoksyjna teologia — szczególnie dwudziestowieczna wykładnia tomizmu — wydaje się zbiorem prawd suchych i trudnych do zrozumienia, jawi się jako szczylny system oparty na abstrakcyjnej konfesyjności, operujący pojęciami nieprzekładalnymi na inne systemy znaków (przede wszystkim na obraz). „[...] a nuż, sięgając do pism nieortodoksyjnych, uda się coś powiedzieć o sprawach, które wydają mi się ważne, w języku i intelektualnie zrozumiałym, i dostatecznie obrazowym, żeby zostawiał

w umyśle ślad i w ten sposób przyczyniał się do złamania bram Ulro?” (ZU 211) — zastanawia się Miłosz, potwierdzając tym samym, że główne zadanie, jakie przed sobą postawił, polega na poszukiwaniu języka mogącego wytrącić czytelnika z równowagi i samozadowolenia oraz skonfrontować go z tym, co sam czytelnik najchętniej uznałby za przejaw „mistycznego szaleństwa”. Dzieło Swedenborga służy tu jako projekt wystarczająco radykalny, by — poprzez efekt nowości i niezwykłości — uczynić możliwym, choćby epizodyczne i krótkotrwałe, wyzwolenie się odbiorcy z myślowych przyzwyczajęń i spojrzenie na rzeczywistość równocześnie niejako z dwóch perspektyw. Nieskrępowana wyobraźnia sprzed wydziedziczenia musi się tutaj nałożyć na wyobraźnię mieszkańca Ziemi Ulro, albowiem współcześnie poważne mówienie o sprawach religii i wiary da się pomyśleć jedynie w perspektywie takiego dwukierunkowego zapośredniczenia, w ramach którego odmienne światowobrazy nawzajem znoszą się i dopełniają.

Miłoszowska strategia walki z Ulro, polegająca na dopełnieniu racjonalistycznego obrazu świata zespołem wyobrażeń o charakterze eschatologicznym, wydaje się mieć związek z koncepcją Człowieka Zewnętrznego i Człowieka Wewnętrznego, wyłożoną przez Swedenborga w *Nowej Jeruzalem i jej niebiańskiej nauce*. Autor *O niebie i piekle...* pisał tam o dwutorowym porządku w percypowaniu świata:

Człowiek, którego Wnętrze jest w świetle nieba, a Zewnętrzne w świetle świata, myśli zarówno duchowo, jak w sposób przyrodzony; lecz wtedy duchowa jego myśl spływa w przyrodzoną, i tam do pojmowania dochodzi. Człowiek, którego Wnętrze wraz z Zewnętrzem jest w świetle świata, nie myśli duchowo. Lecz materialnie. Myśleć duchowo jest to myśleć o rzeczach samych w sobie, widzieć prawdy ze światła prawdy i pojmować dobra z miłości dobra, a także widzieć cechy rzeczy i pojmować ich właściwości w oderwaniu od materii. A myśleć materialnie jest to myśleć, widzieć i pojmować rzeczy jako nierozłączne z materią i w materii, a więc względnie grubo i w przyćmieniu¹⁹.

¹⁹ E. Swedenborg, *Nowa Jeruzalem i jej niebiańska nauka*, tłum. anonimowe, Londyn [ok. 1938], s. 20.

Odrzucając tezę o schizofrenicznym charakterze wizji Swedenborga, autor *Króla Popiela i innych wierszy* wybiera po prostu określoną linię interpretacyjną, postanawia traktować jego relacje z zaświatów nie jako wierne zdanie sprawy z tego, co rzeczywiście się wydarzyło, ale jako świadectwo obronnego działania władz wyobraźni, jakiegoś heroicznego, niemal szaleńczego wysiłku zmierzającego do przywrócenia porządku w świecie opanowanym przez siły Urizena. Dlatego kiedy pisze, że na pytanie Oskara Władysława Miłosza o początek systemu Swedenborga („Czy dzieło urodziło się z wizji, czy z idei?” — ZU 161) nie da się udzielić jednoznacznej odpowiedzi, czytelnik skłonny byłby sądzić, że poeta nie jest do końca konsekwentny. Bo skrupulatny plan i żelazna konsekwencja, z jaką — zdaniem Miłosza — Swedenborg przeprowadza szturm na urizeniczne fantomy, zdaje się przemawiać raczej za w pełni kontrolowanym działaniem intelektu niżli za bezładnym pospolitym ruszeniem wyobraźni. Wyobraźnia jest tu raczej zaprzęgnięta w służbę rozumu i wspólnie z nim występuje do walki o ocalenie myślenia religijnego. Projekt Miłosza, realizowany w tomie *Ziemia Ulro* i w późnych książkach poetyckich, jawi się jako bliźniaczko podobny — według poety, walkę z Ulro da się pomyśleć i przeprowadzić jedynie na terenach opanowanych przez Urizena.

Gest sięgnięcia po spuściznę Swedenborga to akt wyboru ideowego sprzymierzeńca. Jeśli Miłosz sytuuje autora *O niebie i piekle...* na przedłużeniu tej linii obrony chrześcijaństwa, którą — w jego opinii — zapoczątkowuje Pascal, to samego Miłosza należałoby widzieć jako spadkobiercę obu myślicieli. Nie znaczy to, oczywiście, by taktyka defensywna poety ściśle odpowiadała strategii Pascala czy Swedenborga, da się jednak wskazać pewne strukturalne elementy, pozwalające wpisać dzieło autora *Kronik* w przestrzeń myślową bliską jego wielkim poprzednikom. Granice owej fundamentalnej zgodności zostają wytyczone za pomocą, po pierwsze — przekonania o istotowej różnicy między naturą a człowiekiem, po drugie — przyjęcia perspektywy antropocentrycznej, po trzecie — tęsknoty do symetrii, równowagi i całościowego oglądu rzeczywistości.

Swedenborgiańska obrona wyobraźni i ściśle z nią związane teoria korespondencji i wizja zaświatów nie stanowią w obrębie Miłoszowej refleksji punktu dojścia, ale punkt wyjścia jego własnych koncepcji.

Dzieło szwedzkiego mistyka, by ująć rzecz metaforycznie, spełnia funkcję zwierciadła wydobywającego z cienia i uwydatniającego te fragmenty twarzy poety, które dotąd były skrętnie skrywane przed wzrokiem publiczności. Zresztą taki właśnie autodemaskatorski i autoprezentacyjny zamysł, stojący u genezy *Ziemi Ulro*, zostaje wskazany już w pierwszym akapicie książki:

Kim byłem? Kim jestem teraz, po latach, tutaj na Niedźwiedzim Szczycie, w mojej pracowni nad Pacyfikiem? Długo odkładałem opowieść o niektórych moich duchowych przygodach, napomykając o nich, ale niechętnie i powściągliwie. Aż spostrzegłem, że jest późno, i w dziejach naszej zmalalej Ziemi, i w dziejach jednego żywota, i że pora byłoby przezwyciężyć tę nieufność do czytelnika, która zawsze dawała mi się we znaki (ZU 27).

Autor *Ziemi Ulro* to ktoś, kto pragnie się odsłonić, wprowadzić odbiorcę w arkana swojej indywidualnej duchowości. Przywołanie dzieł takich pisarzy i myślicieli, jak Swedenborg, Blake, Dostojewski czy Oskar Władysław Miłosz pozwala mu pełniej zaprezentować własne oryginalne stanowisko, skonfrontować je z odmiennymi sposobami ujmowania problemów wiary, wskazać podobieństwa i różnice w postrzeganiu człowieka i świata. W obrębie owej swoistej spowiedzi duchowej rolę przypadającą Swedenborgowi należy uznać za doniosłą, choć lektura jego tekstów nastrocza wiele trudności, albowiem jest to dzieło, które zarazem fascynuje i odpycha, „wtrąca w stany wewnętrznie sprzeczne, tj. kpina nagle zmienia się w podziw, sprzeciw — w zgodę i na odwrót, zaciekawienie w uciążliwą nudę, zgoda — w kategoryczny sprzeciw” (ZU 160). Pisarstwo Swedenborga stawia Miłosza wobec konieczności precyzyjnego określenia własnego stanowiska, każe przyjrzeć się uważnie meandrom własnego myślenia.

Na kartach *Ziemi Ulro* czytamy, że „w pomyślnych okresach” literatura posiada zdolność poruszania „zagadnień dla człowieka podstawowych”, a „w okresach niepomyślnych traci tę zdolność i jakby zapomina, że takie zagadnienia istnieją” (ZU 180). Czas, w którym przyszło mu żyć, Miłosz uznaje za jednoznacznie „niepomyślny”, a obraz rodzaju ludzkiego wyłaniający się z kultury drugiej połowy XX wieku ocenia jako całkowicie przygnębiający i zapytuje, czy ludz-

kość dojrzała już „do redukcji całkowitej, czyli do przekształcenia się w planetarne społeczeństwo dwunogich owadów” (ZU 181). Sam pragnąłby być „prawdziwie wielkim poetą”, czyli sięgać do „zagadnień dla człowieka podstawowych”, ma jednak świadomość, iż po przewrocie naukowym, jaki dokonał się w XVIII stuleciu, jest to niemożliwe. Poeta dwudziestowieczny może jedynie dawać świadectwo upadku własnego i swoich współczesnych; „choroba siedzi we mnie i w samym sobie poddaję ją oglądowi” (ZU 181) — powiada Miłosz. Jedną z ostatnich strategii obronnych, jakie mu pozostały, jest wybieranie lektur, które — jak to określa — stawiają „większy opór”, zawierają „jakąś obietnicę” (ZU 181). Do tego rodzaju dzieł zaliczają się, jak wolno podejrzewać, teologiczne rozprawy Swedenborga. Autora *Gucia zaczarowanego* zdaje się fascynować konsekwentny antropocentryzm szwedzkiego wizjonera, uparte dążenie do ponownego zadomowienia się w świecie (poprzez zastosowanie powszechnego prawa analogii), a w zakresie epistemologii — przesunięcie punktu ciężkości z przedmiotu na podmiot i ze zbiorowości na jednostkę.

Zdaniem Miłosza przemodelowanie obrazu świata, jakie dokonało się z chwilą zwycięstwa perspektywy racjonalistycznej, pociągnęło za sobą „detronizację człowieka” (ZU 162). Religia chrześcijańska, która zakładała „centralne stanowisko Ziemi i człowieka” (ZU 162), wycofała się na pozycje defensywne. Swedenborg przeprowadzał swoją apologię chrześcijaństwa, wyobrażając sobie zaświaty na kształt Wielkiego Człowieka. „Nasz Ojciec niebieski jest człowiekiem” (ZU 171) — tak brzmi, według Miłosza, największa tajemnica objawiona szwedzkiemu wizjonerowi. W systemie Swedenborga dochodzi do paradoksalnej i cudownej fuzji subiektywizmu i obiektywizmu, droga do prawdy powszechnej okazuje się ściśle zależna od postrzegania jednostkowego:

Przestrzenie wewnętrzne są [...] tworem subiektywności u każdego innej i dlatego istnieje niepoliczona wielość niebios i piekieł. Ponieważ jednak ład moralny (wola skierowana albo ku Stwórcy, albo ku swojemu *proprium*) jest czymś stałym, wszystkie przestrzenie są odniesione do centralnego Słońca Duchowego [...] Niezbyt jasne jest u Swedenborga przejście od stanów subiektywnych do mapy zaświatów: jeżeli „jaki jesteś, tak i widzisz”, skąd u niego cała ta topografia? Czyż u każdego nie będzie ona inna? Otóż nie. Potępieńcy na pewno widzą wszystko na

opak, ale kto jest w prawdzie jak sam Swedenborg, dokładnie wewnętrznym kompasem oznacza krainę widzeń, w której przestrzeń jest przestrzenią tylko przez analogię (ZU 168).

Zaproponowany przez Swedenborga wzór zależności między jednostkowym i powszechnym, a także między podmiotem i przedmiotem, musiał się Miłoszowi wydać niezwykle atrakcyjny, umożliwia bowiem pogodzenie idei subiektywnego oglądu świata (bez naruszania odrębności *principium individuationis*) z ideą istnienia rzeczywistości intersubiektywnej, dostępnej zarówno jednostce, jak i zbiorowości, czyli gatunkowi. W ten sposób zaspokojone zostają roszczenia umysłu ukształtowanego przez nauki empiryczne oraz potrzeba wiary pozarozumowej, ufundowanej na gruncie wyobraźni.

Co ciekawe, autor *Trzech zim* skłonny jest dostrzec w sformułowanej przez Swedenborga definicji człowieczeństwa — utożsamianego z „umysłem, czyli tym, co dzieje się wewnątrz podmiotu — i stąd ten drugi świat, podmiotowy, nie tylko równoległy do przedmiotowego, ale będący jego uzasadnieniem i celem” (ZU 176) — przebłysk intuicji zapowiadającej Hegla wraz z „przygotowaną zawnazasu antyheglowską szczepionką” (ZU 176). W ten sposób teologia Swedenborga nie tylko zostaje wpisana w samo centrum Miłoszowej refleksji religijnej, lecz także zostaje *ex post* użyta jako argument w sporze z heglizmem w wydaniu marksistowskim²⁰, gdyż wynosi pojedyncze istnienie ponad bezimienną zbiorowość i jednostkę czyni w pełni odpowiedzialną za kształt świata.

Wpływ Swedenborga na Miłosza bodaj najpełniej ujawnia się w obszarze filozofii języka poetyckiego, pojmowanego jako medium, za pośrednictwem którego zabiera głos wyobraźnia. Autor *Ocalenia* pisze, że szwedzki mistyk

²⁰ W innym miejscu Miłosz pisze: „wchłaniałem, jak inni, zespół pojęć i wyobrażeń mojego stulecia, nawet posługując się nimi czynnie, w pisaniu, a zarazem uważałem to wszystko za fałsz zapowiadający katastrofę. [...] Moim nieszczęściem było zawsze Widmo, czyli bardzo silne ego, zamykające mnie w państwie Urizena, gdzie za ważne wolno poczytywać tylko to, co ogólne, społeczne, statystyczne itd.” (ZU 206).

zogniskował uwagę na jednej wyłącznej własności człowieka: na Piśmie i jako piśmie objawionym, Biblii, i jako języku w ogóle. Poświęcił się odkrywaniu ludziom znaczenia słów i w Starym i w Nowym Testamencie, rozróżniając w Biblii trzy warstwy, trzy sensory: dosłowny, duchowy i niebiański. Zarazem to poszukiwanie znaczeń rozszerzyło się u niego na ludzki język w ogóle, bo w nim to wyraża się naczelną władzę człowieka, wyobraźnia (ZU 165).

System Swedenborga autor *Trzech zim* nazywa — za Oskarem Władysławem Miłozem — „rodzajem metaestetyki” (ZU 166), a jego wielostopniowe interpretacje tekstów biblijnych opatruje mianem „wyprawy [...] w głąb słów” (ZU 184). Wyprawę tę można by przyrównać do nurkowania w mętnej wodzie, z której odbiorca tekstu usiłuje wyłowić zagubione znaczenie. W dawnych epokach — twierdzi poeta — znak był ściśle zespolony ze znaczeniem, a umysł, nieskrępowany naukowymi wyobrażeniami, doskonale pojmował prawo analogii. W epoce wydziedziczenia człowiek utracił zdolność rozumienia prawd wiary, a świat stał się dlań przestrzenią obcą i nieprzyjazną. Jedynie poeci „szukają rozpaczliwie prawdziwego języka, o którym nieświadomie pamiętają — a któremu, według mitu o Orfeuszu, były posłuszne zwierzęta i kamienie” (ZU 235). Miłoz nie chciałby być „ślepy m dzieckiem naturalnych upadłych muz”²¹, ale dzieckiem widzącym, twórcą zdolnym dorównać Dantemu, Goethemu i Swedenborgowi, zdaje sobie jednak sprawę, że osiągnięcie takiego stopnia prostoty, jaki był udziałem jego wielkich poprzedników, jest dziś niemożliwe.

A jednak pragnienie zjednoczenia słowa i przedmiotu, języka i rzeczywistości to jedno z największych marzeń wpisanych w tę twórczość. W wierszu *Wezwanie* Miłoz pisze:

Nic nie stracone. Jeśli nasze słowo
Któregoś dnia tak zdoła się zespolić
Z korą drzew leśnych i kwiatem pomarańcz
Że będzie jednym — to będzie znaczyło,
Że myśmy wielkiej nadziei bronili.

²¹ O. W. Miłoz, *Les Arcanes*, komentarz do wersetu 26, cyt. za: ZU 235.

Posługując się formułą Lyotarda, Ryszard Nycz nazywa pragnienie dochodzące do głosu w twórczości Miłosza „nostalgią za nieosiągalnym”²². Krakowski badacz konstatuje przy tym, że owa „nieosiągalność” „zdaje się zakładać wiarę w istnienie fundamentalnego ładu”²³, w odwieczny porządek skryty pod „podszewką” tego, co widzialne, doczesne i przemijalne — mimo towarzyszącego podmiotowi Miłoszowskich wierszy subiektywnego przekonania o pewnym niedostatku substancjalności świata.

W kontekście powyższej problematyki właśnie lektura Swedenborga zdaje się dostarczać doniosłego argumentu przemawiającego za pierwotnym związkiem łączącym rzeczywistość materialną i świat nadprzyrodzony. „Swedenborg na pewnej płaszczyźnie przewyciężył dualizm materia–duch, bo wprowadził pojęcie substancji, która to wyrównuje i jednoczy” — stwierdza autor *Drugiej przestrzeni* w rozmowie z Ireneuszem Kanią. Obecność „perspektywy eschatologicznej”²⁴, pozwalającej postrzegać doczesność jako pierwszy plan nieodgadnionej, ale przeczuwanej całości, to, jak się zdaje, najbardziej wyrazisty ze swedenborgiańskich rysów metafizyki Czesława Miłosza. Dlatego wolno mniemać, że myli się Paweł Lisicki, kiedy pisze, iż poeta

szukając wyjścia z Ziemi Ulro, ziemi suchej, pustej i smutnej, znowu do niej wrócił. Nie zdobył się nigdy na rozumową rozprawę z racjonalizmem Oświecenia, licząc bardziej na moc imaginacji. Ta jednak bywa zawodna. Wyobraźnia, która na krótko wyrwała go z krainy Urizena, znowu go tam zawiodła²⁵.

²² R. Nycz, „Wyrwać z rzeczy chwilę zobaczenia”: Czesława Miłosza tropienie realności, w: tenże, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 153 i n.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże.

²⁵ P. Lisicki, *Miłosza powrót do ziemi jałowej*, w: *Od Brzozowskiego do Kołakowskiego. Polscy pisarze XX wieku wobec religii*, red. P. Nowaczyński, Lublin 2001, s. 194.

Wyobraźnia religijna nie zawiodła Miłosza. To ona sprawiła, że ten, kto deklarował: „cały jestem po stronie Wyobraźni, Urthony, *animae*” (ZU 207), kto poszukiwał najgłębszych źródeł własnej twórczości w kolędach, „liturgii nabożeństw majowych i nieszpornych” (ZU 271) i pisał o sobie: pozostałem „ostatecznie tym samym chłopcem, który w swojej szkolnej ławce nie słyszy żadnych słów nauczyciela, tylko monotonne bzykanie i, zupełnie nieobecny, godzina za godziną wypełnia zeszyty fantastycznymi rysunkami swoich idealnych krajów” (ZU 297), u końca swojego życia stworzył wiersze tak doskonale proste, jak *Jasności promieniste* i *Metamorfozy*. To dzięki niej do ostatka pragnął być „wierny [...] niedocieczonej intencji ukazywania się” Maryi „dzieciom w Lourdes i Fatima” (*Traktat teologiczny*). To ona podpowiedziała mu słowa zamykające jego ostatni list do Jana Pawła II: „Oby spełniła się obietnica Chrystusowa w dzień Zmartwychwstania Pańskiego”.

Można chyba sądzić, że wyobraźnia religijna pomogła umierającemu poecie zrozumieć to, w co wierzył. A jak uczy „dobry Swedenborg”, człowiek zdolny jest wierzyć jedynie w to, co rozumie.

TWARZE NARCYZA O WIERSZACH [MASOWYCH] I INNYCH KRZYSZTOFA KUCZKOWSKIEGO¹

Wszystko zostało już opowiedziane;
ale ponieważ nikt nie słucha,
trzeba zawsze zaczynać od nowa.

A. Gide, *Traktat o Narcyzie*

Między Kuczkowskim a Owidiuszem

W *Metamorfozach* Owidiusza został przedstawiony jako syn Cefiza (Kefisosa) i Liriope. Kiedy przyszedł na świat, rodzice zapytali Tejrezjasza o jego przyszłość. Wieszczyk miał im odpowiedzieć, że nowo narodzony dożyje późnych lat, „jeżeli sam siebie nie pozna”². Gdy dorósł, był tak urodziwy, że kochało się w nim wiele kobiet i nimf, lecz on, powiada antyczny poeta, „zimny był na miłość, głuchy na westchnienia”. Uczuciem zapalała doń również nimfa Echo, która „ni pierwsza mówić, ni milczeć nie umie”. Spozregła go w lesie, błędzącego między drzewami i dopóty powtarzała jego słowa, dopóki — zaintrygowany — nie zawołał: „Tu się zejdzmy”. Kiedy ujrzał ją twarzą w twarz, wykrzyknął: „Śmierć raczej [...] niż Twoje uściski! Nigdy cię nie pokocham”. „Kocham” — odrzekła Echo, ale widząc jego wzgardę, zraniona i nieszczęśliwa „w las ucieka, twarz spłonioną kryje”. Nimfy zanoszą do bogów korną prośbę: niech on także zazna wzgardy i męki bezwzajemności. Ich modły docierają do uszu Afrodyty (lub Nemezis), ta zaś sprawia, że podczas polowania utrudzony

¹ K. Kuczkowski, *Wiersze [masowe] i inne*, Sopot 2010.

² Wszystkie cytaty z Owidiusza za wydaniem: *Przemiany*, przeł. B. Ki-
ciński, Warszawa 1933, s. 46–50. Pisownia zmodernizowana.

młodzian nachyla się nad źródłem i zakochuje we własnym odbiciu. Czytamy u Owidiusza:

Pijąc, własnej piękności odbiciem się ludzi,
 Kocha obraz bez ciała, w czym się kocha cieniu.
 Niewzruszony jak posąg, cały w zadumieniu,
 Patrzy się, nachylony nad przejrzystą wodą.
 Niebaczny, sam się swoją zachwyca urodą.
 [...]

 Podziwia wszystko, w czym sam godzien podziwienia,
 Sam jest celem swych pochwał i swego pragnienia.
 W jednej osobie razem i pali, i płonie.
 Ileż razy wyciąga ku krynicy dłonie!
 Widząc w wodnym zwierciadle cel swych życzeń bliski,
 Czcze tylko zimnej wodzie przesyła uściski.
 Nie pojmuje, co widzi, lecz widok go wzrusza,
 Czarowną oczu złudą zapala się dusza.
 Nieszczęsny, złudną marę gonisz w złej godzinie!
 To, co widzisz, jest niczym. Odwróć się, a zginie.
 Obraz, widziany w wodzie, twoim jest obrazem.
 Nic własnego on nie ma, ożył z tobą razem,
 Z tobą razem by zniknął, gdybyś odejść zdołał.

Ów młodzian, o którym opowiada autor *Tristiów*, to *Νάρκισσος*, Narcissus, Narcyz. Ten, który umarł z tęsknoty za samym sobą i nawet w styksowych wodach szukał własnego odbicia. W miejscu, gdzie rozstał się z życiem, w pobliżu krynicy, która nie mogła ugasić jego pragnienia, wyrósł niewielki „kwiat złoty, liśćmi uwieńczon białemi”. Linneusz nazwie go *Narcissus poeticus* („narcyz poetów”, „narcyz poetycki”), albowiem od czasów Owidiusza kwiat ów na trwałe zagości w literaturze europejskiej, podobnie jak nieszczęsny syn Kefisosa i Liriope z mitologicznej opowieści.

Mit o Narcyzie szczególnie intensywnie będzie wyzyskiwany na przełomie wieków XIX i XX, upodobał go sobie parnasiści i symboliści. Odwołania do starożytnej opowieści i jej twórcze przetworzenia pojawią się m.in. w twórczości Paula Valéry, André Gide’a i Rainera Marii Rilkego. Jeszcze popularniejszy okaże się motyw odbić, przeglą-

dania się w zwierciadle (wody), które zwykle będzie równoznaczne z uzyskiwaniem samoświadomości³. W literaturze polskiej kanonicznym tekstem operującym symboliką akwaticzną interpretowaną epistemologicznie jest słynny wiersz lozański *Nad wodą wielką i czystą...* Adama Mickiewicza. Twórcy modernistyczni będą czerpać zarówno z tego rodzimego źródła, jak i z arsenału kultury Zachodu, zadłużając się przede wszystkim u poetów francuskiego symbolizmu.

Poeta współczesny świadom tak bogatej tradycji literackiej, jeśli decyduje się napisać wiersz podejmujący zespół owych niezwykle popularnych i, zdawałoby się, do cna wyeksploatowanych mitologicznych motywów, nie może nie zdawać sobie sprawy z trudności zadania, przed jakim staje. Bywa, że ryzyko się opłaca, czego świadectwo stanowi wiersz *Narcissus poeticus* z tomu *Wiersze [masowe] i inne* Krzysztofa Kuczkowskiego:

Na ganku chłopiec w sandałach z niedbale
opuszczonymi kolanówkami, przy ścieżce białej
aż po szopę w piaszczyste ciało ogrodu zielone
włócznie narcyzów, dziadek Franek cierpliwie
wykrawa robaki ze spadów klapsów i koszteli,
wokół studni bukszan wieczniezielony, dalej

klatki po królikach, mieszkają w nich sterty
butów, wołają jeść, ale jeszcze można w nich
spryskiwać drzewa albo bielić wapnem pnie śliw i
jabłoni, z tego miejsca nie widać szosy z rzeźnikiem
herbu „Końska Mucha”, ani altany po przeciwległej
stronie ogrodu, nie słychać też hałaśliwego

Murzyna, psa sąsiadów, bańka ciszy
przepływa pomiędzy wysokopiennymi krzakami
agrestu i rozłożystymi koszami porzeczek białych

³ Obecność tej figury w literaturze polskiego modernizmu przekonująco omawia Anna Czabanowska-Wróbel w artykule *Odbicia i powtórzenia. Młodopolski „Traktat o Narcyzie”*, w: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2008.

i czerwonych, omija rozpięte na żerdziach
pomidory i odbija się od pomarańczowych dyni,
teraz są jeszcze wielkości dziecięcej piąstki,

jesienią, kiedy zaczną być podobne do pulek
lekarskich i jak one ciężkie, opuszczą grządki
jako ostatnie, wtedy też w różnych częściach
ogrodu zapłoną małe ogniska ubrane w siwe kołpaki
dymu, będą żółknąć zdjęcia, pękać pnie drzew,
zapadną się szopa i altana, cynkowane wiadro

utopi się w studni, zardzewiały sierp spadnie
z gwoźdźcia, zakryją go namioty łopianów
i rabarbaru, będą umierać ogrodnicy — dziadek,
ojciec, a ich synowie już nie będą umieli odnaleźć
drogi do ogrodu, będą patrzeć tęsknie na płoty
i na to co skrywają, w końcu ich oczy przestaną

widzieć, język przestanie nazywać, więc gdyby
nawet ujrzeli ten ogród, którego przecież zobaczyć
nie mogą, pewnie nie rozpoznaliby ani
chłopca w sandałach, ani mężczyzny na leżaku
z ostrym jak brzytwa kozikiem do nacinania i
szczepienia gałązek, ani Staruszki, pręgowanej

kotki, która nosiła na grzbiecie wszystkie
odcienie brązów i późnej czerwieni, nie będą umieli
napić się wody ze studni, w której za Niemca
dziadek Franek utopił swoją szablę, zresztą taka
woda wydobyta z ciemnego dna studni już
nie mogłaby im smakować, zresztą tej studni już

nie ma, a może nie ma i nieba, które mogłoby się
odbijać w martwym oku wody. A co jest?
Narcyz biały, drobny kwiatek, który na północy
nazywają lilią zielonoświątkową, jego zapach,
który jest istnieniem i język, który sam sobie
wybiera usta, żeby przez nie mówić.

Pozornie prosta historia, podszyta nostalgią kolejna (ileż ich w lirycel!) opowieść o znikaniu ludzi i przedmiotów, o odmianie krajobrazów, o przemijaniu postaci świata... Jakże obfity zestaw rekwizytów mających odmalować przed oczami czytelnika idylliczny obraz utraconej przeszłości: ganek domu, szopa, ścieżka biegnąca przez ogród, dawno zapomniane nazwy owoców grusz i jabłoni, bielone wapnem pnie drzew, krzewy agrestu i porzeczek, gąszcze pomidorów i dynie. Owa sielska sceneria tonie w gęstym świetle dojrzałego lata, z wolna chylącego się ku jesieni, spowija ją milczenie znamionujące dosyt i uspokojenie. W tym świecie harmonii i pełni wszystko jest na swoim miejscu, nawet wysłużone buty w starych klatkach po królikach są tam, gdzie trzeba — choć „wołają jeść”, da się w nich jeszcze wykonywać pospolite prace ogrodowe. Jesień przychodzi tu niepostrzeżenie i jest naturalnym dopełnieniem tamtej sytości, czasem zrozumiałego domykania się tego, co następnie, prawem odwiecznego obrotu rzeczy, ponownie się otworzy. Przez chwilę jesteśmy tego pewni, ale oto — sceneria zmienia się jak w filmie, gdzie dzięki szybkiemu montażowi jeden obraz zostaje nałożony na drugi — proces jesiennego obumierania przybiera rozmiary bez mała apokaliptyczne. Żółkną nie tylko liście, lecz także fotografie, pękają pnie drzew, altana i szopa znikają pod powierzchnią ziemi, a wszystko porasta krzewiąca się dziko roślinność. Ludzie umierają, a ich potomkowie, zgubiwszy się w obcej przestrzeni, nie potrafią odnaleźć powrotnej drogi do miejsca, które było centrum ich świata. Zresztą, nie rozumieją, czym miałyby być owo centrum, ich świadomość stopniowo obumiera, a zdolność postrzegania i rozumienia ulega stępieniu.

Narcissus poeticus to także — a nawet przede wszystkim — precyzyjnie skomponowana wypowiedź programowa, przemycająca pod przebraniem epickości najistotniejsze elementy właściwego Kuczkowskiemu, unikalnego rozumienia roli poezji i poety w świecie współczesnym. W tomie, który podzielony został na trzy części, zatytułowane kolejno: *Przed* (1 wiersz), *Pomiędzy* (18 wierszy), *Po* (1 wiersz), od tego tekstu wszystko się zaczyna, by na koniec w nim zyskać swoje zwieńczenie — bo *Narcissus poeticus* jest jak bujny ogród dzieciństwa, skąd rozchodzą się wszystkie ścieżki ludzkiego życia, a każda z nich, kiedy już przeprowadzi wędrowca przez siedem gór, siedem rzek i siedem mórz, zwraca ku swojemu początkowi i na powrót wiedzie ku centrum.

Chłopiec na ganku

To jak obrazek ze starej fotografii. Drewniany dom z gankiem porośniętym winną latoroślą. Chłopiec stoi oparty o jedną z kolumnienek podtrzymujących czerwony dach ganku i patrzy na ogród. Jeszcze jest bezpieczny, nie wie, że miejsce, gdzie się znajduje, to próg świata, że po jego przekroczeniu nic już nie będzie takie jak dawniej. Na razie pozostaje mieszkańcem ogrodu, doświadcza istnienia bezpośrednio, nie ogląda się wstecz ani nie próbuje rozszyfrować skomplikowanych splotów przyszłości. Jest tu i teraz, liczy się dlań jedynie to, co najbliższe, znane i udomowione. Ma komu ufać — ojciec i dziadek stanowią dwa fundamenty jego kosmosu, to na nich wspiera się symetryczna i sensowna konstrukcja życia. Uosabiają tradycję, stanowią rękojmię porządku, przedustawnego ładu, który każe widzieć rzeczywistość jako domenę działania sił przyjaznych człowiekowi, wspierających go w jego działaniu dla dobra innych.

Małec w „niedbale opuszczonych kolanówkach” dotychczas nie próbował owoców z Drzewa Wiadomości — „dziadek Franek cierpliwie wykrawa robaki ze spadów klapsów i koszteli” — ale ów stan niewinności oznaczającej nieświadomość, wiemy to dobrze, nie potrwa długo. Prawda dorosłości objawi się chłopcu niespodziewanie, gdy jeszcze nie będzie gotów na jej przyjęcie, i zagarnie go całego, przesłoni jego wzrok oraz przytępi słuch. Będzie szukał. Będzie błądził. Tafla wody po wielokroć odbije jego oblicze, a on nie będzie mógł go dotknąć.

Życie ma w *Wierszach [masowych] i innych* przebieg procesualny, jest rozpięte między ogrodem dzieciństwa a ogrodem późnej dojrzałości, który w niczym nie przypomina Edenu rozświetlonego nadprzyrodzonym blaskiem. To ogród-świat późnej jesieni, nieodwołalnie ustępującej miejsca zimie, z chłodem miesiący długich niczym wieczność. Mowa o nim w wierszu zamykającym tom, noszącym znamieny tytuł *Śmierć Wielkiej Małpy*:

Liście jabłonek wirują jak maleńkie
karuzele, liście orzecha opadają pionowo.

Coraz ich więcej i więcej. Wrony
uszyte z błyszczącej podszewki lustrują

ogród. Nikogo nie kochają,
nikogo nie szanują, kraczą pięcioma
odcieniami granatu. Świat jest pełen
neurotyków. Zamkniętych na ogród.

Schodzący z ganku chłopiec musi wejść w tę obcą przestrzeń, gdzie dominują barwy szara (pnie drzew), czarna i granatowa (upiekanie wron) oraz ciemnobrązowa (liście orzecha), musi doświadczyć obumierania, bo śmierć jest „jądrem mitu Narcyza”⁴.

Narcyz nasz współczesny

Czy mamy powód, by wątpić w to, że inicjalny wiersz książki Krzysztofa Kuczkowskiego stanowi przetworzenie Owidiuszowej historii, a jego korzenie tkwią w starym micie o synu Kefisosa i Liriopie? Myślę, że nie. Mimo że postać młodzieńca zakochanego we własnym odbiciu nie pojawia się w całym tomie ani raz, wystarczająco wiele elementów wiersza *Narcissus poeticus* pasuje do mitologicznej układanki: 1) tytuł; 2) oczywiste pokrewieństwo łączące jedną z jego końcowych fraz z finalnym dystychem fragmentu trzeciej pieśni *Przemian* — u Owidiusza: „nusquam corpus erat; croceum pro corpore florem / inveniunt foliis medium cingentibus albis”, co w przekładzie filologicznym brzmiałoby mniej więcej tak: „nikogo nie było; w miejsce ciała znajdują kwiat o żółtym / złotym środku otoczonym białymi listkami”; u Kuczkowskiego: „studni już nie ma, a może nie ma i nieba [...] A co jest? Narcyz biały”; 3) przetworzenie motywu wody-zwierciadła — w antycznym poemacie umierający młodzieniec po raz ostatni spogląda „in undam” (w falę, wodę, strugę); w wierszu współczesnego poety mowa o „martwym oku wody” — metafora ta bliższa jest może Owidiuszowemu obrazowi Narcyza podziwiającego własne odbicie „in Stygia aqua” — w nurcie Styksu, rzeki zmarłych.

Kim jest Narcyz z *Wierszy [masowych] i innych*? Najprościej byłoby rzec: późnym wnukiem tamtego, przedwcześnie postarzałym, o wiele

⁴ Tamże, s. 246.

bardziej doświadczonym i jak tamten — wpatrzonym w lustro wody. Ogląda w nim własną twarz, to jest twarz świata.

Za największe nieszczęście, jakie go spotkało, uznać wypada postępującą ślepotę. Narcyz nie widzi, nie dostrzega, nie rozpoznaje. Jego oczy są jak oczy kobiety-lalki z wiersza *Barbie* — zamiast nich ma „srebrne kapsle”, „działa tylko na dotyk, nie reaguje na głos ani podczerwień”. Odmienił się jego smak — nie wierzy, że „woda z ciemnego dna studni”, którą pili jego ojciec i dziadek, mogłaby ugasić jego pragnienie. Wyszły dlań dawne źródła. Jego świat jest zaludniony przez fantomy; to, co niegdyś stanowiło rękojmnię istnienia, było elementem zakorzeniającym w rzeczywistości, widzialnej i dotykalnej, posiadającej swój kształt, fakturę, kontury, dziś znajduje się poza polem jego widzenia. Narcyz współczesny zbyt długo wpatrywał się sam w siebie, by potrafił dostrzec własną ślepotę, dlatego świat jego przeszłości utracił ontologiczne zakorzenie: „studni już nie ma, a może nie ma i nieba”. Jest jak człowiek, który „w południe [stąpa] po omacku, jak niewidomy idzie w ciemności” (Pwt 28, 29).

W rajskim ogrodzie, o którym mówi Księga Genesis, Adam pozostał u siebie, a Bóg dał mu władzę nad innymi stworzeniami. Pierwszym atrybutem owej władzy była możliwość nadania im imion: „Ulepiwszy z gleby wszelkie zwierzęta lądowe i wszelkie ptaki podniebne, Pan Bóg przyprowadził je do mężczyzny, aby przekonać się jak on je nazwie” (Rdz 2, 19). W *Rzeczy o wolności słowa* Norwid tak przedstawi (i zarazem zinterpretuje) tę biblijną scenę:

Dziwnie wielki! Mojżesza *stilus* w jednym słowie,
 Kreśli początek ludzkiej założony mowie —
 „Oto (mówi) Przedwieczny przywiódł przed Człowieka:
 Bydło, zwierzę i ptastwo powietrzne... i czeka,
 Aby je wszystkie przezwiał ICH imieniem własnym...
 Nie można być — doprawdy — kolosalniej jasnym...
 Dwie albowiem przyczyny tu w działanie wchodzą,
 Słowa się po sprawdzenie odnoszą, gdy rodzą.
 Swoją zaś ścisłość mierzą natury obrazem:
 Są z prawdy, ducha i są z litery razem⁵.

⁵ C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułicki, t. 3: *Poematy*, Warszawa 1971, s. 573–574.

W wierszu *Narcissus poeticus* język ludzki jest martwy, „przestał nazywać”. Kuczkowski zna co prawda najważniejsze hasło sztuki nowoczesnej: „wyrzucić niewyrażalne”⁶, ale wie również, że przeświadczenie poetów o możliwości pochwycenia w sieć języka tego, co niepochwytne, okazało się jednym z największych złudzeń literatury przełomu XIX i XX wieku. Mimo to projekt, by tak rzec, tekstowo-światopoglądowy autora *Tlenu* chętnie traktowałbym jako wyraz kompromisu między świadomością modernistyczną a postmodernistyczną. Kuczkowski zdaje sobie sprawę, że ucieczka w tył jest niemożliwa, a zarazem wierzy w obecność źródłowego sensu. Perspektywa taka pozwala opisywać świat współczesny jednocześnie z pozycji uczestnika i obserwatora, zaś diagnoza sformułowana w *Wierszach [masowych] i innych* okazuje się zarazem sprawozdaniem z własnej choroby.

Co odbija martwe oko wody

Z rozdziału *Dziecię ze zwierciadłem*, otwierającego drugą księgę najśłynniejszego dzieła Nietzschego, dowiadujemy się, jak to Zaratustra, który usunął się do swojej samotni w górach,

pewnego zaranku zbudził się wraz z jutrznią, myślał długo na swym posłaniu i rzekł wreszcie do swego serca:

„Jakiz to sen tak mnie przeraził, żem się aż oto zbudził? Nie zjawiloż mi się dziecię, przystępujące do mnie ze zwierciadłem?

»O Zaratustro — rzekło do mnie dziecię — przejrzyj się w zwierciadle!«

A gdym w owo lustro spojrział, krzyknąłem z przerażenia i ścisnęło się serce moje: gdyż nie siebie tam ujrzałem, lecz diabła maskarę i śmiech jego szyderczy [...]”⁷.

⁶ I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, oprac. i wstęp S. Sandler, Warszawa 1965, s. 142.

⁷ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, [Kraków] 2008, s. 101.

Co ukazuje się w „martwym oku wody” z wiersza Kuczkowskiego, jeśli „nie ma [...] nieba, które mogłoby się [w nim] odbijać”? Od długiego już czasu poezja autora *Stada* bierze na siebie rolę lustra, w którym ujawnione i obnażone zostają ułomności ludzkiego świata, niezakorzenionego w wierze, a przez to wydanego na pastwę — raz groźnych i budzących przerażenie, kiedy indziej pokracznych i groteskowych — demonów współczesności⁸. *Wiersze [masowe] i inne*, w stopniu wyższym niż każdy z wcześniejszych tomów, dają czytelnikowi możliwość wglądu w ową infernalną przestrzeń, gdzie królują uluda i nicość, karmione zbiorową bezmyślnością, reprodukujące się i rozrastające bez miary, porządku i planu.

Jest więc Kuczkowski konsekwentnym krytykiem współczesności, bezlitosnym diagnostą duchowej pustki, obserwatorem uważnym i czujnym, gotowym obnażyć wszystkie absurdy epoki ponowoczesnej. Celowość i produktywność tego demaskatorskiego projektu poetyckiego byłaby jednak znikoma, gdyby kończył się on w punkcie wyjścia, zamykał rejestrem kalectw i deformacji ducha. Zgoda, Narcyz XXI stulecia jest bliźniaczko podobny do bohatera *Przemian* („nikogo nie kocha, nie szanuje nikogo, opada pionowo”, ma osobowość neurotyczną, pozostaje „zamknięty na ogród”, „zamknięty na Boga” [*Śmierć Wielkiej Małpy*]), ale — zdaje się sugerować poeta — nie jest jeszcze bezpowrotnie stracony. Kto może go ocalić? Jedyne on sam. O ile tylko zdoła się na trud zrozumienia, że diabelska twarz, jaką wyjawia zwierciadło, jest jego własną twarzą. „I Narcyz nie wątpiąc, że jego kształt gdzieś jest, wstaje i wyrusza na poszukiwanie upragnionych konturów, żeby spowić wreszcie swoją [...] duszę”⁹.

W utworze *Anioł Jeffa Buckleya*, otwierającym środkową, zasadniczą część książki *Wiersze [masowe] i inne*, czytamy:

⁸ O najważniejszej z wcześniejszych książek poetyckich K. Kuczkowskiego pisałem przed dekadą, zob. P. Dakowicz, *Animula w krainie zwierciadeł. O tomie „Dajemy się jak dzieci prowadzić nicości” Krzysztofa Kuczkowskiego*, w: tenże, *Helikon i okolice. Notatki o poezji współczesnej*, Sopot 2008, s. 211–236.

⁹ A. Gide, *Traktat o Narcyzie. (Teoria symbolu)*, w: tenże, *Immoralista i inne utwory*, przeł. I. Rogozińska, wstępem opatrzył L. Budrecki, Warszawa 1984, s. 32.

Kiedy śpiewasz Alleluja, widać
jak twój anioł zbiera się w kącikach
ust, jak gromadzi się w różnych

postaciach i stanach
skupienia, i wreszcie — co widzisz
zupełnie wyraźnie — wysuwa się nic

jedwabna, wysnuwa
ciemna czerwień oddechu,
najświętsza część mowy

i nagle już wiesz:
miłość nie jest marszem
zwycięstwa, ale niekończącym się

szeregiem klęsk, po których
wciąż wyżej i wyżej — wspina się
twoje Alleluja.

Czynienie idola z samego siebie to karykatura miłości. By prawdziwie ukochać, trzeba zdobyć się na gest ikonoklasty, pozwolić, by zgruchotano nasze kości, ukazano nam nasze rzeczywiste oblicze, nagie i nieskłamane. Tylko przez wewnętrzne ciemności wiedzcie droga ku światłu. Dlatego Narcyz Kuczkowskiemu musi z pełną świadomością tego, co czyni, spojrzeć w „martwe oko wody”, musi zaakceptować przegraną, by móc cieszyć się zwycięstwem ostatecznym.

Niekończący się szereg klęsk

Współczesna cywilizacja przypomina więzienie. Nie jest jednak miejscem odosobnienia, ale przestrzenią zrytualizowanej, uniformizującej infantylizacji. Nie czujemy więzów, które nas krępują, tłumnie uczestniczymy w radosnym Świącie Wiosny, tańcząc wokół złotych cielców i skandując wciąż te same zaklęcia: „Kolczasty kaktus weźmy w krąg, / Weźmy w krąg weźmy w krąg / Kolczasty kaktus weźmy

w krąg / Weźmy o piątej rano”¹⁰. Nie bez przyczyny przywołuję tu urywek poematu Eliota — wszak parafrazą ostatnich wersów *The Hollow Men* zamyka Kuczkowski pełen sarkazmu wiersz o iście barokowym tytule *Noworoczny reality show z kuchni państwa eM. Pierwszy wstał pan domu. Witaj Dorian, co nowego w waszej kuchni?:*

Nie hukiem i skomleniem
rozpocznie się ten świt,
ale milczeniem.

W tym samym tekście znalazło się zdanie, które mogłoby być mottem całego tomu: „Twoje nic mnie boli”. Na „nic” szeregowego konsumenta kultury masowej składają się właśnie „reality shows”, „spoty reklamowe” („Witaj w krainie bezprawia!” — *Noworoczny reality show...*), „filmy grozy” („Nie przegap potężnej dawki lęku!” — tamże), „byty wytworzone *ex nihilo*”¹¹ w milionach identycznych egzemplarzy (*Barbie, Ken*) oraz wszechobecna rzeczywistość wirtualna (wiersz *Kwestionariusz Prousta* opatrzony jest dedykacją: „*dla -eve- z sieci*”). Autor *Tlenu* z premedytacją wykorzystuje estetykę kiczu, sięga po groteskowe deformacje, posługuje się ironią i drwiną. Konsekwentnie stosowana przezeń poetyka absurdu chroni te gorzkie wiersze przed osunięciem się w natrętne moralizatorstwo, czytelnik staje bowiem przed koniecznością nieustannego korygowania perspektywy. Dla zilustrowania powyższego wywodu przytoczmy (cytowanie fragmentów nie dałoby pełnego obrazu) przewrotny wiersz *Ken*:

Nikt go nie widział
więc prawdę mówiąc powątpiewano
w jego istnienie.
Aż wreszcie, proszę, w starej cegielni
na Śląsku znaleziono szczątki pasujące
jak ulał: kości ramieniowe, udowe
żeber i czaszki.

¹⁰ Cyt. za: T. S. Eliot, *W moim początku jest mój kres*, przełożył, komentarzami i przypisami opatrzył A. Pomorski, Warszawa 2007, s. 84.

¹¹ F. Netz, *Poeta współczesny*, „Śląsk” 2011, nr 10, s. 77.

Był prawdziwym mężczyzną: wysoki na
pięć metrów, siedmiocentymetrowe
zęby i kopyto prawdziwie odrzutowe.

Nasz Ken się odnalazł, cieszą się
miejscowi. Dziennikarze nazywają go
smokiem. Dziewice milczą.

Dzieci dostaną niebawem wersję
zminiaturyzowaną. Będą Kena ubierać
i rozbierać. Będą Kena karmić i do snu
kołysać. Prawdziwa kenomania.

Najważniejsze jest jednak to, że
jesteśmy coraz mniej samotni. Jest nas
coraz więcej i różnimy się
coraz piękniej.

Ostatnie wersy utworu, a szczególnie fraza: „różnimy się coraz
piękniej”, przywodzą na myśl Norwidowską *Harmonię*, piąte ogniwo
cyklu *Vade-mecum*, wiersz zbudowany ze zdań gnomicznych, z których
dwa pierwsze zadziwiająco dobrze współbrzmia z pointą *Kena*: „I ner-
wów gra, i współ-zachwycenie, / I tożsamość humoru — / Łączą ludzi
bez sporu: / Lecz b e z w a l k i n i e ł ą c z y s u m i e n i e! // Trudne z łą-
twym w przeciwne dwie strony / Rozerwą wprzód człowieka, / Nim
harmonii doczeka — / Odepchną wprzód, gdzie zmarłych miliony”¹².

O aksjologicznym i artystycznym pokrewieństwie między
Kuczkowskim a Norwidem wspominałem już przy innej okazji¹³.
Sformułowane wtedy ogólnikowe wnioski dziś należałoby nieco
rozwinąć. Po pierwsze — jest gdyński autor zwolennikiem intelek-
tualizmu w poezji, jego wiersze ostentacyjnie wchodzą w dialog ze
współczesnością, wymagając od czytelnika współudziału w tworze-
niu ostatecznych sensów tej twórczości. Po drugie — jako wnikliwy

¹² Cyt. za: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 2: *Wiersze. Część druga*, War-
szawa 1971, s. 21.

¹³ P. Dakowicz, *Animula w krainie zwierciadeł...*, s. 223.

obserwator i krytyk ponowoczesnego (nie)porządku, przyjmuje on jednoznaczny perspektywę etyczną. Poezja ta, w sposób nieoczywisty i zawołany, woła o wartości, domaga się poszanowania tradycji, napomina i wskazuje drogi ocalenia. Po trzecie — zasadniczy horyzont dla rozpoznania Kuczkowskiego stanowi chrześcijaństwo, traktowane jako przestrzeń doświadczenia najgłębiej osobistego, modelującego wizję rzeczywistości, ukazującego głębinową prawdę o miejscu i przeznaczeniu człowieka. Po czwarte — w strategicznym boju o elementarny sens i ład świata twórca z upodobaniem sięga po wielopoziomą ironię, traktowaną jako narzędzie dochodzenia do prawdy, w której istnienie — wbrew enuncjacjom proroków „płynnej nowoczesności” — nigdy nie zwątpił.

Podobnie jak autor *Vade-mecum*, Kuczkowski postawił przed sobą zadanie opisanie cywilizacji, która odcięła się od swoich chrześcijańskich korzeni i pogrążyła w mrokach śmierci (pojmowanej ontologicznie i metafizycznie). Norwid widział jeszcze szanse ratunku, a co za tym idzie — traktował poezję jako instrument budzenia sumień, ukazywał możliwość powrotu do korzeni, uparcie dążył do restytuowania zapoznanych wartości. Poeta współczesny przemawia ze środka klęski, ma bowiem świadomość, że wielka fala, której nadejścia obawiał się Norwid, już dawno przerwała wały i wdarła się na ląd, demolując dotychczasowy obraz świata i człowieka. Barbarzyńcy ze słynnego wiersza Kawafisa nadeszli — Kuczkowski mówi o tym w utworze będącym repliką tamtego klasycznego tekstu — ale zatrzymali się na przedmieściach stolicy. U greckiego poety oczekiwanie na najeźdźców okazało się bezcelowe, jego wiersz kończy się ironicznym dystychem: „Bez barbarzyńców — cóż pocniemy teraz? / Ci ludzie byli jakimś rozwiązaniem”¹⁴. W wierszu autora *Tlenu* mieszkańcy miasta mają nadzieję, że napastnikom „znudzi się wystawanie na rogatkach”. Czekając na ich odejście, stopniowo zapominają o przeszłości, pogrążają się w marazmie, i — ostatecznie — kapitulują:

¹⁴ K. Kawafis, *Czekając na barbarzyńców*, w: tenże, *Wiersze zebrane*, przeł. i oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1995, s. 23.

Ach, jakże doskonale czekaliśmy!
 W sklepach zabrakło towaru, w
 zakładach pogrzebowych desek na
 trumny, w sądach ustały prace
 i władze, w oknach zaciągnięto
 zasłony, zamknięto oczy.

(*Barbarzyńcy*)

Współczesne barbarzyństwo — przestrzega poeta z Gdyni — przychodzi do nas poprzedzane „mętnymi pogłoskami i opiniami brukowych mediów”. Uprowadzając bieg wypadków, oddajemy rządy „niemym i głuchym”, dobrowolnie otwieramy „bramy miast” aż wreszcie spełnia się to, o czym słusznie (?) sądziliśmy, że jest nieuniknione. Inwazja barbarzyńców odbywa się zgodnie z zasadą samospełniającej się przepowiedni. Rezultaty quasi-obłążenia są więcej niż opłakane. Kuczkowski znakomicie oddaje to, posługując się formami osobowymi i bezosobowymi. W cytowanej strofie najpierw pojawia się czasownik w pierwszej osobie liczby mnogiej, następnie formy osobowe „zabrakło (towaru)” i „ustały (prace)”, na końcu zaś bezosobnik „zaciągnięto” (w znaczeniu: ktoś zaciągnął), łączący się z rzeczownikiem „zasłony”. Wszystko po to, by w ostatnim wersie strofy mogła pojawić się nieuzasadniona logicznie formuła: „zamknięto oczy”. Gdyby chcieć stosować się do reguł gramatyki i logiki, należałoby napisać: „zamknęliśmy oczy”. Poeta wybiera jednak formę bezosobową, co, jak sądzę, ma stanowić gramatyczny ślad ukazywanego przezeń procesu depersonalizacji. Ktoś, kto mówi o sobie i innych: „zamknięto oczy”, wyrzeka się aktywności i odpowiedzialności, a co za tym idzie, przestaje być o-sobą. A wtedy definitywnie i nieodwołalnie zostaje wydany na łaskę i niełaskę barbarzyńców, by u końca procesu od-osobienia stać się zadziwiająco (?) podobnym do tych, których tak się obawiał i których tak bardzo nienawidził:

Każdego dnia po przebudzeniu
 sprawdzaliśmy czy jeszcze są,
 potem zaniechaliśmy i tego.
 Z luster patrzyły na nas twarze
 coraz bardziej dzikie, coraz
 bardziej obce.

Słowo własne, słowo cudze

Dnia 17 października 2008 Andrew Lahde, analityk biznesowy, który w wyniku kryzysu w USA dorobił się fortuny, wysłał do inwestorów Lahde Capital Management „list pożegnalny”. Napisał w nim o własnej nienawiści do świata biznesu, o pragnieniu wolności i niezależności, nie zostawił suchej nitki na systemie polityczno-gospodarczym Ameryki, z dominującymi w nim wielkimi korporacjami, realizującymi przede wszystkim własne interesy i niedbającymi o dobro wspólne, wreszcie powiadomił wszystkich o zamknięciu swojego funduszu, który w ciągu dwunastu miesięcy poprzedzających odejście Lahde’a osiągnął niemal 900-procentowe zyski. Biznesmen drwił z szefów AIG, Bear Stearns i Lehman Brothers, nazywając ich „idiotami”, deklarował, że nie będzie już nigdy zarządzał cudzymi pieniędzmi, a tym, którzy wciąż tkwią w paszczy giełdowego Lewiatana, uświadamiał, jak niewiele warte jest ich życie, upływające między służbowym telefonem komórkowym a komputerem. W liście znalazło się też kilka uwag o załamaniu na rynku amerykańskich kredytów hipotecznych i światowych reperkusjach tego procesu. Lahde przewidywał, że kryzys może potrwać jeszcze wiele lat. Na koniec przedłożył rządowi kilka propozycji dotyczących porządku ustrojowego Stanów Zjednoczonych i wygłosił długą pochwałę konopii indyjskich, uznając je za znacznie mniej szkodliwe niż alkohol i leki psychotropowe, sprzedawane przez międzynarodowe koncerny. Jego wywód zamykało następujące zdanie: „Please, people, let’s stop the rhetoric and start thinking about how we can truly become self-sufficient” [„Ludzie, proszę, przestańcie gadać i zacznijcie myśleć o tym, jak naprawdę zyskać samowystarczalność”]¹⁵. Oświadczenie Amerykanina było szeroko komentowane w mediach, zostało też opublikowane w Internecie.

Siedem dni wcześniej — 10 października 2008 — w Instytucie Kultury Polskiej w Rzymie odbyła się uroczysta promocja obszernego wyboru wierszy Tadeusza Różewicza *Le parole sgomente*, przełożonych

¹⁵ Andrew Lahde, [list pożegnalny], kopia internetowa: <http://www.scribd.com/doc/7112458/Andrew-Lahdes-Farewell-Letter> [dostęp: 28.02.2012].

na włoski przez prof. Silvano De Fanti. Poeta nie mógł pojawić się na wieczorze poświęconym jego twórczości, jednak do uczestników spotkania wystosował oficjalny list:

Moi Szanowni i Drodzy Czytelnicy, goście i gospodarze zebrani w Instytucie Polskim,

10 października zaczynam 88. rok życia i nie mogę przyjść osobiście, więc przychodzę w postaci książki *Le parole sgomentate* — autorstwa profesora Silvano De Fanti. Dzięki tej książce mówię do Was po włosku i po polsku. Są tu z nami też inni tłumacze, zmarli i żywi... Moi włoscy Przyjaciele, mówi się: „Wszystkie drogi prowadzą do Rzymu”. Pragnę wyznać, że moje drogi do Rzymu prowadziły przez Florencję, Wenecję, Neapol, Syrakuzę, przez Sienę, Volterrę, Asyż i Arezzo, aż do Palermo... Te wszystkie drogi były równie ważne i piękne, jak droga do Rzymu. Nigdy nie zapomnę mojego wieczoru poetyckiego na Kapitolu. Jestem smutny, że nie dojadę już ani nie dolecę do Udine i Casino, do moich młodych przyjaciół i czytelników.

Dziękuję za wyróżnienie. Moją „Podróż włoską” opisałem w noweli *Śmierć w starych dekoracjach* — obok poematu *Et in Arcadia ego* jest to opis mojej drogi z Radomska do Rzymu. Wyznam szczerze, że najpiękniejszym dla mnie darem urodzinowym było włoskie wydanie tej noweli. Chciałbym z włoskimi czytelnikami odbyć raz jeszcze drogę do Rzymu i jeszcze raz spotkać papieża Jana XXIII i jego uśmiech. Jestem dzisiaj i teraz z Wami w Rzymie, ale nie mogę przyjść... „Gdyś był młodszy, sam się przepasywałeś i chodziłeś, dokąd chciałeś, lecz gdy się zestarzejesz, wyciągniesz ręce swoje, a kto inny cię przepasze i poprowadzi, dokąd nie zechcesz”... Znacie te słowa!?

Do widzenia, do widzenia moi Drodzy...¹⁶

Nigdy nie przyszłoby mi do głowy, by zestawiać ze sobą oświadczenie menadżera z Kalifornii i list autora *Niepokoju*, gdyby

¹⁶ T. Różewicz, *Moja droga z Radomska do Rzymu*, „Gazeta Wyborcza” z 11.10.2008, http://wyborcza.pl/1,75410,5797893,Moja_droga_z_Radomska_do_Rzymu_.html?disableRedirects=true [dostęp: 28.02.2012].

nie fakt, że ze zderzenia tych dwóch wypowiedzi zrodził się jeden z ważniejszych wierszy wchodzących w skład tomu Kuczковского. Tekst ów nosi tytuł *Dwa listy*. [Tadeusz Różewicz — Andrew Lahde] i opatrzony został przypiskiem następującej treści: „Pierwszy list odczytany został 11 października 2008 r., podczas wieczoru Tadeusza Różewicza w rzymskim Instytucie Kultury pod nieobecność Poety; drugi, amerykańskiego biznesmana Andrew Lahde’a, będący aktem rezygnacji z kariery w wielkim biznesie, opublikował magazyn »Portfolio«, a za nim inne dzienniki na całym świecie, w październiku 2008”.

Cytuję autorski komentarz, gdyż stanowi on klucz do odczytania podstawowych sensów utworu. Poeta wyraźnie sugeruje, że wypowiedzi Różewicza i Lahde’a podane zostały bez zmian i ingerencji („pierwszy list odczytany został [...], drugi [...] opublikował magazyn »Portfolio«”). Reakcję odbiorcy wiersza łatwo przewidzieć — zada on sobie pytanie o sensowność takiego przytoczenia i jeśli nie będzie mu się chciało szukać dalej, dojdzie do wniosku, że chodzi zapewne o wagę spostrzeżeń zawartych w listach polskiego poety i amerykańskiego biznesmena. Pointę utworu potraktuje jako przesłanie, napomnienie, wskazówkę; pomyśli, że jest zbyt oczywista, natrętnie umoralniająca i prosta, po czym odwróci kartkę, by więcej do wiersza nie wracać. Może jeszcze zapyta: „Co to za poezja?” i lekceważąco wzruszy ramionami. A wtedy podwójne dno *Dwóch listów* pozostanie dlań niedostępne.

Napisałem „podwójne dno”, ale określenie to wydaje mi się nie dość precyzyjne. Pozwolę sobie użyć tutaj jeszcze jednej metafory. Poezja autora *Tlenu* (mam na myśli większą część jego wierszy, nie wszystkie) jest jak zwierciadło wody, nad którym pochyła się ludzka twarz. To prawda, patrzący może dostrzec jedynie jej odbicie, może wytrwale badać rysy twarzy, niepomny, że pod wodą ukryty jest odrębny świat, z własną strukturą i własnymi prawami, że gdzieś w mrokach dna ćmi ciemne oko ryby. Nie musi zdawać sobie sprawy z faktu, że tafla odbija także jasny ścieg nieba, z koronami drzew wyciągniętymi w stronę ruchomych obłoków. Nie musi, lecz wtedy zatrzyma się na powierzchni wiersza, nie dotknie jego ciemnego jądra, nie stanie w jego światłości.

A „drugie dno” *Dwóch listów*? Pewne wskazówki daje nam Kuczkowski w rozmowie z Wojciechem Kassem:

No więc lubię intelektualną przewrotność, ironiczny dystans, stawianie trudnych pytań. Lubię utrudniać życie rozmaitym interpretatorom i księgowym literatury, i tak np. staram się nie ulegać naporowi popkultury, jednocześnie nie zamykam się na to, co w niej dobre; nie pędzę za modą, jednocześnie chcę zaznaczyć, że to, co na czasie, nie jest mi zupełnie obce; [...] lubię mówienie poważne i odpowiedzialne, zwłaszcza w sferze wartości, ale wiem, że powaga pozbawiona poczucia humoru może być śmiertelnie nudna itd.¹⁷

Dwa listy to wiersz śmiertelnie poważny, który dzięki odwróceniu porządków, zamąceniu sensu, zręcznej semantycznej mistyfikacji objawia swoje janusowe oblicze, podwajając męki interpretatora i wymagając na nim, by między *serio* a *buffo* poruszał się ze zręcznością akrobaty. Bądźmy przez chwilę „księgowymi literatury” — wejrzyjmy w tekst zaprezentowany w tabeli na s. 50, to jedyna droga.

Pogrubieniem zaznaczyłem te słowa, sformułowania lub frazy, które są dosłownym powtórzeniem odpowiednich fragmentów oryginalnych listów Różewicza i Lahde’a, kursywą — parafrazy. Z pobieżnego wglądu wynika prosta konstatacja: tylko ok. 20% oryginalnego tekstu wchodzi w skład „apokryfu” — wbrew sugestii sformułowanej w przypisku, dwuczłonowy utwór Kuczkowskiego nie jest repetycją, stanowi raczej przetworzenie i interpretację. Wnioski: 1) poeta z Gdyni traktuje cudze teksty jako wehikuł dla własnych prawd; 2) ingerencje w tekst oryginału mają na celu dyskusję z postacią i światopoglądem autorów obu listów.

Fragmety wyzyskane przez Kuczkowskiego to „słowo cudze” transplantowane do odrębnego tekstu poetyckiego, który w zamierzeniu

¹⁷ „Chodzi o jak największy zamach”. Z Krzysztofem Kuczkowskim poetą, eseistą, redaktorem naczelnym dwumiesięcznika literackiego „Topos” rozmawia Wojciech Kass, „Nowa Okolica Poetów” 2008, nr 3, s. 50.

List Różewicza przetworzony przez K. Kuczkowskiego	List Lahde'a przetworzony przez K. Kuczkowskiego
<p>Moi nie moi Czytelniczy Przychodzę nie przychodzę do was w postaci książki Byłem u was nie byłem kiedy byłem młody wy byliście w planach Pana Boga Teraz jestem bardzo stary tak stary, że nie pamiętam czy rozmawiałem z wami czy z waszymi rodzicami w Udine i Casino i na Kapitolu Zresztą po wielkiej wojnie nie chodziło o rozmowy ale o wasze uśmiechy perkalowe sukienki dziewcząt śniadą skórę ud ciężkie węzły włosów Teraz więc jestem z wami nie jestem aby powiedzieć, że odchodzę dokąd nie chcę, bo boję się chcieć Ja nie ja Człowiek książka Książka człowiek Narzędzie z bólu i światła które wiecznie w ręce można brać kartkować kratkować obracać strony odwracać ich kolejność przewracać Zatem do widzenia do widzenia moi nie moi Drodzy Żegnajcie do zobaczenia moi mili pa</p>	<p>Nie piszę by się chwalić Po to właśnie piszę Piszę by się pożegnać Wszystkiego najlepszego choć nie wiem co jest dobre dla takich jak wy idiotów i nieuków wystarczająco sprytnych by <i>wspiąć się na złote góry</i> AIG, Bear Stearns Lehman Brothers na wyslizgane stolki <i>rządowych posad</i> i wystarczająco głupich by dać się oskubać jak tuczony kapłony Najlepsze co moglibyście zrobić to zniknąć raz na zawsze razem z waszymi komórkami i komunikatorami ale właśnie tego zrobić nie umiecie Powiadam wam nienawidzę tego biznesu wyrzucam komórkę <i>zmieniam adres mailowy</i> Wycofuję się <i>Zamykam interes</i> Otwieram oczy Dzięki Ci, Boże, że świat stworzyłeś taki piękny</p>

ma przemawiać głosem osobnym¹⁸. Gdyby konsekwentnie stosować terminologię Bachtina, należałoby tu mówić o jakiejś formie pośredniej między „słowem dwugłosowym zgodnym” a „słowem dwugłosowym skłóconym”, choć nie ulega wątpliwości, że ten drugi element (nazwijmy go roboczo: pastiszowo-parodystyczny) został o wiele mocniej uwydatniony¹⁹.

W artykule *Historyk literatury i cytaty* Włodzimierz Bolecki pisze:

[...] cytaty, kryptocytaty, parafrazy, cytaty fikcyjne etc. nie są *ex definitione* słowami cudzymi. To właśnie, czy w danym utworze są traktowane jako obce lub jako własne, to w jaki sposób między cytatem a mową autorską kształtują się relacje bliskości i oddalenia, w jaki sposób zacierane są lub ujawniane granice przytaczanych wypowiedzi, to wszystko — i nie tylko to — jest świadectwem dynamiki literackiej w obrębie poszczególnych poetyk, gatunków, szkół, prądów czy epok²⁰.

Dwa listy są utworem, w którym występują cytaty rzeczywiste (choć niewyodrębnione graficznie — tytuł zawiera sugestię, że całość jest przytoczeniem cudzej wypowiedzi) i fikcyjne (część wypowiedzi zostaje sfingowana, podmieniona i przedstawiona jako oryginał). Jedyne przesłedzenie wewnątrztekstowej dynamiki bliskości i oddalenia — a co za tym idzie: próba odpowiedzi na pytanie, czy na poziomie

¹⁸ Kategorię „słowa cudzego” stosuję zgodnie z wykładnią zaproponowaną przez Michaiła Bachtina. W *Problemach poetyki Dostojewskiego* badacz pisał o stylizacji, parodii, opowieści ustnej i dialogu, że „mają jedną cechę wspólną: słowo jest tu dwukierunkowe — zwrócone, jak zwykle, ku przedmiotowi mowy, a jednocześnie nastawione na inne słowo, na mowę cudzą. Jeżeli nie przyjmiemy do wiadomości istnienia tego drugiego kontekstu cudzej mowy, a więc będziemy odbierać stylizację tak, jak odbiera się mowę zwykłą, skierowaną jedynie na swój przedmiot, wówczas nie zrozumiemy sedna tych zjawisk: stylizacja zabrzmii w naszych uszach jak styl, parodia — jak marna literatura” (cyt. za: M. Bachtin, *Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 320).

¹⁹ Zob. tamże, s. 323–330.

²⁰ W. Bolecki, *Historyk literatury i cytaty*, w: *Problemy teorii literatury. Seria 4. Prace z lat 1985–1994*, Wrocław 1998, s. 406.

stylistycznym da się wskazać w wierszu granicę między słowem obcym a słowem własnym — pozwoliliby dotrzeć do właściwych sensów wpisanych w tekst Kuczkowskiego. Spróbujmy.

Pierwszą część wiersza (rzekomy list Różewicza) otwierają sformułowania bliskie tym, które znamy z oryginału. Podstawowa zmiana polega na wzbogaceniu wypowiedzi o elementy prowadzące do zaniegowania znaczeń zawartych w autentycznym liście autora *Wyjścia* i wytworzenia efektu dwugłosowości (opartej na antytezie, aporii, paradoksie). Różewicz pisał: „Moi [...] Czytelnicy”, Kuczkowski poprawia na: „Moi / nie moi”. Wedle tej samej reguły „przychodzę do was” zmienia się w „Przychodzę nie przychodzę”. W kolejnych wersach: „jestem z wami nie jestem”, „Ja nie ja” i ponownie „moi nie moi”. Powstaje efekt, który, za Bachtinem, można by nazwać „walką dwóch głosów”²¹. Tego rodzaju praktyka posiada co prawda niejaki uzasadnienie w oryginalnym liście do włoskich czytelników, gdzie czytamy: „Jestem dzisiaj i teraz z Wami w Rzymie, ale nie mogę przyjść...”, faktycznie ma nas jednak przygotować do prawidłowej interpretacji następującego wyznania uczynionego przez podmiot wiersza: „Teraz więc / jestem z wami nie jestem / aby powiedzieć, że odchodzę / dokąd nie chcę, bo / boję się chcieć”.

Znajomość kontekstu pozwala nam zinterpretować owo nie całkiem przejrzyste miejsce. Zwracając się do uczestników rzymskiego spotkania, Różewicz posłużył się wszak zdaniem z Ewangelii św. Jana. Raczej nic nie wskazuje na to, by traktował je inaczej niż ornament, cytat dobrze stosujący się do sytuacji (starość, niemożność bycia obecnym; wzmianka o papieżu Janie XXIII), choć zapewne dobrze wiedział, kto, kiedy i do kogo skierował te słowa²².

²¹ M. Bachtin, *Dialog. Język. Literatura*, s. 326.

²² Przypomnijmy: kiedy zmartwychwstały Jezus po raz trzeci ukazał się apostołom, trzykrotnie zwrócił się do Szymona Piotra z pytaniem, czy ten go kocha. Uczeń po trzykroć zapewnił Go o swej miłości i trzy razy usłyszał: „Paś owce moje”. Ostatniemu z owych wezwań do przewodzenia Kościołowi towarzyszyła zapowiedź męczeńskiej śmierci Piotra („inny cię opasze i poprowadzi, dokąd nie chcesz” — J 21, 18). Tę wymianę zdań między Chrystusem a Piotrem traktuje się jako symboliczne zmazanie grzechu zaprzaństwa, którego wcześniej dopuścił się uczeń.

Autor *Dwóch listów* nie tylko nie przytacza ewangelicznego werwetu, lecz także wprowadza w zamian kwestię nadającą biblijnemu fragmentowi nieco inny sens: „odchodzę dokąd nie chcę, bo boję się chcieć”.

Czy jest to dyskusja z Różewiczowskim *Lamentem*, zakończonym *credo à rebours*? Czy wielokrotne łączenie odpowiednich słów i ich form zaprzeczonych („jestem nie jestem”, „ja i nie ja”, „moi nie moi”) to aluzja do słynnego paradoksu z wiersza *bez*: „życie bez boga jest możliwe / życie bez boga jest niemożliwe”? Czy Kuczkowski krytycznie komentuje wielokrotnie w twórczości Różewicza wyrażaną postawę niechęci wobec ostatecznego, jednoznacznego opowiedzenia się po stronie wiary? W *Dwóch listach* zawarty jest wiele przesłanek pozwalających odpowiedzieć twierdząco na wszystkie postawione pytania. Poeta z Gdyni jest bowiem zwolennikiem postawy bezkompromisowej, wyrażającej się w definitywnym odrzuceniu oferty współczesnego świata. Droga, jaką ukazuje człowiekowi ponowoczesnemu, jest drogą sprzeciwu fundowanego na akcie woli, a wyraża się w postawie całkowicie odmiennej od tej, jaką przypisuje się tu autorowi *Niepokoju*. „Nie boję się chcieć” — woła Kuczkowski, by drugiemu ze swoich bohaterów, biznesmenowi z Kalifornii, włożyć w usta słowa, których ten zapewne nie byłby zdolny wypowiedzieć: „Wycofuję się / Zamykam interes / Otwieram oczy / Dzięki Ci, Boże, że świat / stworzyłeś taki piękny”.

Czytelnik niniejszego szkicu miałby teraz prawo zapytać: „Gdzie w takim razie podwójne dno *Dwóch listów*?”. Gdyby takie pytanie padło, musiałbym zrezygnować z definitywności niektórych stwierdzeń. Przyznaję — wszystko, co powiedziałem, jest jedynie hipotezą interpretacyjną, a dynamika zbliżeń i oddaleń realizująca się w strukturze utworu nie pozwala na tak jednoznaczne oddzielenie „słowa cudzego” od „słowa własnego”. Problematyczne kwestie postaci mówiących w wierszu można by równie dobrze przypisać temu trzeciemu. Niewykluczone, że do głosu dochodzą wszyscy na raz. (Przez korony drzew idzie podmuch. Tafłę wody mącą pierwsze krople deszczu. Kontury twarzy odbitej w zwierciadle rozmazują się i nikną pod powierzchnią.)

Drogi ocalenia

Dwa listy nie są jedynym spośród *Wierszy [masowych] i innych* utworem, w którym toczy się dialog z tradycją (w tym konkretnym przypadku uosabianą przez Różewicza) i popkulturą (do sfery kultury masowej przynależy, mimo wszystko, postać Andrew Lahde'a, buntownika, który — niczym wyjątek w regule — poświadcza istnienie domkniętego, rządzącego się własnymi prawami systemu). Twórczość Krzysztofa Kuczковского stanowi jedno z najbardziej polifonicznych, skomplikowanych formalnie i niejednoznacznych zjawisk w polskiej poezji ostatnich lat. Rozbrzmiewają w niej głosy tak odrębne i różne, że zdezorientowanemu czytelnikowi może nie starczyć cierpliwości, by nicować ów strumień znaków, krzyków, szeptów, rżężeń i inkantacji dopóty, dopóki nie natknie się na zasadę porządkującą. Z pozoru wszystko jest proste, wszystko tłumaczy się samo, wszystko dąży do porządku i w cichej kontemplacji spraw i sprawek świata (*Śmierć Wielkiej Małpy*), jakiej oddaje się świadomość, zyskuje zwieńczenie i objaśnienie. Ale co zrobić z szumami zakłócającymi pozornie jednorodny tok wypowiedzi, jakie uzasadnienie znaleźć dla znaczących chrząknięć, puszczania oka, grymasów twarzy, przewrotnego literackiego bruchomówstwa?

Jak poradzić sobie, na przykład, z tak skrajnym przypadkiem przesunięcia granicy zrozumiałości, z jakim mamy do czynienia w wierszu *Czerwone i czarne* [?]:

Przed czerwonym stoją
dwa czarne — mówi. Po chwili,
kiedy zrównujemy się z nimi
okazuje się, że nie tylko dwa
czarne, ale i jeden czerwony,
którego wcześniej nie było widać.
Zataczamy łagodny krąg i parkujemy
na chodniku po drugiej
stronie ulicy pomiędzy jedną
(czerwoną) a drugą (czarną)
bramą wjazdową.
Gra powtarza się każdej
nocy, chyba że któryś z czarnych

wróci później od nas, albo czerwony
zatrzyma się gdzieś na dłużej,
co właściwie nie zdarza się.
Gdy jednak się zdarzy, wtedy
wciśniemy się białym pomiędzy
czerwony i czarne i zajmiemy
nasze pole aż do rana.

[...]

Myślę, że tam za czerwonym
hydrantem wszystko jest
inne, większa różnorodność
kolorów i kształtów, ale kiedy
pytam ją o to, mówi że mam
chory rozum (tak powiedziała:
„chory rozum”) i że poza
czerwonym i czarnym nic
więcej nie ma.

Mowa tu o uwięzieniu w przestrzeni czterech zmysłów? O zgodzie na ograniczenie percepcji? O dobrowolnym przebywaniu w rzeczywistości infernalnej? Na ile w zrozumieniu rzeczonożego tekstu może dopomóc lektura fragmentu listu van Gogha wysłanego z ośrodka dla umysłowo chorych w Saint-Rémy, w którym malarz poddaje interpretacji jeden ze swoich obrazów i tak pisze o symbolice barw: „połączenie czerwonego ugru, smutnej, przytłumionej zieleni i czarnych kresiek otaczających konturem sprawia wrażenie udręki, która ogarnia często niektórych moich towarzyszy niedoli — wrażenie zwane »czarno-czerwonym«”²³? I jeszcze pytania zasadnicze: Czy autor wiersza jest spadkobiercą symbolistów? Czy w ogóle można dziś posługiwać się poetyką symbolistyczną, nie narażając się na śmieszność? A może Kuczkowski to symbolista bez symbolizmu, czyli ktoś, kto zarazem: 1) nie jest zdolny pozbyć się przeświadczenia, że konstrukcja świata jest dualistyczna, a rzeczywistość materialna nieodmiennie odsyła do

²³ Cyt. za: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybrały i opracowały E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1969, s. 24 (przekład listu: H. Ostrowska-Grabska).

tego, czego „oko nie widziało, ucho nie słyszało” (takie stanowisko znajdowałoby uzasadnienie w wierze religijnej); 2) ma świadomość własnego miejsca w kulturze, rozumiał, że język nie nazywa i nie opisuje, bo nie jest zdolny dotknąć niczego poza językiem samym (pogląd narzucany przez rozum; dyskutowany w równie niejednoznacznym, co *Czerwone i czarne* wierszu Jęzorek)?

Na szczęście, nie cała twórczość autora *Tlenu* stawia odbiorcy tak wysokie wymagania. W *Wierszach [masowych] i innych* znaleźć można wystarczająco wiele miejsc bez trudu poddających się interpretacji, by możliwa okazała się próba sformułowania wniosków ogólniejszej natury. Zbierzmy zatem najważniejsze z dotychczas poczynionych konstatacji: 1) dzieciństwo (w sensie dosłownym i metaforycznym) jest, według Kuczkowskiego, okresem naturalnego zakorzenienia, czasem, kiedy świadomość pozostaje w organicznym związku z otoczeniem, a świat — udomowiony i swojski — traktowany jest jako przestrzeń po prostu zamieszkiwana; 2) opuszczając ogród dzieciństwa, ów *hortus conclusus*, azyl, w którym nie czyha nań żadne niebezpieczeństwo, wstępuje człowiek w przestrzeń obcą i nieprzyjazną; 3) świat współczesny jawi się jako strefa pozbawiona punktów orientacyjnych, wypełniona informacyjnym szumem, podsuwająca rozwiązania łatwe, lecz nieskuteczne; 4) jednostkowa świadomość gubi się w chaosie zdarzeń, obrazów i słów, ugina się pod naporem kultury masowej, pada ofiarą zabiegów uniformizacyjnych, zaczyna brać udział w rytuałach wspólnotowych, czyniących z niej jeszcze jeden trybik w maszynie nonsensu; 5) równolegle w samym centrum świadomości rozwija się, dotychczas pozostający w uśpieniu, pierwotny rys narcystyczny (ponad miarę rozbudowane *ego* jest bowiem rewersem „masowości”); 6) w wyniku tego procesu ostatecznemu zerwaniu ulega więź człowieka z jego przeszłością, zmienia się jego percepcja, gruntownemu przeformułowaniu ulega obraz świata, dotychczasowa perspektywa aksjologiczna zostaje zastąpiona nowym, podporządkowanym regułom masowości, systemem odniesień; 7) odtąd człowiek nie jest zdolny powrócić do punktu wyjścia („zamyka się na ogród”), degradacji ulega jego język, a on sam traci zdolność „widzenia” i „rozpoznawania”; 8) u końca tej drogi dotyka go oschłość serca — nie potrafi już kochać, nie jest świadom, że z lustra patrzy na niego twarz barbarzyńcy.

Nietrudno dostrzec, że z perspektywy, jaką przyjmuje autor *Wieży widokowej*, skutecznie obserwować i opisywać da się nie tylko pojedyncze ludzkie życie, lecz także poszczególne fazy rozwojowe stworzonej przez człowieka cywilizacji. Jest bowiem Kuczkowski w równym stopniu wyrazicielem indywidualnego doświadczenia egzystencjalnego, co wnikliwym analitykiem i komentatorem procesów zachodzących w skali makro.

„Bezradność jednostki i bezradność zbiorowości pomnażają się wzajemnie”²⁴ — konstatuje jedna z interpretatorek *Wierszy [masowych] i innych*. Czy dla człowieka żyjącego w świecie rządzonym przez mechanizmy globalne, niezdającego sobie sprawy ze skali powszechnej duchowej degradacji, poddanego dyktatowi większości i nieświadomie współtworzącego ów dyktat, istnieje jeszcze szansa ocalenia? Odpowiedź Kuczkowskiego jest zaskakująco prosta i pada w miejscu, wydawałoby się, najmniej oczekiwanym — w wierszu zatytułowanym (dla niepoznaki?) *Poezja masowa*. Została tu przedstawiona „banalna” sytuacja: oto dwoje ludzi słucha dobiegającego z głośników komputera „zmysłowego frazowania Katie Melua”; od czasu do czasu muzyka milknie, a wtedy kobieta („Ewa”) tłumaczy tekst piosenki na język polski:

W Pekinie jest dziewięć milionów rowerów,
to fakt, któremu nie możemy zaprzeczyć,
tak jak temu, że kochać cię będę aż do śmierci.
[...]

Na świecie jest mniej więcej sześć miliardów ludzi,
co sprawia, że czuję się maleńka, a ty jesteś tym,
kogo kocham najbardziej ze wszystkich.

Nie sądzę, by za decyzją o wypowiedzeniu poprzez cytaty z popularnej („masowej”) piosenki jednej z naczelnych prawd zawartych w książce krył się ironiczny dystans. Poeta mówi raczej: „Spójrzcie,

²⁴ A. M. Szczepan-Wojnarska, *Inne i masa [poezji]*, „Topos” 2011, nr 1–2, s. 176.

nawet w oku cyklonu możemy być bezpieczni”. Ratunkiem dla tego, kto gotuje się do skoku w chaos świata, jest jego przyrodzona zdolność do nawiązania relacji z drugim człowiekiem. To miłość ocala. W wierszu *Anioł Jeffa Buckleya* sformułowana została jej definicja: „miłość [...] jest niekończącym się szeregiem klęsk, po których — wciąż wyżej i wyżej — wspina się twoje Alleluja”. Czy słowa te można potraktować jako wezwanie do świadomego mierzenia się z *infernium* współczesności? Myślę, że tak. Gdy w tym samym utworze Kuczkowski pisze o „najświętszej”, anielskiej „części mowy”, z pewnością ma przed oczyma pamiętne Mickiewiczowskie przykazanie:

Snuć miłość, jak jedwabnik nić wnętrzem swym snuje,
 Lać ją z serca, jak źródło wodę z wnętrza leje,
 Rozkuwać ją, jak złotą blachę gdy się kuje
 Z ziarna złotego; puszczać ją w głąb, jak nurtuje
 Źródło pod ziemią, — w górę wiać nią, jak wiatr wieje,
 Po ziemi ją rozsypać, jak się zboże sieje,
 Ludziom piastować, jako matka swych piastuje.

Stąd będzie naprzód moc twa jak moc przyrodzenia,
 A potem będzie moc twa jako moc żywiołów,
 A potem będzie moc twa jako moc krzewienia,
 Potem jak ludzi, potem jako moc aniołów,
 A w końcu będzie jako moc Stwórcy stworzenia²⁵.

Autor wiersza *Snuć miłość...* mówi o możliwości przebóstwienia, przeanielenia człowieka²⁶. Warunkiem osiągnięcia doskonałości, przekroczenia ograniczeń natury ludzkiej, zrównania się z aniołami i uzyskania dostępu do rzeczywistości pozamaterialnej jest pielęgnowanie

²⁵ Wiersz cytuję zgodnie z lekcją zaproponowaną przez Jacka Brzozowskiego (*Trzy glosy na marginesie wiersza „Snuć miłość...”*, w: tenże, *Odczytywanie romantyków* [2]. *Dwadzieścia dwa szkice i notatki o Mickiewiczu, Słowackim i Norwidzie*, Poznań 2011, s. 68–69). Pominąłem jedynie nawiasy kwadratowe, którymi autor artykułu oznaczył miejsca uzupełnione „z domysłu” (Mickiewiczowski rękopis nie jest w pełni czytelny).

²⁶ Zob. tamże, s. 70.

cnoty miłości²⁷. U Kuczkowskiego zostaje powtórzone Mickiewiczowskie obrazowanie: „snuć miłość, jak jedwabnik nić wnętrzem swym snuje” → „wysuwa się nić / jedwabna, wysnuwa / ciemna czerwień oddechu”. Natura anielska i ludzka przenikają się — to, co duchowe zyskuje swój konkretny, ba, somatyczny i fizjologiczny wyraz („anioł zbiera się w kącikach ust, / [...] gromadzi się w różnych / postaciach i stanach / skupienia”). „Wymowność” anioła staje się „wymownością” człowieka, który odzyskuje swój dawno zapomniany język.

W otwierającym tom utworze *Narcissus poeticus* przedstawiona została, jak pamiętamy, historia kogoś, kto utracił (wydaje się: bezpowrotnie) zdolność kontaktowania się z własną przeszłością. Nie może odnaleźć drogi do ogrodu, gdzie upłynęło jego dzieciństwo, jego oczy przestały widzieć, język przestał nazywać. Narcyz ponowoczesny, pozbawiony wewnętrznej wolności, zniewolony przez to, co masowe, milczy, a jego milczenie ma, jak sądzę, wymiar demoniczny. „To, co demoniczne — powiada Kierkegaard — jest nie-wolnością, która pragnie zamknąć się w samej sobie. [...] Istotą tego, co demoniczne, jest *skrytość i nie-dobrowolne odstawianie się*. Te dwa określenia oznaczają to, co powinny oznaczać, tę samą rzecz; bowiem milkliwość (skrytość) oznacza bycie niemym”²⁸. Człowiek, którego język przestał nazywać, przypomina opętanego, o którym duński myśliciel powie, że „nie zamyka się w sobie współ z czymś innym, lecz zamyka się w sobie [samym], [...] nie-wolność więzi samą siebie”²⁹. A czym jest wolność? Kierkegaard pisze: „zawsze jest czynnikiem komunikującym [...]: nie-wolność zamyka się w sobie i nie chce komunikacji”³⁰. Zauważmy — w *Wierszach [masowych]*

²⁷ Barbara Stelmaszczyk (*Sfera miłości — o wierszu „Snuć miłość...”*, w: *Wiersze Adama Mickiewicza. Analizy, komentarze, interpretacje*, red. J. Brzozowski, Łódź 1998, s. 215) charakteryzuje owo praktykowanie miłości jako „ruch w pełni człowieczy, a doskonały wszechstronnym otwarciem”.

²⁸ S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku. Proste rozważania o charakterze psychologicznym, odniesione do dogmatycznego problemu grzechu pierwotnego autorstwa Vigiliusa Haufniensisa*, przekład, wstęp i przypisy A. Szwed, Warszawa 2002, s. 151.

²⁹ Tamże, s. 152.

³⁰ Tamże.

i innych fiasko komunikacyjne to jeden z najbardziej rozpoznawalnych rysów współczesności; ludzie nie rozmawiają ze sobą, każdy mówi od siebie / do siebie, czyli *de facto* milczy (*Noworoczny reality show...³¹*). Ocalić może ich jedynie miłość, która jest najwyższym aktem komunikacji, oznacza nawiązanie pełnej relacji „ja” i „ty”. „Jest nas dwoje” — czytamy w *Poezji masowej* — „Wytryskają w nas gorące / źródła. // Pijemy z nich światło / czerwca. // Ty moje. / Ja Twoje”.

Gorące źródła. Czy nie w nich powinien przejrzeć się Narcyz? Czy nie tu rozpoczyna się droga powrotna do Ogródu?

Anamneza i dar języków

Miłość to w tradycji chrześcijańskiej jedna z cnót teologicznych. Apostoł Narodów mówi o nich w pierwszym liście do Koryntian: „Tak więc trwają wiara, nadzieja, miłość — te trzy: największa z nich jest [jednak] miłość” (1 Kor 1, 13). By zrozumieć, jak doniosłą rolę w procesie odcyfrowywania podstawowych znaczeń wpisanych w tom *Wiersze [masowe] i inne* odgrywa ów werset, trzeba przytoczyć także wcześniejszy fragment *Hymnu o miłości*: „Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno; wtedy zaś [ujrzemy] twarzą w twarz. Teraz poznaję po części, wtedy zaś będę poznawał tak, jak sam zostałem poznany” (1 Kor 1, 12).

Myślenie Kuczkowskiego jest doskonale zgodne z wykładnią św. Pawła. Świat współczesny może mnożyć przeszkody dla ludzkiej percepcji, rzeczywistość może się wydawać chaosem doskonałym, strumień tysięcy nakładających się na siebie języków może przelewać się przez nasze uszy, a miliony obrazów przesłaniać prawdę rysującą się na dalekim horyzon-

³¹ O wierszu tym tak pisze Wojciech Kudyba (*Życie i śmierć Wielkiej Małpy*, „Odra” 2011, nr 6, s. 121): „Po zabawie zostały resztki pożywienia, resztki głosu. Nie można zaspokoić głodu, bo ludzkie jedzenie się skończyło. Nie można mówić, bo skończyły się ludzkie słowa. Zostały frazesy, które nie odsyłają już do żadnej rzeczywistości. Wciąż udają swoje performatywne, sprawcze funkcje, ale nie mogą ich już spełnić. Mówienie staje się absurdem. Jedzenie staje się absurdem. Oczekiwanie zastyga w pustce. Jeszcze przed chwilą było tu ludzkie życie, ale teraz go już nie ma”.

cie. Jeśli został nam jednak udzielony dar miłości, nigdy nie staniemy się do szczętu głusi i ślepi, śmierć nie będzie miała nad nami pełnej władzy.

W siedemnastowiecznym dziele sor Juany Inés de la Cruz, meksykańskiej zakonnicy i jednej z największych poetek języka hiszpańskiego, zatytułowanym *Divino Narciso* (*Boski Narcyz*) antyczna opowieść o młodzieńcu zakochanym bez pamięci we własnym odbiciu zyskała chrześcijańską wykładnię. Jak pisze Marta Kwaśnicka, „sor Juana przemieni ten mit [znany z *Metamorfoz* Owidiusza] w alegorię Męki Pańskiej, śmierci i zmartwychwstania”³². Alegoryczna fabuła nie we wszystkich punktach pozostaje w zgodzie z greckim pierwowzorem: Narcyz (Syn Boży) kocha Naturę Ludzką, ta jednak, skażona przez grzech i pozbawiona dawnej urody, obawia się spotkania młodzieńca. Obmyć może ją jedynie żywa woda ze źródła (Fontanna to alegoria Matki Bożej), którego wytrwale poszukuje. W spotkaniu kochanków usiłuje przeszkodzić Echo (Szatan)³³. Dzięki pomocy Łaski Natura wreszcie spotyka Narcyza, a ten ogląda jej twarz w tafli źródła — niestety, tylko zwierciadlane odbicie jest doskonałe. Kiedy Narcyz poznaje prawdę, postanawia oddać życie za ukochaną. Umiera i zmienia się w biały kwiat, który badaczka nazywa „figurą Eucharystycznego Kielicha”³⁴.

Powołałem się na dzieło sor Juany, ponieważ w wierszach Kuczkowskiego, przede wszystkim w utworze otwierającym tom, mamy do czynienia, jak mniemam, z podobnym odczytaniem Owidiuszowej opowieści (nie znaczy to bynajmniej, by najlepszą metodą interpretacji poezji autora *Tlenu* była alegoreza³⁵). Przypomnijmy zakończenie wiersza *Narcissus poeticus*:

³² M. Kwaśnicka, *Sor Juanę ustanawiam*, w: *taż, Krew z mlekiem*, Warszawa 2014, s. 20.

³³ Kwaśnicka tak pisze o ograniczonej mocy diabła: „nie ma [...] zdolności do tworzenia bytów; może tylko przedrzeźniać i przeinaczać te już istniejące” (tamże, s. 22).

³⁴ Tamże.

³⁵ Wojciech Kudyba (*Z głębi, z głodu. Wiersze Krzysztofa Kuczkowskiego*, „Topos” 2008, nr 3, s. 58) słusznie uznaje za jedną z charakterystycznych cech poetyki Kuczkowskiego „dyskreję i powściągliwość w ewokowaniu znaczeń o charakterze religijnym”.

[...] tej studni już

nie ma, a może nie ma i nieba, które mogłoby się odbijać w martwym oku wody. A co jest? Narcyz biały, drobny kwiatek, który na północy nazywają lilią zielonoświątkową, jego zapach, który jest istnieniem i język, który sam sobie wybiera usta, żeby przez nie mówić.

Kluczowa dla zrozumienia cytowanego fragmentu i całego wiersza wydaje się informacja zawarta w wersach czwartym i trzecim od końca. To prawda, w Szwecji i w innych krajach skandynawskich narcyz kojarzony bywa ze świętem Zesłania Ducha Świętego. Wprowadzając ów kontekst, Kuczkowski uruchamia zespół wyobrażeń związanych z chrześcijańskim rozumieniem słów „powołanie” i „natchnienie”. Jeśli rzeczywiście „język sam sobie wybiera usta, żeby przez nie mówić”, jeśli o „drugiej przestrzeni” można powiedzieć tylko, że „nie my ją wymyślamy”, ale „ona wymyśla nas” (*Hoffmann. Siedem prób tematu: poeta, wiersz*), to kim jest poeta, jaką powinność na niego nałożono?

Autor *Widoku z dachu* gruntownie ten temat przemyślał. Oddajmy mu zatem ostatnie słowo:

Obrazy to tylko narzędzia nazywania i przekazywania poetyckiego komunikatu. Wiem, że według ewangelii postmodernistycznej prawda jest ruchoma i niepochwytna, ale ja mam gdzieś to, co głoszą „pości”. Gdzieś przecież jest ten „tajemniczy punkt oparcia, wokół którego można budować życie” [...].

Warto przedzierać się i przez życie, i przez słowa, żeby uchwycić to coś, co daje nadzieję. Warto przebiegać labirynty, kopać artezyjskie studnie, schodzić w głąb ziemi i szybować myślą w niebo, odrzucać to co zewnętrzne i powierzchowne, żeby dotrzeć do tego co JEST³⁶.

³⁶ „Chodzi o jak największy zamach”..., s. 62.

PIEŚNI, CZYLI STOPNIE O WERSZACH WOJCIECHA KASSA Z TOMU 41¹

Debiutował w roku 1999 tomem wierszy *Do światła*. W jednym z pierwszych omówień jego poezji napisano, że „organizuje swój wiersz, opierając się na wyczuciu muzycznej frazy”. Recenzent podkreślał „dużą skalę modulacji poetyckiego głosu, wynikającą z gruntownej znajomości wersyfikacji i poetyki”, na koniec stwierdził zaś, że trzydziestopięcioletni debiutant „dojrzałe snuje nić poetyckiego wywodu, nie popadając w dydaktyzm i unikając nadmiernego intelektualnego rezonerstwa. Czasami ma się wrażenie, że pozostawiłby świat samemu sobie, zadowolając się smakiem niemej kontemplacji”².

Za tomy *Do światła* i *Jeleń Thorwaldsena* otrzymał poznańską nagrodę im. Kazimierzy Iłłakowiczówny. Zbigniew Chojnowski zauważył na łamach „Nowych Książek”, że patronem tej poezji jest Czesław Miłosz, z którym Kass „dzieli smakowanie rzeczywistości najbliższej” i świadomość rangi poetyckiego słowa, służącego „także do tego, aby zdomowić się w przestrzeni egzystencji, rozświetlić ją bogactwem form, blasków słońca, kolorami jasnymi, a wreszcie nadzieją, pocieszeniem, wiarą w trwałość naturalnego piękna”³. Poeta z Prania został uznany za twórcę „wysokiej próby liryki krajobrazu, w której rośliny, zwierzęta i miejsca nazywane są po imieniu”⁴. Zarówno Chojnowski, jak i omawiający *Jelenia Thorwaldsena* Leszek Szulc stwierdzali, iż jednym z zasadniczych elementów konstytuujących wizję świata w twórczości Wojciecha Kassa jest poczucie zakorzenienia, konsekwencja wewnętrznej decyzji o zamieszkiwaniu w rzeczywistości,

¹ W. Kass, *41*, Warszawa 2010.

² L. Szulc, *Poezja w stylu galant*, „Jaćwież” 1999, nr 8, s. 52.

³ Z. Chojnowski, *Imiona obecności*, „Nowe Książki” 2001, nr 6, s. 52.

⁴ Tamże, s. 53.

o wyrzeknięciu fundamentalnego „tak” istnieniu. „Pojęcie »zakorzenia się« — dowodził Chojnowski — ma tu znaczenie etyczne, estetyczne i egzystencjalne”⁵. Drugi z krytyków dodawał: „Wszechświat Kassa [...] ma dosłownie kilkanaście kilometrów kwadratowych. Zaczyna się na werandzie leśniczówki w Praniu, a jego obwód sięga gdzieś drugiego brzegu Jeziora Nidzkiego, najbliższego miasteczka, paru sąsiednich przyczółków i leśniczówek. I to wystarczy. Siła ludzkiego zakorzenia jest wielka i okrąg świata, który nam wystarcza do życia, można zakreślić wzrokiem, stojąc na dachu własnego domu”⁶.

O dwóch pierwszych książkach poetyckich autora *Pękniętych strun pełni* wypowiedział się na łamach „Życia” Krzysztof Karasek. *Do świata* uznał za bilans „lat terminowania”, ale już o *Jeleniu Thorwaldsena* pisał z nieskrywanym entuzjazmem: „jego poezja osiąga wysoki stopień artystycznej świadomości, wysoki stopień organizacji poetyckiego świata. Kass przemawia głosem osobnym, niepodobnym do nikogo. Z poetów, którzy debiutowali w ostatnim piętnastoleciu, jego głos wydaje się wyrazistym, rozpoznawalnym i jednym z najbardziej dojrzałych. Co więcej, bogatym w znaczenia zarówno te ostentacyjne, jak i te ukryte”⁷. Wiersze z drugiego zbioru komplementował w liście do ich autora Ryszard Kapuściński: „Cały tom *Jeleń Thorwaldsena* przeczytałem z wielkim przejęciem, urzeczony Pańską poezją. *Fiołki* kwiatom przeczytałem, ale one wcale nie czują się »poturbowane«. Odwrotnie, powiedziały mi, że są dumne i czują się wyróżnione spotkaniem z poetą i że za następnej jego bytności pozwolą mu robić ze sobą co zechce!”⁸. „Dobrodziejstwa” późnego debiutu Kassa wyliczał Krzysztof Kuczkowski:

⁵ Tamże, s. 52.

⁶ L. Szulc, *Warunkiem bogactwa wcale nie jest ilość*, „Jaćwież” 2000, nr 12, s. 47.

⁷ K. Karasek, *Uwaga, poeta!*, „Życie” 2004, nr 39 (28–29 lutego), s. 20.

⁸ List R. Kapuścińskiego do W. Kassa z 20 kwietnia 2004, cyt. za: W. Kass, *Korespondencja do i od Ryszarda Kapuścińskiego*, „Topos” 2008, nr 3, s. 90.

Po pierwsze, i bodaj najważniejsze, ukształtowany język poetycki, który [...] nie tyle *staje się* z książki na książkę, ile od razu *jest* gotową propozycją dla czytelnika. A mówiąc o języku, mam na myśli także to wszystko, co z niego i na nim jest zbudowane, a więc poetycką frazę, styl mówienia, sposób obrazowania, specyfikę wewnętrznego rytmu wiersza.

Po drugie, dojrzałość myślenia wynikająca z różnorodności przeżyć i doświadczeń egzystencjalno-duchowych.

Po trzecie, większa niż u typowych debiutantów kultura literacka, będąca efektem dogłębnej znajomości tradycji piśmienniczej, ale też wynikająca z długoletnich przyjaźni poetyckich i z poważnej refleksji intelektualnej rodzącej się poprzez uprawianie innych gatunków literackich (krytyka literacka, eseistyka, formy wspomnieniowe)⁹.

Niejako automatycznie Kass został uznany za „poetę natury”, dystansującego się od zgiełku świata, zdolnego dostrzec w cichej krzątaninie stworzeń puszczańskich i jeziornych przeblaski prawdy o porządku świata, właśnie: porządku, bo istnienie jawi się mu jako kosmos — przeciwieństwo chaosu cywilizacji¹⁰. Mówiło się o refleksyjności tej poezji, jej przywiązaniu do konkretności, ale także o istotnej roli wyobraźni w kształtowaniu materii wiersza¹¹. Po kilku latach owe rozsiarane po czasopiśmie obserwacje i intuicje recenzentów najpełniej wyraził i podsumował na łamach „Tygodnika Powszechnego” Julian Kornhauser, który zaliczył Wojciecha Kassa do tzw. „szkoły Karaska” (obok autora *Do światła* tworzyli ją, według krytyka, Jarosław Mikołajewski, Stanisław Dłuski, Jacek Napiórkowski, Krzysztof

⁹ K. Kuczkowski, „*Jasne domaga się rozpoznania. Ciemne nigdy...*” (O „*Próśzeniu i praniu*” Wojciecha Kassa), „Topos” 2002, nr 6, s. 147.

¹⁰ P. W. Lorkowski (*Pogoda i dziękczynienie*, „Topos” 2001, nr 1, s. 153) podsumowuje: „Mamy zatem mazurską Arkadię [...]. Lecz nie istnieje ona — bo istnieć nie może — poza historią. [...] Wojciech Kass bezbłędnie zauważa, że historia, zwłaszcza porównana ze splendorem natury, ujawnia swą nikczemność, zubaża człowieka, przynosząc cierpienie, często niesprawiedliwe, całkowicie niezawinione”.

¹¹ M. Słapik, *Z pogranicza*, „Borussia” 2002, nr 26, s. 252–253.

Kuczkowski, Grzegorz Kociuba, Mariusza Kalandyk, a nawet Marzanna B. Kielar i Robert Mielhorski). Poetykę owej konstelacji twórców charakteryzował następująco: „Główną ich zasadą jest »poezja widzenia« czy »wizji«, przez co rozumiem w planie zawartości problematykę, powiedzmy, eschatologiczną, związaną z podkreśleniem silnego przeżycia i własnego doświadczenia (sfera prywatności, pochwała natury), zaś w planie wyrażania — język uciekający od potoczności, obrazowy i zmetaforyzowany, i co szczególnie ważne, z dużą dawką liryzmu”¹².

W roku 2004, a więc pięć lat po debiucie Kassa, podstawowe modele interpretacji tej poezji omówił w swoim szkicu Mariusz Kalandyk:

Pisano o Kassie, gdy debiutował — „klasyk”, później dość skwapliwie — przy aprobacie zainteresowanego — zrezygnowano z tego przyszpilenia, mówiąc o bogactwie wyobraźni, językowej swobodzie, rezygnacji z kulturowych odniesień na rzecz oglądów egzystencjalnych i prywatnych itp., itd. Nie zrezygnowałbym z tej formuły, po pierwsze dlatego, że dość użyteczna w przypadku wierszy pana K., po drugie, że jest dobrym punktem odniesienia przy tworzeniu perspektyw otwieranych dzięki proponowanym wierszom.

Pisano też kiedyś, że Kass dużo zawdzięcza Miłoszowi, a jego fraza, tak bardzo skupiona na fenomenie istnienia obiektów tego świata, ich form poddawanych prawom przemijania, wiele zawdzięcza Mistrzowi z Szeptejń. Wspominano rodzaj przestrzeni przywoływanych w tych wierszach,

¹² J. Kornhauser, *Droga przez ogród*, „Książki w Tygodniku” (dodatek do „Tygodnika Powszechnego”) 2006, nr 9, s. 9. Koncepcję dotyczącą „szkoły Karaska” uznać można za dyskusyjną — w jej ramach znalazły się bowiem poetyki diametralnie różne (wystarczy zestawić wiersze Kassa z twórczością Kuczkowskiego czy Kalandyka), jednak przytoczona charakterystyka okazuje się funkcjonalna w odniesieniu do poezji autora *Jelenia Thorwaldsena*. Rozumiem krytyka, uznającego patronat Krzysztofa Karaska, który niejako pasował Kassa-debiutanta na poetę, za istotny element twórczej biografii autora *Wirów i snów*, ale — w przeciwieństwie do Kornhausera — nie przeceniałbym owego faktu. Kass niemal natychmiast stał się bowiem poetą niepodległym, osobnym, kreującym oryginalny i łatwo rozpoznawalny idiom liryczny.

fascynację zmysłową stroną istnienia, charakterystycznym sposobem patrzenia na naturę itd. Ba, wskazywano również na ustawienie głosu, sposób kreowania bohatera lirycznego. Wszystko to miało odwoływać nie tylko do Miłosa, ale również do pewnej estetyki, która ceni dystans, bywa dyskretna w pokazywaniu emocji, czasami nieco hieratyczna lub retoryczna...¹³

Zgadając się z większością spostrzeżeń poprzedników, Kalandyk zwracał jednak uwagę na właściwą tej poezji niechęć do zastygania w raz osiągniętej formule, zastrzegając wszak, że prański twórca „nie zmienia łatwo opcji estetycznych”, raczej „poszerza granice swych poetyckich włości”¹⁴.

W latach 2002–2008 Kass wydał cztery książki poetyckie: *Prószczenie i pranie*, *Przepływ cieni*, *Gwiazdę Głóg* oraz *Wiry i sny*. Wszystkie były życzliwie witane przez krytykę, czytane uważnie, obszernie komentowane. Utrwalił się pewien paradygmat interpretowania tej poezji. Pisze się, że autor *Do światła* stara się odcisnąć kształt życia „w światłoczułym materiale wiersza, nadać swej wizji, w której estetyka łączy się z etyką, psalmodyczną głębią i dostojnością”¹⁵, mówi się o leżącym u podstaw Kassowego światopoglądu sprzeciwie wobec demontażu obrazu świata jako porządku¹⁶, zwraca się uwagę na religijny, sakralizujący wymiar prezentowanego przez poetę spojrzenia na ludzkie życie¹⁷. Ale już lektura *Przepływu cieni* uświadamia krytykom, że analizowany projekt poetycki ma charakter dynamiczny, że Kass nie jest li tylko pasterzem bytu z mazurskiej

¹³ M. Kalandyk, *Przepływ cieni*, „Jaćwież” 2004, nr 27/28, s. 46.

¹⁴ Tamże, s. 47.

¹⁵ J. Jastrzębski, *Prańskie liturgie*, „Jaćwież” 2002, nr 19, s. 47.

¹⁶ „Kass nie lubi chaosu, wypowiedział chaosowi walkę: świadomie i konsekwentnie. Metody walki obmyśla precyzyjnie i starannie — wie, o co toczy się gra. Poezja nie tyle ma chronić przed rozpaczą, ile przed chaosem. Rozpacz wliczona jest w rachunek, choć rzadko bywa obecna w tych wierszach” (M. Kalandyk, *Przepływ cieni*, s. 46).

¹⁷ Zob. m.in. J. Jastrzębski, *Prańskie liturgie* oraz A. Szymańska, *Mała metafizyka*, „Przegląd Powszechny” 2003, nr 2, s. 250–251.

Arkadii, że liryka ta posiada strukturę dialektyczną, zakładającą konieczność współistnienia tezy (życie, światło, harmonia) i antytezy (śmierć, ciemność, kakofonia). Ale ostatecznie, jak słusznie konstatuje Grzegorz Kociuba, jeden z najwnikliwszych interpretatorów Kassa, autor *Próśzenia i prania* pozostaje „syntetykiem”, tzn. twórcą obdarzonym wyobraźnią konsekwentnie dążącą do objęcia pełni, dotknięcia całości¹⁸.

Niezbywalnym komponentem owej całości jest strefa cienia, cały zespół doświadczeń egzystencjalnych ogniskujących się wokół tajemnicy śmierci. W czwartym zbiorze wierszy Wojciecha Kassa temat śmierci, dotychczas niejako ukryty, zostaje wydobyty na powierzchnię. Odtąd obecna w tej poezji refleksja na temat przemijania, rozpadu, przechodzenia bytu w niebyt będzie zdobywać sobie wciąż nowe przyczółki. Zauważą to natychmiast recenzenci:

W gospodarstwie Kassa zagościła śmierć. Nie tylko jako żywioł niszczący innych ludzi, dawne kultury i społeczności, ale jako coś niemalże dotykalnie zagrażającego tym, których kochamy¹⁹.

Myliliby się jednak ten, kto by sądził, że Kass jest poetą bezproblemowego kontemplowania natury, pejzażu, autorem, któremu obce są lęki i rozdarcia współczesnego człowieka. Gdy zadamy sobie trud schodzenia w głąb tej poezji, docierania do elementarnych sił, energii i żywiołów, jakie w niej pracują, wówczas odkrywamy ten podstawowy konflikt, decydujący o dynamice i żywotności tych wierszy. Nazwijmy ten konflikt, przywołując utrwalone w kulturze toposy i pojęcia, w a l k ą e r o s a z t h a n a t o s e m²⁰.

¹⁸ Kociuba pisze (*Uważność*, „Nowa Okolica Poetów”, nr 15, s. 148): „Szczegół nie jest tu wyrwany, zatimizowany, osamotniony, ale zawsze istnieje i znaczy w jakiejś całości i ze względu na całość”, odnosząc się przede wszystkim do zasady organizującej imaginariusium poety. Myślę jednak, że zaproponowaną formułę da się odnieść również do stanowiących fundament tej poezji wyborów o charakterze ideowym czy filozoficznym — epistemologicznych, ontologicznych i etycznych.

¹⁹ M. Kalandyk, *Przeptył cieni*, s. 47.

²⁰ G. Kociuba, *Uważność*, s. 149.

[W wierszach z tomu *Gwiazda Głóg*] dorosłość przynosi doświadczenie czasu, przemijalności, śmierci. Akceptacja świata, w którym istnieje śmierć, jawi się jako jedno z zadań najtrudniejszych [...] ²¹.

Poezja — szerzej: sztuka — to wyraz permanentnego zaskoczenia tym, co istnieje i co wyprowadza istnienie w obszar trwałej niepochwytności: „Jeziro / rzeźbi nam portret // kiedy skończy, / rozmyje” (*Stopniowanie lodu*). To figura przemijania wiodąca „na stronę śmierci, / na stronę wody” (*Miejsce zabawy*). I tylko jedno pytanie wciąż pozostaje otwarte: „Na jaki brzeg wyjdę / jakie wody obmyją moje kości / jakie wyprostują?” ²².

Oswajanie samego siebie ze śmiercią, która kiedyś nadejdzie, to teraz dla Kassa jedno z głównych zadań poetyckich. [...] w świadomości poety obecność jej nieuniknioności ciągle trwa. [...] A najważniejszym aspektem tego mierzenia się ze śmiercią jest to, że poeta Kass, dojrzały już do zgłębiania tego tematu w związku z sobą samym, widzi też cudzą śmierć w pogłębionej, przeżywanej przez pryzmat własnej śmierci wizji ²³.

Omawiając książkę *Wiry i sny*, napisałem niegdyś, że uprawianie poezji jest dla prańskiego twórcy czynnością przypominającą balansowanie na linie zawieszony nad przepaścią — kiedy się po niej stąpa, lepiej nie patrzeć w dół, ale przed siebie. Za jedną z naczelných strategii Kassa uznałem właśnie ów wysilek „patrzenia przed siebie”, równoznaczny z wyborem określonej perspektywy ontologicznej i etycznej ²⁴. Wiersze z tomu 41 pozwalają nieco zmodyfikować ów punkt widzenia, albowiem stąpający po linie właśnie stanął na jej środku i spogląda

²¹ P. Dakowicz, *Pierwsza jest miłość. O tomie „Gwiazda Głóg” Wojciecha Kassa*, w: tenże, *Helikon i okolice. Notatki o poezji współczesnej*, Sopot 2008, s. 168.

²² L. Szaruga, *Świat poetycki (XLI)*, „Zeszyty Literackie” 2008, nr 4, s. 192–193.

²³ A. Szymańska, *Dekonstrukcja i konstrukcja*, „Przegląd Powszechny” 2009, nr 2, s. 156.

²⁴ P. Dakowicz, *Lunatyk światła. O tomie „Wiry i sny” Wojciecha Kassa*, w: *Helikon i okolice...*, s. 244.

w oko ciemności (świeci tylko kilka słów²⁵), chwieje się i z trudem łapie równowagę. Znowu stawia pierwszy krok, ale nie może pozbyć się niepokoju, idzie wolniej, z namysłem. Jest to droga bolesna, szlak znaczony nieustanną walką z samym sobą, ścieżka wąska i stroma.

„Bania z poezją”

Zwraca uwagę skrupulatność w oznaczaniu czasu powstania utworów — każdy z nich opatrzony jest datą dzienną (w przypadku wierszy, których kształt nie uległ modyfikacjom) lub datą roczną (w przypadku wierszy, których pierwotna wersja podlegała przeróbkom lub uzupełnieniom). Dla porównania, w *Gwieździe Głóg* sygnatury temporalnej brak pod dwudziestoma spośród czterdziestu utworów, w *Przepląwie cieni* — pod trzydziestoma sześcioma z trzydziestu dziewięciu, w *Wirach i snach* — pod trzema z trzydziestu trzech. Wniosek z powyższego zestawienia może być tylko jeden: z jakichś przyczyn poeta chciał zwrócić uwagę na ów, z pozoru tak nieistotny, element. Zagadka nie jest trudna do rozwikłania, jeśli przyjrzeć się datom uważniej.

Przy pobieżnej lekturze stwierdzić można jedynie, że — bezwyjątkowo — sygnatura pod każdym z wierszy zebranych w książce różni się od sygnatury, którą opatrzono utwory poprzedzający i następujący. Przykładowo, *Pieśń oddechu mojej żony* (s. 10–11) powstała 21 stycznia 2009, *Pieśń głosu* (s. 9) — 1–3 listopada 2009, a *Pieśń uciszenia* (s. 12) — 9 lutego 2010. Na tym można by zamknąć „śledztwo” w sprawie datowania wierszy, jednak zestawienie dat daje rezultat zgoła zaskakujący; okazuje się, że identyczna data widnieje nieraz pod kilkoma utworami: 15 lutego 2010 powstały dwa wiersze, 16 lutego — kolejne dwa, 17 lutego — sześć, 18 lutego — sześć (dodatkowo jeden ze starszych tekstów otrzymał ostateczny kształt), 19 lutego — trzy, 20 lutego — dwa. Łączna liczba utworów napisanych przez poetę w ciągu dziesięciu dni

²⁵ Motto dla całej książki zostało zaczerpnięte z *Wyspy* Sándora Máraiego (tłum. F. Netz): „Sens słów nie jest tylko tym, co one same w sobie znaczą, lecz jest również tym terenem, który oświetlają. Człowiek idzie w ciemności, świeci się tylko kilka słów”.

(między 12 a 21 lutego): dwadzieścia cztery. Wniosek: w połowie lutego 2010 nad Wojciechem Kassem rozbiła się bania z poezją.

Określenie „bania z poezją” ma tu wymiar nobilitujący, związane jest bowiem z osobą Adama Mickiewicza, który takiego nadzwyczajnego przypływu mocy twórczych doświadczył w Dreźnie w roku 1832. Pozwolę sobie nieco szczegółowiej przypomnieć ów epizod z życia autora *Ballad i romansów*, gdyż może on stanowić ważny przyczynek do rozważań na temat psychologii twórczości — również w odniesieniu do wierszy z tomu 41 Kassa.

Po kilkumiesięcznym pobycie w Wielkopolsce i nieudanej próbie przedarcia się do polskich wojsk powstańczych Mickiewicz przyjeżdża do stolicy Saksonii, gdzie wśród tłumu polskich uchodźców spotyka swoich przyjaciół — Odyńca, Garczyńskiego, Domeykę. Po latach ostatni z nich będzie wspominał, że autor *Konrada Wallenroda* był wtedy przygnieciony rozpaczą z powodu klęski powstania listopadowego i sytuacji politycznej w Europie, a pierwsze tygodnie pobytu w Dreźnie określi jako „epokę największego [...] umartwienia” w życiu Mickiewicza. 20 marca 1832 roku Antoni Edward Odyniec donosi Florze Laskarys, że poeta „strasznie się rozleniwił i nie tylko poematu, o którym Pani wspomina, ale nic prawie nie napisał”²⁶. Odyniec pisze „prawie”, ponieważ w tym miesiącu, sporządziwszy redakcję *Reduty Ordona*, Mickiewicz powraca do rozpoczętego jeszcze w Kownie tłumaczenia Byronowskiego *Giaura*. 23 marca ma sen, który tuż po przebudzeniu postanawia zanotować — wiersz *Śniła się zima* zostanie w roku 1840 opatrzone następującym dopiskiem: „Miałem sen [...], który ciemny i dla mnie niezrozumiały. Wstawszy zapisałem go wierszem. [...] Wiersze te były pisane, jak przychodziły, bez namysłu i poprawek”²⁷. Kilka dni później, na przełomie marca i kwietnia poeta doświadcza jednego z najbardziej niezwykłych stanów w swoim życiu, co Odyniec tak zrelacjonuje Lucjanowi Siemieńskiemu: „[Tłumacząc *Giaura*] doszedł aż do spowiedzi kalajora. Ale tu się nagle zatrzymał, bo

²⁶ Cyt. za: M. Dernałowicz, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Od „Dziadów” części trzeciej do „Pana Tadeusza”*. Marzec 1832–czerwiec 1834, Warszawa 1966, s. 22.

²⁷ Tamże, s. 25.

modląc się raz w kościele »poczuł, jakby się nagle nad nim bania z poezją rozbiła«. Są to własne jego wyrazy. Odtąd więc, zaniechawszy dalszego tłumaczenia, przeszedł do kompozycji własnych”²⁸. Okoliczności powstawania III części *Dziadów* opisze, na podstawie rozmów z samym Mickiewiczem, Seweryn Goszczyński: „Miał nadzwyczajne natchnienie. Przez trzy dni nie mógł się oderwać od pisania. Stół zaślany był czystym papierem, a on cały dzień leżał prawie na stole i pisał; zaledwie tyle tylko odrywał się od pracy, ile trzeba było niekiedy zjeść cokolwiek, po czym wracał natychmiast do siebie i ciągnął dalej pracę”²⁹. Z kolei Odyniec pozostawi niezwykle plastyczną relację z godzin bezpośrednio po powstaniu Wielkiej Improwizacji: „Przyszedłszy przed południem nazajutrz zastałem go jeszcze śpiącego. Ale spał wpół ubrany, nie na łóżku, ale na materacu ściągniętym z łózka na ziemię. Dlaczego? Sam powiedzieć nie umiał. Przeraziło to mnie okropnie, a zwłaszcza jego nadzwyczajna bladość. Uspokoilił mię, mówiąc z uśmiechem, że całą noc kropił wiersze”³⁰.

Luty 2010 w Praniu musiał być podobny do ostatnich dni marca i pierwszych dni kwietnia 1832 w Dreźnie. Czy Wojciech Kass „kropił wiersze”, „jak przychodziły, bez namysłu i poprawek”? Siedział przy biurku czy przy stole, jak Mickiewicz? O tym, że pisał także nocą, zdają się świadczyć utwory *Kołysanka o 23.39* oraz autoironiczna *Piosenka krótkiego dystansu*, zaczynająca się od słów: „Jest pierwsza pięćdziesiąt dwie, / Zaraz będzie pięćdziesiąt trzy. / Choć leb nie od parady mam, nie dam / Rady prześcignąć pięćdziesiąt cztery”. Myślę, że — podobnie jak Tamten przed stu osiemdziesięciu laty — doznawał fenomenalnego, wykraczającego poza dotychczasowe doświadczenia, pulsowania „nerwu poezji”.

Skąd przychodzisz, głosie?

W refleksji nad poezją jedną z koncepcji najbardziej żywotnych, której echa pobrzmiwały u nas choćby w twórczości Czesława Miłosza (*daimonion*), jest koncepcja boskiej inspiracji sformułowana w pismach

²⁸ Tamże, s. 28.

²⁹ Tamże, s. 29.

³⁰ Tamże, s. 28.

Platona. Za dzieło kluczowe uznaje się tu jeden z wcześniejszych dialogów, noszący tytuł *Ion*. Jego bohaterem jest młody recytator poezji, od którego Sokrates usiłuje dowiedzieć się, na czym polega istota poetyckiego natchnienia. W trakcie rozmowy zostaje sformułowana zasada ponadnaturalnego wpływu bóstwa na poetę, za którego sprawą w zakres oddziaływania sił nadprzyrodzonych zostają włączeni zarówno wykonawca utworu literackiego, jak i słuchacz (metafora „kamienia magnetycznego” przyciągającego do siebie kolejne żelazne pierścienie³¹).

W myśl koncepcji Platonskiej, istotnym elementem działania bóstwa jest ograniczenie umysłowych władz poety, który zostaje wprowadzony w stan ograniczonego czasowo „szaleństwa”, dzięki czemu staje się zdolny do przyjęcia boskiego posłania. Jak słusznie zauważa Elżbieta Sarnowska-Temeriusz, „takie rozumienie inspiracji poetyckiej podnosi poetę do godności »naczynia bóstwa« i »wykładacza« boskiej mądrości, zniżając go równocześnie do statusu istoty biernej, nieświadomej tego, co myśli i mówi”³², albowiem zgodnie ze słowami Sokratesa wypowiedzianymi w *Ionie*, „wszyscy poeci, którzy dobre wiersze piszą, nie przez umiejętność to robią, nie przez sztukę: tylko bóg w nich wstępuje i oni w zachwyceniu wszystkie te piękne poematy mówią”³³. Poeta zostaje tu porównany do pszczoły dobywającej pieśni „z miodopłynnych źródeł”:

Bo to lekka rzecz taki poeta i skrzydlata, i święta. A nie prędzej potrafi coś zrobić, zanim bóg w niego nie wejdzie, zanim zmysłów nie straci i nie pozbędzie się rozumu. [...] tylko z bożej łaski to jedno każdy ładnie robić potrafi, do czego muza go popchnie; [...]

³¹ „Otóż kamień ten nie tylko, że sam przyciąga pierścionki żelazne, ale jeszcze taką siłę w nie wprowadza, że mogą znowu to samo robić, co ten kamień: inne pierścionki przyciągać tak, że nieraz, bywa, długi łańcuch na nim zwisa z żelazek i pierścieni pozczepianych, jedno z drugimi. A wszystkich tych kawałków siła zawisa od owego kamienia” (Platon, *Ion*, w: tenże, *Dialogi*, t. 1, przeł. oraz wstępami i objaśnieniami opatrzył W. Witwicki, Kęty 1999, s. 21).

³² E. Sarnowska-Temeriusz, *Przeszłość poetyki. Od Platona do Giambattisty Vica*, Warszawa 1995, s. 35.

³³ Platon, *Ion*, s. 21.

A dlatego im bóg rozum odbiera i używa ich do swej posługi i wieszczów, i wróżbitów boskich, abyśmy, słuchając, wiedzieli, że to nie oni sami mówią te bezcenne rzeczy; nie ci, których rozum odszedł, tylko bóg sam mówi i przez nich się do nas odzywa³⁴.

Oczywiście, Platońskiej teorii nie da się w sposób mechaniczny zastosować do poezji Wojciecha Kassa. Przywołałem ją po to, by uświadomić czytelnikowi, że na fenomen potencji twórczej wykraczającej poza granice zwyczajności można patrzeć również przez pryzmat owych liczących przeszło tysiąc czterysta lat sformułowań. Sądzę zresztą, że sam autor *41* nie byłby takiej perspektywie zanadto przeciwny³⁵, chętnie też zgodziłby się z inną koncepcją greckiego myśliciela, zgodnie z którą nadnaturalny szal twórczy (*enthousiasmos*) jest w zasadzie tożsamy z uniesieniem miłosnym. Przy tym Platon jest skłonny definiować miłość jako wyraz tęsknoty za utraconym (*sc. pozostawionym w świecie idei*) pięknem i dobrem. Tak pojmowana miłość oznacza w zasadzie kontemplowanie odbicia piękna idealnego w kształtach świata widzialnego, bo naturalne odsyła do tego, co ponadnaturalne, dotykalne do tego, co transcendentne. Sokrates mówi w *Fajdroście*, że człowiek dotknięty boskim szaleństwem

jeśli piękność ziemską zobaczy, przypomina sobie piękność prawdziwą i oto skrzydła mu odrastają; on je rozpinać usiłuje i chciałby wlecieć,

³⁴ Tamże, s. 21–22.

³⁵ Kass wypowiedział się na ten temat w cyklicznej ankiecie „Toposu”. Zacytowawszy ostatnie wersy Miłoszowskiego wiersza *Ars poetica?*, stwierdzał: „Nie oskarżam, ale odnoszę wrażenie, że część schedy po literaturze dwudziestego wieku bynajmniej nie jest instrumentem dobrych duchów. Jeżeli przyjmujemy, że poeta jest domem, w którym gromadzą się różne, często niezidentyfikowane głosy i chóry, powinien on się pilnie przyglądać, który z nich zamierza go osiąść i być dominantą takiego czy innego wiersza. Chciałbym ufać, że ja sam posiadam sita, które przesieją nieznanne, oddzielając światło od ciemności. Ale czy można być tego do końca pewnym? Jak odróżnić szukający do nas dostępu promyk łaski od smug sztucznego światła, które mami nasze zmysły?” (W. Kass, *Rzecz dla mnie, jako poety, najważniejsza?*, „Topos” 2002, nr 1–2, s. 101).

a nie może; tedy, jak ptak, w górę tylko patrzy, a że nie dba o to, co na dole, przeto go ludzie biorą za wariata.

Ze wszystkich szaleństw takie obłąkanie najlepsze i z najlepszych źródeł spływa na człowieka wprost albo się go człowiek skądeś nabawia i kocha piękno, a ludzie mówią, że jest kochliwy. Bo jakeśmy mówili, w naturze każdej duszy człowieka leży oglądanie bytów; inaczej by nie była weszła w nasze ciało. Ale przypomnieć sobie z tego, co tu, rzeczy z tamtego świata, nie każda dusza równie łatwo potrafi, bo niejedna za krótko widziała to, co tam, a inna spadłszy tu, nie miała szczęścia i jakimś podobieństwem zwiedziona tknęła się grzechu i zapomina o tym świętym, co kiedyś oglądała. Mało która pamięta należycie. I taka, jeśli kiedy zobaczy coś podobnego do tego, co tam, zapamiętywa się i już nie panuje nad sobą, i nie wie, co się z nią dzieje, bo nie rozpoznaje należycie swego stanu³⁶.

Czy pisząc wiersze z tomu 41 poeta widział odbłask „tego, co tam”, czy przeżywał mistyczną jedność z istnieniem? Nie potrafię odpowiedzieć na te pytania. Myślę zresztą, że obarczone zbyt wielkim ładunkiem patosu nie są do końca zgodne ze współczesną wrażliwością i sposobem widzenia świata. Znacznie chętniej posługujemy się kategoriami z zakresu psychologii twórczości, mówiąc np. o pokładach podświadomości. A jednak cała praktyka poetycka Kassa stanowi wystarczający argument, by nie zaliczać go do grupy twórców, o których Platon pisze, że „bez szału Muz do wrót poezji przystępuj[ą]”, nadmiernie ufając we własne umiejętności warsztatowe i znajomość technik poetyckich³⁷. Autor *Gwiazdy Głóg* jest ekstatykiem pragnącym powrotu do dziecięcej naiwności w procesie percypowania świata — przekonuje o tym nie tyle treść wierszy z tomu 41, co ich forma, w stopniu dotąd u Kassa niespotykanym — „meliczna”, oparta na wyraźnie zaznaczonym rytmie i odpowiedniej modulacji brzmienia, co upodabnia poezję do muzyki.

³⁶ Platon, *Fajdros*, w: tenże, *Dialogi*, t. 2, przeł. oraz wstępami i objaśnieniami opatrzył W. Witwicki, Kęty 1999, s. 145–146.

³⁷ Zob. tamże, s. 137.

Rytm jako źródło sensu

Zanim podejmę próbę opisu rytmu wierszy Wojciecha Kassa muszę wyjaśnić, jakie rozumienie słowa „rytm” przyjmuję w niniejszych rozważaniach. Podzielam przekonanie Adama Dziadka, że stosowanie metafor muzycznych w opisie poezji jest działaniem karkołomnym i niedającym satysfakcjonujących rezultatów³⁸. W dwudziestowiecznej teorii literatury nastąpiło przejście od klasycznego rozumienia rytmu jako określonego i zamkniętego, bo opartego na zasadzie miary, kolejności i powtarzalności, układu elementów decydujących o brzmieniu utworu literackiego do fundamentalnego rozróżnienia rytmu i metrum. Jak stwierdza Henri Meschonnic, rytm jest „pewnym przechodzeniem, przechodzeniem podmiotu w mowę, przechodzeniem sensu — a raczej efektu znaczącego [*signifiance*], tworzenia się sensu — w każdy element wypowiedzi, każdą spółgłoskę i samogłoskę. Rytm, jak pożądanie, jest nieznanym podmiotowi pisania. Ten podmiot nie panuje nad nim. Oto dlaczego rytm wykracza poza metrum”³⁹. Według francuskiego badacza „rytm jest samą organizacją sensu w dyskursie”, można go również uznać za element konstytuujący podmiot, pojmowany jako „dyskurs w i poprzez jego dyskurs”. Słowem, podmiot nie jest postrzegany jako rzeczywistość zewnętrzna wobec dzieła literackiego, ale jako jakość tworzona przez wszystkie cechy składające na niepowtarzalną, właściwą danemu projektowi poetyckiemu semantykę (np. akcent, prozodia, leksyka, syntaktyka)⁴⁰. Wzajemna gra owych cech, zachodzące między nimi podobieństwa i różnice, są odpowiedzialne za uruchomienie „procesu asocjacyjnego”, który stanowi podstawę analizy tekstu.

Nieco prostszą, a dzięki temu bardziej zrozumiałą, analizę roli rytmu w poezji zaproponował przed stu laty Bolesław Leśmian. W artykule *Rytm jako światopogląd* pisał on m.in.:

³⁸ Por. A. Dziadek, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999, s. 51. Poniższe wnioski są niemal w całości oparte na zaproponowanej przez autora książki wykładni rytmu w poezji.

³⁹ Tamże, s. 31.

⁴⁰ Tamże, s. 32.

Rytm w poezji stanowi pierwiastek upojeń, oszołomień i uczuciowych, nielogicznych nakazów, którym się stają posłuszne — oddzielne słowa, skupiające się i gromadzące nieświadomie dookoła nieznannej, niepochwytnej a śpiewnej pokusy. Tracą one wówczas określoność i abstrakcyjną ograniczoność swej treści, wymykając się ścisłym, raz na zawsze ustalonym prawom logiki i gramatyki, zdobywając na nowo pierwotną swobodę swych nieustannych przemian twórczych i pierwotną zdolność ciąglego dostosowywania się do nieokreślonej i niepochwytnej treści wabiącego je ku sobie istnienia. [...]

Duch, oszołomiony rytmem, ślepnąc nagle na cały szereg zróżniczkowanych pojęciowo i od wszechświata oderwanych przedmiotów, zdolnym się staje do śpiewnych dociekań, niespodzianych ogarnięć i uprzytomnień całości, mniej pochwytnej niż drogą logiki wyszczególnione z niej i sztucznie określone rzeczy. [...] Myśl, rozkołysana rytmem, nabiera tych żywiołowych falowań i tej zmienności, która ją z życiem samym wiąże, odbijając w niej, jak w czujnym na wszelki ruch i błysk zwierciadle nie znaną nam nigdy i tajemniejszą od własnej duszy naszej „zewnętrność”. Z zewnątrz bowiem przychodzą do nas te głosy i barwy, i wonie, którymi — nie znając ich istoty — musimy przepoić nasze istnienie, aby stało się żywym, pokrewnym całemu światu i prawdopodobnym, jeśli prawdziwym być nie może.

Rytm, oszalamiając myślenie owym winem, z zewnątrz na wargi nasze tryskającym, uczy nas zaufania i wiary w te poza nami bytujące potęgi, których ując w ścisłe i ciasne karby logiki nie potrafimy, lecz którymi możemy się zawczasu upoić i rozśpiewać⁴¹.

Jak widać, Leśmiana interesuje bardziej źródło poetyckiej inspiracji, transcendentne wobec twórcy, definiowane właśnie jako „rytm”, wymykająca się werbalizacji rzeczywistość, która bierze poetę w posiadanie i przemawia jego ustami. Leśmianowski „rytm” można by utożsamić z Platońskim „bóstwem”. Współczesnych badaczy literatury

⁴¹ B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd*, w: *Pisarze awangardy dwudziestolecia międzywojennego. Autokomentarze. (Leśmian — Witkacy — Schulz — Gombrowicz)*, wybór i wprowadzenie T. Wójcik, Warszawa 1995, s. 41–42.

zajmuje raczej językowy efekt owej inspiracji, czyli wewnętrzna dynamika tekstu poetyckiego, stanowiąca „przejsie od jednego podmiotu [autora] do drugiego [czytelnika] i ustanawia[jąca] je podmiotami już przez samo to przejście”⁴². Gdyby zastosować do powyższych wniosków znaną metaforę Platona, można by rzec, że poeta jest „tłumaczem rytmu w zachwyceniu”, kimś, komu rytm się udziela, by stać się fundamentem dzieła, a następnie przejść na odbiorcę, czytelnika, interpretatora. Lektura poezji pojmowanej w takich kategoriach byłaby równoznaczna ze współuczestnictwem w rytmie.

Wiersze Wojciecha Kassa z tomu 41 jawią się jako jeden z najwyrazistszych we współczesnej poezji przykładów doświadczenia rytmu (w możliwie szerokim znaczeniu) i przekazania go w słowie. Próbę pobieżnej i fragmentarycznej analizy ich konstrukcji rytmicznej chciałbym przeprowadzić w dwóch porządkach, uwzględniając zarówno prozodię oraz metrykę, jak i elementy składające się na rytm pojmowany jako wewnętrzna dynamika składników brzmieniowych (dobór słów, podobieństwa i różnice w warstwie fonetycznej) i semantycznych.

Sugestia pewnej „muzyczności” czy „śpiewności” zawarta jest już w tytułach wierszy. „Pieśniami” zostały nazwane trzydzieści dwa z nich, „piosenkami” — pięć, mamy tu także jedną „przyśpiewkę” i jedną „kołysankę” (zamykającą tom). Takie jednoznaczne przyporządkowania genologiczne znajdują potwierdzenie w kształcie dużej części utworów — mocno zrytmizowanych, niekiedy rymowanych, charakteryzujących się powtarzalnością układów składniowych i logicznych, paralelizmem intonacyjnym i syntaktycznym, pewnego rodzaju refrenicznością, niekiedy litanijnością. Zauważalne jest upodobanie autora do wersów krótkich (bodaj najmocniej rzucająca się w oczy innowacja w poezji Kassa, który był dotąd raczej poetą „długiego oddechu”, w wielu swoich formach wierszowych bliskim specyficznie pojętej „epickości” obrazu), do dążących ku regularności strof dwu-, trój- i czterowersowych, skłonność do posługiwania się kompozycją opartą na nawrocie (rozpoczynanie kolejnych strof od powtórzenia

⁴² H. Meschonnic, *Les États de la poétique*, Paris 1985, s. 137 (za: A. Dziadek, *Rytm i podmiot w liryce...*, s. 39).

tego samego wersu lub zespołu słów) i kompozycją pierścieniową, przy czym pierścienie mogą występować w każdej z kolejnych strof wiersza, jak to się dzieje np. w *Pieśni tkającej*:

Łkająca struno światła

Nie opuszczaj nas o ciemnej porze

Nie zostawiaj po tej stronie

Łkająca struno światła.

Zimy biegunie ciepła

Bądź gdzie zaczyna się kres

Pochwyć w deltę strużkę łez

Zimny biegunie ciepła.

Mały biegunie kołyski

Kołyśz poza koniec do końca

Przenieś do snu matki i ojca

Mały biegunie kołyski.

Najczęściej jednak kilka efektów podbijających rytmiczność spotyka się w jednym wierszu. *Pieśń duktu*, na przykład, składa się z trójwersowych strofek o stałej ilości sylab w kolejnych wersach (2 / 4 / 3). W każdej strofke występują rymy okalające oksytoniczne, przy czym wers drugi, nie rymując się z innymi (brak połączeń międzywrotkowych), charakteryzuje się stałym, powtarzanym w każdej kolejnej całości akcentem paroksytonicznym, co wzmacnia efekt rytmizacyjny, zbliżając formę wiersza do sylabotonizmu. Niezwykle istotne dla brzmieniowego kształtu utworu jest podwajanie w wersie pierwszym jednozgłoskowych słów o charakterze onomatopiecznym, wyrazistych dźwiękowo, powracających echem w wygłosie wersu trzeciego. Równie ważna jest zachowywana w wersie drugim zasada paralelizmu składniowego („nie ma dzwonka”, „nie ma koni”) lub logicznego („nie ma”, „brak” „zamiast”, „gdzież”):

Dzyń, dzyń

Nie ma dzwonka

Biały rym

Kra, kra
Brak tu miejsca
Mówi mgła

Fru, fru
Zamiast drogi
Gęsty bór

Szar, szar
Nie ma koni
Rzenie mar

Hen, hen
Gdzież woźnica
Tylko sen

Puk, puk
Nie mam ognia
Jestem lód

Najdobitniejszą egzemplifikację praktyki kompozycyjnej bazującej na powtórzeniach przynosi *Pieśń powiększonego domu*, gdzie kolejne strofy zbudowano wedle zasady paralelizmu syntaktycznego. W dwóch wersach początkowych wskazane zostaje miejsce, z którego rozciąga się widok na świat zewnętrzny, wers trzeci zawiera informację o tym, co można dostrzec z konkretnego punktu obserwacyjnego, wersy czwarty i piąty układają się w swoisty refren, powtarzający się w każdej kolejnej strofie (w ostatnich dwóch strofach wersy te mają nieco odmienny kształt i treść):

W łazience, łóżku

W kuchni z widokiem

Na karmnik sikor, sójek

W tym wielkim domu

Gdzie spotykamy się w dzień i noc „refren”

wskazanie punktu obserwacyjnego

określenie widoku

W piwnicy, schowku

W drzwiach z widokiem

wskazanie punktu obserwacyjnego

Na jezioro czapli, cyranek określenie widoku

W tym wielkim domu

Gdzie spotykamy się w dzień i noc „refren”

Na schodach, strychu

W altanie z widokiem

wskazanie punktu obserwacyjnego

Na las jelenia, lisa, borsuka

określenie widoku

W tym wielkim domu

Gdzie spotykamy się w dzień i noc „refren”

Dodatkowy element rytmu wskazanych strof stanowi ich budowa dźwiękowa, konkretnie zaś powtarzalność fonemów — słowa są zestawiane na zasadzie symetrii brzmieniowej⁴³:

KaRmniK SiKoR, SójjeK k-r-s

Czapli, Cyranek cz-c

SCHodaCH, StryCHu s-ch

LaS jeLenia, LiSa, borsuka l-s

W dalszych partiach wiersza zabieg instrumentacji głoskowej, dzięki któremu słowa bliskie brzmieniowo, stojące w bezpośrednim sąsiedztwie, ulegają obustronnej modyfikacji semantycznej (poprzez rzutowanie zakresu znaczeniowego jednego słowa na inne słowo o podobnym brzmieniu), powtarza się: „MieliMy Mglę”, „BRewIarz z BierWIon Buku”, by kulminować w dwóch ostatnich wersach, gdzie dochodzi do przemieszania i swoistego zsumowania potencjału semantycznego wyrazów „noc”, „wapno” i, przede wszystkim, „całun”-„pocałunek”:

W dzień i NOC NiedOCieCZONą

Z waPNa, CAŁUNu i PoCAŁUNku⁴⁴

⁴³ Przeprowadzając poniższe analizy, posługuję się metodą zaproponowaną przez Adama Dziadka (tenże, *Rytm i podmiot w liryce...*).

⁴⁴ Zakresy znaczeniowe rzeczowników „wapno” i „całun” zostają tu niejako unieważnione, ulegają neutralizacji i fonetyczno-semantycznemu „rozpuszczeniu”/przewyciężeniu w rzeczowniku „pocałunek” (po-całun-ek).

Przykłady tego rodzaju efektów w wierszach zebranych w tomie 41 można by mnożyć. Warstwy metryczna, prozodyczna i eufoniczna pozostają tu w organicznym związku z semantyką tekstu. Poezja jawi się dzięki temu jako przestrzeń jedności, w której wszystkie funkcjonalne elementy języka zostają poddane syntezie. Otrzymujemy efekt finalny w postaci utworów sprawiających wrażenie, jakby były dyktowane przez „istność” egzystującą poza poetą-medium lub wypowiedziane mu przez jego własną nieświadomość (teoria *la parole soufflée* Derridy⁴⁵).

Pieśni postne

Uważne czytanie dat pod pieśniami z tomu 41 pozwoliło dość ściśle określić czas rzadko spotykanej erupcji mocy twórczych. Szczytowych możliwości przypadł na dni 17 i 18 lutego 2010. Na tej konstatacji mógłbym poprzestać, jednak krytycznoliteracka docieklivość, a także zwyczajna ciekawość sprawiły, że postanowiłem otworzyć kalendarz i sprawdzić, czy dni te nie wyróżniały się czymś szczególnym. Decyzji nie żałuję, ponieważ to, co odkryłem, w sposób istotny wzbogaca perspektywę interpretacyjną, tym bardziej, że znajduje potwierdzenie w samych tekstach. Otóż, zgodnie z kalendarzem liturgicznym, 17 lutego, kiedy to powstało sześć spośród czterdziestu jeden liryków składających się na tom Kassa, obchodzone było święto zwane w tradycji katolickiej Środą Popielcową, rozpoczynające okres Wielkiego Postu. W czasie przygotowania do Wielkiej Nocy autor 41 napisał dwadzieścia jeden wierszy, które weszły do książki. Z uwagi na brak dat dziennych pod utworami powstałymi wcześniej, a poprawianymi i przerabianymi w roku 2010, możemy jedynie domyślać się, że część z nich otrzymała ostateczny kształt również w okresie wielkopostnym.

Określenie „pieśni postne” pojawia się w jednym z utworów. Z uwagi na jego znaczenie dla dalszych analiz, cytuję go w całości:

Alejo dębów wielonoga
W chrome konary uboga

⁴⁵ Por. A. Dziadek, *Rytm i podmiot w liryce...*, s. 68.

W prześwicie świat kołuje
Gna ludzi, morduje.

Ty jesteś ludzka droga
Zaczynasz się i kończysz

Ponieś wprost prośbę
Niech Bóg ją podłączy

Do pieśni wytrawnych
Postnych i wysmukłych

Oddzieli od paradnych
Pysznych i jakże głupich.

Wiersz, zapisany w Popielec, nosi tytuł *Pieśń pewna siebie* i przynosi próbę sformułowania nowej poetyki, będąc zarazem przykładem praktycznej realizacji skromnego, ale wyrazistego programu poetyckiego. Jaka powinna być, według Kassa, „pieśń postna”? Po pierwsze, musi stanowić przeciwieństwo „pieśni paradnej i pysznej”, budować ją zatem trzeba na pokorze. Słowo „pokora” wydaje się kluczem do zrozumienia nowego rozdziału w twórczości prańskiego poety, jaki otwiera tom 41, rozdziału, w którym wyrażenie zachwyty nad wielością form świata widzialnego i miłości do tego, co stworzone, przestaje być naczelnym zadaniem twórczym. Fundamentalna akceptacja porządku rzeczywistości, wyrażana na rozmaite sposoby we wcześniejszych książkach, w 41 staje się podglebieniem refleksji egzystencjalnych — poeta spogląda w innym kierunku, bardziej do wewnątrz niż na zewnątrz, jego uwaga koncentruje się w większym stopniu na indywidualnej, pojętej personalistycznie, drodze ludzkiego życia⁴⁶. Poprzez swoją formę wiersze współuczestniczą w konstruowaniu nowego modelu refleksji,

⁴⁶ Nie znaczy to, oczywiście, iż taka perspektywa nie pojawiała się u Kassa wcześniej — zapowiedź zmian była wpisana w tę poezję niemal u samego jej początku, czego dowodem jest tom *Przepływ cieni*, a po kilku latach także *Wiry i sny*.

skoncentrowanego na etycznym i religijnym wymiarze egzystowania w świecie i wśród ludzi. „Postność” poezji oznacza jej zgrzebność, jest stroniem od doraźnego efektu poetyckiego, charakteryzuje się zbliżeniem formy wiersza do ludowej pieśniowości i kantyczkowości (stąd tak wielkie znaczenie wyrazistego rymu i rytmu).

„Pieśni postne” z tomu 41 to także liryka konfesyjna, zbiór utworów podporządkowanych nadrzędnemu celowi, jakim jest przygotowanie się do celebracji święta Zmartwychwstania Pańskiego. Trudno pozbyć się wrażenia, że Kass widzi drogę współczesnego człowieka jako wędrowanie w ciemności, w mroku, z rzutującą na obraz świata i człowieka świadomością wszechobecności śmierci. A jednak ostatecznym punktem, do którego dąży pątnik w ziemskiej pielgrzymce, jest światłość, rzeczywistość przerastająca najśmielsze oczekiwania, oczyszczona z brudu i mroku, wyniesiona ponad codzienny znój, cierpienie i cichą, pokornie znośną, wytrwale i heroicznie przewyciężaną, podszytą melancholią — rozpacz, wynikającą z poczucia odłączenia. Owa przepelniona smutkiem i tęsknotą nocna wędrowka to zarazem ruch przebiegający w porządku horyzontalnym i wertykalnym, to wspinanie się po wysokich, ciągnących się niemal w nieskończoność schodach, u których szczytu — jak wolno mniemać — Ktoś będzie czekał na wytrwałego pielgrzyma. Poeta zawodzi:

Łkająca struno światła
 Nie opuszczaj nas o ciemnej porze
 Nie zostawiaj po tej stronie
 Łkająca struno światła.
 [...]
 Spleciony warkoczu życia
 Rośnij jeszcze, poza grób wrastaj
 W łkającą strunę światła
 Posiwiwały warkoczu życia.

Pieśni stopni, pieśni pnąca
 Opuść krtań, usta, uszy opuść
 W kamień zejdz, a do światła dopuść
 Pieśni pnąca, pieśni stopni.

(Pieśń łkająca)

„Pieśni stopni” to określenie stosowane do grupy psalmów od sto dwudziestego do sto trzydziestego czwartego, śpiewanych w trakcie najważniejszych żydowskich świąt przez pielgrzymów zdążających do Jerozolimy. Jak wyjaśnia s. Cécile, swoją treścią i formą odnosiły się one „do aktualnie trwającego pielgrzymowania”, zarazem zaś odsyłały „zarówno do przeszłości (powrót z wygnania opisanego jako wydobywanie się z przepaści, przywoływanie na drugim planie drogi z Egiptu), jak i do przyszłości (czasy mesjańskie, w których nastąpi zgromadzenie wszystkich rozproszonych)”⁴⁷. Być może struktura cyklu wiązała się z liturgią Święta Namiotów, kiedy modlący się pokonywali piętnaście stopni na dziedzińcu niewiast i Izraelitów, a każdy kolejny psalm odpowiadał jednemu stopniowi⁴⁸. W wymiarze symbolicznym wskazane psalmy miały uobecniać tajemnicę wędrówki duszy ku Bogu.

Wiersze z książki 41 skłonny byłbym traktować jako replikę psalmicznych *Pieśni stopni*, choćby dlatego że — na nieco innym poziomie i przy użyciu odmiennych środków — realizują wzór wpisany w dzieło autorów biblijnych. Wystarczy uważnie przeczytać utwory inicjalny i finalny, *Podpowiedź dziesięciu pierwszych wersów* i *Kołysankę o 23.39*, by przekonać się, że pierwszy z nich traktuje o początku ludzkiego życia, a drugi — co prawda, w sposób daleki od jednoznaczności — odsyła do jego końcówki, zamykając cały tom frazą: „wszystko [...] jak dziecko zasnęło w Panu”. Równie istotnym argumentem przemawiającym za inspiracją biblijną jest forma wielu wierszy, którą można by określić jako modlitewną, litanijną, prośbalną. Charakter liturgiczny lub quasi-liturgiczny mają *Pieśń oddechu mojej żony*, *Pieśń grobu*, *Pieśń o rosie*, *Pieśń skoku*, *Pieśń pewna siebie*, *Pieśń odbitego*, *Pieśń sikorki kresu*, *Pieśń ognia* i *Pieśń łkająca*. Ich „modlitewność” rozpoznać można dzięki dwóm charakterystycznym składnikom: inwokacjom i prośbom. Co ciekawe, w części z nich brakuje odniesienia do bóstwa, a adresatami błagań wnoszonych przez poetę są rośliny, zwierzęta, elementy krajobrazu etc.: „Gęste wody czerwcowe / Z pyłków drzew oliwkowe” (*Pieśń grobu*), „Aleja dębów wielonoga / W chrome konary uboga”

⁴⁷ S. Cécile, *W mocy psalmów*, tłum. B. Breiter, „Pastores” 2007, nr 2, s. 101.

⁴⁸ Por. tamże, s. 101–102.

(*Pieśń pewna siebie*), „Jaśmin zimowy / Łodyga jaśminu karmelowa” i „Karmnik brzozy / Z sikorą, sójką, kowalikiem” (*Pieśń sikorki kresu*). W części spośród tych utworów zdarzają się pojedyncze określenia przywołujące kontekst modlitewny, zwroty występujące w liturgii kościelnej lub bezpośrednie odwołania do Boga:

Grudy ziemi marcowe
 Spod zmarzliny **wymodłone**
 Tyle dobrego, zabierzcie mnie całego.
 [...]
 Puszyste śniegi styczniowe
 Z tropów zwierząt **różańcowe**
 Tyle dobrego, w całun zawińcie całego.

(*Pieśń grobu*)

Brodo siwa, łąko krzywa
Matko litościwa
 — pociemniały rosy krwiste.

(*Pieśń o rosie*)

Alejo dębów wielonoga
 W chrome konary uboga
 [...]
 Ponieś wprost prośbę
 Niech Bóg ją podłączy

Do pieśni wytrawnych
 Postnych i wysmukłych

(*Pieśń pewna siebie*)

Odrębną kategorię stanowią *Pieśń oddechu mojej żony* i *Pieśń odbitego*. W pierwszym z wymienionych wierszy przetworzona i rozwinięta została modlitwa *Aniele Boży*, drugi zamykają apostrofy do Chrystusa.

W grupie utworów „modlitewnych” *Pieśń odbitego* stosunkowo najtrudniej poddaje się interpretacji:

Odwalcie ze mnie śnieg, całe śniegu rudy
Wydrążcie bliznę jak glistę z grudy,
A gdy ślad będzie, przyłóżcie sopel fioletu.

Zakryjcie mnie śniegiem lekkim i białym,
Puchem posypcie wcięte w nicość rany,
A gdy ropę odsączy, chuchnijcie fioletem.

Odwalcie łopaty, zasypcie bałwany,
Na stole ciasteczka, herbata, dżem morelowy,
Zlituj się nad epoką Chrystusie odśnieżony.

Znów pada śnieg, zaśnieży doliny i szczyty,
Znów będzie ciężki jak glina, brudny jak ołów,
Zlituj się nad nami Chrystusie od lodu odbity.

Kto mówi w tym wierszu? Co o nim wiemy? Strofy pierwsza i druga pozwalają się domyślać, że jest to ktoś przywalony „całymi śniegu rudami”, noszący blizny i poraniony (z ran sączy się ropa, którą trzeba wytrzeć). Ostatni wers strofy trzeciej przynosi rozwiązanie zagadki — chodzi o Chrystusa, którego figura wydobywana jest spod śniegu. Błagalne zwroty „Zlituj się nad epoką Chrystusie odśnieżony” i „Zlituj się nad nami Chrystusie od lodu odbity” zdają się świadczyć o tym, że w strofie trzeciej i czwartej nastąpiła zmiana perspektywy i podmiotu mówiącego. Słowa te mogą być wypowiedane przez: człowieka, który odśnieżył przydrożny krzyż i właśnie siada do posiłku („Na stole ciasteczka, herbata, dżem morelowy”); postronnego obserwatora. „Epoka”, o której mowa w zakończeniu strofy trzeciej, jest epoką „bałwanów”, charakteryzującą się odejściem od wartości chrześcijańskich (możliwa podwójna, wynikająca z polisemiczności, interpretacja słowa „bałwan”: postać ze śniegu; posąg pogańskiego bożka). Śnieg w strofie czwartej „będzie ciężki jak glina, brudny jak ołów”. „Glina” wywołuje skojarzenie z opisem stworzenia człowieka zawartym w księdze Genesis oraz z sytuacją pogrzebu, kiedy to ciało ludzkie wraca do ziemi, której grudy opadają na wieko trumny. Lód i śnieg są zjawiskami charakterystycznymi dla pory zimowej, gdy zatrzymana zostaje wegetacja roślin, a zwierzęta zapadają w sen. Zima to figura snu i śmierci

(*Hypnos—Thanatos*). Kolor fioletowy („przyłóżcie sopel fioletu”, „chuchnijcie fioletem”) oznacza skromność, pokorę, skruchę, pokutę, post⁴⁹. Odsnieżanie przydrożnej figury Ukrzyżowanego można traktować jako symboliczną prefigurację zmartwychwstania.

W analizowanym wierszu zbiegają się i przenikają najważniejsze motywy kształtujące warstwę znaczeniową książki Kassa, gdzie naczelnym tematem jest śmierć, której władztwu została poddana cała ludzka rzeczywistość. W ścisłym związku z zagadnieniem umierania, odchodzenia, znikania pozostają zimowa i nocna sceneria większości wierszy, motywy pogrzebu (*Pieśń Wesołka, Pieśń grobu, Pieśń liny*), cmentarza (*Pieśń głosu*), grobu (*Pieśń grobu, Pieśń gwizdana, Piosenka dydaktyczna*), grabarzy (*Pieśń liny, Przyśpiewka ludowa*), całunu (*Pieśń powiększonego domu, Pieśń grobu*), spoczywania w ziemi (*Pieśń grobu*). O swojej poezji autor 41 powiada, że „ponad grobem / Staje przeciw sobie” (*Piosenka dydaktyczna*), a w przepelnionej jakąś paradoksalną łagodnością i akceptacją *Pieśni uciszenia* pyta:

Kto tak czule patrzy,
Niewidzialnie mnie obejmuje?
Kto ma tę smutną radość
Głębokiego jak piwnica spojrzenia?

i wyznaje:

Dzisiaj mógłbym, naprawdę mógłbym
Spotkać Śmierć, dzisiaj mógłbym
Z nią odejść —

Liryki Kassa to pieśni trudnej zgody na odchodzenie, pieśni pokutne i pokorne, w których poszczególne obrazy i motywy wciąż powracają, mieszają się, są jak wołanie z głębokości, jak ciemna lamentacja

⁴⁹ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 93. W średniowiecznych przedstawieniach pasywnych Chrystus odziany był w fioletowy płaszcz. W tradycji katolickiej fiolet jest kolorem szat liturgicznych podczas Wielkiego Postu i Adwentu.

przyzywająca światło, którego w tych wierszach znacznie mniej niż w utworach z wcześniejszych tomów. Niekiedy odnosi się wrażenie, że ich autorem jest ktoś o wiele starszy niż poeta z Prania piszący o sobie „idzie mi na czterdzieści sześć” (*Pieśń uciszenia*), ktoś, kto przygotowuje się do odejścia („Kuleczko, orzechu, koralu, jagodo, głogu, / Na sznurek nanizane; kołyszcie do skoku” — *Pieśń skoku*), kto żegna się ze światem. Śmierć bywa tu również (a może przede wszystkim?) synonimem grzechu, zapoznania wartości, hołdowania niskiej pożądlivosti (*Pieśń naiwna*).

Jednym z paradoksów tej poezji jest jednak przeświadczenie, które podzieliliby mistycy, że tylko ten, kto przeszedł przez noc, przetrzymał zimę, zmierzył się z własną martwością, może prawdziwie dotknąć życia, doczekać świtu, radować się zmartwychwstaniem świata natury. Albowiem śmierć, jeśli zasługuje na to, by — jak dzieje się to w wierszu zamykającym tom — nazwać ją, eufemistycznie, „zaśnięciem w Panu” (kontekst teologiczny: zaśnięcie Najświętszej Maryi Panny, bezpośrednio poprzedzające wniebowzięcie), zyskuje dodatkowy wymiar — staje się równoznaczna z chrztem „w wodach Jordanu”. Jak przez bramę można się przez nią przedostać na „drugą stronę”, do prawdziwego życia, do odzyskanego bożego dzieciństwa:

Teraz wszystko już zwolniło,
Dostało siedem pestek namysłu,
Na bok się przewróciło,
Nie śniąc podstępного snu.

Więc wszystko się uspokoiło,
Dostało garść ziarenek miłości,
Na drugi bok się przewróciło,
Przymykając oczy od czułości.

Zatem wszystko się wymyśliło,
Obmyte zostało w wodach Jordanu,
Na trzeci bok się przewróciło,
Jak dziecko zasnęło w Panu.

Coraz większa samotność poety

Ile w wierszach Wojciecha Kassa z tomu *41* zostało z dawnego „poety natury”, piewcy zachwycających form świata widzialnego, posługującego się słowem, aby się zakorzenić, „zadomowić [...] w przestrzeni egzystencji”⁵⁰? Myślę, że zarazem wiele i niewiele. Wiele, gdyż to, co go otacza, co dostępne zmysłom, co zasługuje na pochwałę i utwierdzenie w swoim bytowaniu, wciąż jest wyraźnie obecne w jego twórczości. Niewiele, bo elementy rzeczywistości widzialnej, świata przyrody, zostały przetworzone, przeniesione na nieco inny poziom, stały się mniej dosłowne, wzniosły się ponad opisowość — są teraz, intensywniej i pełniej niż dawniej, składnikiem porównania czy metafory.

Weźmy *Pieśń oddechu mojej żony*, która rozpoczyna się właśnie od porównania: „Przebudzony o 3.55 polykam słowa, / **Jak ptak owoce tarniny** [...]”. Dalszy ciąg wiersza stanowi konsekwentne rozwinięcie formuły z wersu drugiego, znika jednak zaimbek „jak”, ów element wprowadzający porównanie, dalej mówi już poeta-ptak: „wziąłbym w dzióbek”, „pochwyciłbym w dzióbek”. Oddech jest zestawiany kolejno z wodą, lampką oliwną, suszonym jabłuszkiem, pestką dyni, jęczmieniem. A potem przychodzi kapitalna, pozornie zupełnie niepoetycka, jakaś dziecięco naiwna obserwacja: „A kiedy słyhać oddech? W noc. / A kiedy widać oddech? W mróz”. Co zawiera się w tym, w istocie wysoce zmetaforyzowanym, obrazie? Fundamentalne stwierdzenie, że w dychotomicznej strukturze ludzkiego trwania brak jest warunkiem pełni, a śmierć dopełnieniem życia — oddech żony, który poeta chciałby „wziąć w dzióbek”, ocalić, trzeba przecież uchronić od deszczu, przenieść nad „wieczną zmarzliną” i „lodowcem”. „Ptasie” porównanie z drugiego wersu zagarnia coraz to nowe obszary, czego ilustrację stanowi następujący fragment modlitwy do modlitwy (sic!): „Nie odfruwaj modlitwo / Twoje małe dawne słowa są jak pisklęta”.

Podobny zabieg zastosowany został w *Pieśni uciszenia*, w której groza śmierci jest neutralizowana i oswojona dzięki porównaniom i metaforom „kwiatowym”. Poeta rozpoczyna wiersz wyznaniem: „Idzie mi

⁵⁰ Z. Chojnowski, *Imiona obecności*, „Nowe Książki” 2001, nr 6, s. 52.

na czterdzieści sześć / I dopiero teraz czuję tę falę / Która wypełnia mnie i kołysze: // Uspokojenie i wyciszenie, / Bez i mniszek”, a kończy obrazem — jednocześnie antropomorfizowanej i porównywanej z kwiatem — śmierci:

Jej oczy śmieją się i świecą jak rosa,
Mętnieją, mgłą się, opadają,
Jak płatki

Pod irysy między bratki.

41 to zbiór utworów — tak mocno, jak tylko się da — osadzonych w tradycji polskiego wiersza, w jego rytmicznych kołysaniach, utrwalanych przez wieki w pieśniach ludowych, modlitewnych kantyczkach, litaniach i śpiewach wielkopostnych, ale także w twórczości poetów bliskich autorowi *Gwiazdy Głóg* — Jarosława Iwaszkiewicza (z późnych tomów *Mapa pogody* i *Muzyka wieczorem*), Jerzego Lieberta, Józefa Czechowicza.

Język poetycki Kassa uległ swoistej ascetyzacji, jego wyobraźnia zdecydowanie ciąży ku alegorii, jego wszechświat nie ogranicza się już do „kilkunastu kilometrów kwadratowych” wokół prańskiej leśniczówki, ale przybiera postać „zimnego kosmosu”, niedostępnego i niechętnie poddającego się zamieszkaniu. Wśród przyrody Północy poeta staje się coraz bardziej samotny. To, co dotychczas było przeżywane i doświadczane sensualistycznie, staje się znakiem odsyłającym do innej rzeczywistości, znajdującej się poza tym światem, sikorka z brzoźowego karmnika przemienia się w „sikorkę kresu”, w zapowiedź tego, co wymyka się nazywaniu i rozumieniu.

POEZJA PYTAŃ GRANICZNYCH O LUNAPARKU NIEŚMIERTELNOŚCI WOJCIECHA GAWŁOWSKIEGO¹

Ufundowana na elementarnej sprzeczności tytułowa metafora skrótowo ujmuje zasadnicze treści wpisane w tom ostrowskiego poety — rzeczownik „lunapark”, oznaczający miejsce zabaw masowych, przestrzeń, w której roześmiany tłum oddaje się chwilowym przyjemnościom, zestawiono z rzeczownikiem „nieśmiertelność”, ewokującym treści eschatologiczne. Momentalność i tymczasowość sąsiadują tu z wiecznością, to, co przemijalne, z tym, co trwa, mgnienie z nieskończonością. Śmierć i życie współlistnieją w owej metaforze na prawach paradoksu, zarazem utwierdzając się i znosząc, podobnie jak znosiły się i utwierdzały w swojej odmienności słowa z tytułu debiutanckiej książki Gawłowskiego — *Błądnik równowagi*. Poezja, powiada autor *Zmiennej losowej*, dzieje się bowiem między słowami, na skrzyżowaniu sensów, ujawnia w oksymoronicznej migotliwości języka, w szczelinie, przez którą sączy się strumień mowy.

Zbiór wierszy Gawłowskiego podzielony został na cztery części: *Dziennik snów*, *Przyjazne prądy*, *Na wizji*, *Lunapark nieśmiertelności*. Jedynie pierwszą z nich cechuje tematyczna (poniekąd także formalna) jednorodność. W pozostałych trzech uderza wielostylowość i poetycka polifoniczność — natrafiamy tu zarówno na teksty ulotne, okolicznościowe, będące dopiskami do rozmów z przyjaciółmi, humorystycznymi i ironicznymi „donosami rzeczywistości”, jak i na refleksyjne liryki zaskakujące lapidarnością i celnością pointy, podnoszące z pozoru nieistotne wypadki codziennego życia do rangi wydarzeń o fundamentalnym znaczeniu egzystencjalnym, w których dostrzec można przeblysł tego, co wieczne, istniejące poza czasem, niepodległe śmierci i rozkładowi. Utworom z tej drugiej grupy chciałbym poświęcić uwagę w niniejszym szkicu.

¹ W. Gawłowski, *Lunapark nieśmiertelności*, Sopot 2011.

To, co, jak sędzę, szczególnie wartościowe w poezji autora *Zapachu gasnącej świecy*, dochodzi do głosu w dwóch odrębnych zespołach wierszy z *Lunaparku nieśmiertelności* — można by je nazwać, zgodnie z propozycją samego poety, lirycznymi **snami** i **widzeniami**, przy czym do tych ostatnich zaliczyłbym nie tylko pięć numerowanych utworów otwierających trzecią część tomu, lecz także wszystkie wiersze, w których refleksja poetycka poczyna się od obserwacji świata dostępnego zmysłom i dąży ku filozoficznemu lub eschatologicznemu uogólnieniu. W liryce Gawłowskiego bliskie, znajome i dotykalne nadspodziewanie często odsyła do tego, co zakryte, odległe i niepochwytnie.

Mowa snu

Jedno z mott umieszczonych w *Lunaparku nieśmiertelności*, wzięte z *Dziennika* Sándora Máraiego, głosi: „Możliwe, że sny »tłumaczą na obrazy« pojęcia nieznanego nam prajęzyka”. Inicjalna część tomu Wojciecha Gawłowskiego wypełniona jest poetyckimi zapisami snów — sugerują to nie tylko tytuły całego cyklu i poszczególnych utworów (np. *Widzenie we śnie*, *Sen — noc z 1 na 2 grudnia 2008 roku*, *Sen*, *Sen świąteczny*, *Sen Noworoczny*), lecz także sygnatury temporalne pod poszczególnymi wierszami (np. wiersz *** [*Księżyc zaszedł za chmurę...*] — „5 rano, 12 lutego 2008”, *Wnętrze* — „noc z 29 na 30 sierpnia 2009”, *Sen* — „noc z 18 na 19 listopada 2007 roku”).

Jan Błoński pisał przed laty:

Mało co równie zaprzętało ludzkość jak sen. Mało co równie błałego, powiadali nieraz filozofowie. Arystoteles nie wykluczał, że istnieją sny wieszczce; podejrzewał jednak, że marzeniami nocy rządzi częściej niestranność niż bogowie. Tomasz podobnie: Boża wszechmoc może objawić się we śnie — jak wszędzie. Ale powiedzenie: „sen mara Bóg wiara” całkiem poprawnie wyraża stosunek teologów do pouczeń snu. Śpiącego w piecu chlebowym Kartezjusza nawiedził sen, gdzie zobaczył siebie kulejącego, świątynię, melon, piorun i deszcz iskier, wreszcie nieznanego mężczyznę, który okazał mu księgę wierszy ze słowami „Est et non”. Tej nauki nie zlekceważył: przeczuł, że zapowiada zwieńczenie filozoficznego trudu i osiągnięcie wewnętrznej harmonii. Kiedy jednak zadomowił

się ostatecznie w tym, co postrzegamy *clare et distincte*, przestał zajmować się swymi nocnymi wędrówkami. Locke i sensualiści uznali sen za śmietnik wrażeń i nie bardzo się nim zajmowali. Kant przykazał sobie w dzienniczku, aby „wystrzegać się złych snów”².

Gawłowski nie obawia się snów i nie wystrzega się ich, przeciwnie — z upodobaniem je rejestruje, by następnie poddać literackiej obróbce, jakby był przekonany, że zasługują na starożytne miano *oneiromata*, że są snami symbolicznymi, proroczymi, zawierającymi jakieś istotne przesłanie³. Czy to jednak do pomyślenia, by po Freudzie, który ostatecznie unieważnił rojenia romantyków i symbolistów o rządzącym rzeczywistością powszechnym prawie analogii, pisarz współczesny wierzył jeszcze w nadnaturalne pochodzenie snu? Jeśli w nielinearnej, symultanicznej, alogicznej strukturze marzenia sennego poszukuje wzorca konstrukcyjnego dla języka poezji — czy nie należałoby oskarżyć go o naiwność, ignorancję lub wtórność?

Autor *Lunaparku nieśmiertelności* zbyt dobrze zdaje sobie sprawę z czyhających tu na niewprawnego majstra pułapek, aby można go było posądzić o artystyczną prostoduszność. Byśmy nie mieli co do tego wątpliwości, cykl utworów „onirycznych” opatrzony został przezeń znaczącym tytułem — *Dziennik snów*. Trudno podejrzewać, by ten, kto poprzedza własne wiersze epigrafem z Mallarmégo („Niech pan nigdy nie pyta, co to jest? Zawsze niech pan pyta, co to oznacza?”), nie był świadom roli, jaką w rozwoju dziewiętnastowiecznego symbolizmu odegrało dzieło Emanuela Swedenborga — nauczyciela Williama Blake’a, Ralpa Waldo Emersona, Charlesa Baudelaire’a i innych, twórcy teorii korespondencji, autora słynnego *Dziennika snów*, w którym zapisał i poddał interpretacji własne marzenia senne z okresu przełomu mistycznego⁴. Jeśli mimo to poetyckie sny Wojciecha Gawłowskiego

² J. Błoński, *Ja, wędrujący sen*, „Teksty” 1973, nr 2, s. 1.

³ Zob. tamże, s. 2 oraz A. Sobolewska, *Jak sen jest zrobiony? Poetycka materia snu*, w: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, praca zbiorowa, red. I. Glatzel, J. Smulski, A. Sobolewska, Toruń 1999, s. 11.

⁴ E. Swedenborg, *Dziennik snów. 1743–1744*, przeł., przedmową i przypisami opatrzył M. Kalinowski, posłowie B. Andrzejewski, Poznań 1996.

stanowią wyraz przekonań bliższych tradycyjnemu, dualistycznemu myśleniu o rzeczywistości, nie sposób nie traktować ich jako wyraźnej i jednoznacznej wskazówki o charakterze ideowo-światopoglądowym.

Strategia transponowania materii sennej na materię tekstu realizuje się u ostrowskiego poety na dwa sposoby⁵. Po pierwsze, sen staje się tu tematem wypowiedzi: „Drżenie, śnienie, lęk nagły, świtu masyw białe / Pokój przebudzenia, grzbiety książek i regały / Światło snu odbite wędruje przez słowa” (*Widzenie we śnie*), „snu ciepłe wnętrze // jest sklepieniem nad głową” (*Wnętrze*), „Cicho syczy snu rozdwojony język” (*Sen*). Po drugie, sen zostaje wyzyskany jako model wizji poetyckiej, tzn. struktura i dynamika marzenia sennego jest imitowana środkami językowymi, za sprawą których pozawerbalna wizja „przemienia się w fikcjonalną konstrukcję literacką, uformowaną całkowicie w poetyckiej materii utworu i poddaną prawom sztuki pisarskiej”⁶. Mówiąc prościej — treść, rytm i porządek obrazów poeta oddaje za pomocą słów, dokonując karkołomnego przekładu sensów zawartych w marzeniu sennym na język liryki.

Dziennik snów i cały tom otwiera wiersz bez tytułu:

Księżyc zaszedł za chmurę
trwa festiwal nieba
kwiat lipy i jabłoni
matka w dłoniach rozciera

pnie drzew ścięte jasne
wersy snu przebudzenia
czerni prószą świt wstaje
zza korony korzenia

Wyliczmy obrazy budujące tkankę utworu: 1) księżyc zachodzący za chmurę; 2) nocne niebo; 3) matka rozcierająca kwiaty w dłoniach; 3) ścięte drzewa (pnie i korzenie); 4) próśnienie czerni (mrok); 5) świt.

⁵ W poniższej analizie opieram się na ustaleniach Aleksandry Okopień-Sławińskiej przedstawionych w szkicu *Sny i poetyka*, „Teksty” 1973, nr 2.

⁶ Tamże, s. 11.

Zachodzą między nimi relacje podobieństwa/tożsamości i odmienności/odrębności, dzięki którym poszczególne elementy konstytuujące symboliczną wymowę wiersza można podzielić na dwie grupy:

+	–
jasne/żywe	ciemne/martwe
księżyc kwiaty dłonie matki świt	chmura ścięte drzewa prósząca czerń

Trudno rozstrzygnąć, czy poszczególne sceny/obrazy (np. matka rozcierająca kwiaty, ścięcie drzew) następują po sobie, czy też są równoczesne, niedookreślone pozostają związki przyczynowo-skutkowe i logiczne. Intuicyjnie wiążemy obraz kwiatów lipy i jabłoni z życiem (drzewa kwitnące), zaś obraz ściętych pni ze śmiercią (drzewa martwe). Zgodnie z regułami rządzącymi marzeniem sennym, kręgi znaczeń pozytywnych i negatywnych nachodzą na siebie, by ostatecznie objawić swoją semantyczną idyntyczność, co dobrze ilustrują dwa ostatnie wersy, szczególnie zaś finalna, oksymoroniczna metafora — relację logiczną między „koroną” drzewa a jego „korzeniami” można by określić jako doskonałą tożsamość (podobieństwo kształtu; brzmieniowa i optyczna przylegalność wyrazów „**korona**” i „**korzeń**”), zarazem zaś jako doskonałe przeciwieństwo (kierunek wzrastania).

Być może najistotniejsza jest jednak druga linijka drugiej strofy („wers snu przebudzenia”), niwelująca czytelnicze złudzenie pozostawiania we wnętrzu snu. Rzeczowniki „przebudzenie” i „wers” przenoszą zarazem w samo centrum 1) jawy i 2) czynności zapisywania snu, która nie byłaby do pomyślenia bez uprzedniej wymiany porządku obrazu na porządek werbalny. Nie wolno przy tym zapomnieć, że mamy tu do czynienia z metaforą dwuczłonową („wers snu” — „wers przebudzenia”), odnoszącą się jednocześnie do dwóch odrębnych języków (snu/obrazu — jawy/słowa). Okazuje się ostatecznie, że centralnym tematem wiersza jest w równym stopniu koincydencja przeciwieństw (życia i śmierci, światła i mroku), rozumiana

jako ukryty fundament rzeczywistości, co problem adekwatnego przekładu z języka na język (tekstowość jako niedoskonały ekwiwalent obrazowości).

Zabieg polegający na podwojeniu perspektywy (sen widziany od wewnątrz, niejako „śniący się” na nowo w trakcie każdorazowej lektury wiersza i z zewnątrz, z czasowego dystansu, który pojawia się w chwili przebudzenia) powtarza się niemal we wszystkich utworach pierwszej części tomu. W *Śnie świątecznym* owa dwutorowość realizuje się dzięki wprowadzeniu osobowych form czasowników kolejno w czasie teraźniejszym i przyszłym. W wierszu *Sen* czasowa jednorodność zostaje zachowana, a iluzję naoczności burzy pytanie o podmiot/sprawcę sennego marzenia. W *Widzeniu we śnie* i w *Śnie Noworocznym* wprost mówi się o powrocie do jawy, natomiast w utworze *Sen — noc z 1 na 2 grudnia 2008* pojawiają się „widzowie snu”, będący jednocześnie jego „aktorami”. Z najdalej posuniętą — i w najwyższym stopniu produktywną poetycko — niejednoznacznością mamy do czynienia w pierwszych kilkunastu wersach liryku *Wnętrze*:

Chleby, krągłe kołaczki
wśród gałęzi drzew, krzewów
Nie wiadomo: dar z nieba
czy dar składany niebu?

Ludzie siedzą na murku
na rozgrzanych kamieniach
plac zalany jest słońcem
sen jest cieniem wspomnienia

Szepczą liście i wargi
szmer w gałęziach zamiera
ciszy niemej rytuał
mowę ludziom odbiera

Pozostaje milczenie
słońce topi powietrze
ścichły listki i wargi
[...]

Oniryczną rzeczywistość współtworzą obrazy: bochnów chleba wśród gałęzi drzew i krzewów, ludzi siedzących na murku, placu skąpanego w promieniach słońca, szelestu liści i szmeru rozmów („szepczą liście i wargi”), które niespodziewanie przechodzą w milczenie — ludzi i przyrody. Cisza okazuje się tu w równym stopniu materią marzenia sennego, co figurą elementarnej niemożności (?), niekonieczności (?) wysłownia.

„Pozostaje milczenie” — powiada podmiot wiersza, a stwierdzenie to dobiega do nas niejako z oddali, spoza kadru, z przestrzeni zewnętrznej wobec scenerii snu. Owa bezgłośność, owo zamilknięcie wydaje się konsekwencją nagłego, wymykającego się słowom doświadczenia epifanicznego, które poeta próbuje oddać za pomocą zdania opartego na podwójnej tautologii: „**ciszy niemej** rytuał **mowę** ludziom **odbiera**”. Oto — paradoksalnie — sen, do którego język chciałby przylegać, ujawnia swoją niewyrażalność za pośrednictwem słów (mówimy o tym, że coś nie daje się wypowiedzieć). Milczenie staje się wymowne. Wymowa odwzorowuje milczenie. Odrębne sfery (sfera obrazu i sfera języka) ukazują się jako janusowe oblicze jedności — chleb, o którym nie wiadomo, czy pochodzi z „nieba”, czy też o „niebo” woła, jest chlebem komunii. I właśnie o komunię tu idzie, o harmonię sfer, o współwystępowanie, wzajemne znoszenie się opozycji. Obraz senny i jego słowny ekwiwalent tłumaczą, że wszystko łączy się ze wszystkim. Albowiem śnienie to przebywanie we wnętrzu, w centrum, w sercu świątyni:

[...]

chleba, snu ciepłe wewnątrz

jest sklepieniem nad głową
puls krwi łuki rozpina
serce kołaczy w piersi
dzwonem śpiewa świątynia

(*Wnętrze*)

W twórczości Gawłowskiego każda próba poetyckiego odwzorowania marzenia sennego jest równoznaczna z poszukiwaniem ukrytego

znaczenia obrazów zsyłanych przez nieświadomość. Poeta przypomina poławiacza perel zanurzającego się w głębinę, by plód ciemności wydobyć na światło dzienne. Ale świt unieważnia logikę snów, rozbi-ja ich aporetyczną spójność — trawi je „biały płomień jawy” (*Przyjaciółom ze Stuttgarter Schriftstellerhaus*). Mimo wszystko poeta zdaje się wierzyć w istnienie tajemnego związku „między istotą a rzeczą” (*Z Williama Blake’a*). Przeglądające się w sobie słowa „sen” i „sens” — ich paronomastyczne zestawienie spotykamy w ostatnim wersie programowego wiersza dedykowanego Kornelii Ćwiklak — zdają się kierować ku przeczuwanej i wyczekiwanej jedni:

Drży powietrze ciekłe i powieka
W środku źrenic światło się rozszczepia

Tęczujące snu fraktalne wnętrza
W uchu igielnym jaśniejje kometa

Szmerem, szeptem, lekkim drżeniem rzęs
Słowo, ciało, sen po kres i sens.

(*O naturze snów*)

Widzenia

Autor *Zapachu gasnącej świecy* jest uważnym obserwatorem fenomenów świata widzialnego. W jego twórczości każdy drobiazg może zostać podniesiony do rangi uniwersalnego znaku, kierującego uwagę odbiorcy ku utajonej strukturze istnienia. Część spośród wierszy rejestrujących owe chwile olśnienia, kiedy na moment podnosi się zasłona, a poeta staje się rewelatorem prawd fundamentalnych, opatruje Gawłowski znaczącym tytułem *Widzenie*.

Czym jest „widzenie”? Niespodziewanym wglądem w istotę świata? Dotknięciem tajemnicy, która zaraz skryje się na powrót za rekwizytami codzienności? Snem na jawie, otwierającym na to, co nadzwyczaj niechętnie udziela się percepcji?

Na czerni dachu wróble
doskonałą owalny kształt
chlebowej skórki

Gdy odlatują spłoszone
owal galaktyki
otacza nas

Wnętrze chleba
łaknące
nigdy nas nie syte

(*Widzenie I*)

Działanie wyobraźni Gawłowskiego porównać by można do działania cyrkla, którego ramiona, maksymalnie od siebie odchyłone, to dwa człony poetyckiego zestawienia (tego, co znikome z tym, co ogromne; tego, co niepozorne, z tym, co potężne; tego, co przyziemne, z tym, co kosmiczne). Poeta pamięta, że tylko wtedy, gdy stworzy się dystans między ramionami cyrkla, można narysować okrąg, zatoczyć koło metafory. Dlatego z upodobaniem, by tak rzec, igra potencjometrem, bez ostrzeżenia przechodząc od skali mikro do skali makro, od szczegółu do uogólnienia, od ułamka chleba do niezmiernych przestrzeni kosmosu. Swoista wizyjność tej twórczości realizuje się właśnie poprzez momentalne niwelowanie dystansu między porządkami doskonale niewspółmiernymi, dzięki czemu najzwyczajniejsze zdarzenie może zostać wyniesione na wyżyny symbolu, „owalny kształt chlebowej skórki” zastąpiony „owalem galaktyki”. W efekcie oba obrazy nakładają się na siebie, ulegając dwuwektorowemu upodobnieniu: skończoność i nieskończoność — powiada bowiem Gawłowski — zawierają się w sobie, nie tyle stają się, co po prostu są tożsame. Tego rodzaju obrazowanie spotykamy w cytowanym *Widzeniu I*, w wychodzącym od pozornie banalnych, „pocztówkowych” spostrzeżeń wierszu *Widokówka z Sopotu* oraz w refleksyjnym liryku *Przedwiośnie*, traktującym o nierozzerwalnym splocie śmierci i narodzin:

Na grobowej rabatce
ptasie gniazdko.

Tam uwite
czy przywiane
z pobliskiego drzewa?

Znicz skwierczy
cisza kwili
mokre niebo i ziemia.

Wicie
wianie
tchnienie.

Nieobjęte przestrzenie.

Pytania (i odpowiedzi) graniczne

Zauważalna w *Lunaparku nieśmiertelności* skłonność poety do stawiania obok siebie przedmiotów, pojęć, obrazów przeciwstawnych, do operowania kontrastem oraz akcentowania dychotomicznej struktury rzeczywistości ma jeszcze jeden istotny skutek. Przestrzenia, na którą zostaje skierowana uwaga odbiorcy, okazuje się strefa graniczna, linia oddzielająca od siebie odmienne pola semantyczne (spełniająca zarazem funkcję mostu, łącznika, będąca miejscem mediatyzacji)⁷. Wojciech Gawłowski jest poetą pogranicza,

⁷ „Ulubioną porą bohatera analizowanych liryków jest przedświt” — pisał o wierszach sprzed *Lunaparku nieśmiertelności* Wojciech Kudyba (tenże, „Łaska światłocienia”. *Liryka Wojciecha Gawłowskiego*, „Topos” 2008, nr 4, s. 69). Przedświt, czyli czas między nocą i dniem — trzeba by dodać. Takich „miejsc pomiędzy” jest w tomie Gawłowskiego więcej — rozdzielają one (i łączą) ziemię i niebo, naturę i kulturę, doświadczenie i refleksję, życie i literaturę.

a podmiot jego wierszy to nader często po prostu „*homo religiosus* — ktoś, kto zdaje sobie sprawę z działania myśli i wyobraźni, zarazem jednak chce pozostać otwarty na znaki tego, co istnieje niezależnie od naszych władz poznawczych”⁸. W najnowszym tomie predylekcja autora *Błądnika równowagi* do postrzegania rzeczywistości ziemskiej *sub specie aeternitatis* ujawnia się wyjątkowo często, co dostarcza kolejnego pretekstu dla opisywania tej twórczości jako dzieła o wyraźnej orientacji metafizycznej czy religijnej⁹. Gawłowski nie jest jednak poetą konfesyjnym, nie rości sobie prawa do formułowania odpowiedzi jednoznacznych — siatkę pojęć i wyobrażeń wpisanych w te wiersze można by nazwać co najwyżej autorską krypto-teologią.

Tekstem bodaj najdalej wychylonym ku pojmowanej po chrześcijańsku transcendencji jest *Widzenie V*, w którym czytamy między innymi:

⁸ Tamże, s. 71.

⁹ Jednoznaczna wykładnię metafizyczną poezji Wojciecha Gawłowskiego daje w przywoływanym szkicu Wojciech Kudyba. Do podobnych wniosków dochodzą pozostali interpretatorzy tej twórczości: „»poeta niedzielny« jest metafizykiem »w milczeniu stawiającym czoła wyzwaniom schyłku wieku i tysiąclecia«, z czego wnioskować możemy, że poetą jest, kiedy milczy i kiedy milczenie zapisuje, że jest poetą ciszy i trwania. A także, że jest poetą-świadkiem, tzn. tym, który świadczy, i tym, który doświadcza [...]. Oczywiście, język rzeczywistości jest też językiem rzeczy, a rzeczy bywają znakami, za pomocą których mówi do nas inna rzeczywistość, inny czas upomina się o uwagę” (K. Kuczkowski, *Poezja późnej godziny*, w: W. Gawłowski, *Prowincja Ostrów Miasta*, Ostrów Wielkopolski 2008, s. 94–95); „Gawłowski w najlepszych wierszach ukaże pełnię eschatologicznego dramatu, w którym brzydota czy trywialność codzienności, prowincja świata, a nawet zło i śmierć wyrrywają się z więzów materii i — zawsze konkretne, imienne, zmysłowe, niepowtarzalne — dążą ku duchowej apokatastazie. Przejmująca prawda zda się i tutaj zasadzać na szukaniu jedni. A w każdym razie na przeczcuciu, że duch i materia nie są przeciwieństwami; że ich opozycja nie definiuje ich istoty” (S. Sterna-Wachowiak, *Zwierzątko sumienia i muzyka wewnątrz* [*Posłowie*], w: W. Gawłowski, *Głosy, obrazy i sny*, Poznań 2003, s. 61).

[...]

Międzymilczenie! O wiązana mowo
Swe pęta kładziesz na Wcielone Słowo

Iskra co tli się we wnętrzu języka
Lont krwi ku sercu pęgający w ciszy

Biały prześwit opłatka sączy jasność dnia
Tak Odkupienie spełnia się i trwa.

W otwierającym wiersz stwierdzeniu: „Pokalane i nie-pokalane / Są życia chwile” zawarł poeta całą paradoksalność chrześcijańskiej soteriologii. Nadnaturalna, boska jasność („biały prześwit opłatka”) ogarnia wszystkie wymiary egzystencji ludzkiej, podnosząc je i nasycając sensem. W godzinie świtu spełnia się, pierwotna i ostateczna, komunია światów widzialnego i niewidzialnego, wymiarów człowieczego i Bożego. Czynność zapisywania wiersza to próba uchwycenia owej tajemnicy; dodajmy: próba bezowocna, nieodmiennie sąsiadująca z milczeniem, bo prawd tego rodzaju ostatecznie nie da się wyrazić w języku. Pozostaje po nich szczelina zarastająca słowami („blizna rękopisu karta”, po której „pisze [...] ostry rysik światła”), wspomnienie iluminacji, krótkiej chwili epifanii, doświadczenia doskonałej jedności ze światem.

Jednym z najbardziej, by tak rzec, dotkliwych utworów z tomu *Lunapark nieśmiertelności* jest tekst *Pracownia Pytań Granicznych*. Dobrze widoczne są w nim wszystkie istotne składowe osobnej dykcji Wojciecha Gawłowskiego — od skłonności do angażowania się w dyskusje, których podglebie stanowią rzeczywiste wydarzenia z przestrzeni publicznej (zauważalna publicystyczność części wierszy), po umiejętność formułowania skrótowych i celnych poetycko-refleksyjno-metafizycznych czy etycznych:

Ślad
po wiszącym krzyżu
znika w bieli
malowanej ściany.

Teolog apostata
jest solą
w każdym oku.

Lustrzana kula motocyklowego kasku
zamyka w sobie obraz
Parady Równości.

Pustostan nieba.

Źrenica nicości
jasna
niezmącona.

9 marca 2007 roku wybitny teolog ks. Tomasz Węclawski przesłał do Katolickiej Agencji Informacyjnej *Oświadczenie dotyczące zamknięcia działalności kapłańskiej*, w którym stwierdzał: „Po wieloletnim i gruntownym zastanowieniu doszedłem do przekonania, że z racji sumienia nie powinienem już w moim działaniu reprezentować instytucji i wspólnoty kościelnej. Zakończyłem i zamknąłem moją działalność kapłańską. Zamierzam działać publicznie wyłącznie na moją własną odpowiedzialność”¹⁰. Dziewięć miesięcy później, w obecności proboszcza własnej parafii i dwóch świadków, Węclawski dokonał oficjalnego aktu apostazji, a 30 kwietnia następnego roku zmienił nazwisko. Pracuje

¹⁰ W ostatnich akapitach oświadczenia wyjaśniał: „O wszystkich istotnych decyzjach, które podejmuję, i o tych, które podejmę w przyszłości, chcę teraz powiedzieć tylko jedno, najważniejsze: moje decyzje są i mam nadzieję będą także w przyszłości takie, że z każdą z nich mogę w każdej chwili umrzeć bez lęku. To jest moja wolność. Nie boję się śmierci. Swoją osobistą prawdę przemyślałem gruntownie. Wybrałem uczciwie, bo w prawdzie wobec własnego sumienia. Dzisiaj jestem gotowy na śmierć — bez lęku. Nie jakobym nie miał dla kogo i dla czego żyć — bo oczywiście mam, i to tym bardziej, im bardziej świadomie wybieram. Mówię o prawdzie mojego wyboru. Tak wybieram, jestem z tym wyborem gotów dzisiaj umrzeć bez lęku i pragnę, by taka powaga wszystkich moich istotnych wyborów trwała do godziny mojej śmierci”.

w stworzonej przez siebie Pracowni Pytań Granicznych na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu jako prof. Tomasz Polak. W wierszu Gawłowskiego pojawia się — na prawach aluzji — jeszcze jeden epizod z życia byłego księdza, szeroko komentowany przez media: w listopadzie 2009 roku ulicami Poznania przeszedł tzw. Marsz Równości; w grupie dwustu pięćdziesięciu manifestantów (niosących transparenty z hasłami „Stop cyklofobii!”, „Równe obowiązki = równe prawa”, „Homofobia — to się leczy”) znalazł się prof. Tomasz Polak, ubrany — podobnie jak jego żona Beata — w czarny strój motocyklisty.

Dlaczego autor *Zapachu gasnącej świecy* poświęcił wiersz Węclawskiemu/Polakowi? Najprostsza odpowiedź brzmiałaby następująco: oto konserwatywny pisarz piętnuje odstępstwo od wiary katolickiej, wskazując banalną alternatywę: Bóg — nicość, sens — absurd, religia — nihilizm. Sądzę, że takie postawienie sprawy byłoby jednak daleko posuniętą symplifikacją. Nawet jeśli w cytowanym utworze wyczuwalna jest gorzka ironia, nie została ona wymierzona w konkretną osobę, odnosi się natomiast do fundamentalnego zagadnienia jednostkowej tożsamości. W *Pracowni Pytań Granicznych* — o ile interpretować ów wiersz w kontekście utworów takich jak *Widzenie V* czy *Wnętrze* — Gawłowski więcej mówi o sobie, o własnym postrzeganiu świata i człowieka, niżli o kimkolwiek i czymkolwiek innym.

W artykule *Spór o Jezusa. Spór o realność*, opublikowanym na stronach Pracowni Pytań Granicznych, Tomasz Węclawski/Polak przekonuje, że chrześcijaństwo wykrzywiło prawdę o nauczycielu z Nazaretu, przykrawając Jego obraz do potrzeb własnej interpretacji. Konstatacja ta prowadzi do tezy o „odchodzeniu od realności wewnątrz religijnych obrazów świata”. Innymi słowy — religia chrześcijańska jest odpowiedzialna za tworzenie fałszywej świadomości jej wyznawców. Są oni skłonni bronić własnej — sztucznie skonstruowanej — tożsamości nawet za cenę rezygnacji z prób dotarcia do tego, co realne („świadome lub nieświadome zafalszowanie — pisze Polak — broni czyjejs własnej tożsamości, uznawanej tym samym za coś ważniejszego niż realność, z którą tożsamość ta miałaby się konfrontować”). Wiara stanowi, wedle tej koncepcji, jedyną rękojmnię psycho-religijnej koherencji jednostkowego obrazu rzeczywistości. Gdyby fundament ów został człowiekowi odjęty, stanąłby on wobec konieczności zmierzenia się z własną niewiedzą i bezradnością.

W ramach tak zarysowanego sporu ostrowski poeta powiedziałby się zapewne za „tożsamością”, nie pojmując jej jednak jako zaprzeczenie „realności”, ale jako wartość konstytuowaną przez to, co w najwyższym stopniu realne. Człowiekowi żywej wiary nie jest potrzebne racjonalne uzasadnienie tego, w co wierzy — dlatego właśnie Gawłowski może wyrzec z naciskiem: „Są jeszcze słowa / Rzeczywiste / z wnętrza ciszy, snu, cierpienia / i sensu” (*Przypis do dyskusji przy kawiarnianym stoliku klubu „Nowy Impuls”*). Z przekonania o istnieniu ponadmaterialnego porządku świata wyrasta jego wiara w „iskrę co tli się we wnętrzu języka” (*Widzenie V*), w to, że „pod drżącymi powiekami / nieznamoma ręka wertuje z wprawą / rękopisy snu” (*Przyjaciołom ze Stuttgarter Schriftstellerhaus*).

Z okazji inauguracji roku akademickiego 2001/2002 w UAM ks. Tomasz Węclawski wygłosił wykład na temat współczesnej duchowości. Mówił wtedy (zastrzegając, że jego słów „nie należy brać [...] zbyt dosłownie”):

świat, którym się zajmujemy, staje się coraz lżejszy, [...] w stosunku do naszych dawniejszych o nim wyobrażeń dematerializuje się przynajmniej w tym sensie, że wszystko, co jest nam potrzebne, abyśmy sobie z tym światem radzili, sprowadza się do coraz sprawniejszego, coraz gęstszeo i coraz lepiej sterowalnego zapisu informacji. (Informację rozumiem tutaj jako szereg najprostszych rozstrzygnięć między „tak” i „nie”, opisujących na poziomie elementarnym przestrzeń wszystkich dostępnych możliwości). W tym sensie jest ona kwintesencją rzeczy i zdarzeń¹¹.

Na wizję świata, który „dematerializuje się”, „staje się coraz lżejszy”, Wojciech Gawłowski odpowiada *Wierszem na nowe tysiąclecie*, zamykającym jego najnowszą książkę. Utwór ten, napisany w Wielki Piątek roku 2010, jest komentarzem do tekstu Tadeusza Różewicza [*** *Dostojewski mówił...*] ze zbioru *Wyjście*. Różewiczowskie słowa: „bez Jezusa / nasza mała ziemia / jest pozbawiona wagi”¹².

¹¹ Ks. T. Węclawski, *Pytanie o ducha XXI stulecia*, Poznań 2002, s. 6.

¹² T. Różewicz, *Wyjście*, Wrocław 2004, s. 22.

Gawłowski kwituje stwierdzeniem: „Bez tego wiersza / poezja polska / byłaby pozbawiona ciężaru”, opowiadając się tym samym po stronie niejednoznaczności i egzystencjalnej powagi wiary, przeciwko uroszczeniom rozumu, który we współczesnej nauce chciałby znaleźć odpowiedź na wszystkie graniczne pytania ludzkości.

WIEK KLĘSKI O NOWACZEWSKIM, MICKIEWICZU I INNYCH

W grudniu 1817 roku rektor Uniwersytetu Wileńskiego Szymon Malewski, ojciec Franciszka, serdecznego przyjaciela Mickiewicza, pisał do Stanisława Bonifacego Jundziła: „Kandydaci do stanu nauczycielskiego powinni we dnie święte znajdować się w kościele na mszy studenckiej i na kazaniu, od godziny 9 1/2, i wszyscy w jednym miejscu w ławkach siedzieć [...]. Censor kościelny powinien byćznaczony, który by pilnie notował tych, którzy by się w tej powinności opuścili lub spóźnili. Raczysz Wpan Dobr. w tej mierze swoje zalecenie kandydatom ogłosić”¹. Ksiądz Jundził, profesor historii naturalnej i prefekt kandydatów do stanu nauczycielskiego, zapewne bez zwłoki powiadomił swoich podopiecznych, a wśród nich studenta Adama Mickiewicza z Nowogródka, o rozporządzeniu rektorskim. Ale Mickiewicz nie zwykł, jak się zdaje, opuszczać niedzielnych nabożeństw. Nie takich jak on miała na myśli akademicka zwierzchność, kiedy w tym samym miesiącu przypominała zakaz „bywania po traktierniach, bilardach, kafenhausach, balikach, wieczorynkach itp. miejscach publicznych”². Mickiewicz był studentem przykładnym, nie włożył się po redutach i maskaradach, wolny czas przeznaczał na zdobywanie wiedzy i doskonalenie warsztatu filologicznego. Kiedy władze wydawały swoje rozporządzenia, ślęczał nad Hezjodem, układał rozprawkę *O sposobie robienia synonim*, pisał recenzje na zebrania filomackie lub tłumaczył Voltaire’a. Jak wszyscy filomaci pijał mleko, choć czasem zdarzało mu się również brać udział w spotkaniach zakrapianych czymś, co szło do głowy prędzej i łatwiej — na przykład, 31 maja/12 czerwca 1818 roku, kiedy to obchodzono imieniny Pietraszkiewicza, o których tak pisał Tomasz Zan:

¹ Cyt. za: M. Dernałowicz, K. Kostenicz, Z. Makowiecka, *Kronika życia i twórczości Adama Mickiewicza. Lata 1798–1824*, Warszawa 1957, s. 110.

² Tamże, s. 111.

Stawiajcie cztery kielichy,
 Po pięciu skutek lichy,
 Ach, długo pamiętam owe
 Onufrowe.
 Pod stół wyskakują korki,
 Z szyjek butlicy wychodzi para,
 Pijane na wierzchu skaczą paciorki,
 Cztery, cztery — sama miara³.

21 października/2 listopada 1817 roku w gronie „miłośników nauki” czytano utwór *Powaby zimy. Opisanie*. Czy był on identyczny z wierszem Mickiewicza *Zima miejska*, ogłoszonym nieco później w sto dwudziestym piątym numerze „Tygodnika Wileńskiego”, nie wiadomo. Wiadomo natomiast, że nie własne doświadczenia poeta w nim przedstawiał:

Lekkie nareszcie oblókłszy nankiny,
 Modnej młodzieży przywoływałam koło;
 Stojem poranne zbywamy godziny
 Albo rozmową bawim się wesołą.
 [...]

 A kiedy chwila dwunasta nadbieży,
 Wraz do śliskiego wstępuję powozu,
 Sobol lub rosmak moje barki jeży
 I suto zdobiać nie dopuszcza mrozu.

Na sali, orszak przywitam wybrany,
 Wszyscy siadają za biesiadnym stołem,
 W kolej szlą pełne smaków porcelany
 I sztucznym morzą apetyt żywiołem.

Pijemy węgry, mocny setnym latem,
 Wrą po kryształach koniaki i pącze,
 Płci piękna gasi pragnienie muszkatem,
 Co dając rzeźwość, myśli nie zapłącze.

³ Tamże, s. 119.

Kiedy więc na trzydziestej piątej stronie *Elegii dla Iana Curtisa*⁴ Artura Nowaczewskiego natrafiam na wiersz *Zima miejska*, tak bardzo różniący się od pierwowzoru, zastanawiam się, jak wyjaśnić jego obecność w tomiku, jaką funkcję przeznaczył dla niego autor, po co napisał:

pojedziemy do Wilna. urzniemy się
i nad ranem, kiedy wyjdziemy przed pub
uderzy w nas tak jak w filomatów w 1817
środek miejskiej zimy.
tego dnia pili przez całą noc. niezła mieszanka:
był setny węgryz, były koniaki i poncz.
potem wsiedli do sań. (szalona jazda!)
ale Mickiewicz zaniemógł.
wysiadł z tej sanny i rzygał oparty dłonią o mur.
kulig ustał na chwilę. ktoś szczał w krzakach.
ktoś inny ryczał sprośną piosenkę.
(normalka: tańce, hulanki, swawola).
a Mickiewicz? Mickiewicz wziął głęboki oddech
i już był na powrót z nami.
wgramolił się na sanie
(choć może była to dorożka) i zawołał:
jedźmy!

Interpretatorzy pierwszego drukowanego Mickiewiczowskiego utworu zgodnie podkreślali, że było to zamierzone, w pełni świadome naśladowanie stylu Trembeckiego (i innych mistrzów oświeceniowej poezji opisowej)⁵. *Zima miejska* zapewne nie jest wierszem satyrycznym — czy jest nim utwór Nowaczewskiego, czy coś wykpiwa i ośmiesza? Chyba także nie. Można go raczej uznać za dość gorzki, sarkastyczny, a może i autoironiczny komentarz do tego, jak wiele zmieniło się w języku poezji w ciągu bez mała dwustu lat. Bo Mickiewicz z tekstu trójmiejskiego

⁴ A. Nowaczewski, *Elegia dla Iana Curtisa*, Sopot 2010.

⁵ Zob. m.in. W. Kubacki, „*Zima miejska*” Mickiewicza, w: tenże, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949; W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, t. 1, Lublin 1958, s. 33–34; J. Brzozowski, *Wypisy*, w: tenże, *Odczytywanie romantyków. Szkice i notatki o Mickiewiczu, Malczewskim i Słowackim*, Kraków 2002, s. 125–126.

twórcy „rzyga” całkiem nieklasycystycznie (ba, nawet nieromantycznie), podobnie jak nieklasycystycznie (i nieromantycznie) „szcza w krzakach” jeden z jego filomackich towarzyszy. Grubych kolokwializmów czy wręcz wyrazów żargonowych, slangowych jest tu więcej: „n i e z ł a mieszanka”, „normalka”, „urżniemy się”. Są one celowo zderzone ze słowami z innego rejestru — właściwymi dla języka wysokiego, literackiego: „zaniemógł”, „sanna”. Na Mickiewicza „oblekanie nankinów” Nowaczewski odpowiada „zakładaniem spranych koszul”, gra wieloznacznością słów: „założmy sprane koszule” i „założmy, że będziemy szorstcy”. I jeszcze to wygłosowe: „jedźmy!” — jakby dalekie echo słynnego wezwania zamykającego *Stepy akermańskie*. Autor *Commodore 64* prowadzi z czytelnikiem intertekstualną grę, by — tak sędzę — wydobyć z fraz i obrazów dobrze nam znanych prawdy i treści, których się nie spodziewamy. Bo *zima miejska* Nowaczewskiego chyba nie jest żartem dla żartu, „rokokowym” fajerwerkiem (inna rzecz, że dość skutecznie łamie patos wierszy, które ją okalają — *elegii dla Iana Curtisa* i ***[*życie jest wybuchem...*]).

Zresztą, nie „wczesny” i terminujący u klasycystów Mickiewicz jest patronem temu Nowaczewskiego — raczej ten o dwadzieścia lat starszy, wykładający literaturę łacińską w Lozannie, ojciec rodziny i mąż kobiety, która właśnie opuściła zakład dla nerwowo chorych, dokonujący życiowych podsumowań i bilansów, notujący wiersze ostatnie, jak ów słynny „wiersz-płacz”:

Polaly się łzy me czyste, rzęsiste
 Na me dzieciństwo, sielskie, anielskie,
 Na moją młodość górną i durną,
 Na mój wiek męski, wiek kłęski;
 Polaly się łzy me czyste, rzęsiste.

Do lozańskiego „dumania” odwołuje się autor *Elegii...* w zamykającym książkę posłowiu, dyskursywnym objaśnieniu genezy wierszy, kiedy konstatuje: „Ian Curtis w moim życiu jako ktoś ważny, pokrewny, długo pozostawał nierozpoznany. Dopiero dziś jakoś splatam go z własnymi latami chmurnymi, durnymi”⁶.

⁶ Ciekawe, że Nowaczewski sięga po epitety „chmurne” i „durne”. Przez pewien czas edytorzy dzieł Mickiewicza woleli drukować trzeci wers liryku

Pożegnanie z „chłopczykiem”

Tom *Elegia dla Iana Curtisa* został pomyślany jako swoisty pamiętnik z okresu dojrzewania. To dokonywany na własny użytek bilans trzydziestolatka, oznaczający zamykanie starych rachunków i próbę otwarcia nowych, wysiłek portretowania samego siebie w „tu” i w „teraz”, z nieustannym odniesieniem do tego, co minęło, co powinno być rozdziałem ostatecznie skończonym. Gdyński poeta zdaje się mówić: patrzcie, oto jestem dorosły, mierzę się z własnymi upadkami, porażkami, przegrany, stawiam im czoła, wskazuję je i nazywam — a przecież świadomość kłęski jest początkiem jej przezwyciężenia, oznacza podjęcie brzemienia, dzięki czemu słabość ma zostać przekuta w siłę.

Aby przyjrzeć się strategii lirycznej Nowaczewskiego, zacytować trzeba w całości gorzki wiersz *Polak Mały* otwierający książkę:

mam dwadzieścia siedem lat i jestem
Małym Polakiem nie większym niż wierszyk
wczoraj byłem chłopczykiem grzecznym
na akademii, dziarskim harcerzem, nabożnym
ministrantem i miałem wiele jeszcze obiecujących
wcieleń. i dziś gdy mówię coś — mówi harcerz,
mówi ministrant, i greczny chłopczyk deklamuje
tak pięknie swoje wiersze głosem radiowym,
a po kątach odzywa się za niego dupa, sex,
napisy w kiblu i zdjęcia w „Żołnierzu Polskim”
z biblioteki szkolnej wchodzi mu w słowo
i wykrzywiają je. myślę, że ten chłopczyk umarł,
jest trupem, mieszka na wyspie bezludnej
a władca much coraz głośniejszo wzywa do siebie,
i piekło się wypełnia. już nie tylko trzy świnki

w następującej postaci: „Na moją młodość górną i chmurną”. Dopiero Józef Kallenbach zastąpił, na podstawie autografu, przymiotnik „chmurna” przymiotnikiem „durna”. Na ten temat zob. komentarz Czesława Zgorzelskiego w edycji: A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, t. I, cz. 3: *Wiersze. 1829–1855*, Wrocław 1981, s. 334–335.

mieszkają tam, ale część twarzy chłopczyka
ta zła, z wytkniętym językiem kiedy nikt nie widzi
on wie, ale zapomina.

Już w pierwszych słowach utworu ujawnia się predylekcja poety do prowadzenia dialogu z tradycją literacką (w tomie roi się od nawiązań, kryptocytatów i kulturowych aluzji) — przywołany zostaje bodaj najsłynniejszy wiersz w polskiej poezji powojennej, *Ocalony* Tadeusza Różewicza. Autor *Niepokoju* pisał: „Mam dwadzieścia cztery lata / ocalałem / prowadzony na rzeź”. Nowaczewski replikuje: „Mam dwadzieścia siedem lat i jestem / Małym Polakiem”, niejako dekonstruując Różewiczowski pierwowzór. Wiersz Różewicza niemal natychmiast po opublikowaniu uznano za manifest pokoleniowy, za najbardziej reprezentatywny poetycki wyraz doświadczeń pokolenia „zarażonego śmiercią”. Myślę, że coś w rodzaju manifestu pokoleniowego chce nam dać także autor *Elegii dla Iana Curtisa*. Choć obecnych trzydziestolatków „zarażenie śmiercią” dokonuje się w przestrzeni diametralnie różniącej się od świata, w którym tuż po wojnie żyli ich rówieśnicy, to „ocalenie” jest równie pozorne — powiada Nowaczewski.

Ciemna tonacja wiersza ulega wzmocnieniu za sprawą obecnych w nim drwiny, sarkazmu i autoironii. Już samo zderzenie *Ocalonego z Katechizmem polskiego dziecka* Władysława Belzy daje efekt zgoła groteskowy. Gdyński poeta dobrze wie, że prawd odnoszących się do współczesności nie da się wypowiedzieć słowami pełnymi patosu — byłby on zwyczajnie niestosowny, by nie rzec: śmieszny. Wysoki rejestr elegii trzeba złamać elementami do niej nieprzystającymi, stylistycznymi „brudami”, „zanieczyszczeniami”. Z drugiej strony, przywołanie Różewicza musi uzmysławiać głębię dramatu odgrywanego przed oczyma czytelnika — bo dramat jest z premedytacją odgrywany, a „wierszyk” „pięknie” recytowany na (szkolnej) scenie „głosem radiowym”. Nie tylko tamten wierszyk, zaczynający się od słów: „Kto ty jesteś?”, ale także ten tu, *Polak Mały*, owa różewiczowsko-belzowska hybryda, która jawi się jako wyznanie śmiertelnie poważne, próba odpowiedzi na pytanie: „kto ja jestem?”

Świadomość podmiotu mówiącego egzystuje „tam”, „niegdyś”, „dawniej”, a zarazem „tu”, „teraz”, „obecnie”. „Ja” dawne to „chłopczyk

grzeczny”, „dziarski harcerz” i „nabożny ministrant”, ktoś, kto „deklu-
muje wiersze głosem radiowym”, powtarza wyuczony tekst, jest reżyse-
rowany. To postać nie do końca prawdziwa, niepełna. W rzeczywisto-
ści owe minione „obiecujące wcielenia” są martwe. „Myślę — powiada
poeta — że ten chłopczyk umarł, / jest trupem”. Poezja staje się tu ro-
dzajem autoterapii, podjętej, by ostatecznie uśmiercić to, co minione,
a jednocześnie stanowi najdobitniejsze świadectwo, że definitywne
odcięcie się od dawnego „ja” jest operacją niemożliwą do przeprowa-
dzenia — obrazy przeszłości uparcie powracają, to one są rzeczywistą
materią wierszy i fundamentem ich elegijności.

Wyobraźnię poetycką autora *Commodore 64* zaludniają postacie
z wczesnych lektur: *Dzieci kapitana Granta* Juliusza Verne’a, *Władcy
pierścieni* Johna Ronalda Reuela Tolkiena, *Znaczy kapitan* Karola Ol-
gierda Borchardta, książek o przygodach Indian czy komiksów o Kajku
i Kokoszu. Ale spoglądanie wstecz, patrzenie w twarz zabawki z dziecin-
nego pokoju, jawi się jako czynność złowroga, odsłaniająca drugie dno
rzeczywistości. Świadomość trzydziestolatka dostrzega w rekwizytach
dzieciństwa zapowiedź wtajemniczenia w dorosłość. „Groza / odbija
się w oczach z czarnego guzika” — czytamy w wierszu *oczy z guzika*.
Naiwne dziecięce pytanie, co dzieje się ze światem, kiedy po wyłącze-
niu lampy to, co widzialne, pogrąża się w ciemności (***)*[po zgaszeniu
światła wszystko zniknęło...]*), okazuje się prefiguracją pytania o przemi-
nianie i śmierć, nie tylko w wymiarze indywidualnym, jednostkowym,
lecz także o śmierć relacji międzyludzkich, o mechanizm zamykania się
kolejnych stadiów życia.

Mysterium iniquitatis

Przekroczenie granicy między dzieciństwem a dorosłością jest
równoznaczne z doświadczeniem nieprawości wpisanej w świat, ale
tkwiącej także we wnętrzu człowieka — wyjście z okresu adolescencji
dokonuje się w chwili, kiedy jednostka odkrywa, iż zdolna jest do czy-
nienia zła, uświadamia sobie fakt osobistego uczestnictwa w *mysterium
iniquitatis*. W wierszu *Polak Mały* Nowaczewski wyraża takie przekon-
anie, posługując się odwołaniem do słynnej antyutopii Williama

Goldinga: „myślę, że ten chłopczyk umarł, / jest trupem, mieszka na wyspie bezludnej / a władca much coraz głośniej wzywa go do siebie, / i piekło się wypełnia”.

W wymiarze poetyckim wtajemniczenie w zło dokonuje się na poziomie języka — w chłopięcą deklamację wdzierają się obce głosy („po kątach odzywa się [...] dupa, seks”), które wbrew woli mówiącego zniekształcają treść komunikatu: „wchodzą [...] w słowo i wykrzywiają je”. Dramat twórcy polega na konieczności nieustannego zmagania się z owym *w y k r z y w i o n y m s ł o w e m*. Nowaczewski zdaje sobie sprawę, że jest skazany na przegraną, że nie może skutecznie przeciwdziałać zanieczyszczeniom przyrodzonej dykcji, że musi oddać fragment własnego terytorium, ustąpić pod naporem rzeczywistości. Albowiem — mówi — na wyspie Belzebuba, władcy much, mieszka „część twarzy chłopczyka / ta zła, z wytkniętym językiem”.

Dla zrozumienia, jaka wizja poezji najbliższa jest gdyńskiemu autorowi, kluczowa wydaje się interpretacja formuły „wytkniętego języka”. Wyrażenie to da się tłumaczyć dosłownie — jako „pokazanie języka”, dziecięcy gest sygnalizujący przekorę, złość, niezadowolenie. Ale epitet „wytknięty” może znaczyć również: „zwichnięty”, „skrzywiony”, „uszkodzony” (np. wytknięty palec, bark). Jeśliby przyjąć tę drugą wykładnię jako dostatecznie uzasadnioną, określenie „wytknięty język” należałoby odczytywać jako metaforę głosu zniekształconego, dykcji wywichniętej, języka zanieczyszczonego. Sądzę, że w analizowanym wierszu Nowaczewski chciał zawrzeć sugestię, iż oddając poezję we władanie ironii (bo „wytknięcie” języka to manifestacja świadomości ironicznej), czyni to niejako wbrew sobie, że najchętniej pozostałby „chłopcem wzorowo deklamującym wiersze”. Wie jednak, że to niemożliwe, bo — wedle formuły Norwidowskiej — ironia jest „koniecznym bytu cieniem”⁷, stygmatem cierpienia, które wyrasta z pragnienia prawdy, nawet jeśli jest to prawda podważająca ustalony porządek rzeczy.

Język Nowaczewskiego będzie zatem, by tak rzec, programowo rozdwojony, będzie językiem węzowym, dopuszczającym do głosu dwa

⁷ Cyt. za: C. Norwid, *Ironia*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 2: *Wiersze. Część druga*, Warszawa 1971, s. 55.

odmienne rejestry mowy: harmoniczny i kakofoniczny, wysoki i niski, deklamujący i syczący, patetyczny i ironiczny. O niezbywalności tego drugiego komponentu traktuje jeden z wierszy z *Elegii dla Iana Curtisa*:

pozwoliłeś sobie na jedno kurwa, na jedno
spierdalaj, i teraz nie ma rady: kurwa
raz znalazłszy się w słowniku, zniszczyła
twoją piękną polszczyznę i twoją osobistą
kulturę. nawet gdy nie wypowiadasz jej głośno
rozklada nogi na końcu języka. nawet kiedy
jej nie myślisz, jest.

Głosy

Poezja autora *Commodore 64* jest poezją polifoniczną, pobrzmiewają w niej, odległe i bliskie, echa europejskiej tradycji literackiej, w bezpośrednich odwołaniach, aluzjach, cytatach i kryptocytatach przewijają się obrazy i frazy z Różewicza, Goldinga, Dostojewskiego, Tolkiena, Eliota, Conrada, Larkina, Miłosza, Rilkego i Schulza. Nowaczewski żongluje nimi, czuwając, by nie był to jedynie popis warsztatowej sprawności i świadectwo erudycji, ale by każdy z wykorzystanych elementów organicznie zrastał się z materią wiersza. Z upodobaniem obudowuje owe literackie konstrukcje narracją popkulturową, sięgając np. po instrumentarium filmowe. I tak na prawach kontekstu, a niekiedy nawet — szkieletu konstrukcyjnego poszczególnych utworów, pojawiają się migawki z kasowych produkcji (*Piraci z Karaibów*, *Leon zawodowiec*, *Przyczajony tygrys, ukryty smok*), odniesienia do literatury popularnej i komiksu⁸.

Wyobraźnia Nowaczewskiego jest wyobraźnią zbieracza, konserwującego i przechowującego wszystko, co napotka na swej drodze. Życie jawi mu się jako ciąg przypadkowo zestawionych ze sobą

⁸ Jeden z recenzentów stwierdził nawet, że „wrota liryki Nowaczewskiego są [...] na oścież otwarte dla bohaterów popkultury” (M. Solecki, *Raj utracony*, „Wyspa” 2010, nr 4, s. 145).

fragmentów („zawsze cząstka”) — poezja usiłuje wyrazić ten kontrolowany chaos, bywa nerwicowo migawkowa, posklejana z elementów pozornie do siebie nieprzystających, jak w wierszu *** [*życie jest wybuchem...*], gdzie podstawowym zabiegiem poetyckim jest enumeracja:

mieszkania, w których przyszło wic gniazdo
i wyprowadzki do białych ścian. miasta, gdzie
wydeptywaliśmy ulice, sklepy parkowe aleje
mistyczne pauzy w kościołach i cerkwiach.
smugi kadzidla, płomienne świece, ikony.
ale już dalej i dalej stukot kół, nowe
klatki podróży, ciepłe i zimne morza,
piaszczyste plaże, porywiste potoki,
poszarpane granie, eksponowane szczyty.
[...]

choroby, izby przyjęć, rentgenowskie zdjęcia,
bólę klucia, wenflony, dreny, szwy, blizny, wypisy
grzechy, upadki, spowiedzi, komunie, pielgrzymki,
śmierci bliskich, psychiczne załamania a dalej promyki
słońca, sierść psa, kora brzozy, wróble za oknem,
uściski dłoni, krzepnące przyjaźnie. i dalej dalej
a tyle po drodze: książki i filmy, obrazy i melodie,
nowe miasta, perony, odjazdy, bilety i wiersze,
źdźbła traw, listki, stare jabłonie, wymarłe stacyjki.
sploty korzeni, nazwisk, narodów. smaki, zapachy.
smaki zapachów, zapachy smaków,

rytmy widoków.

Wielość przedmiotów, zdarzeń, doświadczeń, obrazów przekłada się na kompozycję wierszy, w których poszczególne komponenty naniosi się na siebie tak, by nawzajem się objaśniały i dopełniały (a pozornie: zaciemniały i wykluczały). Dzieje się tak choćby w — na pierwszy rzut oka niezwykle dziwnym — utworze *schizy hobbskie*, gdzie narracyjny schemat z najsłynniejszej powieści Tolkiena (lub z filmu na jej podstawie) zostaje dopełniony kryptocytatem z poematu Eliota *The Wasteland*, co z kolei uruchamia kontekst ewangeliczny, wpisany

w dzieło autora *Mordu w katedrze*⁹. W utworze *Pan Kurtz — on umrzeć* dramat rozstania kobiety i mężczyzny zostaje opisany poprzez aluzje do *Jądra ciemności* Josepha Conrada i *Wspomnień z domu umarłych* Fiodora Dostojewskiego¹⁰. W równie gorzkim wierszu *co przynoszą kobiety*, po znaczącym stwierdzeniu: „w książkach leje się woda / Adorno, Derrida, Lyotard. wielka zasłona przypisów / za którymi nie kryje się nic, co dałoby jakąś / praktyczną wskazówkę” przychodzi kolej na cały szereg nawiązań i cytatów — najpierw do *Sklepów cynamonowych* Schulza, następnie do Herbertowskiego *Raportu z obłożonego miasta*, a wreszcie do kasowej filmowej bajeczki kung-fu *Przyczajony tygrys, ukryty smok*.

Dlaczego i po co tak się dzieje? Myślę, że autor chce w ten sposób unaocznić pewną specyficzną właściwość ponowoczesnej, także jego własnej, percepcji, w ramach której na równych prawach egzystują

⁹ Nowaczewski pisze: „ziemia jałowa, poziome spadanie / zastępcze imiona depresji. / kto by się spodziewał: w środku nas / ten kraj. dzień w dzień zaciska się pierścien, / błędne koło wśród skał. // Panie Frodo, pora wstać, przebyć / wyznaczony odcinek. póki przyjaciele w drodze, / póki nie zabliznił się kwiecień w Shire / jeszcze nie wszystko stracone / Panie Frodo... Panie Frodo! // zjazd. słowa jak bańki lewitują w pustce. / kiedy nas liczę, jesteśmy tylko we dwóch, / ale zawsze jest jeszcze ten trzeci ktoś, / którego nie znałem”. Dla kogoś, kto nie uwzględniłby kontekstu Eliotowskiego, „ten trzeci” byłby zapewne tożsamy z Gollumem, Tolkienowskim „negatywem” hobbita. Tymczasem w ostatniej części poematu Eliota, gdzie — zgodnie z deklaracją autora — jednym z wątków naczelnych jest wędrówka do Emaus, znajdujemy następujący fragment: „Kto trzeci zawsze wędruje przy tobie? / Gdy liczę, jesteś tylko ty i ja / Ale zawsze gdy patrzę w przód na białą drogę / Zawsze ktoś jeszcze wędruje przy tobie / Spowinięty w brązowy płaszcz, w kapturze / Nie wiem czy to mężczyzna czy kobieta — / Kto jest przy tobie u drugiego boku?” (cyt. za: T. S. Eliot, *W moim początku jest mój kres*, przeł., komentarzami i przypisami opatrzył A. Pomorski, Warszawa 2007, s. 68–69). Odwołanie do *Ziemi jałowej* sprawia, że analizowany wiersz można odczytać jako skrywający się za popkulturowym sztafażem mini-traktat o wyborze fundamentu życia, ale i pisania („w słowach moich nie ma cienia”).

¹⁰ Odległe echo *Jądra ciemności*, konkretnie zaś sceny śmierci Kurtza, daje się słyszeć także w wierszu *oczy z guzika*.

obrazy i treści pochodzące z różnych porządków. Za maskami i etykietami ukrywa się — proszę mi wybaczyć owo określenie — prawdziwa twarz rzeczywistości. Lub nie ukrywa się nic. To czytelnik musi wybrać właściwą odpowiedź. Literatura jest dla Nowaczewskiego terenem gry, przestrzenią zacierania śladów, stosowania uników — by za wszelką cenę nie mówić wprost, albowiem, jak czytamy w wierszu stanowiącym replikę słynnego późnego utworu Miłosza, „to daje się opisać tylko naokoło tego” (*to*).

Koniec i początek

Podstawowym terenem poetyckiej eksploracji jest w *Elegii dla Iana Curtisa* doświadczenie straty¹¹. Pan Kurtz umiera, wylatuje dusza z ciała, odchodzą ludzie, niktą istnienia. Artur Nowaczewski pisze:

obudziłem się skurczony we własnej skórce,
dziwnie bezbronny i nagi wobec faktu
że się mnie nie kocha. pytałem więc wierszy:
gdzie są jej włosy, jej ciepło, policzek,
ale była tylko Anna i właśnie jej nie było

(*pisanie*)

kwatery niemowląt. białe krzyże.
wałą krople w czaszkę pluszowego misia.
miś jest żołnierzem i snu Jasia, Zuzi strzeże.
czasem znicz się zapala, na grób kładą się astry.
a płaczu nie ma. tak dotkliwie nie ma płaczu
tylko cisza, dreszcz idący od straty.
raz dwa! data rozbłyśnie i zgaśnie.
Jaś, Zuzia w tej dacie udusi się i zaśnie.

(*dzień ojca*)

¹¹ Wojciech Kudyba (*Śmierć męskich mitów*, „Arcana” 2010, nr 6, s. 217) stwierdza, że „cała książka jest napisana z bólu, z nocy życia”, że opowiada „drogę przez smugę cienia, doświadczenie katastrofy”.

śpi zwinięta w kłębek nerwów, snów.
kłębek słów. i śpi jej dziecko,
które jest w środku ze środka wyrwane,
z korzeniami. ze snami.
kłębuszku, gdybym mógł,
gdybym mógł bój bym o was wiódł,

gdybym mógł.

(kłębek)

Jest w tych słowach, będących najcenniejszą poetyką zdobyczą autora *Commodore 64* — słowach najprostszych, stroniących od błyskotliwości i erudycyjności, słowach współczuwania i miłości, ale i najzwyczajniejszej, niepoetyckiej ludzkiej tragedii, wypowiedzianych przez ściśnięte gardło — krzyk tamtego chłopca (w białej koszuli, w ministranckiej komeżce, w harcerskim mundurku), krzyk młodzieńca i krzyk mężczyzny — rozpoznającego, usiłującego zrozumieć, podejmującego trud (re)interpretacji.





II

ORFEUSZ W PIEKLE HISTORII O PASTUSZKU CHEŁMOŃSKIEGO JAROSŁAWA MARKA RYMKIEWICZA¹

W jakiej ty żyjesz krainie,
Że o trupach zawsze gadasz?

Juliusz Słowacki, *Ksiądz Marek*

Tom *Pastuszek Chełmońskiego*, który ukazał się po ośmiu latach niemal doskonałego poetyckiego milczenia Jarosława Marka Rymkiewicza, to zbiór wierszy przemawiających przede wszystkim jako kompozycja wielu nawzajem się objaśniających i uzupełniających elementów. Odczytywany pojedynczo, każdy z nich znaczy mniej niż wtedy, gdy interpretowany jest w ramach wielopłaszczyznowej konstrukcji, którą współtworzy. Podstawowe zadanie, przed jakim stają czytelnik i interpretator — również autor niniejszych notatek — polega więc na dotarciu do kolejnych warstw znaczeniowych dzieła i opisaniu ich funkcji strukturalnych.

Zanim podejmę próbę wyjaśnienia, w jaki sposób — według mojego najgłębszego przekonania — powinien być czytany *Pastuszek Chełmońskiego*, chciałbym zająć się znaczeniami wpisanymi w coś, co nazwałbym „powierzchnią semantyczną” książki Rymkiewicza. Zastrzegam przy tym, że kiedy mówię o „powierzchni” nie znaczy to, iż zespół znaczeń i obrazów, które da się do niej zaliczyć, uznaję za mniej istotny lub godny lekceważenia. Każdy twórca powołujący do życia dzieło wielowarstwowe, wielowymiarowe, wielomówne ma świadomość, że to, co pozostaje na powierzchni, jest równie istotne, jak to, co pod nią ukryte. Głębia powstaje jedynie poprzez relację z tym, co skłonni jesteśmy uznać za „wierzch”, za pierwszą i podstawową reprezentację treści i formy.

¹ J. M. Rymkiewicz, *Pastuszek Chełmońskiego*, Warszawa 2014.

Co umieścił poeta na powierzchni tomu?

(1) Po pierwsze, otworzył go i zamknął wyrazistymi **nawiązania-
mi do kultury antycznej**. Książkę rozpoczyna wiersz *Wtedy Atena*,
poprzedzony mottem z *Iliady*, zamyka zaś cykl poetycki *Sześć wierszy
dla Orfeusza*.

Wtedy Atena wydaje się utworem o świadomości przemijania,
o nieuniknioności śmierci, która zagarnia wszystko i wszystkich, która
wszelkie ludzkie wysiłki czyni daremnymi, która jest ostateczną odpo-
wiedzią na pytania o cel i sens istnienia. „To wszystko wchłona szare
nierozpoznane odměty” — czytamy w czwartym wersie. Słowa te wy-
brzmiewają na początku tomu i są w pewnym stopniu ogólną formu-
łą Rymkiewiczowskiego myślenia o życiu. Śmierć przekształca życie,
zmienia je — zdaje się stwierdzać autor *Pastuszka* — ale nie wiemy, jak
zmienia i przekształca, nie dysponujemy możliwością wglądu w to, co
jest „po tamtej stronie”. Cała wiedza wyraża się w przytoczonych sło-
wach i w krótkim zdaniu wyjętym z wersu dziewiątego: „coś jest w po-
wietrznych sferach”. Coś jest. Nierozpoznane odměty.

Wśród kolejnych wierszy tomu dwa odwołują się wprost do
greckiej mitologii. Pierwszy z nich to *Jesienna pieśń Czarnej Królowej*,
wyzyskujący elementy mitu o Demeter i Korze, mitu wegetacyjnego,
służącego starożytnym jako podstawa fabularna i alegoryczna miste-
riów w Eleusis. Opowieść ta tłumaczyła porządek przyrody, jej rytm,
w który wpisana jest nieuniknioność śmierci i obumierania. Życie
— pouczał Greków mit o Persefonie, władczyni podziemnego kró-
lestwa — niemożliwe jest do pomyślenia bez jego przeciwieństwa.
Życie rodzi śmierć, jest początkiem śmierci — ale także: rodzi się
ze śmierci, bo śmierć jest początkiem życia. Kiedy Persefona scho-
dzi pod ziemię, śmierć króluje na Ziemi. Gdy, jako małżonka Ha-
desa, opuszcza jego czarny pałac i wydostaje się na światło dzienne
— triumfuje życie, śmierć zostaje unieważniona, a jej prawa zawie-
szone. W wierszu Rymkiewicza mit o Persefonie staje się podstawą
do mówienia o obumieraniu świata przyrody, w którym zanurzony
jest człowiek, istota poddana tym samym rytmom, co cała rzeczywistość
widzialna.

Drugim z wierszy „mitologizujących” jest utwór bezpośrednio
poprzedzający cykl orficki — *Elektra bieli płótno*. (Na temat z „*Grobu*

Agamemnona” Słowackiego). Motyw mitologiczny został tu wprowadzony poprzez zapośredniczenie w kulturze romantycznej².

Pastuszka Chełmońskiego wieńczy cykl *Sześciu wierszy dla Orfeusza*. Nie sposób sobie wyobrazić tematu bardziej stosownego dla twórczości poetyckiej — wszak Orfeusz to patron poetów, śpiewak, który swoim kunsztem pieśniowym wprawiał świat w ruch. W opowieści o jego katabazie, o zejściu do Hadesu po zmarłą Eurydykę, dostrzec można wielką metaforę poezji — rozumianej jako śpiew w obliczu przemijania, protest przeciwko obumieraniu świata materii, przekroczenie granicy między życiem a śmiercią. Kultura śródziemnomorska chciała postrzegać poetę jako tego, kto występuje do walki z nicością. Nie ma większego tematu w literaturze, stąd popularność motywów orfickich od chwili, kiedy powstał mit, aż po współczesność³. Pisząc *Sześć wierszy dla Orfeusza*, Jarosław Marek Rymkiewicz mierzy się z wielowiekową tradycją poezji europejskiej — między innymi z pomnikowymi *Sonetami do Orfeusza* Rainera Marii Rilkego i z późnym poematem Czesława Miłosza *Orfeusz i Eurydyka*⁴.

(2) Poza warstwą „klasyzystyczno-mitologiczną” tomu *Pastuszek Chełmońskiego* uwagę czytelnika przykuwają wiersze, które należałoby

² Szczegółowa analiza wiersza *Elektra bieli płótno*. (Na temat z „*Grobu Agamemnona*” Słowackiego) w kolejnym tekście niniejszego tomu (s. 184).

³ Na ten temat zobacz m.in. *Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*, red. S. Żerańska-Kominek, Gdańsk 2003; C. Rowiński, *Orfeusz i Eurydyka*, w: *Mit, człowiek, literatura*, red. S. Stabryła, Warszawa 1992; E. Sewell, *The orphic voice. Poetry and natural history*, Londyn 1961.

⁴ O różnicach między senilną twórczością Miłosza i Iwaszkiewicza a nowymi wierszami autora *Zachodu słońca w Milanówku* wspomina wydawca w nocie umieszczonej na tylnej stronie okładki: „Obaj ci poeci, opierając się na tradycji orficko-chrześcijańskiej, wypracowali w późnej starości punkt widzenia, który — mimo różnic — nazwać można ponadczasowym i metafizycznym. W świecie poetyckim Jarosława Marka Rymkiewicza zamiast *sérénité*, pogodzenia z przemijaniem i wycofania we własne umieranie, pojawia się walka do samego końca, na wskroś cielesna, w której uczestniczy nie tyle »umysł« czy »dusza« poety, ile żywe, męskie ciało wraz z jego seksualnością”.

uznać za jednostkowe **realizacje „poezji obywatelskiej” lub „poezji politycznej”**. Krytyka nie poświęca im wiele uwagi. Andrzej Horubała w swojej recenzji zwrócił uwagę jedynie na dwa wiersze w sposób ewidentny odnoszące się do spraw publicznych (*Do Jarosława Kaczyńskiego, Krew*), półgębkiem wspomniał o „jednej wzmiance w impresji na temat *Grobu Agamemnona*” i niefrasobliwie stwierdził, że pozostałe wiersze „wolne [są] od naszej przeklętej historii”⁵. Podobnie rzecz widzi Janusz Drzewucki, który wierszowi *Elektra bieli płótno...* poświęca co prawda więcej uwagi niż Horubała, ale przywoławszy elementy „narodowego mitu o śpiących rycerzach”, przechodzi do myśli o specyficznym Rymkiewiczowskim katastrofizmie, następnie zaś do rejestru motywów wanitatywnych, w wyniku czego właściwa, polityczno-historiozoficzna wymowa wiersza nie uzyskuje w pełni satysfakcjonującej eksplikacji⁶.

(3) Trzecią warstwę książki tworzą utwory, które najmocniej kojarzą się czytelnikowi z „późnym” Rymkiewiczem — są to wiersze z dominującymi motywami tanatycznymi, nawiązujące do wybitnych dzieł muzyki poważnej (*Für Elise. [Na temat z Beethovena], Chopin. [Sonata nr 2 b-moll op. 35 w wykonaniu Horowitza], Ku chwale Béli Bartóka, Deh vieni alla finestra. [Na temat z „Don Giovanniego” Mozarta]*), traktujące o umieraniu wielkich twórców (*Chopin... , Baudelaire według Coubera*), stanowiące stadium pośrednie między ekfrazą a wariacją na temat dzieła sztuki plastycznej (*Pastuszek Chełmońskiego, Baudelaire...*), prezentujące refleksję na temat rytmu życia i umierania oraz cyklu wegetatywnego przyrody (rozgrywające się w scenerii milanowskiego ogrodu *Jesienna pieśń Czarnej Królowej, Dziki zapach majowy, Jaśminy, Obok mnie śnią się brzozy, Deh vieni alla finestra...*) lub ironicznie dialogujące z dziewiętnastowieczną literaturą grozy i balladą romantyczną (*Upiór*).

Wszystkie te warstwy (a jest jeszcze w *Pastuszkach Chełmońskiego* kilka wierszy osobnych, dedykowanych bliskim, zwłaszcza przedsta-

⁵ A. Horubała, *Śmiertelne zauroczenie*, „Do Rzeczy” 2014, nr 16, s. 47.

⁶ J. Drzewucki, *Czarna krew, miłość wszechrzeczy*, „Plus-Minus” (dodatek do „Rzeczpospolitej”) z 19.04.2014, <https://www.rp.pl/artykul/1103514-Czarna-krew--milosc-wszechrzeczy.html> [dostęp: 20.05.2014].

wicielom najmłodszego pokolenia Rymkiewiczów) pozostają ze sobą w bliskim związku, tworząc całość dynamiczną, której poszczególne elementy, by tak rzec, rozmawiają ze sobą, to znaczy: nawzajem się oświetlają, tłumaczą, uzupełniają. Każda z nich jest konieczna. Gdyby którąkolwiek usunąć, nowa konstrukcja, jaka by w ten sposób powstała, znaczyłyby coś innego, inne rzeczy by mówiła niż mówi obecnie. Słowem — uważam taki właśnie kształt tomu, z jakim obcujemy, za kształt konieczny i najlepszy z możliwych. Przekonania mojego nie opieram na intuicji ani na lekturze impresyjnej. Oznacza to fundamentalną niezgodę na tezę zawartą w recenzji Andrzeja Horubały, głoszącej, że *Pastuszek Chełmońskiego* „to mieszanka okolicznościowych wierszyków pisanych dla wnucząt, wierszowanych impresji, upiornych klimatów i melancholijnych pejzaży”⁷. Książka Jarosława Marka Rymkiewicza nie jest także, jak chciałby krytyk, „poetyckim raptularzem”⁸ — jest czymś znacznie więcej. Na pytanie, czym jest, spróbuję udzielić odpowiedzi w dalszych partiach niniejszego tekstu.

Poeta daje wskazówki

Krytyka nie czyta autora *Zachodu słońca w Milanówku* uważnie. Przyczyna owej interpretacyjnej nieuważności ma swoje źródło tam, gdzie ma je również popularność pisarza. Rymkiewicz bywa interpretowany powierzchownie zarówno przez swoich ideowych przeciwników, jak i przez zaprzysięgłych zwolenników i wyznawców. Jedni i drudzy to redukcjoniści — pierwsi chcą ograniczyć zakres „szkodliwego” oddziaływania poety z *Milanówka*, drudzy skłonni są w jego dziele dostrzegać jedynie to, co w nich samych budzi rezonans. Skutek jest taki, że poza horyzontem percepcyjnym większości odbiorców sytuują się treści, zagadnienia i problemy kluczowe dla tego autora, dla prezentowanej przezeń wizji historii, kultury i literatury.

Sam Rymkiewicz zrozumiał to chyba najboleśniej po publikacji wiersza *Do Jarosława Kaczyńskiego*. Tamto doświadczenie przyniosło

⁷ A. Horubała, *Śmiertelne zauroczenie*, s. 46.

⁸ Tamże, s. 47.

skutek w postaci tekstu programowego pt. *Czego uczy nas Adam Mickiewicz?* Został on zamieszczony na stronach portalu internetowego „Teologii Politycznej”, następnie wydrukowano go jako posłowie do wyboru *Wierszy politycznych*. Nauki z roku 2010 poeta nie zapomniał, dlatego publikację *Pastuszka Chełmońskiego* poprzedził szereg działań, które nazwijmy tu autorską kampanią informacyjną. Miały one uczynić czytelników nowych wierszy zdolnymi do wychwycenia istotniejszych znaczeń wpisanych w tę książkę, miały ich na pewne aspekty Rymkiewiczowskiej myśli uwrażliwić, miały stanowić swoistą „szczepionkę” przeciw redukcjonizmowi.

Do grupy owych komentarzy należą z pewnością niektóre felietony publikowane na łamach „Gazety Polskiej” pod wspólnym, fre-drowskim, szyldem: *Zapiski starucha*. Pierwszy z nich nosi taki tytuł, jak książka poetycka — pochodzi z listopada 2013 roku. Dają go tu *in extenso*, wydaje mi się bowiem — przynajmniej z dwóch względów (o nich nieco dalej) — dość ważny:

Józef Chełmoński mieszkał niedaleko ode mnie, w położonej między Grodziskiem a Radziejowicami posiadłości Kukłówka. Kiedy wychodzę rankiem na taras i patrzę (z przyjemnością) na sosenki i brzoźki, za którymi, nisko, chodzą zamglone jesienne słońce, myślę (też z przyjemnością), że nasz wielki malarz, wychodząc rankiem przed dworek w Kukłówce i rozstawiając tam swoje sztalugi, widział mniej więcej to samo, co ja mogę zobaczyć w jesienne dni na skraju mojego ogrodu. Większego malarza polskich pól i łąk (z niejasną mgiełką lasu na horyzoncie), i ptactwa nad łąkami, i polskiego nieba, i polskich obłoków, nie mieliśmy i zapewne (biorąc pod uwagę to nieszczęście — to, co w XX wieku stało się z malarstwem) **mieć już nie będziemy**. Chełmoński uczy, jak mamy patrzeć na to, co jest wokół nas — moje brzoźki, sosenki, leszczyny, jarzębiny oglądam więc, w jesienne poranki, po trosze jego oczami. A jeśli tak właśnie jest, to nie ulega też wątpliwości, że to on, po trosze w boskim natchnieniu, stworzył (i znów — po trosze) to wszystko, co tu wokół mnie istnieje. Sztuka (znów, dla ostrożności, trzeba powiedzieć — po trosze) uczestniczy więc w boskim procesie stwarzania. Albo inaczej — może, jeśli potrafi, uczestniczyć. Bo może też, jak teraz malarstwo, jak teraz poezja, od tego uczestnictwa się wymówić. W komputerze mam zeskanowane reprodukcje kilkunastu obrazów Chełmońskiego, właśnie tych, które namalował w Kukłówce, i od czasu do czasu którąś z tych

reprodukcji wyprowadzam na ekran jako tło dla moich folderów i plików. Najczęściej mam na ekranie *Owczarka* z roku 1897. Nazywamy go, tak się jakoś u nas w domu utarło, *Pastuszkciem*. Bosy pastuszek, chłopiec w sukmanie do kostek i kapeluszu z naddartym rondem, gra na skrzypeczkach, za nim, na łące pod lasem, są jego owce, u jego nóg leży pies, kundelek z białym kłapciastym uchem. Piękny obraz. Sąsiadujący z Milanówkiem Grodzisk godnie uczcił Chełmońskiego, stawiając mu pomnik u wylotu miejskiej promenady i umieszczając na murach domów przy tejże promenadzie ogromne reprodukcje jego obrazów. Ja też, choć nie mam takich środków, jak bogaty Grodzisk (zdaje się, że to jest jedna z najbogatszych gmin w Polsce), postanowiłem złożyć hołd wielkiemu malarzowi — **książce wierszy, którą niebawem wydam, dałem tytuł *Pastuszek Chełmońskiego***. Mojemu sąsiadowi (tak sobie pomyślałem) będzie miło, kiedy dowie się, że poeta z sąsiedztwa napisał wiersz o jego pastuszkcu i kłapciastym uchu pastuszego pieska⁹.

Jest w felietonie kilka myśli wartych głębszej refleksji. Po pierwsze — stwierdzenie, że był Chełmoński największym malarzem „polskich pól i łąk [...], i ptactwa nad łąkami, i polskiego nieba, i polskich obłoków”. Kilkakrotne posłużenie się epitetem „polski” nie jest tu chyba przypadkowe. Chełmoński jako patron temu wierszy, a także jako autor obrazu, którego reprodukcja została umieszczona na okładce, zostaje uczyniony partnerem dialogu. „Arcypolskość” jego sztuki malarskiej staje się — w pewnym stopniu — elementem dzieła Rymkiewicza. Poeta zdaje się sugerować, że o coś podobnego, o co upominał się wybitny malarz, sam zamierza się upomnieć; że podobny krąg zagadnień go interesuje — on także chce mówić o tym, co po trzykroć polskie; polskość, jej kształt i istota, zajmować go będą w nowej książce najmocniej. Po wtóre — Chełmoński „uczy, jak mamy patrzeć na to, co jest wokół nas”, jego malarstwo sprawia, że oglądamy świat „po trosze jego oczami”, a to znaczy: po trosze „stworzył [...] to wszystko, co tu wokół [...] istnieje”. Mówiąc inaczej: skoro spoglądamy na rzeczywistość przez „filtr” Chełmońskiego, to jego twórczość

⁹ J. M. Rymkiewicz, *Pastuszek Chełmońskiego*, „Gazeta Polska” 2013, nr 48, s. 40.

plastyczna ma udział „w boskim procesie stwarzania” — współkreuje bowiem „nasz” świat. Postrzeganie nadaje kształt światu. Rola sztuki (także literatury) — przekonuje Rymkiewicz — polega na narzucaniu pewnej wizji, na (s)twórczym interpretowaniu rzeczywistości. Autor staje przed możliwością realnego wpływania na to, co i jak jest (sc. jest postrzegane). W ten sposób sztuka może zmieniać świat, a wytwór artystyczny przekształcić się w dzieło/działanie. Czy istnieje równie maksymalistyczny projekt twórczości niż ten, który — jak się zdaje — konsekwentny uczeń romantyków chciałby realizować w książce *Pastuszek Chełmońskiego*? Zresztą, być może zamierzenia i ambicje Rymkiewicza są skromniejsze — może chodzi jedynie o to, by nie „wymawiać się” od „uczestnictwa”, nie oddawać pola tym, którzy chcieliby pozbawić sztukę jej dotychczasowych prerogatyw, przemienić ją w zabawę, igraszkę, a jej wytwory uczynić tanimi błyskotkami?

Zanim zacytowałem felieton, napisałem, że wydaje mi się on ważny z dwóch względów. Ten drugi powód wiąże się z treścią ostatniego zdania: „Mojemu sąsiadowi (tak sobie pomyślałem) będzie miło, kiedy dowie się, że poeta z sąsiedztwa napisał wiersz o jego pastuszkui kłapciastym uchu pastuszego pieska”. Zdanie to, jak sądzę, należy uznać za bałamutne, ma nas ono wprowadzić w błąd — a może raczej: wystawić nas, którzy próbujemy interpretować poezję autora *Konwencyj*, na próbę. Bo, mimo że tytułowy wiersz tomu udaje ekfrazę, mimo że jego ekfrastyczny charakter sugeruje umieszczona w tytule roczna data powstania obrazu *Chełmońskiego* — nie sposób go uznać za standardowy opis dzieła malarskiego, ani nawet za utwór „o pastuszkui kłapciastym uchu pastuszego pieska”. Czym jest ten wiersz — opowiem w innym miejscu. Teraz podsumuję obserwacje dotyczące felietonu: Jarosław Marek Rymkiewicz podsuwa nam kilka pomysłów interpretacyjnych, odkrywa przed nami kilka autorskich zamysłów, ale zarazem wikła nas w sprzeczności i zaciera ślady, jakby powiedział: „jest tak i nie tak”, „bierzcie pod uwagę to, ale i tamto”. Nie wolno zapomnieć, że z wierszami z najnowszego tomu poety rzecz ma się podobnie — nie dają one jednoznacznych odpowiedzi. Nie znaczy to jednak, że nie da się o nich nic więcej stwierdzić, że ich nieprzenikalność jest doskonała.

Z podpowiedzi, jakie sformułował autor *Pastuszka Chełmońskiego*, przed i tuż po ukazaniu się tomu, wymienilibym jeszcze kilka. Myślę o felietonach *Ariadna na Naxos* („Gazeta Polska” 2014, nr 13, s. 40), *Wiersze polityczne* („Gazeta Polska” 2014, nr 14, s. 40) i *Ciemności Sybiru* („Gazeta Polska” 2014, nr 16, s. 40) oraz o dwóch rozmowach z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem, z których jedną przeprowadził Andrzej Nowak, drugą zaś Joanna Lichocka¹⁰. O owych podpowiedziach, o tym, jak ukierunkowują interpretację, wspomnę (mam nadzieję) w dalszej części mojego tekstu — teraz zajmijmy się rzeczą najistotniejszą, podpowiedzią najdonioślejszą, najwięcej wnoszącą do naszego błędnego poruszania się po książce Rymkiewicza.

Kod Słowackiego

W połowie lutego 2014 roku, niespełna dwa miesiące przed ukazaniem się *Pastuszka Chełmońskiego*, wydawnictwo „Sic!” wznowiło słynną książkę *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*. Cóż tom ów, poświęcony późnej twórczości i schyłkowi życia Juliusza Słowackiego, może mieć wspólnego z *Pastuszkiem Chełmońskiego*? Został wszak napisany w Warszawie w latach 1978–1979, od tamtego czasu minęły niemal cztery dekady. Wtedy Jarosław Marek Rymkiewicz miał czterdzieści trzy, czterdzieści cztery lata, dziś zaś jest pisarzem niemal osiemdziesięcioletnim. Przez te trzydzieści lat z okładem zmienił się profil tematyczny jego twórczości, autor *Metafizyki* stał się badaczem historii, jej interpretatorem, oddalił się nieco od tego, czym zajmował się dawniej z taką pasją — od romantyzmu, od Mickiewicza, Słowackiego i Fredry. Powiem to bez ogródek: uważam, że nie ma myśli bardziej błędnej, nie ma interpretacji bardziej powierzchownej niż ta, która oparta jest na tezie o dwóch Rymkiewiczach. *Pastuszek Chełmońskiego* stanowi tu

¹⁰ Zob. *No i co wy na to, Polacy. Rozmowa z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem*, w: A. Nowak, *Intelektualna historia III RP. Rozmowy z lat 1990–2012*, Warszawa 2013; *Krew na fotelach tupolewa. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Joanna Lichocka*, „Do Rzeczy” 2013, nr 45.

dowód rozstrzygający. Lektura książki *Juliusz Słowacki pyta o godzinę* także dostarcza wielu argumentów, co więcej — pomaga w trakcie pracy nad *Pastuszkiem* właściwie rozłożyć akcenty interpretacyjne, uniknąć błędów i pomyłek.

Stawiam więc następującą tezę: publikacja tomu o Słowackim w przeddzień ukazania się *Pastuszka Chelmońskiego* nie była dziełem przypadku, Jarosław Marek Rymkiewicz zdecydował się przypomnieć owo starsze dzieło, by, zanim przystąpimy do lektury wierszy, to i owo dać nam do zrozumienia.

Wśród Rymkiewiczowskich książek eseistycznych poświęconych twórcom romantycznym tom *Juliusz Słowacki pyta o godzinę* sytuuje się najbliżej tego rodzaju wypowiedzi, którą zwykło się nazywać traktatem. To traktat zarówno o tworzeniu, o skomplikowanym procesie rodzenia i zapisywania dzieła, jak i o czytaniu, czyli o tym, jak twórczość wieków minionych znajduje drogę do współczesności, jak staje się częścią nas samych, fragmentem naszego myślenia o świecie, naszego postrzegania rzeczywistości i samych siebie. Mówiąc o tym wszystkim, opowiadając, jakim twórcą i jakim człowiekiem był Juliusz Słowacki, Rymkiewicz mówi zarazem o sobie, o tym, jak sam postrzega własne piarstwo, tajemnicę tego, czym ono jest, skąd przychodzi i dokąd zmierza. W pewnym sensie każdy tekst, który tworzymy, by zinterpretować inny tekst, służy jako wehikuł dla wiedzy o nas samych, tzn. tłumacząc tekst, tłumaczymy sobie siebie, do siebie się przybliżamy, uprawiamy — powiada poeta — „hermeneutykę własnej egzystencji”¹¹.

¹¹ J. M. Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 2014, s. 254. Kilka stron dalej, zastanawiając się nad tym, jak wiele napisano i jak niewiele z tego może przyswoić sobie odbiorca kultury, stwierdza Rymkiewicz: „czas już zacząć wrzucać nasze książki w paszcze komputerów, i niech je krótko i jasno streszczają, ale mojej książki proszę nie wrzucać, bo to jest książka o mnie, o moim duchu, mój duch hermeneutycznie bada w niej mojego ducha, i nie życzę sobie, żeby mój duch był streszczany przez bezduszną maszynę, żeby znaczenie jego egzystencji, które ujawniam, które kształtuję zadając mu pytania, było skomputeryzowane” (tamże, s. 258). Dalej na oznaczenie książki o Słowackim posługuję się skrótem „JSP”, liczba oznacza stronę.

W książce o Słowackim dał jej autor następującą formułę lektury — rozumianej jako aktywne uczestnictwo w dialogu z tekstami przeszłości:

[...] *Dziady* czy *Król-Duch* nie przymuszają nas do anielstwa, nie przemienimy się ani trochę czytając te dzieła, jeśli te dzieła będą zawsze wyżej, a my zawsze niżej. *Król-Duch*, *Księgi Narodu i Pielgrzymstwa*, *Sen srebrny Salomei*, *Pan Tadeusz* mogą nas zawlec do anielstwa — trochę anielstwa bardzo by się nam przydało — jeśli potrafimy te dzieła przemienić w nas samych w niższe od nas i jeśli potrafimy tę ich niższość dźwignąć w nas samych ku wyższości, bowiem wówczas sami naszą niższość poprzez wyższość tych dzieł — ale przez nas wypracowaną, a nie daną z góry, założoną — ku wyższości podźwigniemy. Mówię niejasno? Więc inaczej: musimy kwestionować to, co tam jest napisane, musimy pytać, co to znaczy — dla nas — bo może to już nic nie znaczy. Kiedy tak zapytamy, zaraz zacznie znaczyć, i więcej, niż potąd znaczyło. A kiedy więcej będzie znaczyło, i nasze życie [...] większego nabierze znaczenia. [...] powinniśmy się dźwigać nawzajem. Bardziej niż na rządzie dusz zależy mi więc na szacunku przyjaciół, sąsiadów, tych wszystkich, których sam szanuję i pragnę szanować. Aniołem nie można stać się w samotności, w sobie samym i dla samego siebie. Nie można? Po prostu nie warto. Anioł jest przecież po to, żeby służyć innym. I tylko wśród innych jego anielstwo może się ujawnić i wypełnić. Słowacki to rozumiał: „I będę szczęśny — jak to, co pocieszę” (JSP 153–154).

Po raz trzeci wypuszczając na świat książkę o Juliuszu Słowackim, autor *Pastuszka Chełmońskiego* daje nam więc do zrozumienia mniej więcej coś takiego: nie czytajciez tych moich nowych wierszy na kolanach, nie traktujciez ich jako prawdy objawionej — wyzyskajcie sytuację lektury jako sposobność do wzniesienia się na kolejny szczebel samorozumienia, jako okazję do zadania sobie pytań fundamentalnych. I dodaje: coś tutaj, w moim tekście zostawiam, coś pośród słów ukrywam, co chciałoby z wami podjąć rozmowę, co was pyta i chciałoby uzyskać odpowiedź. Chodzi więc o lekturę krytyczną, ale przede wszystkim o postawę pierwotnej, naturalnej otwartości na dzieło i na człowieka ukrywającego się za dziełem. Rymkiewicz powiada: czytajcie uważnie(j)! Za tym wskazaniem staram się tu podążać, po to weruję rzecz o Słowackim, w której znajduję i takie zdania:

[...] Marian Zdziechowski [...] pragnął, posługując się metodą Taine'a, zajrzeć [...] „w głąb duszy autora [Słowackiego] oraz narodu, który go wydał”. Piękne zadanie, akurat takie, jakie my sobie postawiliśmy. Też przecież wciąż zaglądamy, staramy się zajrzeć w głąb duszy, a przy okazji również w głąb narodu (JSP 139).

Kto mówi, że Słowacki był marzycielem i miał wyobraźnię, szuka [...] ducha nie w języku, lecz poza językiem, czyli nigdzie (JSP 140).

Ja — to od razu powiem — jestem za tymi, którzy szarpiają [„narodową godność”], a także za tymi, którzy szarpaniem się brzydzą. To znaczy, uważam, że należy szarpać, czyli poniżać, a także szarpać tych, którzy szarpiają i poniżają, czyli poniżać poniżających. Proszę mnie źle nie zrozumieć. Nie zależy mi na zabawie, jaka mogłaby z tego wyniknąć, bo to byłoby głupie, a zresztą cała ta sprawa wcale nie jest zabawna. Uważam natomiast, że nasza narodowa godność — [...] nasze poczucie godności może tylko na takiej dwoistej postawie skorzystać (JSP 176).

Dlaczego był [Słowacki] samotny? Po pierwsze dlatego, że Matka i Filowie byli daleko. Po drugie dlatego, że wszyscy oni, wszyscy emigranci, byli samotni. To była, jak pisał Witwicki w *Towiańszczyźnie wystawionej*, sieroca rodzina. A w dodatku wszyscy członkowie tej rodziny byli znudzeni sobą, skłóceni ze sobą, czuli się sobie obcy i żyć ze sobą nie chcieli i nie umieli. Więc to była rodzina, co się rozpadła (JSP 157).

Wypisałem te zdania, ponieważ sędzę, że w jakiś sposób odnoszą się one do *Pastuszka Chełmońskiego*, czy może raczej: *Pastuszek* odnosi się do nich. Na razie nie chcę jednak tłumaczyć, na czym polega ten związek — może czas na to znajdzie się później. Zresztą w książce *Juliusz Słowacki pyta o godzinę* wypowiedzi korespondujących z wierszami jest więcej niż dałoby się tu pomieścić. Jedno z zagadnień, którym autor *Człowieka z głową jastrzębia* poświęca uwagę, jest jednak na tyle istotne, że nie sposób o nim nie wspomnieć.

Czy Rymkiewicz oszalał?

W 2008 roku, recenzując *Kinderszenen*, Cezary Michalski wypowiedział owo zdanie głośno: „Rymkiewicz jest szalony”¹². Wcześniej brzmiało tu i ówdzie, zwłaszcza wśród tych, co nie mogli się pogodzić z politycznymi wyborami poety, którzy jego diagnozy uznali za projekcje zwichrowanego umysłu. Jego echem było uzasadnienie wyroku sądu drugiej instancji w procesie Rymkiewicz — „Agora” (podaję fragment tekstu w jego oryginalnym kształcie językowym):

[...] taki zarzut [że „Gazeta Wyborcza” czerpie z duchowego dziedzictwa KPP] nie powinien paść, dlatego że ojciec pana Michnika odciął się od swojego młodzieńczego zauroczenia ideałami komunistycznymi [...]. Przypisywanie tych korzeni również samemu panu Michnikowi w sytuacji, kiedy był on jednym z twórców III Rzeczypospolitej jako uczestnik zarówno podziemia (w czasach PRL), jak i uczestnik wydarzeń, które doprowadziły do Okrągłego Stołu i zmiany na ten ustrój, w którym obecnie możemy spokojnie o tym rozważać, snuć perory — bez obawy, że ktokolwiek zostanie ukarany — stanowi w ocenie Sądu przyczynek do tego, iż takie formułowanie sądów przez pana Rymkiewicza było w żaden sposób nieuzasadnione¹³.

¹² Fraza „Rymkiewicz jest szalony” została przez Michalskiego retorycznie złagodzona następującym wyjaśnieniem: „Pisząc to, wiem, że się nie obrazi [Rymkiewicz], bo sam zachwyił się Powstaniem Warszawskim jako »szaloną odpowiedzią na szaleństwo Niemców«, dodając, że »Polacy musieli na nie odpowiedzieć własnym szaleństwem, jeśli chcieli istnieć«” (C. Michalski, *Szaleństwo Rymkiewicza*, w: *Spór o Rymkiewicza. Wybór publicystyki*, red. T. Rowiński, Warszawa 2012, s. 148). Późniejsze o pięć lat omówienie *Reytana* rozpoczął Michalski tak: „Najgłupsza metoda walki z mitem, np. mitem rymkiewiczowskim, to walka z nim również przy użyciu mitu. Udajemy wówczas, że nie wiemy, skąd się dzisiejszy Jarosław Marek Rymkiewicz wziął i skąd się wzięli jego coraz żarliwsi wyznawcy. No bo przecież w naszym »małym dworku« tak było pięknie i tak się nagle wszystko popsuło, skoro nawet ktoś taki jak Rymkiewicz — »jeden z nas«, laureat NIKE, autor *Rozmów polskich latem 1983 roku* i *Umschlagplatzu* — »po prostu zwariował«. O Zbigniewie Herbercie też tak mówiono” (C. Michalski, *Bezradność i pycha*, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 26, s. 4).

¹³ Tekst uzasadnienia wyroku — za filmem dokumentalnym Grzegorza Brauna *Poeta pozwany* (2012).

Cóż znaczą słowa: „możemy spokojnie o tym rozważać, snuć perory”? Ni mniej, ni więcej (taka jest moja interpretacja) — że wolność, która, zdaniem pani sędzi, została dla nas wywalczona w roku 1989, między innymi przez Adama Michnika, oznacza także wolność do szaleństwa, wolność do wariactwa. Tyle tylko, że uzasadniwszy werdykt sądu, stwierdziwszy, iż można dziś „snuć perory” bezkarnie, sędzia przechodzi do odczytania sentencji wyroku, a jest to wyrok skazujący.

Za człowieka pomieszanego i niebezpiecznego mają poetę środowiska aprobujące kształt i zakres zmian, jakie zaszły w polskiej przestrzeni publicznej po Okrągłym Stole. Rymkiewicz nie tyle nie unika rozmowy na ten temat, ile sam zdaje się ją prowokować, powtarzając raz za razem, że historia Polski w kilku ostatnich wiekach szczególnie sprzyjała utracie zdrowych zmysłów przez Polaków. Kiedy Rzeczpospolita została rozebrana przez ościenne mocarstwa, popadali w obłęd racjonalni ludzie oświecenia. Szaleństwo Tadeusza Reytana jest naczelnym tematem jednej z książek eseistycznych Rymkiewicza. Czytamy w niej między innymi:

Polakom, po zlikwidowaniu ich Pierwszej Rzeczypospolitej, był potrzebny (i nadal jest potrzebny) taki bohater, który byłby szaleńcem sprawy polskiej, wariatem polskiej wolności. Tylko ktoś taki — król szaleniec — mógłby przywrócić do istnienia państwo, które Polacy niegdyś posiadali — państwo, które byłoby formą ich wolności — i które utracili właśnie dlatego, że było formą ich wolności. [...] Polakom niepotrzebne jest roztropne państwo, ponieważ roztropność jest wrogiem wolności. Potrzebna jest im Rzeczpospolita, która będzie miejscem ich wolności — która w swoich prawach, instytucjach oraz naukach ucieleśni ich wariackie (wariackie, szaleńcze — bo nigdzie indziej w Europie niespotykane i nieznanne) pragnienie wolności¹⁴.

W przytoczonym fragmencie na szczególną uwagę zasługują oba wtrącenia nawiasowe. Pierwsze z nich wywiedzione zostało z paraleli między schyłkiem pierwszej Rzeczypospolitej a współczesnością,

¹⁴ J. M. Rymkiewicz, *Reytan. Upadek Polski*, Warszawa 2013, s. 39. Dalej stosuję skrót „R”, liczba oznacza stronę.

drugie jest najkrótszą definicją szaleństwa — rozumianego jako odstępstwo od „normy”. Miano „wariactwa” nadają postawie odmiennej od postaw powszechnie aprobowanych ci, którzy władają dyskursem większościowym. To większość (*sc. popolitość*) ma moc stygmatyzowania, to ona wyłącza ze wspólnoty i przenosi na margines wszystko, co nie mieści się w granicach przewidzianych dla „normalności”.

Na kartach *Reytana* przywołany został jeden ze słabo pamiętanych artykułów Adama Mickiewicza, *O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych*. W ten sposób, przenosząc Mickiewiczowską diagnozę dotyczącą wieków XVIII i XIX w realia lat dziesiątych wieku XXI, Rymkiewicz uczynił autora *Pana Tadeusza* swoim ideowym sprzymierzeńcem. Wznawiając książkę *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, również autora *Genezis z Ducha* postawił w centrum sporu o kształt polskości po komunizmie.

Wśród zagadnień najżywiej interesujących Rymkiewicza w tomie poświęconym drugiemu z romantycznych poetów wymienilibym właśnie problem obłądu. Został tu przedstawiony w szczegółach proces pomijania myśli Słowackiego w prowadzonych przez jego współczesnych dyskusjach na temat dróg wyjścia z dziejowego impasu, w jakim Polska i polskość znalazły się po powstaniu listopadowym. Twórczość mistyczna (ale również dzieła wcześniejsze) autora *Anhellego* traktowana była jako dowód szaleństwa. Rymkiewicz z upodobaniem cytuje fragmenty korespondencji, reakcje i opinie zdezorientowanych czytelników — „jednym z wariatów naszych” (JSP 179) nazwał Słowackiego Julian Ursyn Niemcewicz; Stefan Witwicki pisał o *Beniowskim*, że znajduje w nim „i talent i także coś czysto waryackiego, boję się, żeby poematu tego nie kończył po prostu w szpitalu waryatów” (JSP 180); Zygmunt Krasiński po lekturze *Króla-Ducha* wyznawał bezradnie: „Albom ja wariat czytelnik, albo autor, co pisał. To niebezpieczne takie pisanie, bo gotów by czytelnik w zapasy pójść z autorem, wołając w rozpacz: »Ty, ty, ty nie ja wariat«” (JSP 180), rok wcześniej zaś relacjonował Cieszkowskiemu przebieg wizyty, którą — na jego prośbę — Konstanty Gaszyński złożył Słowackiemu:

Wybornie Gaszyński opisuje z nim rozmowę: po długim zbijaniu przeze mnie jego marzeń on rzekł do mnie: „A więc widzę, że mnie masz za wariata”. Odpowiedziałem mu: „Za wariata nie, lecz za człowieka który

diabelnie się błąka” i dodałem: „a ty zapewne mnie masz za niskiego głupca?” — „Za głupca nie — odpowiedział — ale za człowieka, który w światło iść nie może”. Nieprawdaż, doskonale się rozmówili? — Gasiński dodaje, że jemu piana brzegiem ust się sączy, oczy dziki wzrok mają, gdy rozprawia i utrzymuje, że posiadał trzy słowa, które wszystko tłumaczą (JSP 181–182).

Czy wielu spośród interpretatorów twórczości Rymkiewicza nie przejawia skłonności do takiego właśnie jej postrzegania — jako czegoś „czysto waryackiego”? Czy nie w „szpitalu waryatów” narodowych widzieliby dlań miejsce? Czy nie to właśnie podejrzewają — że „jemu piana brzegiem ust się sączy”? Pisarz chętnie dyskusję tę podtrzymuje. Nie sposób nie odnieść wrażenia, że cieszy go bezradność krytyki, że właśnie o to mu chodzi — byśmy nie przestawali zapytywać sami siebie, kto tu jest wariatem: my czy „autor, co pisał”. Idzie nawet dalej, przekonując, że „lepiej jest oszaleć z Mickiewiczem i z Reytanem, niż znaleźć się wśród ludzi rozsądnych, którzy takich szaleńców nie lubią” (R 249) oraz że obłąd Słowackiego można by uznać co najwyżej za „szaleństwo przeciw szaleństwu” (JSP 196).

Właśnie tak chciałbym widzieć pisarstwo Rymkiewicza — jako „szaleństwo przeciw szaleństwu”, jako specyficzną strategię zaczepno-obronną. Zostaje tu bowiem wyartykułowana zarówno niewzruszona pewność dotycząca słuszności formułowanych diagnoz, jak i — na użytek tych, co skłonni są książki autora *Kinderszenen* traktować jako symptom umysłowej aberracji — stanowisko, które dałoby się streścić w następujących słowach: „Jestem i nie jestem szalony; gram obłąkańca, wy zaś grajcie zdrowych; zobaczmy, co z tego wyniknie, kim będziemy u końca tej gry”.

Trup Orfeusza

Pytanie to nareszcie trzeba zadać. Czy wiersze z *Pastuszka Chełmońskiego* są wierszami szalonymi, czy napisał je poeta szalony? Tak, sądzę, że część z nowych wierszy Rymkiewicza to wiersze szalone, że są one dziełem poety szalonego — albo przynajmniej: chcą za takie uchodzić, tak są zrobione, tak skomponowane, z takich elementów

zbudowane, byśmy mogli uznać je za objaw artystycznego zwichrowania, naruszenia zasad powszechnie uznawanych za obowiązujące. Obiektywnie, jako przedmiot czytelniczego odbioru, jako obiekt analityczno-interpretacyjnego badania, sprawiają wrażenie (nie wszystkie, część z nich) tworu naznaczonego poetyckim szaleństwem. W trakcie lektury *Pastuszka Chełmońskiego* nie sposób uniknąć następującej wątpliwości: czy poeta nie poszedł za daleko, czy zbyt nie przeciążył książki pewnymi treściami, które — zgromadzone tu w tak wielkiej ilości — sprawiają, że staje się ona, książka Jarosława Marka Rymkiewicza, jakimś filologicznym, poetyckim dziwołagiem, czymś, z czym nie można się pogodzić, czego objaśnienie i zrozumienie staje się niemożliwe, bo jest to po prostu czyste „waryactwo”, wytwór umysłu „waryackiego”, literatura ze „szpitala waryatów”?

Największy sprzeciw, najgłębsze zdziwienie budzą utwory kończące tom — cykl *Sześciu wierszy dla Orfeusza*. Czytelnik cofa się przed nimi, nie bardzo wiedząc, co począć ze szczegółowymi opisami rozrywania zwłok, niszczenia i bezczeszczenia ciała Orfeusza. Krytyk próbujący zmierzyć się z cyklem orfickim, pisze tak: „turpizm czy makabryzm Rymkiewicza, jego zamiłowanie do opisu zwłok, rozkładu, pośmiertnej egzystencji, upiornych klimatów to domena penetracji mało głębokich. Powracające rozłupane czaszki, kości, zwłoki, krew, którymi drażni się z czytelnikiem poeta, zdają się bardziej rekwizytami z magazynu teatralnego, z barokowego imaginarium niż z realnego świata”¹⁵. Następnie porównuje Rymkiewicza z Różewiczem, dochodząc do wniosku, że ten pierwszy ustępuje temu drugiemu, że jego „teatralne” gesty pozbawione są zdolności poruszania czytelnika, skłonno przedkładać autentyczność nad wystudiowany gest.

Sensem tego gestu, pytaniem o rolę i wagę mortualnej teatralizacji obecnej w twórczości Rymkiewicza, dobrze byłoby się zająć. Zanim to jednak uczynię, w kilku zdaniach muszę się odnieść do porównania zaproponowanego przez Andrzeja Horubałę.

Autor *Pastuszka Chełmońskiego* wyrasta z innej tradycji literackiej niż Różewicz, jego wybory od samego początku były inne. Różewicz

¹⁵ A. Horubała, *Śmiertelne zauroczenie*, s. 47.

starał się ogołocić język poetycki, uczynić go maksymalnie przylegającym do potwornego doświadczenia XX wieku, możliwie doskonale owo doświadczenie oddającym. Rymkiewicz pragnienia redukcji języka nie odczuwał. Będąc poetą kultury (kultury, która umiera, która już właśnie się kończy, której agonię obserwuje), nie próbuje się z niej wyzwolić, ale prowadzi konsekwentną grę z tym, co ją przez wieki konstituowało, co stanowiło jej kościec i jej ciało. Tu właśnie bije źródło obrazowania właściwego dla tej poezji, stąd bierze początek jej paradoksalny, pozornie konserwatywny, śpiewno-retoryczny kształt. Śmierć nie dotyczy poezji — zdaje się dowodzić Rymkiewicz — albo inaczej: śmierć jest życiem poezji, jej jedyną i ostateczną materią — właśnie dlatego poezji nie da się zabić, właśnie dlatego tworzenie dla niej nowego języka wydaje się bezzasadne. Poezja sama wybiera sobie formę, sama tworzy sobie język — to nie poeta decyduje o tym, jak mówić. Fraza, ciąg słów lub obrazów przychodzą nieproszone, narzucają się i każą o sobie pamiętać. U Różewicza odmiennie — wiersz jest przede wszystkim konstrukcją myślową, jego kościec stanowi struktura logiczna. Różewicz to spadkobierca awangardy, z właściwą awangardzie obsesją zerwania ciągłości i stworzenia nowego początku, dla Rymkiewicza ważniejszy jest imperatyw kontaktu, rozmowy z „Wielkimi Duchami”.

A „teatralizacja”, „wstyd uczuć”, ucieczka od mówienia wprost, rezygnacja ze złudzenia dotyczącego języka, który miałby doskonale przylgnąć do tzw. rzeczywistości? Skąd się biorą, jaki jest ich rodowód? Wywodzą się z przekonania, że to rytm jest rdzeniem poezji, że jej bytowanie w świecie ludzkim nie ma nic wspólnego z pojęciami, z logiką, z siatką wyobrażeń narzuconą na to, co istnieje. Ale przecie nie da się po prostu ulec rytmowi, nie można nie nadać mu językowej cielesności — składniowej, syntaktycznej, brzmieniowej i — *nolens volens* — obrazowo-pojęciowej. Poezję musi charakteryzować minimum sensowności, nie przetrwa ona jako bełkot Sybilli. Ostatecznie wiersz jest więc rodzajem kompromisu między tym, co pozawerbalne a słowem. Poeta układa słowa w większe całości, podług ładu i porządku, jaki uznaje za najwłaściwszy. Nie mówi o sobie wprost. Daje odbiorcy — poprzez figury języka — możliwość dotarcia do sensu poza językiem ukrytego. Myślę, że dałoby się dostrzec punkty styczne między Elio-

towską koncepcją *objective correlative*, odpowiednika przedmiotowego, a praktyką twórczą Rymkiewicza¹⁶. Wśród nich znalazłoby się miejsce dla tego wszystkiego, co Horubała nazywa, nie do końca słusznie, „rekwizytami z magazynu teatralnego” (piszę: „nie do końca słusznie”, bo jednak praktyka pisarska autora *Metafizyki* dostarcza powodów, by termin „teatralizacja” traktować jako poręczny i otwierający ważne sensy wpisane w tę twórczość; wystarczy przypomnieć dwa zdania z wiersza otwierającego *Konwencje*, pierwszy tom Rymkiewicza: „Występuję / W teatrze kilku masek / I jednego aktora”, „Jestem dziecięciem epoki, / Lecz twarz moja przed wami starannie zakryta”¹⁷).

Mit o Orfeuszu jest jednym z najbardziej produktywnych kulturowo, najczęściej przetwarzanych i reinterpretowanych mitów, jakie znamy. Szczególnie poczesne miejsce zajmował on i zajmuje w europejskiej poezji. Orfeusz to poeta *par excellence* — jego sztuka porusza świat, za jej pośrednictwem wchodzi on w relację nie tylko z ludźmi, ale i z rzeczywistością pozaludzką, także z przyrodą nieożywioną; to działalność darząca życiem, nieruchome wprawiająca w ruch. Trak jest jednym z nielicznych, którym dane było ujrzeć i dotknąć rzeczywistości po drugiej stronie śmierci — zszedłszy do Hadesu, zdołał przekonać władców podziemnej krainy, by uwolnili Eurydykę z pęt wiecznego snu. Ukochana została mu oddana — jego śpiew niemal przywrócił jej życie (przyczyną ostatecznej porażki była niedoskonałość człowieka, niewiara, która zrodziła się w sercu śpiewaka — nie zaś niedoskonałość sztuki). Zaświatowe doświadczenia Orfeusza stają się podstawą jego późniejszej działalności mistyczo-religijnej. Przez starożytnych Greków był on uważany za twórcę orfizmu, systemu wierzeń i wyobrażeń

¹⁶ Definicję *objective correlative* formułuje Eliot w eseju *Hamlet i jego problemy* (polski przekład Heleny Pręczkowskiej cytuję za wydaniem: T. S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998, s. 118): „Wyrazić uczucie w formie artystycznej można, tylko znajdując korelat obiektywny, a więc zestaw przedmiotów, jakąś sytuację, jakiś ciąg wydarzeń, które powinny stać się formułą tego właśnie konkretnego uczuciowego stanu, skutkiem czego przywołanie faktów o charakterze zewnętrznym, które wyczerpać się muszą w doznaniu zmysłowym, przywoła również odpowiedni stan uczuciowy”.

¹⁷ J. M. Rymkiewicz, *Konwencje*, Łódź 1957, s. 5–6.

związanych z porządkiem ludzkiego życia przed i po śmierci. Orfeusz miał zostać uśmiercony przez Menady — rozerwały one jego ciało na strzępy. Według legendy, głowa i lira Orfeusza zostały zaniesione przez fale na brzeg wyspy Lesbos. Głowę umieszczono w grocie lub świątyni, a ona — póki bóg Apollo nie zabronił jej tego czynić — „wydawała różne orędzia i wróżby”¹⁸.

W swojej pracy doktorskiej Jarosław Marek Rymkiewicz pisał: „Orfeusz, odnajdując Eurydykę pragnął posiąść wiedzę o istocie śmierci”¹⁹. W *Sześciu wierszach dla Orfeusza* ową „wiedzę o istocie śmierci” pozyskuje Orfeusz na dwa sposoby — poprzez kontakt z umarłą Eurydyką oraz przez własną agonię, po której, jak się zdaje, nie ma żadnej innej, nowej egzystencji, żadnej „drugiej strony”.

Wiersze „orfickie” to bezsprzecznie utwory o charakterze metapoetyckim, będące zamaskowaną wypowiedzią programową, wypowiedzią na temat sytuacji, w jakiej — tu i teraz (oraz: wszędzie i zawsze) — znajdują się poezja i poeta. Nie licząc tytułów, imię „Orfeusz” pojawia się w utworach cyklu pięciokrotnie, słowo „poeta” zaś sześciokrotnie. Orfeusz jest tu więc figurą twórcy (trudniej rozstrzygnąć problem, na ile za maską mitologicznej postaci ukrywa się sam autor, tzn. w jakim stopniu to, co jest tu mówione, dotyczy poezji „w ogóle”, a w jakim — poezji Rymkiewiczowskiej; można, jak mi nie mam, zaryzykować tezę o pokrywaniu się tych dwóch zakresów znaczeniowych).

Zejsście Orfeusza — tytuł pierwszego ogniwa cyklu. Tytuł, w którym ujawnia się postawa mówiącego wobec wypowiedzianych przezeń słów i konstruowanych przezeń obrazów. Dwuznaczność: „zejsście” jako: 1) katabaza (zstąpienie żywego w kraj umarłych); 2) utrata życia, „zejsście śmiertelne” — sformułowanie z suchego służbowego sprawozdania (medycznego, policyjnego), po którym następuje zwykle relacja z „ogłędzin zwłok”. Coś takiego właśnie — oglądanie trupa — jest przedmiotem, tematem wiersza. Orfeusz dokonuje ogłędzin zwłok Eurydyki. Są to zwłoki mało estetyczne, zwłoki krwawiące, zgruchotane,

¹⁸ A. Krokiewicz, *Studia Orfickie. Moralność Homera i etyka Hezjoda*, Warszawa 2000, s. 22.

¹⁹ J. M. Rymkiewicz, *Mysli różne o ogrodach*, Warszawa 2010, s. 109.

objawione patrzącemu, który chciałby oglądać raczej to, co stanowi kulturowy sztafaż śmierci, lub nawet: jej zaprzeczenie, atrybut cielesności żywej, seksualnej („pantofelek”, „podwiązka”, „czarny jedwab”). Zresztą, we wszystkich *Sześciu wierszach dla Orfeusza* tę koincydencję Thanatosa i Erosa łatwo dostrzec.

Czy Eurydyka jest tu w ogóle obecna? W kolejnych wersach nie pada nawet jej imię, mówi się za to o „półnagim ciele”, o „resztkę ciała”, „krwawych plamach”, „stłuczonych kolanach”, o „ciele tutaj z niej zwleczonym”, „krwi spływającej po włosach podbrzusza”. Śmierć — takie odnosimy wrażenie — właśnie się dokonała, Orfeusz uczestniczy (i my uczestniczymy) w agonii tej, którą ukochał. Nie ma tu słowa o próbie wprowadzenia Eurydyki z podziemi, głosy zwracające się do Orfeusza (konsekwentnie liczba mnoga: „zapraszamy”, „możemy ją pokazać”, „tu ją mamy”, „teraz przez nas jest tutaj kochana”) zdają się z niego drwić, naigrawać się z jego bezradności. Nazywają go „poetą krwawiącej nicości” — to formuła paradoksalna, oksymoroniczna, formuła, którą Jarosław Marek Rymkiewicz zdaje się obejmować całą swoją twórczość. Orfeusz spogląda na roztrzaskane ciało Eurydyki (nie widzi go wyraźnie: „ciemność w ciemności się rusza”) — poeta dokonuje oględzin „krwawiącej nicości”, przypatruje się (z dystansu, prowadzony głosem ironii) poezji, która jest martwa (ale jeszcze się rusza — „coś w niej”, ostatnim spazmem, sprzeciwia się śmierci?), dana we fragmentach (ale chciałaby znaczyć jako całość?).

Zejsie Orfeusza — trop intertekstualny. Fragment noty redakcyjnej na ostatniej stronie okładki: „*Pastuszek Chełmońskiego* [...] przekracza granicę poetyckiego doświadczenia starości, wyznaczoną przez takich mistrzów XX-wiecznej poezji polskiej, jak Czesław Miłosz czy Jarosław Iwaszkiewicz. Obaj ci poeci, opierając się na tradycji orficko-chrześcijańskiej, wypracowali w późnej starości punkt widzenia, który — mimo różnic — można nazwać ponadczasowym i metafizycznym”. Pierwsze słowa *Zejsia Orfeusza*: „Stopnie były z asfaltu”. Pierwsze słowa *Orfeusza i Eurydyki* Miłosza: „Stojąc na płytach chodnika przy wejściu do Hadesu”. Podobieństwa: (1) W obu wierszach element rzeczywistości współczesnej, ziemskiej (asfalt, płyty chodnika); w obu wskazanie przestrzeni, z której poziomu schodzi się w „ciemność” (Rymkiewicz), w „Nigdzie” (Miłosz). (2) W ramach cyklu „orfickiego”

Zejsście Orfeusza jest jedynym wierszem, w którym tematem jest związek trackiego śpiewaka z Eurydyką. Różnica: u Miłosza — siła miłości występującej przeciwko władztwu śmierci, konsolacja (kojąca rola natury, świata widzialnego); u Rymkiewicza — infernalna drwina, „krwawiąca nicość”.

Tylko w pierwszym ogniwie cyklu pojawia się odniesienie do epizodu z Eurydyką, w pozostałych wierszach na rozmaite sposoby przepracowuje się poetycko temat śmierci Orfeusza, śmierci okrutnej, śmierci przez rozerwanie, rozczłonkowanie ciała. Rymkiewicz jest jak najdalszy od estetyzowania zgonu śpiewaka z Tracji — jego „relacje” są szczegółowe, nieledwie naturalistyczne. Bachantki „rozrywają na strzępy krwawiącą przeponę”, dzielą między siebie „krew” i „poszarpane płuca”, „arterie”, „szare żyły” i „otwarty brzuch poety”, jego „wątrobę i trzustkę” (*Menady nad ciałem Orfeusza*). (Pseudo-)ekfrazą *Gustave Moreau*, „*Głowa Orfeusza*” (1865) zawiera elementy opisu martwej, oddzielonej od ciała głowy Traka („Cała krew z głowy z mózgu wypłynęły treści”), w *Pękniętej czaszce Orfeusza* mowa o ciele „w krwawych kawałkach rzuconym [...] w krzaki”.

Autor *Pastuszka Chełmońskiego* czyni wszystko, by zaciemnić, utrudnić lekturę cyklu, by czytelnik odstąpił od analiz i interpretacji, przyjął te wiersze jako całość wymykającą się semantyzacji (daną — niczym zwłoki trackiego kitarzysty — we fragmentach, strząskaną, rozerwaną). Nic dziwnego, że krytycy zbywają *Sześć wierszy dla Orfeusza* kilkoma zdawkowymi, ogólnikowymi uwagami. Janusz Drzewucki proponuje analizę wierszy Rymkiewicza według porządku słów-kluczy („ciemność”, „coś”, „nicość”, „wieczność” etc.). Piše: „To właśnie jest perspektywa poety, to jest jego miara: między nicością a wiecznością. Cóż, wszak Orfeusz to »poeta krwawiącej nicości«, jak czytamy w *Zejsściu Orfeusza*. Pomiędzy wiecznością a nicością szukać trzeba tu i teraz istnienia, jego śladów i dowodów”. Przypomina także — bardzo to cenne przypomnienie — o pierwotnej wersji cyklu, wydrukowanej w roku 2008 na łamach „*Twórczości*” jako *Pięć wierszy dla Orfeusza*. Interpretacja Drzewuckiego oparta jest na przekonaniu o nieprzenikalności Rymkiewiczowskiego słowa, które — traktując o tajemnicach życia i śmierci — samo przemienia się w słowo tajemne:

Słowo „coś” wiąże ze sobą przywołane wcześniej słowa „wieczność” i „nicość”, o których również wiemy tyle, ile nie wiemy, wszak „Nikt nie wie co w tej głębi jest co się tam rusza” — powiada J.M.R. w *Pękniętej czaszce Orfeusza*, wierszu zamykającym książkę. To coś, czego uchwycić w słowie niepodobna, co zarówno jest, jak i nie jest, lecz koniec końców mimo wszystko jest, tyle tylko, że „w głębi istnienia w nieznanym nam mrokach”. To coś jest również w „martwym oku poety patrzącym w podziemne ciemności”.

Wszystko, o czym teraz piszę, też wydaje się cokolwiek niedookreślone, bo wydobyte z mojej pewności i niepewności, jasne i niejasne, oczywiste i nieoczywiste. Nie próbuję jednak obrazów i metafor poety przekładać na język potocznego dyskursu, taki zabieg nie ma większego sensu. Jak powiedziałem wcześniej: słowo poety opiera się na jego dwuznaczności, jaką wydobywa z niego metafora właśnie. Dopóki nie da się metafory wyjaśnić, podać jej równoznacznego i racjonalnego werbalnego ekwiwalentu, dopóty słowo poety emanuje siłą artystycznego oddziaływania i — że tak się nieco górnolotnie wyrażę — oślniewa swoim ciemnym światłem. Oślniewa, ale na szczęście nie oślepia²⁰.

Zgadzam się z Januszem Drzewuckim co do programowej niejasności tych wierszy — ja także mogę się przyznać do „pewności i niepewności”, do tego, że dzieło, z którym obcuje, oczywiste jest i nieoczywiste. Nie mogę się jednak zatrzymać na progu tekstu, oczekuję, że wyjawí mi on przynajmniej część swojej tajemnicy. Sądzę, że to, co da się usłyszeć, zobaczyć i — ostatecznie — (jednak) zrozumieć, dalekie jest od treści, które wyczytał z „orfickiego” cyklu Andrzej Horubała:

Tomik rozpoczynający się od wiersza o objawieniu się Achajom oblegającym Troję daremnością wszystkiego kończy cykl sześciu wierszy dla Orfeusza, gdzie poeta dość oryginalnie poczyną sobie z mitem orfickim, redukując go do celebracji śmierci i bezczeszczenia ciała geniusza, który dzięki darowi muzyki zstąpił do podziemi. Emanujący zadumą

²⁰ J. Drzewucki, *Czarna krew, miłość wszechrzeczy*, „Plus-Minus” (dodatek do „Rzeczpospolitej”) z 19.04.2014, <https://www.rp.pl/artykul/1103514-Czarna-krew--milosc-wszechrzeczy.html> [dostęp: 20.05.2014].

i pięknem obraz Gustave'a Moreau *Głowa Orfeusza* traktuje Rymkiewicz jako punkt wyjścia do nekrofilsko brzmiących fantazji, z lubością przywołuje harpie, menady, jakby z tymi kreaturami chciał wyczyścić kulturową wyobraźnię z nadziei na przekroczenie granicy życia i śmierci. Okazuje Orfeuszowi resztki ciała Eurydyki, rozwłócza później jego zwłoki, by zostawić nas z obrazem ptaków ścierwojadów i mózgu wydziobanego z czaszki²¹.

Być może Rymkiewicz rzeczywiście chce „zostawić nas z obrazem”, może faktycznie „traktuje jako punkt wyjścia” i „z lubością przywołuje”. Ale po co, dlaczego tak czyni? Chodzi li tylko o redukcję mitu? Jaki jest cel owej redukcji?

Pierwszą ze wskazówek znajdujemy w utworze finalnym, zatytułowanym *Pęknięta czaszka Orfeusza*. Na pozór wiersz ten jest tylko kolejnym opisem rozczłonkowanych zwłok („czaszka [...] rozłupana”, „ciało w krwawych kawałkach”), jednak szósty dystych wyraźnie odbija od pozostałych: „Ptaki na skraju czaszki dzioby zanurzone / W mózg poematu — tworzą ruchomą zasłonę”. Być może nie da się podać „równoznacznego i racjonalnego werbalnego ekwiwalentu” metafory otwierającej drugi z cytowanych wersów, jednak słowa „mózg poematu” jakoś przekierowują naszą uwagę, domagają się czytelniczej reakcji (efekt wzmocniony zostaje przez przerwę). Funkcję tych słów opisałbym następująco: mają one uświadomić odbiorcy, że nie obcuje jedynie z „nekrofilsko brzmiącymi fantazjami”, że chodzi tu o coś więcej niż o refigurację mitu. Poeta — tak myślę — pragnie, byśmy zdali sobie sprawę z podwójnego sensu *Sześciu wierszy dla Orfeusza*. Sens powierzchniowy związany jest z fabułą mitu, sens głębinowy — ze śmiertelnie poważnym pytaniem o poezję, o jej rolę, przeznaczenie i sens. Byłby więc cykl „orficki” wypowiedzią, *excusez le mot*, krypto-metapoetycką, tzn. w sposób niejawni, ukryty, tajny mówiłby nam coś niezwykle istotnego o tym, jak Jarosław Marek Rymkiewicz rozumie swoje twórcze zadanie, swoje powołanie do bycia poetą.

Zawieśmy na chwilę te domysły i zastanówmy się, czy dałoby się w analizowanych wierszach odnaleźć jakieś inne warstwy, jakieś inne

²¹ A. Horubała, *Śmiertelne zauroczenie*, s. 47.

(poza „nekrofilskimi” i metapoetyckimi) elementy składające się na całość. Będę szukał tych elementów, poruszając się od początku cyklu do jego końca.

Zejście Orfeusza: „splywa po włosach podbrzusza”, „Bóstwo było tam wewnątrz — w jej [...] ciele”, „na łóżku dwa ciała”; *Wyjście Orfeusza*: „pije płyn z jego penisa”, „spermę [...] pije”, „Tygrys który go zgwałcił”; *Menady nad ciałem Orfeusza*: „kobiece podbrzusza”, „Tamta [weźmie] spermę tę która na zewnątrz się rzuca”, „I to węźcie — te jądra nieziemskiej urody”; *Gustave Moreau, „Głowa Orfeusza” (1865)*: „Kobieta [...] / Niech swym [...] językiem wargi moje liże”, „Moje arterie pragną pieśczoć tej kobiety”, „mój język dziecko zrobi w jej macicy”, „Dziecko [...] nowego penisa”; *Pęknięta czaszka Orfeusza*: „Pół chłopca miesza tam się z połową dziewczyny”, „Chłopiec wchodzi w dziewczynę ogląda ją z bliska / Ona krwawi i krzyczy w miłosnych uściskach”.

Zastanawiam się — sporządziwszy powyższy rejestr fraz, które zwróciły moją uwagę — dlaczego krytyk napisał jedynie o „nekrofilsko brzmiących fantazjach”? Czy nie lepiej by brzmiało, czy nie precyzyjniej oddawałoby prawdę określenie „fantazje nekrofilsko-pornograficzne” albo przynajmniej „nekrofilsko-erotyczne”? Właśnie takie określenia mnie samemu przyszły na myśl, właśnie to — szokujące, wywołujące odruch sprzeciwu — połączenie motywów tanatycznych z erotycznymi miałem na myśli, kiedy stawiałem kwestię „szaleństwa Rymkiewicza”, kiedy pytałem, czy *Sześć wierszy...* to nie jest „czyste »waryactwo«, wytwór umysłu »waryackiego«, literatura ze »szpitala waryatów«”.

Na tamto prowokacyjne pytanie wypada teraz udzielić odpowiedzi. Zresztą należałoby je teraz inaczej sformułować, może jakoś tak: „Czy nadanie wierszom takiej właśnie formy, wybór takich a nie innych środków wyrazu, posłużenie się określonymi obrazami jest w cyklu »orfickim« Rymkiewicza uzasadnione, czy też należy decyzje poety uznać za chybione, za dysfunkcjonalne artystycznie?”

„Szaleńcza” metoda Jarosława Marka Rymkiewicza zastosowana przezeń w procesie konstruowania wierszy „orfickich” polega na nałożeniu na siebie kilku warstw semantycznych, z których — szczególnie przy nieuważnej, prędkiej lekturze — dostrzega się mniej niż należałoby dostrzec. Co to za warstwy? Wymienię je po kolei: 1) warstwa

mitologiczna, którą tworzą wszelkie wyzyskane przez poetę elementy autentycznej struktury mitu; 2) warstwa „tanatyczna”, tzn. wszystko, co składa się na opisy ciał w agonii, ciał martwych, rozrywanych, poddawanych fragmentacji, rozłupywanych i drażnionych czaszek; 3) warstwa „erotyczna”, czyli te obrazy, które są jednoznacznymi sygnałami ludzkiej cielesności i seksualności (warstwa ta ściśle łączy się z warstwą tanatyczną poprzez motyw priapizmu); 4) warstwa metapoetycka, tzn. wszystko, co odnosi się do sytuacji pisania, tworzenia, konstruowania dzieła literackiego, co można by uznać za symptomy (właśnie tak: symptomy) wypowiedzi programowej (wniosek, jaki płynąłby z uznania ważności, a nawet — w pewnym sensie — prymarności warstwy metapoetyckiej, brzmiałby następująco: *Sześć wierszy dla Orfeusza* to swoista Rymkiewiczowska „ars poetica”); 5) warstwa groteski, której można by się doszukiwać na dwóch poziomach — na poziomie treści i formy/kompozycji (jest to element niejako kwestionujący powagę tego, czym są, po co zostały napisane wiersze „dla Orfeusza”; za pomocą deformacji, grubego żartu, kpiny z przyzwyczajęń czytelnicznych autor daje do zrozumienia, że to, w czym — jako czytelnicy — uczestniczymy, jest grą, literacką zabawą; w grze tej „ścigający”, np. zbyt pochopny i powierzchowny krytyk, niepostrzeżenie zamienia się w „ściganego”; przykładem najłatwiej dostrzegalnego posłużenia się obrazem o charakterze groteskowym jest sposób przedstawienia bachantek w wierszu *Menady nad ciałem Orfeusza*); 6) warstwa nawiązań intertekstualnych.

Co mówi oderwana głowa

Z utworów wyzyskujących motywy orfickie wybieram wiersz *Gustaw Moreau, „Głowa Orfeusza”* (1865) — wierszowi temu chciałbym się bliżej przyjrzeć, sądzę bowiem, że — jak w soczewce — skupiają się w nim wszystkie istotne cechy nie tylko najnowszej twórczości lirycznej, lecz także całej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza.

GUSTAVE MOREAU, GŁOWA ORFEUSZA (1865)

Kobieta która głowę moją ma na lirze
Niech swym sinym językiem moje wargi lize

I niech obrzmiały język wkłada w moje oczy
Tam gdzie wieczność jak źródło ukryte bełkocze

Jej palce w moich uszach w głębi mojej krtani
Niech tam porusza nimi jak w czarnej otchłani

Cała krew z głowy z mózgu wypłynęły treści
Niech w mój mózg wkłada palce jak w ciemne powieści

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

Dziecko odciętej głowy moich bladych powiek
Ćwierć zwierzęcia rośliny też ćwierć i półczłowiek

Krew ucieka w głąb świata lira jest jak misa
Dziecko mego języka nowego penisa

Dziecko z głębi jej brzucha ale z mojej śliny
Tak na świat wyrzucone jak krwawe plwociny

Tak niepotrzebne światu nikomu na świecie
I ono wam zaśpiewa pieśń której nie chcecie

Ten, kto przemawia w wierszu, to Orfeusz. Jego głos brzmi, mimo że krtać nie łączy już płuc z gardłem i ustami. Krtać została rozdarta, głowę oderwano od kadłuba. Jest to mowa postmortalna, tak jak postmortalne były — w opowieści mitologicznej — wróżby i orędzia głoszone przez głowę Traka w jaskini (lub świątyni) na brzegu wyspy Lesbos. Mowa, dodajmy, co najmniej niezwykła, dziwna, w niej bowiem zostaje przedstawiony naturalistyczny, turpistyczny (by nie rzec: patomorfologiczny) opis fragmentu ciała Orfeusza. Nie tylko opis, także specyficzna,

ekstrawagancka, budząca sprzeciw czytelnika — no właśnie, jak ją nazwać: instrukcja obsługi głowy? (Lepszego określenia na razie nie znalazłem.) Głos, który się dobywa (skąd się dobywa?), radzi, co następuje: niech liże wargi językiem, niech wkłada język w oczy głowy, niech porusza palcami w uszach i krtani, niech wkłada palce w mózg.

Cóż ten opis i ta „instrukcja” z pierwszych ośmiu wersów mają wspólnego ze wskazanym w tytule obrazem? Dzieło Gustave’a Moreau *Dziewczyna tracka z głową Orfeusza* jest jednym z najbardziej znanych symbolistycznych przedstawień motywów orfickich. Tak pisze o nim Maria Poprzęcka:

W interpretacjach [obrazu Moreau], ujętych w bardziej lub mniej poetyckie formy, w Orfeuszu odnajdywano przede wszystkim pozaczasowy obraz artysty-mężennika, w dziewczynie zaś upostaciowanie potomności, która troskliwie zbiera i chroni strzaskane szczątki geniuszu. [...] *Dziewczyna tracka*, która znalazłszy głowę Orfeusza i jego lirę, niesie je przepelniona żalobną czułością, jest poetycką kreacją malarza. Szukając malarskiego kształtu dla swego wyobrażenia, Moreau zwrócił się przede wszystkim do uwielbianego Leonarda da Vinci. Piękne rysy dziewczyny zmiękcza leonardowskie, przedwieczne *sfumato*, jej szczuple dłonie o długich palcach porównać można tylko do rąk Cecylii Gallerani. Ujęty w kosmicznej panoramie tajemniczy, niedosięgly krajobraz bardziej przypomina pejzaż rozpościerający się za plecami *Giocondy* niż brzeg Tracji. Tylko głowa Orfeusza wzorowana jest na innym, kanonicznym modelu piękna — *Umierającym niewolniku* Michała Anioła. Obraz namalowany jest farbą olejną na desce, co pozwoliło uzyskać powierzchnię o gładkości i lśnieniu emalii, aksamitną miękkość modelunku, niecodzienną precyzję i delikatność w odtworzeniu cienkiego, opływającego ciała dziewczyny jedwabiu, wyszukanego rysunku haftów, inkrustacji i plotów warkoczy²².

Czy wiersz Rymkiewicza to ekfrazy? Ujęcie poetyckie jest tu jak najdalej od pierwotnej gładkości, miękkości i „żałobnej czułości”

²² M. Poprzęcka, *W stronę ukochanych cieni. Obraz Orfeusza w sztuce symbolizmu*, w: *Mit Orfeusza. Interpretacje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*, red. S. Żerańska-Kominek, Gdańsk 2003, s. 240–241.

pierwowzoru. Lekkość oraz klasyczna harmonia kształtów i barw zostają zastąpione (posłużę się terminologią z zakresu plastyki, choć uwagi te odnoszą się do materii języka) grubą kreską, ostrymi konturami, gwałtownością nieledwie ekspresjonistyczną. W miejsce symbolistyczno-parnasistowskiej estetyzacji wchodzi cielesno-fizjologiczny konkret. U Moreau głowa trackiego śpiewaka przypomina pośmiertny odlew, u Rymkiewicza jest krwawym kłębem, zdruzgotanym fragmentem martwego ciała. Podobieństwa między dwiema wizjami (podobieństwa, których nie sposób uznać za mało znaczące) widoczne są na poziomie znaczeń ukrytych, wpisanych w dzieło Moreau. Myślę, po pierwsze, o rozległej, niemal kosmicznej perspektywie obrazu (poeta będzie pisał o „narracji planety”), po wtóre — o motywie odbić (u Rymkiewicza „lustro mojej twarzy”; u Moreau relacja między głowami kobiety i Orfeusza, które zdają się być nieledwie zwierciadlanymi odwzorowaniami, zostały bowiem przedstawione według reguł symetrii — lekko rozwarłe oczy dziewczyny skierowane są na Orfeusza, lecz także do wnętrza: zdaje się, że nie dostrzegają tego, na co patrzą²³).

Życie i śmierć przegładają się w sobie. Relacja między przeszłością a terażniejszością i przyszłością zostaje nawiązana. Przede wszystkim o tym zdaje się traktować czwarte poetyckie ogniwo Rymkiewiczowskiego cyklu. Ów związek przeszłości z przyszłością to coś, co najmocniej zajmuje poetę — od jedenastego wersu tylko o tym się mówi. Dystychy szósty i kolejne przynoszą opis tego związku, opis wielce osobliwy, bo otwarcie obsceniczny. Ową nekrofilno-erotyczną obsceniczność w jakiś sposób łądodzi kluczowe dla tych wersów zestawienie, porównanie (a finalnie także: utożsamienie) języka z męskim przyrodzeniem — język, ogłasza ustami Orfeusza Rymkiewicz (wiersz można, jak sądzę, uznać za przykład liryki maski), jest „nowym peni-sem”. Co to znaczy? Jak rozumieć słowa „Wtedy mój język dziecko zrobi w jej macicy” i „Dziecko z głębi jej brzucha ale z mojej śliny”? Myślę, że przede wszystkim jako metaforyczne wyobrażenie kulturowego dziedziczenia, jako wyraz przekonania poety, że jego dzieło „zapłodni”

²³ Por. tamże, s. 241.

literaturę przyszłości, że śmierć Orfeusza nie jest definitywna, bo po nim przyjdą jego następcy, kontynuatorzy, propagatorzy jego nauczania (poeta wykorzystuje zjawisko polisemii i homonimiczności — słowo „język” ma przecież znaczenie podwójne²⁴).

Mamy tu więc jakąś wersję horacjańskiego toposu *exegi monumentum*, zapośredniczonego w twórczości jednego z poetów najbliższych Rymkiewiczowi, Juliusza Słowackiego. Bo czyż stwierdzenie, że „dziecko mego języka” „zaśpiewa wam pieśń której nie chcecie”, że „będzie przekleństwem waszej okolicy”, nie jest echem znanych fraz z wiersza *Testament mój*?

Jednak zostanie po mnie ta siła fatalna,
 Co mi żywemu na nic... tylko czoło zdobi —
 Lecz po śmierci was będzie gniotła niewidzialna,
 Aż was, zjadacze chleba — w aniołów przerobi²⁵.

We wznowionej ostatnio książce poświęconej autorowi *Króla-Ducha* Rymkiewicz deklaruje: „rząd dusz już mi się nie marzy [...]. Aniołem nie można stać się w samotności, w sobie samym i dla samego siebie. Nie można? Po prostu nie warto. Anioł jest przecież po to, żeby służyć innym. I tylko wśród innych jego anielstwo może się ujawnić i wypełnić” (JSP 154). Czyżby wiersz *Gustave Moreau*, „*Głowa Orfeusza*” (1865) miał wyrażać podobną myśl, przekonywać, swoją strukturą przewrotną i aluzyjną, o potrzebie „dźwignia siebie nawzajem” (JSP 154)? A może, przeciwnie, formułuje się w nim (i w innych utworach tomu) myśl o literaturze jako wyrzucie sumienia, rozumie się ją jako pracę „ezechielową”, polegającą nie niestrudżonym napominaniu i przestrzeganiu błędzących?

²⁴ Homonimiczność rzeczownika „język” została wyzyskana także w wierszu *Gdybym mógł cię opisać* z tomu *Moje dzieło pośmiertne*. Gra wieloznacznością słów należy do stałych praktyk poetyckich Rymkiewicza (na ten temat zob. rozdział *Poeta i język* w książce Marzeny Woźniak-Łabieniec *Klasyk i metafizyka. O poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Kraków 2002).

²⁵ J. Słowacki, *Wiersze*, wstęp i oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Wrocław 2013, s. 241.

Związek między utworem o głowie Orfeusza a wierszem *Testament mój* objawia się nie tylko poprzez podniesienie problemu poetyckiego dziedziczenia, wrastania lub niewrastania jakiejś twórczości w tkankę kultury tworzonej przez daną zbiorowość (w tym przypadku w kulturę polską). Utwór Słowackiego zawiera jedną z najważniejszych i najbardziej lapidarnych formuł programowych, jakie znaleźć można w dziele poety: „Być sternikiem duchami napelnionej łodzi”. Jarosław Marek Rymkiewicz od lat podobnie wyklada własne stanowisko — literatura to rozmowa z „Wielkimi Duchami”. Oba zestawiane ze sobą wiersze uznać wypada za liryczne pożegnania ze współczesnością, w których każdy z twórców pozostawia swoją „ostatnią wolę”. Zresztą, zastanawiając się w zakończeniu książki *Juliusz Słowacki pyta o godzinę* nad sensem ostatnich słów wypowiedzianych przez romantycznego poetę, Rymkiewicz przekonuje, że „każde słowo pisarza jest jego ostatnim słowem. Inaczej pisać nie warto, nie trzeba: całe dzieło ma się składać ze słów ostatnich. W każdym moim słowie — choćby i nieudolnym — jest zawarta prawda — choćby i nieciekawa — mojego życia. [...] Pisarz ma w każdej chwili wszystko — całego siebie — z siebie wydobywać” (JSP 369–370).

Co i jak wydobywa z siebie Rymkiewicz, co i jak chce przekazać w swoich późnych wierszach, jaki jest ten „cały on z niego wydobyty”?

Wielu istotnych treści zawartych w książce *Pastuszek Chełmońskiego* nie da się odczytać bez uwzględnienia fundamentalnego dla tej twórczości dialogu z tradycją literacką, z romantyzmem, z Juliuszem Słowackim. Zestawienie wierszy *Testament mój* i *Gustave Moreau, „Głowa Orfeusza”* (1865) uruchamia cały ciąg skojarzeń. Nie sposób, na przykład, nie zadać pytania o to, w jakim związku pozostaje Rymkiewiczowski cykl „orficki” z polemicznym, stanowiącym *pendant* do sporów z towianistycznym Kołem Sprawy Bożej, wierszem Słowackiego *Przez furie jestem targan ja, Orfeusz...* oraz z tymi fragmentami *Dialogu troistego z Helionem, Helois i przeciwnikami*, w których pojawia się postać trackiego kitarzysty. Myślę szczególnie o zdaniu zamykającym część pt. *Wieści ówczesnego świata* z rozmowy trzeciej: „śpiewak Orfeusz był w piekle za utraconą kochanką i graniem na lutni skruszył serce Plutona... [...] ją dostał, utracił — i w Tracji był rozszarpany przez pijane bachantki, nie wiem, przez poezję czyli własne

rozpacze...²⁶. Jeśli miałbym wskazać przestrzeń wspólną między Słowackim a Rymkiewiczem, powiedziałbym, że ujawnia się ona tam, gdzie twórczość poetycka przechodzi w gwałtowny spór ze współczesnością, gdzie do głosu dochodzi temperament polemiczny każdego z autorów, w myśl formuły z przedostatniej sekstyny *Grobu Agamemnona*: „Sięgnę do wnętrza twych trzew — i zatargam”²⁷.

Czy *Pastuszek Chełmońskiego* to „poezja smoleńska”?

„Spełnił [Rymkiewicz] akt założycielski poezji smoleńskiej i dał sobie spokój. Próżno szukać w *Pastusku Chełmońskiego* innych [poza wierszem *Do Jarosława Kaczyńskiego*] przejawów poezji zaangażowanej. Dobrze, jest jeszcze wizyjny utwór *Krew*, [...] zakończony jakimś deklaracyjnym okrzykiem o zmartwychwstaniu, ale pozostałe 25 wierszy, może poza jedną wzmianką w impresji na temat *Grobu Agamemnona*, wolne jest od naszej przeklętej historii i polityki”²⁸. Tak pisze Andrzej Horubała. Pisze pochopnie, zbadawszy jedynie „powierzchnię” tych wierszy. Janusz Drzewucki pomija milczeniem wszystko, co w tomie polityczne, w swojej analizie ukazując walory formalne tej poezji, akcentując warsztatowy kunszt jej autora. W ten sposób znika z horyzontu czytelniczego coś, co nie jest jedynie incydentalne (uobecniane przed dwa wiersze i „jedną wzmiankę” w trzecim), lecz — przeciwnie — stanowi sam rdzeń, samo jądro książki.

Tomy poetyckie rzadko powstają w ten sposób, że już z chwilą napisania pierwszego wiersza dana jest idea całości. Owszem, niekiedy tak się zdarza. Zazwyczaj jednak poeta zapisuje pojedyncze teksty, nie myśląc o tym, w jaką konstrukcję kiedyś się ułożą. Pierwszy zarys całości pojawia się, kiedy zbiór rzeczy zapisanych jest już na tyle obszerny, by dostrzec między nimi jakieś linie łączące, powtarzające się motywy czy tematy — poeta zaczyna wtedy dostrzegać „brakujące miejsca” między

²⁶ J. Słowacki, *Dialog troisty z Helionem, Helois i przeciwnikami*, w: tenże, *Dzieła*, t. 12, Wrocław 1959, s. 144–145.

²⁷ J. Słowacki, *Wiersze*, s. 236.

²⁸ A. Horubała, *Śmiertelne zauroczenie*, s. 47.

wierszami już powstałymi, doświadczenie pisarskie podpowiada mu, co w tych miejscach powinno się znaleźć, by dało się pomyśleć osobną, nową książkę. Od tego momentu trwa poszukiwanie najlepszego wysłowienia, najbardziej adekwatnego języka dla wyrażenia tego, co wyrażenia się domaga, czego potrzebę „wywołują” utwory już istniejące.

Na początku — zanim powstał *Pastuszek Chełmońskiego*, zanim pojawiła się myśl o koncepcji całości, zanim został jej nadany tytuł — były trzy wiersze: *Wtedy Atena* (lipiec 2006), *Dla Anielki Rymkiewiczówny wyjeżdżającej do Francji — na pożegnanie* (wrzesień 2006) i *Jesienna pieśń Czarnej Królowej* (październik 2006). Pierwszy — podejmujący motyw z Homerowej *Iliady*; drugi — będący przykładem poezji okolicznościowej, tworzonej z intencją utrwalenia pewnych istotnych faktów rodzinnych; trzeci — wyzyskujący fabułę mitologiczną (mit o Demeter i Persefonie) i odnoszący go, w zgodzie z jego antyczną wykładnią, do refleksji o przemianie pór roku, o rytmie przyrody, wreszcie — o przemijaniu. Owe trzy utwory, na to zgoda, jeszcze nie tworzyły całości, nie dało się bowiem wskazać zbyt wielu linii je łączących. Następnie, jesienią roku 2007, powstały pierwsze wiersze „orfickie”: *Zejście Orfeusza* i *Wyjście Orfeusza* (wrzesień 2007), jakaś część *Menad nad ciałem Orfeusza* (także wrzesień 2007, całość zyskała ostateczny kształt w listopadzie 2012), *Pęknięta czaszka Orfeusza* (październik 2007) i *Gustave Moreau, „Głowa Orfeusza” (1865)* (marzec 2008). W roku 2009 napisane zostały utwory *Kirasjer Fet* i *Ku chwale Béli Bartóka*. A potem przyszedł Smoleńsk. I odmienił perspektywę, wprowadził do poezji Rymkiewicza nowe treści, kazał poecie innym wzrokiem spojrzeć na to, co dotychczas zostało napisane.

Które utwory zaliczyłbym do grupy wierszy „smoleńskich”? Wypisuję je tutaj w takiej kolejności, w jakiej pojawiają się w książce: *Chopin...*, *Do Jarosława Kaczyńskiego*, *Dziki zapach majowy*, *Jaśminy*, *Upiór*, *Krew*, *Elektra bieli płótno...*, *Harpia*. Dwa z wymienionych wierszy, drugi i szósty z kolei, to poezja polityczna *sensu stricto* — mówią wprost, są przejawem „wejścia sfery poetycznej w sferę polityczności”. Ich eksplikację daje autor w jednej z rozmów:

Właśnie coś takiego chciałem w tym wierszu [*Krew*] powiedzieć — że smoleńska krew, spływając z foteli tupolewa, zalała całe terytorium byłej przygranicznej kolonii rosyjskiej — od Niemna do Odry i od Lwowa do

Szczecina. Zaraz do tego wrócimy, ale zacznijmy od czegoś innego. Polacy są teraz głęboko podzieleni. [...] jest to podział, który stawia przed nami pytanie, co dalej będzie z Polską. Jaki będzie w przyszłości los Polaków — co się z nami stanie? Czy będziemy żyli w wolnej Polsce, czy w przygranicznej rosyjskiej kolonii? To jest podział smoleński. O tym trzeba teraz mówić — jak ten podział rozumieć, co on nam przyniesie, czy to jest podział na dziesięciolecia, czy na wieki, czy na zawsze. Czy na końcu będzie pojednanie — czy będzie jedna Polska — czy jedna lub dwie przygraniczne kolonie. Sprawa nazywana smoleńską jest w tej chwili najważniejszą polską sprawą. [...] Musimy ją załatwić — wszyscy²⁹.

Poeta formułuje jednoznaczne oceny polskiej klasy politycznej, wyraźnie opowiada się po jednej ze stron, kierując wyraziste oskarżenia pod adresem drugiej. Choć utwory *Do Jarosława Kaczyńskiego* i *Krew* warte są uwagi i namysłu, zajmę się raczej pozostałymi, zależy mi bowiem przede wszystkim na wskazaniu obrazów i treści łączących je z najsłynniejszymi „smoleńskimi” wypowiedziami poetyckimi Rymkiewicza.

Chopin. (Sonata nr 2 b-moll op. 35 w wykonaniu Horowitza). Jeden z najbardziej gorzkich i, to może ważniejsze, najbardziej bezwzględnych wierszy w książce. Ową „bezwzględność” uzyskuje poeta dzięki połączeniu kilku elementów. Mamy tu więc, po pierwsze, próbę poetyckiego zmierzenia się z tematem muzycznym, przełożenia (nieprzekładalnej — Rymkiewicz to wie) muzyki na słowa; albo/i: próbę złożenia, przy użyciu środków poetyckich, hołdu geniuszowi muzyki³⁰ (temat więc patetyczny, wymagający, jak mogłoby się zdawać, użycia adekwatnych środków). Po drugie: (pozornie) prostą wyliczankę, rejestr wszystkiego, co umiera, co dostaje się we władanie śmierci. Po trzecie: dystychy z rymami parzystymi, nierzadko rymami gramatycz-

²⁹ *Krew na fotelach tupolewa...*, s. 40.

³⁰ Ale także: geniuszowi polskości. „Chopin to kurek na dachu, to w przeszłość patrzy, to w przyszłość — most jak tęczę nad polskością przetrzuca, w nokturnach, w mazurkach. Największy z Polaków. Ja go stawiam, jako twórcę Polski, obok Bolesława Chrobrego” (*No i co wy na to, Polacy...*, s. 653); „jego dzieło stało się archetypem polskości, jej najpiękniejszym, najwyższym wcieleniem” (tamże, s. 661).

nymi, najprostszymi z możliwych, wywołującymi wrażenie jakiejś, by tak rzec, pierwotności wiersza (tzn. nieodzowności takiej właśnie formy, formy naturalnej, narzucającej się poecie — jakby wiersz sam się pisał, a kolejne obrazy zyskiwały ostateczny słowny kształt natychmiast, w tej samej chwili, kiedy rodzi się także ich „obrazowość”). Po czwarte: trzynastozgłoskowiec (z wyjątkiem wersu pierwszego, skróconego, jakby chcącego naśladować ciemne, niepokojące początkowe takty Chopinowskiej sonaty), polski wiersz bohaterski.

Dlaczego wybrał Rymkiewicz właśnie *Sonatę b-moll*? Odpowiedź na to pytanie będzie skomplikowana, postaram się jej jednak udzielić. Kompozycja ta jest szczytowym osiągnięciem Fryderyka Chopina, jednym z najdoskonalszych jego dzieł. Powstawała etapowo. Najpierw został napisany słynny *Marche funèbre*, do dziś chętnie wykonywany w trakcie uroczystości pogrzebowych, wielokrotnie odtwarzany w telewizji i radiu także po 10 kwietnia 2010 roku. Chopin ukończył go 28 listopada 1837 roku, w wigilię siódmej rocznicy wybuchu powstania listopadowego — pierwotnie był to więc utwór inspirowany wydarzeniami historycznymi, insurekcyjną klęską polskiego narodu. Właśnie do tej pierwotnej warstwy znaczeń wpisanych w *Marsz żałobny* zdaje się odwoływać Rymkiewicz. Drugi z powodów, dla których poeta sięga po *Sonatę b-moll*, byłby, jak sądzę, związany z jedną z zasadniczych cech strukturalnych sonaty — w kompozycji Chopinowskiej ujawniającą się aż nadto wyraziście — polegającą na ścieraniu się, współzawodniczeniu i wzajemnym dopełnianiu dwóch tematów. Markowana monotematyczność wiersza *Chopin...* (śmierć Fryderyka i George Sand oraz wszystkiego, co z nimi związane, co z ich życiem może się kojarzyć) tworzona jest za pomocą najprostszymi z możliwych środków — rozpisanej na wiele wersów enumeracji (wyliczenia tego, co umiera) oraz natrętnego *repetitio* (powtarzania, w różnych formach gramatycznych, czasownika „umierać” oraz — znacznie rzadziej — rzeczownika „trumna”):

I Chopin umarł — razem z preludiami
Umarły fortepiany ze swoimi łzami

I George Sand też umarła w poświęceniu miesiąca
[...]

Umierały jej buty szpicruty i świeca
[...]

Umarły fortepiany — te wierne stworzenia
Umierały z miłości albo z poświęcenia

I Chopin umarł w żółtej mokrej rękawiczce
I zderzały się trumny tam w wąskiej uliczce

I umierały schody po których schodzili
Umarł stopień po stopniu w odpowiedniej chwili

Jedna po drugiej zmarły febryczne Majorki
[...]

I George Sand też umarła w żółtym peniuarze
W trumnach były błękitne bielejące twarze

Wydaje się, że wiersz traktuje tylko o tym — o śmierci Chopina, ludzi, których ukochał i przedmiotów, które mu służyły. Temat ten jest zamknięty, spuentowany, dopełniony nieco patetycznym, podniosłym zakończeniem; stwierdzeniem, jakie w rozmyślaniach o odejściu z tego świata wielkiego geniusza muzyki powinno paść: że sztuka jest wieczna, że dzieło Chopina zapewnia jego twórcy nieśmiertelność: „Lecz gdy Horowitz bije w klawisze stalowe / Wtedy śmierć jest to dla mnie zjawisko przejściowe”. Można by jeszcze rzec parę słów o funkcji, jaką w strukturze utworu spełnia nagromadzenie podobnych elementów językowych i obrazowych; o tym, jak bardzo wszechobecna jest tu śmierć — wszystkiego dotykająca, wszystko morząca wiecznym snem; można by zaryzykować przywołanie średniowiecznego motywu *danse macabre*, powiedzieć, że właśnie taki śmiertcionośny korowód został w wierszu przedstawiony. Umiera cały świat, bo umiera geniusz. Świat trwa, bo geniusz jest nieśmiertelny. Jakież piękny hołd złożony nieprzemijającej wielkości Chopina, czyż nie?

Tylko co tu robią dwa, może trzy wersy: „Wkładano ciała w czarne plastikowe worki”, „Umierałyśmy ważki miliony owadów / Zamiatali je miotłą by nie było śladów”?

Czy nie należy ich jakoś łączyć z sygnaturą temporalną umieszczoną pod wierszem: „kwiecień 2010”?

Zgoda, utwór *Chopin...* w sposób poetycki mówi o śmierci geniusza, przedstawia makabryczny taniec umierającego świata i sankcjonuje wiecznotrwałość prawdziwej sztuki. Ale jest jeszcze drugi temat, temat współczesny, do dzieła Chopinowskiego odniesiony, w nim się przeglądający, jego dźwiękami zawodzący. Ten drugi temat ukrył się w pierwszym, owinał się nim jak kokonem. Kiedy go odkrywamy, zaczyna jednak świecić w innych miejscach, poza trzema przytoczonymi wersami, zagarnia owo wielostopniowe umieranie ludzi i przedmiotów, w tamtym umieraniu się objawia, tamtym umieraniem umiera. Nuty mieszają się ze słowami — *marche funèbre* dźwięczy w wierszu Rymkiewicza.

Według identycznej zasady zbudowane są inne wiersze, które uznałem za „smoleńskie”. Po utworach *Chopin...* i *Do Jarosława Kaczyńskiego* został umieszczony *Dziki zapach majowy*, niewiele dalej — *Jaśminy*. Dwa teksty, które — jestem o tym przekonany — należy czytać łącznie.

Dziki zapach majowy został napisany w maju 2010, *Jaśminy* zaś w czerwcu 2011 roku. Łączy te wiersze sceneria ogrodu i sposób, w jaki przedstawiona została przyroda (wywiera ona wpływ na człowieka, oddziałując na jego zmysły). *Jaśminy*: „W czerwcu wszędzie kwitną jaśminy / Tu przy płocie a tam przy domu / I to nie ma żadnej przyczyny / Jeśli ma to nieznaną nikomu // Krąży koło uplecione z kwiatów / Wielkie koło czarnych osi i trzmieli / To w zaświaty a to znów z zaświatów / Słodki zapach trumny i pościeli / [...] Słodki zapach czarnej zgnilizny”. Podobnie w wierszu z maja 2010: „Dziki zapach majowy / Biję kotom do głowy // I mnie się w głowie kręci”. Obezwładniony wonią kwiatów, człowiek poddaje się temu, co pierwotne, niezakorzone w kulturze i w historii, dostaje się we władanie sił natury — traci pamięć i zdolność postrzegania rzeczywistości zgodnie z porządkiem przyczynowo-skutkowym: „I mnie się w głowie kręci / Pozbywam się pamięci // Z głębi mózgu wyjęty / Wchodzę pomiędzy mięty // Pośród dwie leszczyny / Gdzie nic nie ma przyczyny” (*Dziki zapach majowy*). W obu wierszach powtarza się motyw sklerozy — zapomnienia definitywnego, niemożliwego do przewyciężenia, ograniczającego

postrzeżenie do tego, co najbliższe i najbardziej pierwotne, bo związane z biologiczną stroną ludzkiego życia: „Z czaszki z mózgu z myślenia / Wchodzę w ciemność istnienia // Tam gdzie kwitną mimozy / W środku mojej sklerozy” (*Dziki zapach majowy*); „Nie ma ręki która szarpie powrozy / Wielkie koło czarnej niepamięci / Czarne trzmiiele w środku sklerozy / I mój mózg w tym kole się kręci” (*Jaśminy*).

Na odrębną grupę motywów pojawiających się w przywołanych wierszach składają się wszystkie obrazy związane z fizjologią, umiarem i grzebaniem ciał. Wprowadzają one charakterystyczne dla poezji autora *Pastuszka Chełmońskiego* elementy groteski i specyficznej, somatyczno-metafizycznej makabry oraz dysonans między *serio* a *buffo*, między wielością form pleniącej się bujnie przyrody a tkwiącą w samym jej centrum zapowiedzią rozkładu i śmierci. W *Jaśminach* mowa jest o „słodkim zapachu trumny i pościeli” oraz o „słodkim zapachu czarnej zgnilizny”, w *Dzikim zapachu majowym* o „czarnej krwi na dnie misy” i o potrzebie „godziwego pochówku”. Takim, ufundowanym na barokowej *coincidentia oppositorum*, sposobem konstruowania obrazu świata i życia ludzkiego posługuje się Rymkiewicz, aby uświadomić czytelnikowi głęboki rozdziew między przestrzenią natury a domeną historii. Bo cytowane wiersze leżą w bliskim sąsiedztwie utworów w sposób jednoznaczny odnoszących się do tragedii z roku 2010, do — jak się okazuje: niezakończonego — koszmaru dziejów. Ciało krwawiące i ciało gnijące przypomina o umieraniu i rozkładzie. Świadomość, która odróżnia ludzi od zwierząt, każe porzucić postrzeżenie czysto biologiczne — nawet jeśli wykazujemy przyrodzoną skłonność do ulegania złudzeniu, że możliwe jest trwanie poza historią.

Nie dla nas Wielkie Koło powrotów — zdaje się mówić autor *Zachodu słońca w Milanówku*. Nam, ludziom, dany jest czas linearny, a to znaczy: konieczność pielęgnowania pamięci, poszukiwania przyczyn i przewidywania skutków wszystkiego, co wydarza się w czasie.

Gdzie w tych dwóch wierszach miejsce na temat „smoleński”? Po pierwsze, jeszcze niejednoznacznie, w zakończeniu *Dzkiego zapachu majowego*: „Pada deszczyk ukośny / Teraz modły zanośmy // Do trzmieli do borówek / O godziwy pochówek”. Po drugie, w — pozornie niezrozumiałym i pozbawionym znaczenia — wersie tego samego utworu: „Witaj bracie Atessy”.

Po dekapitacji

Żeńskie imię Atessa pojawia się w dwóch dziełach Słowackiego z okresu mistycznego — myślę o *Poecie i Natchnieniu* oraz o dramacie *Samuel Zborowski*. W określeniu funkcji intertekstualnego nawiązania, jakim posługuje się Rymkiewicz, bardziej przydatne będzie, przynajmniej pobieżne, przyjrzenie się drugiemu z wymienionych tekstów.

Nieukończony dramat *Samuel Zborowski*, uznany przez Juliusza Kleinera za „najdziwniejszy poemat literatury polskiej”³¹, niełatwo poddaje się interpretacji. Na przeszkodzie staje jego fragmentaryczność (może lepiej byłoby powiedzieć: otwartość formy dramatycznej), która przed ponad stu laty skłoniła Antoniego Małeckiego do wyrażenia następującego sądu: „Całość smutne sprawi wrażenie! Bezład — zamęt — brak zupełny tak artystycznego układu, jako i jasnych pojęć — wszystko to zdradza, z jak mętnego stanu duszy dzieło niniejsze wynikało”³². Od czasu, kiedy Małeki wyraził swój jednoznacznie negatywny sąd na temat spójności ideowej i obrazowej *Samuela Zborowskiego*, w procesie recepcyjnym dotyczącym tego dzieła zaszły zmiany rewolucyjne. Od kilkudziesięciu lat (od chwili, kiedy własną interpretację tego dzieła, postrzeganego jako całość funkcjonalna i sensowna, przedstawiła Maria Żmigrodzka) przeważa pogląd, iż *Samuel Zborowski* to jedno z największych arcydzieł romantycznej literatury mistyczno-religijnej, w którym postawione zostały także istotne pytania o kształt polskiej wspólnoty narodowej. Tak właśnie, jako arcydzieło stawiające problem kształtu polskości, kształtu polskiego ducha, traktuje dziewiętnastowieczny tekst Jarosław Marek Rymkiewicz.

Atessa jest w dramacie Słowackiego żoną i siostrą Eoliona, syna Ramazesa, władcy Egiptu. Ona i jej małżonek/brat — skłonieni do tego przez tyfońskiego maga, który ludzi ich obietnicą zmartwychwstania (ma się ono dokonać po upływie trzech tysiącleci) — decydują się

³¹ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 4, cz. II, Warszawa 1972, s. 49.

³² A. Małeki, *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, t. 3, Lwów 1901, s. 105.

popęłnić samobójstwo, dobrowolnie godzą się na śmierć i złożenie do grobu. W początkowych fragmentach *Samuela Zborowskiego Eolion to porte-parole* samego poety³³. Tak więc Rymkiewiczowskie zawołanie „Witaj bracie Atessy” z wiersza *Dziki zapach majowy* można by interpretować na dwa sposoby. Po pierwsze — odnosząc się tylko i wyłącznie do sytuacji dramatycznej przedstawionej w pierwszym akcie sztuki — jako wypowiedzenie następującej deklaracji: „ja również (jak ty, Eolionie) kładę się do grobu”. Słowa „Teraz modły zanośmy // Do trzmieli do borówek / O godziwy pochówek” oznaczałyby wtedy zgodę na ograniczenie ludzkiej percepcji jedynie do postrzegania czysto zmysłowego, zwierzęcego, sytuującego się poza świadomością historyczną („Pozbywam się pamięci”, „Żegnaj, żegnaj rozumie”). Po drugie — jeśli byśmy uznali aluzję za klucz otwierający wszystkie sensy wpisane w tekst *Samuela Zborowskiego* — jako podjęcie pełnego dialogu z proponowaną przez Juliusza Słowackiego wizją polskości, jej ułomności i przewag. Zdaniem piszącego te słowa, żadnej z wymienionych perspektyw interpretacyjnych nie da się wykluczyć — wydają się one równoważne.

Nie sposób w tym miejscu nie przywołać przynajmniej trzech fragmentów książki Rymkiewicza *Samuel Zborowski*³⁴. W rozdziale *Skaner Słowackiego* natrafiamy na znaczącą deklarację: „Historycy może tego nie cenią, [...] ale ja uważam, że wizyjne interpretacje dobrze służą poszukiwaniu i badaniu głębokiego sensu dziejów” (SZ 12–13). W innym rozdziale, zatytułowanym „*Samuel Zborowski*”, akt V, wersy 531–546, autor przedstawia natomiast własną interpretację kilkunastu linijek dziewiętnastowiecznego dramatu, w których Słowacki „przedstawił swój fundamentalny pomysł dotyczący przyszłości Polski” (SZ 134). Fragment trzeci wydaje mi się najistotniejszy dla zrozumienia, czym jest (również w *Pastuszku Chełmońskiego*) Rymkiewiczowskie „poszukiwanie i badanie głębokiego sensu dziejów”:

³³ Por. J. Skuczyński, „Moc przeze mnie gada...” *Autor i jego strategie nadawczo-odbiorcze w „Samuelu Zborowskim”*, w: „Świat z tajemnic wypowiedziany...” *Studia o „Samuelu Zborowskim*, praca zbiorowa, red. M. Kalinowska, J. Skuczyński, M. Bizior, Toruń 2006, s. 67.

³⁴ J. M. Rymkiewicz, *Samuel Zborowski*, Warszawa 2010. Dalej stosuję skrót „SZ”, liczba oznacza stronę.

Moim zdaniem, spokojne wytłumaczenie Polakom, że na wejście do Nowego Jeruzalem nie mają co liczyć (bo w żaden sposób nie da się tam wejść), zrobiłoby im bardzo dobrze — utwierdziłoby ich i upewniło w ich tutejszym istnieniu. Porzućmy myśl o duchowej przemianie, która zmieni nas w duchową plazmę — to są romantyczne mrzonki, marzenia ludzi słabych i bezradnych, którzy nie chcą albo nie umieją żyć; to są trujące mrzonki, które pozostawił nam w spadku XIX wiek, ogłupiały od idei postępu, zamroczony tą dziwną ideą. Polacy nigdy nie będą inni, niż są. Ludzkość też się nie zmienia, będzie zawsze taka, jaka była i jaka jest — dzika i okrutna, ohydna i piękna, odrażająca i wspaniała w swojej potworności. [...] Pozostańmy zatem tutaj, w naszym odwiecznym ziemskim wcieleniu, w wiecznie i zawsze tak samo toczących się dziejach, w wiecznie i zawsze tak samo toczącym się życiu [...]. Tutaj (SZ 143).

O cóż więc chodzi? O realizm historyczny, zrodzony z refleksji nad wydarzeniami, które uczyniły nas takimi, jakimi dziś jesteśmy. Zdaje się, że właśnie dlatego Rymkiewicz opowiada dzieje wielkich zdrajców i wielkich bohaterów (Poniński i Reytan), właśnie dlatego mówi o podstawach szlacheckiej wolności, każąc czytelnikowi zastanowić się nad historią życia Zborowskiego przepuszczoną przez genezyjski filtr późnej twórczości Juliusza Słowackiego.

W piątym akcie dramatu *Samuel Zborowski* jego tytułowy bohater staje przed Sądem Bożym i przed ów najwyższy trybunał przywodzi swojego szesnastowiecznego przeciwnika, kanclerza Jana Zamoyckiego. Rozprawa odbywa się w obecności bytów duchowych, a Zborowski ma adwokata, który jego racje wyluszcza, prezentując także konsekwentną wizję dziejów Polski, dziejów jej wolności (i niewoli). Zborowski, trzymający w ręku własną głowę i posługujący się nią niczym lampą (oświecła ją postaci i wydarzenia pograżone w mroku), występuje tu jako orędownik takiej polskości, która jest identyfikowana z pełną wolnością.

Z tekstu Słowackiego wypisuję kilka fragmentów, które, jak sądzę, korespondują z myślą tkwiącą u podstaw części wierszy z tomu *Pastuszek Chełmońskiego*³⁵:

³⁵ Wszystkie fragmenty cytuję za wydaniem: J. Słowacki, *Dzieła*, t. 10, Wrocław 1959, s. 322–352.

(1) z kwestii Samuela [Zborowskiego]

Ja, com ojczyznę włonił
 I całą nosił w sobie,
 Leżę w skrwawionym grobie,
 Żadną w narodzie wzmianką
 I chwałą nie uczczony.

[...] bo nie o mnie chodzi,
 Ale o tę myśl, co narody rodzi,
 A była we mnie twoim mieczem ścięta.

(2) z kwestii Kanclerza [Zamoyskiego]

[...] kto mię tu oskarża?
 Jakiś buntownik... któremu łeb zdjęto,
 A to was wszystkich, jak widzę, przeraża
 I czyni bladych. — Więc zaduszne święto
 Będą tryumfem mieli wichrzyciele?

(3) z kwestii Bukarego/Ja/Adwokata

O cóż ja stoję tu?... O jego ducha
 Stoję, przez który duch... szła Polska w górę...

Na świecie... mój trup... pod strażą żurawi
 I krzyżów... w stepach gdzieś teraz leżący,
 Wstanie... i pójdzie, żaloszny lub drwiący,
 Po wszystkich błotach z braterstwem się szargać,
 Za wszystkie serca nie bojące targać,
 Próbować, które mi do tonu jękną,
 I stroić wyżej i wyżej... aż pękną,
 Jeśli gliniane...

[...] krew będąca pod świętych mogiłą,
 Krew pościananych w mieście się obudzi.

Boże! Co robi z nas grób? gdy z tęsknotą
 Czas się połączy... a godziny wiodą
 Nad grobem taniec... nie przynosząc zmiany!

Tak, mój kliencie... a nie mogłeś ty to
 Posłuchać widzeń lub dzieciątek płaczu,
 A twych klejnotów nasypawszy sito...
 A twoje lochy starego maślaczu
 Pełne... włożywszy na chłopskie podwody
 I zostawiwszy ściany zamku gołe,
 Dzieciątek czworo... wsypać w jedną połę
 I pójść — gdzie? — między postronne narody,
 A może by ci tam i dobrze było,
 Nowe zrobiwszy związki i przyjaźnie.
 Czasami by się tylko niewyraźnie
 Działkom... coś ciemno — o ojczyźnie śniło,
 Czasami tylko by ciebie spytały,
 Patrząc na twoje dawne czarne blizny:
 „Czemu ty, ojcze, porąbany cały,
 A nie umiałeś działkom dać ojczyzny?”

Panie! tu była wielka Polski zdrada,
 Tu, w tym człowieku — co na kształt latarni
 Używa teraz głowy i roznieca
 Krew swą... a tego Kanclerza oświeca
 I pokazuje trupem... Polskę ścięto.

W swoim *Samuelu Zborowskim* Jarosław Marek Rymkiewicz bierze na siebie rolę obrońcy ściętego magnata i mściciela jego krwi³⁶. Przestrzeń symboliczną w tomie *Pastuszek Chełmońskiego* wypełniają obrazy ciał niekompletnych, ciał rozerwanych i zdekapitowanych. Podobnie jak Zborowski, głowy pozbawiony zostaje tracki śpiewak Orfeusz. A bezgłowy kadłub z wiersza *Upiór*? Jego szaleńcza, pośmiertna galopada — w trumnie, która opuszcza dół grobowy i rusza (jak wolno się domyślać, z Milanówka), przez Brwinów, do Warszawy — czymże

³⁶ „To ja przysięgałem tam »na Boga żywego, że się téj krwi niewinny mścić będę«. To ja rzekłem tam wielkim głosem, że ta chustka krwawa — o ta, którą tu wam pokazuję; patrzcie! — »będzie mi świadkiem zawsze żywym«. Dotrzymałem słowa. Ta książka to jest zemsta za krew niewinną. Ta książka to jest zemsta za odciętą głowę Samuela” (SZ 329–330).

jest? Kto mówi w tym wierszu? Trup poety? Trup Polaka? I co znaczy wers: „Da Bóg — to się odnajdzie głowa”?

Tę Rymkiewiczowską makabreskę chętnie opatrzyłbym potrójnym komentarzem — składającym się z: 1) fragmentu kwestii wygłoszonej przez Samuela w V akcie niedokończony sztuki Słowackiego („Bo jeśli z jego ręki / Poniosłem śmierć sprawiedliwą, / To niech mi ojczyznę żywą / Pokaże, niech ją obudzi, / Niech mi ją z serca wyrzuci, / Niech odda — to się pocieszę, / Albo niech mi życie wróci, / Odda tamten wiek — i ludzi / i głowę moją — to wskrzeszę, / Choćby jej nie było u Boga”); 2) kilku oktaw z pieśni VI(c) *Beniowskiego*, w których mowa jest o wskrzeszaniu Polski i innych ludów („Co piorunami ognistymi lunie / To coraz jeden grób oddaje ducha. / Zagotował się żywot w każdej trunie, / Zniedokwasiła się zgnilizna... słucha / I wstaje”); 3) kilku zdań z rozmowy Andrzeja Nowaka z autorem *Zachodu słońca w Milanówku*, traktujących o zmianach, jakie zaszły w „polskiej duchowości” na przestrzeni ostatnich trzech wieków (m.in.: „W naszych skoszonych głowach była myśl zwycięska”³⁷).

Nie jestem pewien, czy byłby to komentarz w pełni adekwatny, ale tak rozumiem wiersz *Upiór* — jako, ukrytą pod płaszczykiem poetyckiej drwiny i gry obiegowymi romantycznymi motywami, wypowiedź o Polsce, którą zdekapitowano.

Kim jest „pastuszek Chelmońskiego”?

Nic prostszego niż odpowiedzieć na to pytanie. Bose pacholę w płóciennych portkach, płóciennej koszuli i sukmanie, z wystrzępionym słomkowym kapeluszem na głowie, dzierzące w jednej dłoni smyczek, w drugiej gryf skrzypiec (broda podtrzymuje pudło rezonansowe). U nóg chłopca piesek pasterski — biała sierść, długi ogon, uniesione uszy. Kilka, kilkanaście metrów dalej, po lewej, stado owiec skubiących trawę. W oddali, za zielono-żółto-rudą płaszczystą trawę, wyniosła rosochata topola. U horyzontu linia lasu. Niebo szare, z domieszką błękitu złamanego jasnym brązem (ochrą czy sjeną paloną?).

³⁷ *No i co wy na to, Polacy...*, s. 656.

Tak Józef Chełmoński przedstawił go na swoim płótnie *Owczarek*. Chełmoński — największy malarz „polskich pól i łąk”, „polskiego nieba” i „polskich obłoków”.

Ale ten sam chłopiec w wierszu współczesnego poety to postać z odmiennej opowieści. Pastuszek Rymkiewicza — jakżeby mogło być inaczej? — jest martwy. Jego gra, jego pieśń, są muzyką grobu: „wokół trumny jest noc głucha”, „słucha wieczność [...] widmowa”, „Kapelusz mój ze zgniłej smoły”, „pies mój — martwy Burek”, „Słuchają zmarli w mokrych deskach”. Jakie dźwięki z „podziemnej skrzypki” dobywa „smyczek zgniły”? Są to „melodia rzewna”, „jęk żałobny” i „walczyk — ten co w wieczność leci”. W muzyce tej życie nierozzerwalnie splotło się ze śmiercią („Życie to walczyk — zza mogiły / Życie to jęki — zamogilne”), skrzypce grają śmierć, dźwiękiem obudowują umieranie, wypuszczając na świat (czy: w zaświat?) pogrzebowy walczyk. Ton żałobny miesza się tu ze skocznymi akordami, jak w wielu wierszach Rymkiewicza (wymieńmy utwory *Ku chwale Béli Bartóka* i *Upiór*, spokrewnione — podobnie jak wiersz, który dał tytuł całej książce — z balladami Bolesława Leśmiana).

Dlaczego właśnie „pastuszek z Chełmońskiego” uczynił poeta najważniejszym bohaterem swojej książki? Dlaczego postać, która — gdyby nie liczne resemantyzacyjne strategie Rymkiewicza — mogłaby zostać uznana za jego *porte-parole*, to naiwne pachole z ludowej śpiewki? Nie jestem pewien, czy intuicja prowadzi mnie we właściwym kierunku, zaryzykowałbym jednak tezę, że odpowiedzi — po raz kolejny — należy szukać w literaturze romantyzmu.

Kiedy w grudniu 1842 Słowacki pisał list do Krasieńskiego, którego chciał przekonać do idei głoszonej przez Andrzeja Towiańskiego, posłużył się następującą argumentacją: „Otóż wiedz, że jest człowiek, który rozwiązuje duchy i stawia je nad ciałami, wkładając im wszelko-możne korony... wpajając w nie królewskość mocy”. Towiański został przedstawiony jako ten, kto „wyciągnął z myśli Bożej wszystko [...] z prostotą pastuszą”³⁸. Przeszło dwa lata później, w styczniu 1845 roku, autor *Fantazego* zdawał Joannie Bobrowej relację ze swojego pobytu

³⁸ J. Słowacki, *Dzieła*, t. 14, Wrocław 1959, s. 191.

w Pornic. Stwierdził wtedy, że najważniejszym wydarzeniem lata były dlań spotkanie i rozmowy z dziesięcioletnią dziewczynką z Pornic, która „pasła krowę dość chudą”³⁹. Wdzięk, uroda i prostota dziecka sprawiły, że poeta dostrzegł w niej kogoś bardzo szczególnego: „Ciało tej dziewczynki dziesięcioletniej było prawdziwie pastusze — ale duch — i ducha tego głos, melancholija — delikatność — przecucia, uczucia, reminiscencje, przenikliwość i mistyczność świadczyły prawdziwie o królewskim pochodzeniu”⁴⁰. Fragmenty obu listów Jarosław Marek Rymkiewicz cytuje w swojej książce o Słowackim. Można by je uzupełnić o kilka fraz z dwóch prób poetyckich z lata 1844 roku: „w dziecku tym słyhać królowę / Ducha... która tu w nieszczęście popadła / I na ciernisku położyła głowę”, „A we włoskach — ogniste / Ranunkiły... [...] Które tobie do lica przypięła upiorzyca / Śpiąca w grobie... pod nami...”, „A ty na monumentach / Stróżka — i duch mogiły” (*Do pastereczki, siedzącej na druidów kamieniach w Pornic nad oceanem*); „Patrz nad grotą / Uwieńczona krążką złotą, / W którą polnych róż natknęto, / Wydaje się jakąś świętą, / Jakąś cudną mgieł dziewicą... / Duchem stepów... czarownicą / Stepy te koronującą” (***)*[Patrz nad grotą...]*⁴¹.

W przytoczonych urywkach pism Słowackiego występują cztery motywy: 1) pastucha/pastuszka/pastereczki; 2) korony/królewskości; 3) śmierci/grobu; 4) czarów. Podobnie jest w wierszu Rymkie-

³⁹ Tamże, s. 173.

⁴⁰ Tamże, s. 172.

⁴¹ J. Słowacki, *Wiersze*, s. 320, 317, 318, 321. W tekście dramatu *Samuel Zborowski* także pojawiają się — jako figura pierwotnej prostoty i niewinności — postaci pastuszków: „I dawne, proste pastuszków śpiewanie / Kolędujących... w świecie już nieważne” (J. Słowacki, *Dzieła*, t. 10, s. 328); „A raz pastuszki z litewskiego lasu / Widzieli mury i perłową bramę, / A zawsze miasto stoi takie same / I światło rzuca na pastuszków twarze” (tamże, s. 336); „a więc zejdę do mego klienta / Któremu oto defendent tu wsprzecza, / Że wiedząc winien był unikać miecza. / On zaś przeciwnie, na sen nie pamięta, / Bieży jak ślepy... śmierci zajrzeć w oczy, / Miecz widzi — i sam kark na mieczu broczy, / Sam się o brzytwę wyroku podrzyna, / Jak ślepy — albo wariat — lub gadzina / Okręcająca się o kij pastuszy” (tamże, s. 350).

wicza — pastuszek gra na skrzypkach, by obudzić/ocalić od śmierci/odczarować „tutaj zaklętą gdzieś królewnę”. Gra jak Orfeusz, próbujący przebłagać władców podziemnej krainy i odzyskać ukochaną Eurydykę. I tak jak Orfeusz — staje się uosobieniem poezji, jej ocalającej mocy, która temu, co umarło, przywraca życie:

A choć zapada się mogiła
 Na wiosnę kwitnie tu pierwiosnek
 W skrzypkach — jest czarodziejska siła
 To ciemna siła moich piosnek

Kim jest ten poeta — Orfeusz/Pastuszek/Rymkiewicz? Co chce nam powiedzieć? Po co śpiewa, po co uderza w struny liry i w struny skrzypiec? Co (kogo) pragnie ocalić i ożywić?

Nie jest łatwo odpowiedzieć na te pytania. Znowu więc szukam podpowiedzi. I znajduję — w *Studiach orfickich* Krokiewicza i u autora *Wieszania* (wśród *Mysli różnych o ogrodach* i w wierszu *Harpia*).

Tłumacząc etymologię imienia Orfeusz, powiada Krokiewicz, że starożytni Grecy najczęściej wywodzili owo imię z wyrazu *orphne* — „mrok”. Byłby więc legendarny Trak poetą ciemności, kimś, kto mrok próbuje poznać i nazwać, kto wchodzi w ciemność i w jej łonie realizuje własne poetyckie powołanie (taka interpretacja dobrze współbrzmi z Rymkiewiczowską twórczością). Możliwe jest także inne skojarzenie — ze słowem „*orphanos* (*orphos, orbis*) — »sierota«”. „Zwolennicy [tej] etymologii — pisze Krokiewicz — sądzą, że Orfeusza, »samotnego« śpiewaka, przeciwstawiono pierwotnie Tamyrisowi (Hezjod: *thamyris = panegyris, synodos*), śpiewakowi publicznemu”⁴². Również i to wyjaśnienie, nie kłóciłoby się z praktyką poetycką Rymkiewicza, który w *Mysłach różnych o ogrodach* przeciwstawia trackiego śpiewaka Odyseuszowi:

Orfeusz i Odys zeszli do piekieł, aby wiedzieć. Orfeusz odnajdując Eurydykę, pragnął posiąść wiedzę o istocie śmierci. Odys, który u wejścia do Hadesu wysłuchał przepowiedni Tejrezjasza i opowieści Elpenora,

⁴² A. Krokiewicz, *Studia Orfickie...*, s. 65.

pragnął pojąć wiedzę o czasie przeszłym i czasie przyszłym. Wiedzę o czasie, a więc wiedzę o historii. Wyruszający w podróż do piekieł poeci XX wieku mieli schodzić w podziemia z Odysem lub Orfeuszem. Miały to więc być wyprawy po wiedzę o śmierci lub historii⁴³.

Wiersze z tomu *Pastuszek Chełmońskiego*, które powstały przed kwietniem 2010 roku, zrodziły się z pragnienia „wiedzy o śmierci”, nie „wiedzy o historii”. W pierwotnej, pięcioczęściowej wersji cyklu „orfickiego”, opublikowanej na łamach miesięcznika „Twórczość”, poeta — który to już raz? — podejmował swój „królewski temat”⁴⁴, nie łącząc go jednak z pytaniami o porządek i sens dziejów. W lipcu 2010 roku powstał szósty z „wierszy dla Orfeusza”, zatytułowany *Harpia*, różniący się od pięciu wcześniejszych, bo prezentujący lirnika z Tracji nie jako „śpiewaka samotnego”, ale jako „śpiewaka publicznego”. Orfeusz musiał zstąpić w piekło historii:

Harpia słucha — pieśń mózgu zgnilego rozumu

Zdruzgotana jest czaszka jej sufit i ściany

Orfeusz jeśli śpiewa to śpiewa dla tłumu

Żelazny dziób obrabia język oderwany [podkr. — P. D.]

Od kwietnia 2010 roku dwie linie tematyczne, dwa główne wątki Rymkiewiczowskiej twórczości dochodzą do głosu na przemian, uzupełniając się nawzajem i dopełniając. Orfeusz rozmawia z Tejrezjaszem i Elpenorem, Odys wchodzi w mroki bytu. Głos każdego z nich jest słyszalny w „melodii rzewnej”, w „jęku żałobnym”, w upiornym walczyku wygrywanym na skrzypkach „pastuszka z Chełmońskiego”. Ta niespodziewana polifoniczność staje się źródłem „ciemnej siły” pastuszych piosenek. Poczyna się wyłaniać zarys całości, zjawiają się kontury książki — budowanej na podwójnym fundamencie, niczym allegro sonatowe, z ekspozycją, przetworzeniem i reprzyzą, którą zamyka coda. Tematy — *mysterium mortis* i *mysterium historiae* — początkowo występują

⁴³ J. M. Rymkiewicz, *Mysli różne o ogrodach*, s. 109.

⁴⁴ *Thema regium* (1978) to tytuł jednego z ważniejszych tomów poetyckich J. M. Rymkiewicza.

osobno, następnie nakładają się na siebie, mieszają ze sobą, przechodzą jeden w drugi.

Takiej genety *Pastuszka Chełmońskiego* — książki, w której dokonuje się synteza całego dorobku twórczego Jarosława Marka Rymkiewicza — się domyślam. Właśnie tak postrzegam jej dwoistą materię, jej dualną (a jednorodną) formę.

Rymkiewiczowska wizja literatury to wizja totalna. W wierszach zebranych w tomie *Pastuszek Chełmońskiego* trwa niemilknąca rozmowa — rozpisana na wiele dialogów, rozgrywająca się na wielu poziomach. Mówi więc przeszłość do terażniejszości i terażniejszość jej odpowiada, mówi język współczesny do języka wieku dziewiętnastego i wieków wcześniejszych, literatura rozmawia ze sztuką, nowoczesna percepcja dialoguje z percepcją starożytną, mit gada z ludową stylizacją, słowa dźwięczą muzyką, a muzyka udziela konstrukcom słownym swojej pozawerbalnej formy.

Poezja Jarosława Marka Rymkiewicza jest zaproszeniem do udziału w tej wielkiej rozmowie, zaproszeniem kierowanym do każdego z osobna, ale także do wspólnoty, jaką niegdyś tworzyliśmy, do „rodziny, co się rozpadła”.

POEZJA I HISTORIA NAJNOWSZA O DWÓCH WIERSZACH JAROSŁAWA MARKA RYMKIEWICZA

19 kwietnia 2010 roku, dziewięć dni po tragedii, jaka wydarzyła się w Smoleńsku, Jarosław Marek Rymkiewicz przesłał do redakcji dziennika „Rzeczpospolita” wiersz, którego adresatem, wskazanym w tytule, był brat nieżyjącego prezydenta. Przedmiotem licznych, na ogół niechętnych, komentarzy stał się nie kształt literacki utworu, lecz główny obraz, na którym oparto sformułowaną tu diagnozę dotyczącą kształtu współczesnej polskości. Autor *Mogily Ordona* pisał o „dwóch Polskach”, zasadniczo się od siebie różniących, o dwóch odrębnych narodach, które nie potrafią się zrozumieć, przemawiają bowiem odmiennymi językami i inaczej definiują rzeczywistość. Szczególny sprzeciw części odbiorców wywołał dwunasty dystych: „To co nas podzieliło — to się już nie sklei / Nie można oddać Polski w ręce jej złodziei”. Wiersz odczytywano powierzchownie, dlatego osiem dni później poeta opatrzył go odautorskimi uwagami, które opublikował w portalu *teologiapolityczna.pl*. Wywód traktujący o intertekstualnych tropach obecnych w utworze zamykały następujące słowa: „Komentarze, które są teraz dodawane do mojego wiersza *Do Jarosława Kaczyńskiego* [...], świadczą [...], że historyczny kontekst tego wiersza — a także wszystkie zawarte w nim odwołania do poezji Mickiewicza — nie zostały (co bardzo mnie boli) zauważone”. W wydanym wkrótce potem tomiku *Wiersze polityczne* Jarosław Marek Rymkiewicz dodawał: „Po napisaniu wiersza *Do Jarosława Kaczyńskiego* zrozumiałem, że wymaga on komentarza, ponieważ jego czytelnicy (przynajmniej niektórzy z nich) nie rozumieją, że odwołuje się on do pewnej wielkiej i zamierzchłej tradycji, ostatnio trochę zaniedbanej i trochę zapomnianej — a mianowicie do tradycji polskiej poezji politycznej. [...] Może nie tylko przypomina [ją] — także trochę zmienia”.

Dlaczego poeta zdecydował się cokolwiek objaśniać? Dlaczego nie pozostawił sprawy jej własnemu biegowi? Myślę, że najprostsza odpowiedź na to pytanie brzmi: chciał być dobrze zrozumiany, pragnął zaznaczyć czytelnika ze wszystkimi istotnymi składnikami owego — opartego na aluzji — wierszowanego konterfektu państwa polskiego i jego elit. Czy jednak pełna semantyczna transparentność tekstu była tu koniecznością? Czy wiersz tego rodzaju nie może pozostawiać niedomówień? Autor *Metafizyki* sam postanowił wyjaśnić tę kwestię — wrócił do niej w jednym z felietonów publikowanych na łamach „Gazety Polskiej”, gdzie, w wielkim skrócie, przedstawił tradycję poezji zaangażowanej w sprawy publiczne:

Wiersze polityczne (takie, w których poeta wypowiada się na temat aktualnych wydarzeń politycznych) pisali wszyscy wielcy polscy poeci — pisali je Kochanowski, pisał Karpiński, pisali Mickiewicz i Słowacki. No może niemal wszyscy, bo był jeden taki wielki polski poeta, który politycznych wierszy nie pisał — to był Bolesław Leśmian. W XX w. pisali wiersze polityczne nawet poeci awangardowi, nowocześni, ale akurat im wychodziło to marnie, bo te ich wiersze były mało zrozumiałe lub kompletnie niezrozumiałe. Wiersz polityczny, który nie jest zrozumiały natychmiast i dla wszystkich, jest nonsensem — i urąga samej istocie tego gatunku, która zakłada możliwość wejścia sfery poetycznej w sferę polityczności, a więc możliwość poetycznej interpretacji polityczności. A w efekcie — możliwość poetycznej działalności politycznej. A sens takiej działalności musi być dla wszystkich zrozumiały. [...] Często można spotkać się z opinią, wedle której poeci nie powinni pisać wierszy politycznych, nie powinni w ogóle zajmować się polityką — bo poezja ma jakieś inne przeznaczenie, a wchodząc w sferę polityczności — temu przeznaczeniu zaprzecza. Nie zgadzam się z tą opinią. Nie zgodziłby się z nią też autor wiersza *Do Matki Polki*, nie zgodziłby się autor *Grobu Agamemnona*. Polityczność jest jedną ze sfer naszego życia — częścią życia. Wchodzenie w tę sferę jest dobrym prawem poezji, która jest dzieckiem życia — jego ukochaną córką. Gdyby poezji nie wolno było zajmować się życiem, przebywać w różnych sferach życia, czym mogłaby się zajmować i gdzie mogłaby przebywać? Poza życiem jest tylko nicość, musiałaby więc przebywać w nicości, zajmować się czymś takim, czego nie ma¹.

¹ J. M. Rymkiewicz, *Wiersze polityczne*, „Gazeta Polska” 2014, nr 14, s. 40.

A zatem: rękojmią skutecznego oddziaływania poezji obywatelskiej jest jej zrozumiałość. Wiersz polityczny musi zostać pomyślany w taki sposób, by czytelnik nie tracił czasu na rozwikłanie spraw drugorzędnych — musi natychmiast trafiać do przekonania i przynaglać do reakcji, do działania mającego na celu przemianę rzeczywistości. Mówiąc inaczej — wiersz polityczny to narzędzie interwencji, ściśle związane z określonym czasem i przestrzenią, oddające puls epoki, osadzone w teraźniejszości. Bywa, że wiersz polityczny prędko się starzeje, że jego przesłanie ulega dezaktualizacji. Tekst zastyga wtedy w coś w rodzaju dokumentu, świadectwa przeszłości, która bezpowrotnie minęła, do której nie ma już dostępu.

W twórczości takich poetów, jak Jarosław Marek Rymkiewicz — posiadających wysoką świadomość autorską, potrafiących głęboko wejrzeć w mechanizmy historii kultury, obdarzonych przy tym wyraźnym temperamentem politycznym, wiersze-interwencje należą do rzadkości. Swoją namysł nad obrotem spraw publicznych autor *Człowieka z głową jastrzębia* osadza zazwyczaj w szerokim kontekście kultury i literatury wieków minionych, dostrzegając i akcentując paralele między wydarzeniami obecnymi i przeszłymi — ma bowiem świadomość, że jedynie w dialogu z tym, co minęło, ujawnia się i zyskuje możliwie doskonały kształt namysł nad współczesnością. Dwóm z takich gęstych, wielowymiarowych utworów, formułujących diagnozy w łączności z tradycją, pragnę się teraz przyjrzeć.

Pogrzeb generała Jaruzelskiego (oktostych z dodanym dystychem) został napisany 30 maja 2014 roku, tego samego dnia, kiedy na Powązkach Wojskowych w asyście reprezentantów wszystkich formacji wojskowych III RP, pochowano prochy byłego komunistycznego dyktatora. Tytuł wiersza i sygnatura temporalna umieszczona pod tekstem są w zasadzie jedynymi elementami łączącymi go z polską rzeczywistością społeczno-polityczną XX i XXI wieku:

Generał Jaruzelski siedzi w Mysiej Wieży
I słucha — zegar zgrzyta i zaraz uderzy

Nad Gopłem stoją czarne zakrwawione chmury
Krew płynie z góry na dół i z dołu do góry

Krwią jej zaschłym powrozem świat jest powiązany
Krew spływa strumykami ze spróchniałej ściany

Krew jest wszędzie Krew kapie na polskie sztandary
Na koronę Popiela i na okulary

Już świta Nad Kruszwicą mgły poranne wstają
A tam w drzwiach jeszcze mysie zęby się ruszają

Struktura logiczna utworu oparta jest na zasadzie dwudzielności — zamiast spodziewanej denotacji faktów, zamiast relacji z ceremonii pogrzebowych ujętej w rymowane dystychy, otrzymuje czytelnik obraz zgoła niespodziewany. Oto postać generała Jaruzelskiego zostaje wprowadzona w obręb bajecznych dziejów Polski, w scenery znaną z podania o budzącej grozę, makabrycznej i groteskowej zarazem, śmierci króla Popiela. Współczesność zostaje skonfrontowana z przeszłością, rzeczywistość historyczna z prawdą mitu, a w warstwie obrazowej utworu noc jest przeciwstawiona świtowi.

Opowieść o Popiele i myszach pojawia się po raz pierwszy w *Kronice polskiej* Galla Anonima. Popiel jest tam przedstawiony jako książę gnieźnieński, który — nie przyjąwszy pod swój dach wysłanników nieba — sprowadza na siebie nieszczęście. Jego następcą zostaje z woli Boga Siemowit, syn Piasta, sam zaś Popiel, jak pisze autor *Kroniki*, „wypędzony z królestwa tak wielkie cierpiał prześladowanie od myszy, iż z tego powodu przewieziony został przez swoje otoczenie na wyspę, gdzie tak długo w drewnianej wieży broniono go przed owymi rozwścieczonymi zwierzętami, które tam przepływały, aż opuszczony przez wszystkich dla zabójczego smrodu [unoszącego się z mnóstwa pobitych [myszy], zginął śmiercią najhaniebniejszą, bo zagryziony przez [te] potwory”². Nazwanie śmierci Popiela „najhaniebniejszą” jest w kontekście Rymkiewiczowskiego wiersza bodaj najbardziej znaczącym elementem narracji Anonima zwanego Gallem.

Znacznie rozszerzoną wersję opowieści o królu zagryzionym przez myszy, zwanym z łacińska Pompiliuszem, daje Mistrz Wincenty

² Anonim tzw. Gall, *Kronika polska*, przeł. R. Grodecki, Wrocław 1989, s. 15.

Kadłubek. Pośrednią przyczyną śmierci Pompiliusza staje się tu zbrodnia dokonana przezeń na jego własnych stryjach — „upojony powabami pewnej trucicielki, za życzliwość odplaca nienawiścią, za przyjaźń — podstępem, krwi rozlewem za przywiązanie, wiarołomstwem za wierność, tyranią za posłuszeństwo”³. Ciała otrutych krewnych nie zostają pogrzebane („ów najśroźszy z tyranów odmówił nawet pogrzebu ich zwłokom, dowodząc, iż zginęli od pokarania z nieba”⁴), a z rozłożonych zwłok wylęgają się myszy. Wskutek owego bratobójczego mordu i moralnego upadku władcy katastrofie ulega cały naród: „Gdy przeto zaszyły te gwiazdy ojczyzny, upadła także wszystka godność i zgasła wszystka chwała Polaków, w popiół się obróciwszy”⁵.

Oczywiście, fakt, że Jarosław Marek Rymkiewicz przedstawia Wojciecha Jaruzelskiego jako Popiela, nie oznacza automatycznego odesłania czytelnika do cytowanych przeze mnie fragmentów kronik. Chodzi raczej o wskazanie linii interpretacji, o zasugerowanie pewnego kierunku myślenia o najnowszej historii Polski — myślenia ufundowanego na wartościach i o wartości się upominającego. Dzięki przywołaniu średniowiecznych kronik poeta nie musi mówić wprost — przemawiają zań struktury fabularne, konstrukcje postaci oraz prawdy etyczne zawarte w ocenach postaw i czynów bohaterów polskiej wspólnotowej wyobraźni.

Gdy po lekturze *Pogrzebu generała Jaruzelskiego...* u Anonima zwanego Gallem czytamy, że Popiel zginął śmiercią „najhaniebniejszą”, a u Mistrza Wincentego, że był wiarołomny i podstępny, że mordował pobratymców i wprowadził tyranie, nie możemy nie zadać sobie pytania, które z elementów charakterystyki mitycznego władcy dałyby się zastosować do postaci dwudziestowiecznego sowieckiego namiestnika Polski.

Ukazana w wierszu scena śmierci generała Jaruzelskiego w Mysiej Wieży, rozgrywająca się na granicy nocy i dnia (kiedy „zegar uderzy”, skończy się konanie; potem będzie brzask nowego dnia: „Już świta Nad Kruszwicą mgły poranne wstają”), jawi się jako ostatni akord epoki

³ Mistrz Wincenty Kadłubek, *Kronika polska*, red. nauk. S. Sierpowski, przeł. B. Kürbis, Wrocław 1996, s. 32.

⁴ Tamże, s. 36.

⁵ Tamże, s. 37.

ciemnej i krwawej. Zresztą słowo „krew” powtarza się tu ze wszystkich słów najczęściej, można by rzec — stanowi oś obrazowo-semantyczną utworu. Powtórzenie tego rzeczownika na początku kolejnych wersów, stworzony w ten sposób ciąg anaforyczny — są po to, by uzasadnić (w pewnym sensie także: unaocznic) prawdę zawartą w zdaniu: „Krew jest wszędzie”. Jakby tego było mało, w czwartym dystychu wprowadzona została enumeracja: „Krew kapie na polskie sztandary / Na koronę Popiela i na okulary”. Gdyby rzecz chciał ująć w jednym zdaniu, należałoby chyba rzec, że mamy tu do czynienia z wizją rzezi totalnej, z obrazem krwawego potopu.

Podtytuł wiersza — „oktostych z dodanym dystychem” — każe zadać pytanie o funkcję owego nadliczbowego dwuwersu. „Dodany” — a zatem wcześniej go nie było, dopisano go, dosztukowano do tego, co powstało wcześniej. Czym różniłby się *Pogrzeb generała Jaruzelskiego...*, gdyby urywał się po ósmym wersie, od wersji ostatecznej? Zabrakłoby jakiegokolwiek obrazowej przeciwwagi dla owej, by tak rzec, totalności krwi. Noc nie miałyby końca. Ale ten dodany dystych zmusza również do zastanowienia się nad emocjonalno-stylistyczną tonacją utworu. „Już świta Nad Kruszwicą mgły poranne wstają / A tam w drzwiach jeszcze mysie zęby się ruszają” — kiedy czytałem te wersy po raz pierwszy, towarzyszyło mi przekonanie, że nie zostały one wypowiedziane z pełną powagą. Nie mamy tu przecież spodziewanego obrazu zagryzienia zbrodniczego władcy „przez potwory” (tak pisał o nich Anonim zwany Gallem) — a jedynie informację o „ruszaniu się” mysich zębów w drzwiach, za którymi kona bohater wiersza. Jakby akt dziejowej i moralnej sprawiedliwości nie został spełniony do końca, a jedyną reakcją na taki obrót spraw mogło być ironiczne skrzywienie twarzy, gorzka drwina. Owo sarkastyczne zamknięcie jakoś współbrzmi z obrazem wywołanym przez wspomniane wcześniej wyliczenie: „polskie sztandary” — „korona Popiela” — „okulary”. „Tym w okularach” nazwał Rymkiewicz Jaruzelskiego w felietonie zatytułowanym *Mutacja*:

Zbliża się, niebawem będzie uroczyście obchodzona — z wywieszaniem flag, przypinaniem orderów i nabożeństwami w cerkwiach — 25. rocznica powstania III RP. Uzasadnione jest więc pytanie, w jaki sposób

powstał ten twór państwowy. Według mnie, III RP nie powstała ani z woli sowieckich ekspertów, którzy kiedy imperium zaczęło się rozpadać, debatowali w kremlofskich gabinetach nad przyszłością przygranicznych kolonii; ani z woli narodu, który skonfederował się w Solidarności; ani z woli tego w czarnych okularach; ani z woli tych, którzy pili wódkę w Magdalence. PRL, gnijący Golem z powyłamywanymi zębami i zgruchotanym kręgosłupem, rozpadł się na kawałki, ale ponieważ między Bugiem a Odrą, na terenach jednej z przygranicznych kolonii imperium, coś musiało istnieć, te kawałki zaczęły się składać, łączyć, zlepiać — i Golem ulepiwszy się na nowo, wstał na nogi. Taka właśnie jest geneza III RP. **PRL zmutował się — i to SIĘ jest tu najważniejsze.** Sam SIĘ zmutował i sam SIĘ — sam swoje SIĘ — powołał pod inną nazwą do ponownego istnienia.

Na koniec dopowiedzenie: być może, w kontekście Rymkiewiczowskiego wiersza nie byłoby nadinterpretacją odwołanie się do „ludowej” etymologii, łączącej imię Popiel z popiołem, ze zwyczajem spalania zwłok. Ciało Wojciecha Jaruzelskiego zostało wszakże spopielone — w grobie na powązkowskim Cmentarzu Wojskowym złożono urnę z prochami. O fundamentalnej różnicy między „cywilizacją trumien-grobów-zwłok” a „cywilizacją popiołów”, nazwaną także „cywilizacją kosmicznej niepamięci” pisał Rymkiewicz na kartach *Reytana*⁶.

⁶ „Cmentarne spisy — kto gdzie leży, w jakim towarzystwie i pod jakim drzewem, w jakim kąciku, kto tam z kim rozmawia — to dla badacza przeszłości jeden z najciekawszych, najbardziej obiecujących terenów badań; dla mnie to nawet chyba był, przez kilkadziesiąt lat, teren najciekawszy. Ten teren niebawem zaniknie, bo nie będzie grobów i nasza cywilizacja grobów — choć może lepsza byłaby nazwa: cywilizacja trumien; albo: cywilizacja zwłok — tak zatem nasza cywilizacja trumien-grobów-zwłok niebawem się skończy — zostanie zastąpiona przez cywilizację rozsypanych popiołów. Umarli znikną — w ogóle ich nie będzie — nie będzie ani jednego umarłego — i o to właśnie chodzi cywilizacji, która chce być cywilizacją popiołów, ponieważ nie chce być tym, czym była przez wieki — cywilizacją trumien-grobów-zwłok. Na rozsypanych popiołach, w nich, między nimi i pod nimi, jacyś inni ludzie (jacyś inni — bo już do nas niepodobni) wybudują swoją cywilizację — swoje ulice, pałace, pasy startowe, stacje metra i wieżowce. Jeśli

W ciągu skojarzeniowym Jaruzelski–Popiel–cywilizacja popiołów zawierałaby się ogromnie istotna diagnoza dotycząca okaleczonej świadomości historycznej Polaków, których komunizm usiłował pozbawić pamięci.

Drugi z wierszy, którym chciałbym poświęcić uwagę, nosi tytuł *Elektra bieli płótno*. (Na temat z „*Grobu Agamemnona*” Słowackiego) i pochodzi z tomu *Pastuszek Chelmońskiego*:

Elektra bieli płótno jak u Słowackiego
Ja nie wiem co to znaczy — ale ona bieli
Pół rycerzy jest żywych pół zamarzło w śniegu
I leżą lodowaci — jakby wstać nie chcieli

Pół rycerzy jest żywych a pół obnażonych
Zimowy wiatr usypia w pustych oczodołach
Królewska krew Atrydów spływa spod korony
I zamarza na czarnych popękanych czołach

Pół rycerzy jest martwych pół rycerzy śpiących
To po nich będą w nocy jechać czarne suki
To ich w nocy wyciągną z pościeli dymiących
Elektra bieli płótno albo drze na sztuki

Mamy tu do czynienia z intertekstualną grą, która uruchamia jednocześnie dwie przestrzenie semantyczne — zespoły treści i obrazów ze słynnego *Ułamka z greckiej podróży* Słowackiego i z mitu o rodzie Atrydów. Już w pierwszej linijce zawarta jest informacja, że Rymkiewiczowskie „dopowiedzenie” nie będzie idealnie zgodne z tym, co proponował Słowacki — poeta daje nam to do zrozumienia, posługując się zaimkiem względnym „jak”. Postać Elektry została przywołana w drugiej strofie *Grobu Agamemnona*:

wziąć pod uwagę dzieje planety, dzieje planetarne i dzieje kosmiczne, będzie to przemiana korzystna — bo to będzie kosmiczna niepamięć, cywilizacja kosmicznej niepamięci, a więc cywilizacja zgodna z porządkiem stworzenia. Ale mówmy o śladach pałaców — póki nas nie rozsypano” (J. M. Rymkiewicz, *Reytan. Upadek Polski*, Warszawa 2013, s. 150).

O! jak daleko brzmi ta harfa złota,
 Której mi tylko echo wieczne słychać!
 Druidyczna to z głazów wielkich grotą,
 Gdzie wiatr przychodzi po szczelinach wzdychać
 I ma Elektry głos — ta bieli płótno
 I odzywa się z laurów: „Jak mi smutno!”

Elektra to, przypomnijmy, córka Agamemnona, zamordowanego przez żonę, Klitajmestrę, i jej kochanka Ajgistosą. Po latach zbrodni mężobójstwa zostanie pomszczona przez Orestesa i Elektrę. Scena bienia płótna to, być może, aluzja do morderstwa dokonanego na matce i jej kochanku przez dzieci Agamemnona — „bielić” oznaczałoby wtedy „usuwać ślady krwi”. Rymkiewicz pisze, co prawda: „Ja nie wiem co to znaczy”, ale nie jestem pewien, czy możemy wierzyć temu zapewnieniu.

Słowacki wspomina o dwóch słynnych bitwach starożytności, w których Grecy walczyli z najeźdźcami. Pierwsza z nich stała się figurą doskonałego oddania sprawie, wierności do końca, aż do ofiary z własnego życia — w Termopilach padli wszyscy (było ich trzystu) spartańscy żołnierze Leonidasa, ale broniąc do ostatka swoich pozycji, znacząco opóźnili wielką ofensywę perską, dzięki czemu pozostałe wojska greckie mogły się przegrupować, a następnie skutecznie przeciwstawić się wrogowi. Druga z bitew, stoczona pod Cheroneą, stanowiła symboliczny koniec niepodległości Greków, pokonanych przez mniej liczne, ale lepiej zorganizowane oddziały Filipa Macedońskiego. W *Grobie Agamemnona* wiele jest wersów gorzkich, ale tylko dwie lub trzy sekstyny mogą się pod tym względem równać z sekstyną dwunastą:

Mnie od mogiły termopilskiej gotów
 Odgonić legion umarłych Spartanów;
 Bo jestem z kraju smutnego ilotów,
 Z kraju — gdzie rozpacz nie sypie kurhanów,
 Z kraju — gdzie zawsze po dniach nieszczęśliwych
 Zostaje smutne pół — rycerzy — żywych.

Właśnie z tej strofy, z jej ostatniego wersu, wzięł Rymkiewicz formułę, która — z pewnymi korekturami — pojawia się w każdej kolejnej części jego wiersza. Słowacki pisze o „smutnym pół — rycerzy

— żywych”, mając na myśli położenie militarne Polski tuż po powstaniu listopadowym, kiedy bez wydania walnej bitwy i bez kapitulacji wojska powstańcze wyszły poza granice kraju, by z dnia na dzień przemienić się w armię uciekinierów i bezpieczeństwańców. W *Grobie Agamemnona* ocena tego faktu jest jednoznacznie negatywna — poeta nazywa Polskę smutnym krajem niewolników („ilotów”). Do czego owo „pół rycerzy” potrzebne było Rymkiewiczowi? Mógłbym odpowiedzieć jego własnymi słowami: „Ja nie wiem co to znaczy”, ale byłaby to tylko część prawdy, bo jednak czegoś się domyślam. To, co teraz napiszę, jest hipotezą roboczą, zbiorem mniemań, które wymagać będą weryfikacji.

[Mniemanie 1.] Czyniąc aluzję do jednego z najsłynniejszych polskich wierszy politycznych, autor współczesny sam uprawia poezję polityczną. [Mniemanie 2.] Jego wiersz, choć wyzyskuje obrazy i formuły przejęte od twórcy dziewiętnastowiecznego, odnosi się do wydarzeń terażniejszych, diagnozuje (na sposób poetycki) coś, co nas, czytających, bezpośrednio dotyczy. [Mniemanie 3.] Skoro diagnozuje, to (być może) ma nas także do czegoś skłonić, przekonać, ma nas, czytających, przymusić nie tylko do refleksji, ale i do reakcji. [Mniemanie 4.] Wzięta od Słowackiego formuła „pół rycerzy” odnosi się do jakiejś walki, którą teraz, współcześnie podejmowaliśmy; do walki, której rezultaty przypominają rezultaty tamtej, powstańczej. [Mniemanie 5.] Mówi się tu o jakiejś klęsce. Mówi się, że i dziś jesteśmy — pod jakimś względem, w pewien sposób — niewolnikami, helotami.

Z tego, co powiedziałem, wynika, że wiersz inspirowany *Grobem Agamemnona* jest wierszem politycznym, ale zbudowanym na aluzji, przemawiającym nie wprost, ale w sposób pośredni, zakamuflowany. Pojawia się tu motyw podziału wewnątrz narodowej ekumeny. Raczej nie jest to głos w sprawie podziału „posmoleńskiego”, ale, być może, w sprawie całego ćwierćwiecza po Okrągłym Stole — wyrażona w formie aluzyjnej ocena ostatniej rewolucji Polaków. Jako zbudowaną na aluzji literackiej wypowiedź o naszej politycznej współczesności, skłonny byłbym odczytywać następujące wersy: „Pół rycerzy jest żywych pół zamarzło w śniegu”, „Pół rycerzy jest żywych a pół obnażonych”, „Pół rycerzy jest martwych pół rycerzy śpiących”. Słowacki mówi o połowie „żywych” powstańców listopadowych salwujących się ucieczką z kraju pacyfikowanego przez zaborcę. Czy o wydarzeniach,

których kolejne etapy to tzw. karnawał „Solidarności”, stan wojenny i Okrągły Stół, nie dałoby się powiedzieć, iż doprowadziły do podobnych rezultatów — że przyczyniły się do podziału rewolucjonistów na „żywych” i leżących w śniegu, „jakby wstać nie chcieli”; na „żywych” i „obnażonych”; „martwych” i „śpiących”?

Różne znaczenia są ukryte w przymiotnikach i imiesłowach, jakimi posługuje się Rymkiewicz. „Żywy” to, być może, ten, kto nie był zdolny do końca walczyć o wartości, kto — jak „pół rycerzy” u Słowackiego — wycofał się z walki, oddał pole przeciwnikowi, by okryć się hańbą dezercji. Imiesłów „obnażony” przywołuje obraz „nagiego trupa Leonidasa” z wiersza Słowackiego — nagi trup wodza Spartan został przez Persów zawieszony na krzyżu; wcześniej pozbawiono go głowy. Rymkiewicz pisze jednak o „rycerzach obnażonych”, nie o „rycerzach nagich”. Dlaczego? Chce bowiem, jak sądzę, wyzyskać polisemiczność czasownika „obnażać” („rozbierać”, ale i „wyjawiać, ujawniać prawdę o kim”). „Pół rycerzy jest [...] obnażonych” znaczyłoby zatem również: ujawniono prawdę (niedobłą prawdę) o części tych, którzy brali udział w walce. „Martwi” i „śpiący”, ci, co zamarli „w śniegu / I leżą lodowaci” — jak objaśnić te obrazy? A jeszcze ten wers: „Zimowy wiatr usypia w pustych oczodołach”. Stwierdzenie absolutnej ważności kontekstu dziewiętnastowiecznego, ważności nawiązań do twórczości Słowackiego, pozwala szukać odpowiedzi w dziele autora *Króla-Ducha*. I taką odpowiedź udaje się odnaleźć. O polskich wygnańcach, z których część pomarła, a część pogrążona jest we śnie, traktuje wszak poemat prozą *Anhelli*⁷. Urywek z VIII rozdziału *Anhellego* cytuje Rymkiewicz

⁷ Jako punkt odniesienia dla niektórych obrazów z wiersza Rymkiewicza traktować można wydarzenia przedstawione w rozdziałach IV, VII, X i XI *Anhellego*. Dla przykładu, Rymkiewiczowski wers „Zimowy wiatr usypia w pustych oczodołach” zestawzić można z dwoma wersetami z rozdziału XI (jego akcja rozgrywa się na cmentarzu syberyjskim, na którym *Anhelli* i Szaman grzebali ciała zamrożonych): „Tak mówił i podniósł jedną z czaszek tych, które leżały odkryte; a w niej było rodzeństwo małych ptasząt. / I wyciągały główki przez miejsce, gdzie były oczy ludzkie, i pełna była płaczącej troski kość śpiącego człowieka” (J. Słowacki, *Anhelli*, w: *Dzieła*, t. II, Wrocław 1959, s. 271).

w felietonie *Ciemności Sybiru*: „Oto zmartwychwstali, lecz nie mogą odwalić mogiły!”. Zdanie z dzieła Słowackiego odnosi poeta nie tylko do polskiej historii w wieku XIX, lecz także do współczesności i jest to, jak mierniam, najlepszy komentarz do wiersza *Elektra bieli płótno...*:

My też zmartwychwstaliśmy — to było w sierpniu 1989 roku. Ale — jak nasi przodkowie — nie zdołaliśmy podnieść grobowej płyty — „odwalić mogiły”. I choć zmartwychwstaliśmy, choć żyjemy — to żyjemy w grobie — w ciemnościach państwa śmierci, którym rządzą szatani⁸.

„Żyjemy w grobie”. Z wnętrza grobu przemawia do nas Rymkiewicz — przemawia, powtarzając gest romantycznego poety (Grób Agamemnona jest wszak fragmentem VIII pieśni poematu dygresyjnego *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, w którym motyw odwiedzania grobowców wielkich postaci jest jednym z elementów porządkujących konstrukcję narracji i dygresji). Paradoks zmartwychwstania bez odwalenia grobowego kamienia stoi u początku nowych wierszy autora *Metafizyki*, szczególnie tych napisanych po 10 kwietnia 2010 roku.

⁸ J. M. Rymkiewicz, *Ciemności Sybiru*, „Gazeta Polska” 2014, nr 16, s. 40.

OD GROBU DO GROBU O KRZYKU SOWY FELIKSA NETZA¹

Kiedy po dokonaniu mordu na królu Duncanie Makbet donosi swojej żonie, że krwawe dzieło zostało spełnione, pyta ją także o to, czy do jej uszu dotarł jakikolwiek dźwięk mogący przedwcześnie ujawnić zbrodnię. Lady Makbet odpowiada następującymi słowami: „I heard the owl scream and the crickets cry”. Tłumacze oddają tę kwestię na różne sposoby. U Barańczaka brzmi ona następująco: „Tylko sowę i świerszcze”, u Leona Ulricha: „Hukania sowy i świerszczów ćwierkanie”, u Józefa Paszkowskiego: „Słyszałam sowy krzyk i poświerk świerszcza”. Ostatnia z cytowanych polskich wersji jest chyba najbliższa oryginału (próbuję oddać nawet Szekspirowską aliterację: „crickets cry” — „poświerk świerszcza”), właśnie ją wybrałby zapewne poeta Feliks Netz, który swój ostatni zbiór wierszy opatrzył tytułem *Krzyk sowy*.

Książka Netza stanowi kolejne potwierdzenie słuszności tezy o odradzaniu się w literaturze polskiej tego nurtu refleksji, który przez dwa stulecia był traktowany jako sygnatura naszej historyczno-kulturowej odmiennosci. Może zresztą wyraziłem się nieprecyzyjnie: odmienna jest wszak przede wszystkim nasza świadomość, wcześniej i trafniej diagnozująca dziejowe zagrożenia, wyczulona na wszelkie ograniczenia wolności, na bezprawne ingerencje w polityczny kształt tej części Starego Kontynentu, w której przyszło nam żyć, przywołująca obrazy przeszłości i zmuszająca terażniejszość, by przejrzała się (i rozpoznała) w nich jak w zwierciadle.

Autor *Krzyku sowy* opowiada nam nas samych, opowiada na wiele sposobów, przemawiając różnymi językami, przekładając polską przeszłość i terażniejszość na obrazy zrozumiałe pod każdą szerokością geograficzną (nie uroniwszy przy tym nic ze specyficznego trybu doświadczenia historii przez mieszkańca Europy Środkowej). Właśnie po

¹ F. Netz, *Krzyk sowy*, Sopot 2014.

to — by czytelnik zdał sobie sprawę, że rytmem wydarzeń dziejowych od zawsze rządzą te same mechanizmy (ambicja, zdrada, zbrodnia) — wprowadzony zostaje kontekst szekspirowski. Aktorzy wielkiego spektaklu historii odgrywają swoje role wedle prawideł z bezlitosną trafnością i wyrazistością uchwyconych przez geniusza ze Stratfordu. Historia nie umarła — przestrzegają wiersze Netza — przeciwnie, na naszych oczach rozgrywała i rozgrywa jedną ze swoich najbardziej skomplikowanych partii.

Unde motus? Skąd ruch? — pyta sowa w tytułowym wierszu tomu i jest to pytanie zarówno o obecność zła w dziejach ludzkości, jak i o tajemniczą zasadę stojącą u podstaw tożsamości jednostek i wspólnot, o nieznaną źródło wewnętrznej siły, która każe stawać — wbrew prawom logiki — po stronie prawdy, nawet wtedy, gdy za wierność i niezłomność zapłacić trzeba najwyższą cenę:

[...] mam zawroty głowy, bito mnie,
 kantem dłoni, pięścią, nie widziałem tego, bo
 najpierw wykluto mi oczy, ostrym końcem sztyletu,
 to ostatnie, co widziałam w życiu: ostry koniec
 sztyletu, potem przeszłam do świata rzeczy
 niewidzialnych — — — chcą ze mnie wydobyć to,
 co wiem, i to im powiem, może jutro, może
 pojutrze, muszę się zastanowić, czy chcę umrzeć
 jutro, czy żyć dzień dłużej, bo, to pewne, zabiją
 mnie, gdy im powiem: krzyknęłam, bo ujrzałam
 zbrodnię, zabójstwo, mord nieludzki, choć możliwy
 tylko wśród ludzi, powiem: mój krzyk, panie,
 rozdarł sukno nocy, tę zasłonę, którą świerszcze,
 w twojej mowie: crickets, utkały z żałobnej
 cykady na przesłonięcie tego, coś uczynił.

Zapasy z tożsamością

Co sprawia, że jednostka identyfikuje się ze zbiorowością, że jest gotowa dzielić jej los? Jak to się dzieje, że niektórzy przyjmują tę ponadindywidualną więź jako dar, inni zaś traktują niczym jarzmo, które

przy byle okazji gotowi są zrzucić z własnych barków? Poeta nie odpowiada wprost. Odpowiedź ukryta została w strukturze poszczególnych utworów, a także w semantycznych napięciach pomiędzy wierszami. Dałoby się ją, jak sądzę, sprowadzić do jednego słowa, które precyzyjnie nazywa i wskazuje to, co najważniejsze. Owo słowo brzmi: wybór. Każdy zostaje postawiony przed wyborem; w jakiejś chwili kluczowej, której znaczenie nie zawsze w porę rozpoznaje, opowiada się za lub przeciw. Niekiedy to los decyduje, a wtedy człowiek niesiony jest na fali zbiorowych przeznaczeń.

Książkę *Krzyk sowy* otwiera wiersz o Władysławie Chodasiewicz, rosyjskim poecie polskiego pochodzenia (jego dziadek był uczestnikiem powstania listopadowego). Netz pisze tu alternatywną biografie. Każe Chodasiewiczowi w trakcie jego ucieczki z bolszewickiej Rosji zatrzymać się w Polsce i podzielić los innego polskiego twórcy, Władysława Sebyły, zamordowanego w Katyniu. W wierszu przemawia sam Chodasiewicz:

miewałem i takie sny: uciekając z Rosji
Sowieckiej, nie Zachód wybieram, lecz Polskę:
Rzeczpospolita obejmuje mnie mocno,
aż pękają mi trzy żebra, przygryzam wargi,
całuje mnie namiętnie spijając z nich krew,
przygarnia mnie jak swojego, ale i jak obcego,
jak syna, ale jakby z nieprawego łoża,
niepewna, czy czyni roztropnie; paszport
oblewamy bez opamiętania (Skamander
w komplecie), wszyscy mówią doskonale
po rosyjsku! Jakbym siedział w Domu Pisarza
w Moskwie, cały Skamander jakby chciał
mi osłodzić wygnanie, choć mnie nikt
nie wygnał, w kółko po rosyjsku, jakby chciał
pomóc moim wargom, z których polskie słowa
schodzą niepewnym krokiem, jakbym ja, duży
chłop stąpał po pierwszym cienkim lodzie jeziora
Ładoga; już mi się śni po polsku, ale piszę
po rosyjsku dla „Wiadomości Literackich”,
tłumaczy mnie Broniewski, Redaktor ukrywa
ten fakt, jakbym z Rosji Sowieckiej przywiózł

syberyjski syfilis; co będzie dalej, nie wiem,
co będzie ze mną, tego to dopiero nie wiem,
a nie jestem pewien czy Polska jest moją
ojczyzną, a może to Polska nie jest pewna,
czy jest moją ojczyzną; to się niebawem
wyjaśni, bo oto znów objęła mnie mocno,
i znowu złamała mi te same trzy zębra,
i owinęła mnie w powszechną mobilizację jak
w śmiertelny całun. Strzał w tył głowy
w smoleńskim lesie (stąd była moja ruska
niania, moja rosyjska mowa to jej ojczysta
mowa), możliwe, że padając twarzą w otchłań
krzyknąłem: Boże!, możliwe, że: Gospodi!
A ta czaszka, którą niemiecki lekarz trzyma
w rękach i wsuwa w otwór w potylicy
ołówkę na głębokość pięciu centymetrów,
to jest moja czaszka, jest, skoro mogłaby być [...]

(Chodasiewicz)

Wybór tożsamościowy został tu przedstawiony jako wybór historycznego i osobistego losu, bo sugeruje Feliks Netz, właśnie w procesie dziejowym jednostka rozpoznaje się i określa wobec świata i innych ludzi. Decyzja o zmianie narodowej, politycznej i kulturowej przynależności wiąże się z wyborem języka, warunkującego sposób postrzegania rzeczywistości, kreowania znaczeń i definiowania wartości. W wyimaginowanym monologu Chodasiewicza powtarzają się co prawda stwierdzenia „nie wiem”, „nie jestem pewien”, ale zostały one wprowadzone nie po to, by podkreślać brak definitywności wyboru dokonanego przez bohatera, lecz by uwypuklić okrucieństwo dwudziestowiecznych systemów totalitarnych, traktujących przynależność narodową jako kryterium decydujące o życiu lub śmierci człowieka, jakby był on jedynie nic nieznaczącą cyfrą w rejestrze wojennych zysków i strat.

Proces utożsamiania się z określoną zbiorowością rozpoczyna się w chwili, gdy człowiek zostaje osadzony w pewnej rzeczywistości językowej i kulturowej, którą skłonny jest oceniać jako naturalną, pierwotną, dającą bezpieczeństwo. W przypadku większości z nas następuje to

automatycznie — nie są nam znane rozterki dzieci z małżeństw mieszanych. Tymczasem Netza interesują właśnie sytuacje graniczne. Jest to widoczne szczególnie w grupie utworów autobiograficznych, w których mówi się o wyborze między językiem (i kulturą) polską i niemiecką (*Ojciec, Dwie śmierci*)².

Refleksja poety obejmuje jednak znacznie większy zakres zagadnień — wiersze z *Krzyku sowy* raz po raz obnażają ideologiczny wymiar języka, pytają o granice posługiwania się nim dla celów inżynierii społecznej i politycznej. W utworze *Eugeniusz Bodo śpiewa po rosyjsku* ukazana została, na przykład, sytuacja planowej podmiiany znaczeń w popularnej międzywojennej piosence — *Tylko we Lwowie*. W roku 1941 jedna z największych gwiazd II RP nagrała jej rosyjską wersję z towarzyszeniem orkiestry Henryka Warsa. Nowy tekst miał służyć celom propagandowym; przedstawiał Lwów jako miasto sowieckie, przechodzące „kapitałnyj riemont”. „To zawsze zaczyna się od drobnej chirurgii, / coś jak wycięcie kurzajki, nie boli i śladu / nie będzie, ale zamysł jest niegłupi i dalekosiężny” — pisze Netz i poddaje ową „drobną chirurgię” (chirurgię w zakresie semantyki) wielowymiarowemu opisowi, by na koniec uznać jej ograniczoną, mimo wszystko, skuteczność: „następny krok / to prosty wybór: sowiecki paszport albo Workuta, / a jednak większość wybrała Workutę”.

² Sam Feliks Netz pochodził z rodziny dwujęzycznej — jego matka była Polką, ojciec zaś Niemcem. W rozmowie z Wojciechem Kassem (*Coś nam nie wyszło, coś się nie udało... Z Feliksem Netzem, poetą, prozaikiem, tłumaczem, autorem słuchowisk, krytykiem literackim i filmowym — rozmawia Wojciech Kass*, „Topos” 2014, nr 5, s. 12–13) poeta mówił: „przy jeszcze jednym obrocie losu mojej rodziny mógłbym zostać Niemcem. Nie: być, ale właśnie: zostać. Polskość została mi dana w połowie, przez matkę, i z tej połowy postanowiłem uczynić całość. [...] Musiałem w sobie, w swoim ciele, w swojej duszy zbudować Polskę jak katedrę. Czy musiałem? Chciałem. Takie postawiłem zadanie sobie, całemu mojemu życiu. Całości pewnie nie zbudowałem, bo to chyba było niemożliwe, ale to, co zostało z tego, co dał mi ojciec niemieckim, bez polskich pierwiastków, rodowodem, wytworzyło we mnie pewną ostrożność w demonstrowaniu własnej polskości. [...] Natomiast ja, tę kulę, która została wystrzelona w potylicę Władysława Sebyły, noszę w mojej głowie. To jest moja Polska, to jest mój naród”.

Lustro historii

Na pytanie Wojciecha Kassa, czy ma poczucie, że pisze „o historii”, Feliks Netz odpowiada: „Broń Boże! To historia, czyli jakieś ciężkie, granitowe bloki zdarzeń, spadają na mnie, czyli w moją prozę, w moje wiersze”. Następnie cytuje zdanie z Diltheya, które umieścił na wstępie swojego tomu: „Tylko historia może powiedzieć człowiekowi, kim jest”.

Krzyk sowy to książka, w której przedmiotem namysłu, analizy i opisu uczyniono nie tyle mechanizmy historii, ile człowieka umieszczonego (niczym Jonasz w brzuchu wielkiej ryby) we wnętrzu dziejów. „Kim jestem w historii?” — zapytuje Netz samego siebie, a następnie tę samą kwestię zadaje czytelnikom: „Kim jesteście? Co uczynił z wami XX wiek? Jak odnaleźliście się w nowej rzeczywistości po komunizmie? Czy sproścaliście jej? Jesteście jej uczestnikami, czy też biernie się przyglądacie, oddawszy własne sprawy w ręce tych, którzy »wiedzą lepiej«?”. Mówiąc inaczej, poeta wznosi przed nami wielkie lustro, w którym możemy się przejrzeć — jako zbiorowość i jako jednostki. Po co w nie spoglądać? By wiedzieć. „*Gnothi seauton* — zachęca poeta Feliks Netz — poznaj samego siebie”. Albo, jeszcze precyzyjniej: „Poznajmy samych siebie”. My, wspólnota historycznego doświadczenia. Ci, którzy tutaj, w centrum Europy żyjemy, wciąż żyjemy.

W rozmowie z Kassem autor *Dysharmoniae caelestis* poddaje krytycznemu oglądowi i dekonstrukcji swoje niedawne marzenie o „polskiej Szwajcarii”, przedstawia pierwsze dekady „wolności” (z Andrzejem Szczypiorskim w roli głównego autorytetu moralnego) jako czas zwichniętych hierarchii i aksjologicznych nieoczywistości³. *Krzyk*

³ „Ów sen o polskiej Szwajcarii — to było moje prywatne marzenie. Ot, prywatny fantom. Co się innym śniło, kogo jakie dusiły zmyry? W dziełach tego nie widać, raczej w grach, podchodach, intrygach. [...] Pamiętam, że bardzo mi się ta nowa, rodząca się w bólach, wolna Polska nie spodobała. [...] Jakaś, zaiste, pomroczość jasna, z Andrzejem Szczypiorskim jako wielkim polskim prozaikiem, bo jego powieść (bardzo przeciętna) spodobała się w Niemczech. Jeśli będziesz miał trochę

sowy powinien być traktowany — tak sędzę — jako książka rozrachunkowa, jako próba zmierzenia się z przeszłością najnowszą, dobrze osadzoną w pamięci, a za jej pośrednictwem także z wydarzeniami odległymi, na wpół zapomnianymi, wypartymi ze zbiorowej świadomości.

Jak się przywraca pamięć zbiorowości? Opowiadając. Netz bierze na siebie rolę aojda, śpiewaka prezentującego słuchaczom opowieść o ich własnych korzeniach, o czynach przodków, o tym, kim byli niegdyś, skąd wychodzą. „Pokażcie mi wasze mity założycielskie — woła — a powiem wam, kim jesteście, kim będziecie”. A zatem: narracja. Mozolne zbieranie śladów tego, co minione. Opowiadanie, które posiada co najmniej dwa plany: zbiorowy i jednostkowy. Plan pierwszy to dzieje Polski i Polaków w XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem punktu węzłowego, czyli niemiecko-rosyjskiej agresji w roku 1939. Plan drugi obejmuje prywatne losy autora i jego bliskich, jest relacją z wydarzeń, w których uczestniczyli, a także sprawozdaniem ze żmudnego procesu dochodzenia przez twórcę do prawdy o sobie samym, o własnym zakorzenieniu w świecie, o umieszczeniu pośród ludzi i spraw mających wpływ na kształtowanie się jednostkowej tożsamości.

Kiedy mówię „narracja”, nie twierdzę bynajmniej, że *Krzyk sowy* należy zaliczać do dzieł epickich. Opowiadanie stanowi tu, co prawda, jeden z najistotniejszych komponentów artystycznej całości, wszakże nie jedyny. O poetyckich walorach wierszy Netza napiszę nieco później — teraz chciałbym się przyjrzeć sposobowi, w jaki poeta-opowiadacz dobiera elementy autorskiej wizji historii.

czasu na zbyciu, spróbuj postawić go razem z tą powieścią o pięknej pani Seidenman obok dylogii Jana Józefa Szczepańskiego *Ikar* i *Wyspa*. Z daleka widać, gdzie jest prawdziwa literatura, a gdzie jedynie zręczna literacka robótką, kto jest pisarzem, a kto — literatem. Gołym okiem było widać, że dokonuje się korekta. Więc nie Herbert, lecz Wisława Szymborska, wszystkie reflektory na Damę z Krakowa. A jakże, Nobel dla Szymborskiej. Z całym szacunkiem, to jednak nie jest ranga Herberta czy Różewicza” (*Coś nam nie wyszło...*, s. 20).

Wielkie opowiadanie

Zasada naczelną, którą autor *Ćwiczeń z wygnania* — jako człowiek filmu⁴ — zna doskonale, uczy: jeśli chcesz pokazać losy zbiorowości, opisz poszczególne indywidua, wciągnięte w tryby historii. Wyszukaj przypadki reprezentatywne, a wyraziste. Wyzyskaj zbliżenie, powiększenie. Ukaż tak dobrany szczegół, by otwierał on widza, odbiorcę, czytelnika na panoramę. Zawrzyj makrokosmos w mikrokosmosie.

Występuje więc w Netzowej opowieści kilku protagonistów, bohaterów — zauważmy od razu — o pozornie niewielkim potencjalnie bohaterskości. Jest Władysław Chodasiewicz, rosyjski poeta, potomek polskiego powstańca, uciekinier z kraju ogarniętego bolszewicką rewolucją. Jest Eugeniusz Bodo, czyli Bogdan Eugène Junod, pół Polak, pół Szwajcar, powrześniowy rozbitek, uchodźca z polskiej (zajętej przez Niemców) Warszawy do polskiego (ogarniętego przez bolszewików) Lwowa, śpiewający po rosyjsku polskie piosenki, uznany za szpiega i zamęczony w jednym z łagrów Północy. Jest Tadeusz Dołęga-Mostowicz, uczestnik wojny polsko-bolszewickiej, autor międzywojennych bestsellerów, współpracujący z Hollywood, we wrześniu 1939 roku zastrzelony nieopodal polsko-rumuńskiego przejścia granicznego w Kutach. Są bohaterowie propagandowej powieści *Papiół i diament* Jerzego Andrzejewskiego, zamiast zniczy na pamiątkę poległych towarzyszy broni pałacy wódkę w kieliszkach. Netz pokazuje nam ich wszystkich w chwili przedśmiertnej, na tle rozpadającego się świata, w scenerii apokaliptycznej lub apokaliptyczno-groteskowej (jak w wierszu *Śmierć w Kutach*), jakby chciał powiedzieć: „Tak kończyliśmy. Tu była linia, po której przejściu staliśmy się innymi ludźmi”.

Nieco na uboczu w stosunku do postaci historycznych lub wykreowanych przez kulturę, w istocie zaś w samym centrum narracji autora *Krzyku sowy*, sytuują się bohaterowie historii osobistej, począwszy od

⁴ Feliks Netz był autorem scenariuszy do dwóch filmów fabularnych — *Kochajmy się* (1974) i *Biała gorączka* (1979). W latach 1973–1975 pracował jako kierownik literacki zespołu filmowego „Silesia”.

osób najbliższych twórcy, czyli rodziców, rodzeństwa i innych krewnych (cioteczna babcia z wiersza *Initium Silesiae*), skończywszy na epizodycznych postaciach zaludniających pamięć młodzieńca dorastającego w Lubaniu i mężczyzny, który w roku 1955 z Lubania wyjechał do Katowic. Netz wybiera i poddaje poetyckiej obróbce te fakty z własnego życia, które uznaje za węzłowe, oraz te, które nabierają znaczenia poprzez swój związek z porządkiem historycznym.

O bliskich mówi się tu nie po to, by skonstruować sentymentalny obraz, by wyartykułować nostalgię za czasem minionym (choć owe uczuciowe wątki są przecież obecne w wierszach z *Krzyku sowy*), lecz po to, aby możliwie precyzyjnie zaprezentować skomplikowany rodowód poety, podkreślić dramatyzm wyboru, jakiego dokonuje bohater tych utworów, utożsamiany przez nas z autorem. Chodzi o wybór przynależności narodowej, o opowiedzenie się po stronie matki, nie po stronie ojca, a zatem także o świadome odrzucenie części tradycji rodzinnych. Młodzieńcza decyzja pociąga za sobą dalekosiężne skutki, oznacza bowiem również uprzywilejowanie określonej spuścizny kulturowej, osadzenie i zakorzenienie w polskiej rzeczywistości historyczno-politycznej.

Sekwencję utworów „rodowodowych” otwiera wiersz *Fotografia rodzinna*, zbudowany według, zdawałoby się, prostego i mało oryginalnego wzorca strukturalnego (w jaki sposób Netz niweluje kompozycyjną i semantyczną przewidywalność tekstu, pokażę nieco później). Podstawą jest tu opis zdjęcia odnalezionego przypadkiem wśród pamiątek po przodkach, a przedmiotem opowiadania losy rodziny w latach 30. ubiegłego wieku. Kolejny z wierszy nosi tytuł *Ojciec* i można by go nazwać mini-traktatem o tożsamości i dojrzałości, jego przedmiotem jest bowiem swoisty agon między ojcem a synem, w którym ten ostatni artykułuje potrzebę dystansu wobec ojcowskiego świata, by ostatecznie wybrać własną drogę rozwoju, sprzeczną z oczekiwaniami przodka. Utwór zamyka pytanie:

[...] czy to w tej chwili ktoś
wszedł między nas i odsunął od siebie
na odległość wyciągniętych rąk w lewo
i w prawo, jakbyśmy stanęli na dwóch

brzegach Renu, toczącego swoje wody
ciężkie jak krew starej Germanii, pod
kamienną Lorelei, która mierzy i waży, czyja
łódź ma się rozbić — mojego ojca czy moja.

Ta quasi-elegijna tonacja kontynuowana jest w kolejnym wierszu, gdzie wspomnienie ostatnich chwil życia rodziców wywołuje myśl o własnej śmierci („w holu mojego domu [...] wiszą / dwie kosy, czasem słyszę jak w nocy jedno / ostrze lekko uderzy o drugie, / jakby mówiły: nie śpij nazbyt spokojnie, / jesteście, / czuwamy”). Koniec jest tu nierozzerwalnie związany z początkiem, jak w słynnej formule z Eliotowskiego poematu *Burnt Norton* — bo *Dwie śmierci*, będąc poetyckim wspomnieniem ojca i matki, są także kolejną próbą określenia własnego rodowodu, w której do głosu dochodzi bolesna świadomość umieszczenia „pomiędzy” (narodzinami a śmiercią, ojcem a matką, „polskością” a „niemieckością”).

Napisałem wcześniej, że Netzowa opowieść rozgrywa się na dwóch planach — pierwszym, historycznym i drugim, prywatnym; że snute są tu dwie narracje. Widzę jednak, iż ta początkowa formuła interpretacyjna nie jest wystarczająco pojemna. Autor *Krzyku sowy* szuka bowiem sposobu, by dzieje własnego życia i dzieje wspólnoty, z którą się identyfikuje, ujrzeć w szerszej perspektywie. Nie chodzi więc jedynie o to, by minione przywołać, utrwalić i zatrzymać w pamięci. To tylko etap wstępny, warunek *sine qua non* pracy prawdziwie istotnej. Znacznie ważniejsza jest tu historyczno-egzystencjalna hermeneutyka, czyli wysiłek zmierzający do głębinowej interpretacji zapamiętanych faktów, do wskazania i opisanie związków między wydarzeniami, do odnalezienia zasady porządkującej.

W wierszach tych trwa więc nieustający ruch myśli, a fakty, miejsca i ludzie — wszystko to zostaje rzucone na szerokie tło kulturowe, zestawione z obrazami z literatury, sztuki, filmu, uwznioślone poprzez odniesienie do porządku religii i wiary. Zgodnie z autorską wizją uciekinierzy z dawnych ziem II Rzeczypospolitej, którzy osiedli w Lubaniu i nad rzeką Kwisą spędzają wolny czas, przemieniają się w izraelskich wygnańców płaczących na brzegach rzek Babilonu (*Niewłączone do Księgi Psalmów*). Krystian Niewczas (norwidowskie „imię mówiące”

— w świecie zdominowanym przez totalitarne potęgi każdy chrześcijanin musi się jawić jako herold innego, minionego, zamierchłego porządku), więzienią łagru katowany przez jednego z sowieckich oprawców, nabiera cech Chrystusowych właśnie, jego męka upodabnia się do męki Golgoty, a znęcający się nad nim strażnik do rzymskiego żołdaka (*Droga krzyżowa*).

Niekiedy postaci z wierszy Netza bywają zestawiane z bohaterami literackimi. Taka kulturowa sygnatura pomaga pojąć porządek świata, odnieść niezrozumiałe do zrozumiałego, oświetlić to, co ciemne i trudne do ogarnięcia. Owo żonglowanie odniesieniami nie oznacza mnożenia efektów, jałowego epatowania erudycją — ma raczej prowadzić refleksję odbiorcy ku odczytaniu znaków ukrytych w tym, co skłonny był uważać za przerażająco zwyczajne, codzienne, szare i niegodne uwagi. My, zwykli ludzie — dowodzi poeta — my i nasi przodkowie, przeganiani z miejsca na miejsce, poszukujący spokoju w świecie ogarniętym szaleństwem wojny, mordowani w Katyniu, męczeni w obozach, poddani totalitarnej opresji, my wszyscy jesteśmy postaciami z tragedii Szekspira, z nowel Puszkina, z wierszy Rilkego.

Jeśli myślę o epickości utworów zebranych w książce *Krzyk sowy*, to słowo „epickość” rozumiem jako synonim polifoniczności, jako imię takiej praktyki pisarskiej, u której początków leży pragnienie „objęcia świata”, sporządzenia pełnego rejestru, stworzenia opisu totalnego. Podobny zamysł towarzyszył przed wiekami twórcom eposu. I w pewnym sensie tom Feliksa Netza jest próbą epopei, epopei niemożliwej, więc rozbitej na fragmenty, ułamki i urywki. Z tych fragmentów musimy wywieść obraz wspólnoty zgruchotanej, z trudem wydobywającej się z tożsamościowego kryzysu, znajdującej się w momencie kluczowym dla jej dalszych losów.

Dialog, czyli ruch

Wszystkie elementy konstrukcji *Krzyku sowy*, o których pisałem, choć niezwykle istotne, nie stanowią jeszcze rękojmi wybitności tomu. Ileż znamy takich książek — których forma nie nadąza za myślą, przez

co jawią się jako dzieła wewnętrznie zwichnięte, zatrzymane w połowie drogi między koncepcją a realizacją! Tom Feliksa Netza należy do nielicznych wyjątków. Jego kształt artystyczny doskonale przystaje do tego, co — w braku lepszego określenia — nazwijmy zakresem tematycznym. Taka strukturalna zgodność jest, jak sądzę, najbardziej obiektywnym kryterium oceny poezji. Wiersz tylko wtedy oddziałuje na czytelnika, tylko wtedy jest w stanie wywołać rzeczywistą reakcję odbiorcy, kiedy warstwa treściowa i warstwa formalna dopełniają się, uzupełniają i wzmacniają.

Utwory zebrane w tomie *Krzyk sowy* sprawiają wrażenie, jakby były konstrukcjami żywymi, pozostającymi w nieustannym ruchu. Co wywołuje taki efekt? Nieustanna gra przybliżeń i oddaleń, podobieństwa i różnicy, semantyki i estetyki. Immanentna dialogiczność tych tekstów zmusza do zachowania intelektualnej czujności w trakcie lektury — inaczej nie sposób uchwycić dynamiki wizji poetyckiej, nie sposób dotrzeć do znaczeń finalnych, które nie są dane, lecz zadane czytelnikowi.

Ograniczę się tu do krótkiego opisu jednego *exemplum*. Utwór ten, w którym poetycka biegłość Feliksa Netza uwidacznia się szczególnie dobitnie, był już przywoływany:

FOTOGRAFIA RODZINNA

Rok 1930, Hessenburg, na odwrocie faksymile
fotografa, staranną szwabachą, leciutka
stylizacja na miniony wiek, litery mają
gotycką ostrość, ale jakby przytępioną,
światłoczuły papier opiera się nicości,
wyzwolicieł migawki Max Rabe;

jakby ją wycięto z liścia łopianu, nitki
żyłek, śnieżny nalot, jakby okwiat jabłoni,
szorstkość łopianu właśnie i gładkość wody
w stawie, o którym wiem, że był, był sobie
dom nad stawem, we wsi Nimmermehr, Kreis
Hessenburg, poprzez sepię przebija ciemna zieleń;

co tam jest poza atelier Maxa Rabe, czyli pana Kruka, północny wiatr, w konwulsjach konie i automobile, Adolf Hitler po namyśle ostatecznie ustala przedziałek po prawej, włos lewym skosem spadać będzie na czoło, wąsy — kępka nastroszona pod nosem, w atelier sztuczne ruiny, manekiny, palmy i arkady;

mnie jeszcze nie ma na tym świecie, czyli na tej fotografii, z mojego punktu widzenia jest to antyświat, być może jestem w całkiem innym projekcie, idę skacząc po górach, może mam pletwy, a może jestem krukiem; i tylko ich sześcioro: trzech chłopców, dziewczynka, kobieta i mężczyzna, rodzice tych dzieci, bo nie mogę powiedzieć, że to są moi rodzice;

a jednak moje ręce dotykały ich twarzy, każdy inaczej stąpał, każdy pachniał inaczej, moje wargi wypowiadały półgłosem wieczny odpoczynek nad otwartym grobem już i moich rodziców, dwóch chłopców i dziewczynki, tylko najstarszy z grzywką

jak żreback ściągnął usteczka i tak mu to zostało, ma tak samo ściągnięte usta (zdjęcie), gdy królowa dotyka szpadką jego ramienia, dając mu szlachectwo, i co ty na to, pyta, pół żartem, pół serio, no, no, odpowiadam, od lat pierwszy raz nie zadzwonił do mnie w Wielki Piątek;

stąd ta fotografia nie oglądana od lat, (jedyne dowód, że przede mną było jakieś życie) spadła na moje biurko, jakby ją podrzucił Max Rabe, na chwilę wysunąwszy głowę spod czarnej chusty, stąd ten wiersz, który wpadł przez zamknięte okno jak kruk skrzeczący na przemian: Nevermore — Nimmermehr.

Tytuł jest tu niczym kierunkowskaz obrócony w stronę przeciwną niż ta, którą winien wskazywać. *Fotografia rodzinna*. Czegoż można się spodziewać po wierszu poprzedzonym takim anonsem? Że będzie manifestem uczuciowości sentymentalnej? Że przedstawi losy rodzinne? Zawrze w sobie informacje o poszczególnych krewnych, da ich portrety? Wyrazi żal, tęsknotę za czasem bezpowrotnie minionym, za ludźmi, którzy odeszli? Wszystkie wymienione elementy są obecne w utworze, ale także: nie są obecne, tzn. uczucia wyrażone zostały nie wprost, obrazy nie są jedynie ilustracjami, refleksja o przemijaniu przemienia się w namysł nad historią i jej prawami.

Tekst otwiera lakoniczna informacja dotycząca czasu i miejsca wykonania fotografii. Koniec trzeciej dekady XX wieku, miasteczko lub wieś Hessenburg (w północnej Meklemburgii, na wybrzeżu bałtyckim?). Teraz następuje opis zdjęcia jako przedmiotu — poczynając od jego rewersu. Mamy więc kilka słów dotyczących czcionki, którą zapisano „faksymile fotografa” („staranna szwabacha”; „leciutka stylizacja na miniony wiek”; „gotycka”, ale „przytępiona” „ostrość liter”), nazwisko „wyzwolicieła migawki”: Max Rabe, a także szczegółowe informacje na temat faktury, jakości i stopnia zużycia papieru fotograficznego, wprowadzone za pośrednictwem porównań — fotografia wygląda „jakby ją wycięto z liścia łopianu” (do którego upodabniają ją „nitki żyłek”), na jej powierzchni widoczny jest „śnieżny nalot”, przywołujący na myśl „okwiat jabłoni”. W kolejnym wersie ponowne przywołanie jednego ze skojarzeń i uzupełnienie go o element przeciwstawny (szorstkość — gładkość): „szorstkość łopianu właśnie i gładkość wody”. Czytelnik mógłby zapytać: po co ta skrupulatność opisu; czy nie byłoby lepiej od razu przejść do przedstawienia tego, co widoczne jest na awersie, do opisanego postaci utrwalonej przez fotografa? Wiersz Netza odpowiada: nie, porównania zawarte w strofie pierwszej i drugiej są konieczne, ponieważ upodabniają to, co minionie, a przed laty zatrzymane w kadrze, do świata przyrody, świata ożywionego. W ten sposób nieruchome zostaje wprowadzone w ruch, umarli zaś zyskują drugie życie.

Ciąg skojarzeń (papier fotograficzny — liść łopianu — okwiat jabłoni — woda) niejako przenosi nas w tamtą rzeczywistość, w rodzinną przeszłość poety, do północnej Meklemburgii, w przełom lat 20. i 30. ubiegłego stulecia. Owo „przeniesienie” dokonuje się w samym środku

drugiej strofy, między trzecim a czwartym wersem, za sprawą, *nomen omen*, przerzutni. Czytając linijkę trzecią, jesteśmy jeszcze w terażniejszości, przyglądamy się fotografii; chwilę później zostajemy „wrzuceni” w przeszłość, która materializuje się na naszych oczach — nie jest już elementem porównania, „gładkością wody”, lecz „wodą stawu”, czymś dotykalnym, realnym, co istniało i trwa. W ten sposób sam kształt tekstu potwierdza i ustanawia coś, co zostanie nazwane w ostatnim werse drugiej strofy: „poprzez sepię przebija ciemna zieleń”. Podczas gdy w strofie drugiej występuje jeszcze czas przeszły („staw [...] był”, „był sobie dom nad stawem”), w dwóch kolejnych strofach spotykamy już niemal bezwyjątkowo czas terażniejszy („jest”, „ustala”, „nie ma”, „jestem”, „idę” itd.). W terażniejszości zanurzeni są, na poziomie gramatycznym, zarówno opisywani członkowie rodziny, jak i podmiot mówiący — mamy więc swoistą równoczesność planów (planu wydarzeń i planu obserwacji).

Łatwo przeoczyć istotne semantyczne rozwidlenie ze strofy drugiej, gdzie mowa jest o „domu nad stawem, we wsi Nimmermehr, Kreis Hessenburg”. Prześlizgujemy się po tej frazie, chcąc dowiedzieć się więcej o postaciach z rodzinnego albumu. Tymczasem toponim „Nimmermehr” (rzekomo: wieś w okręgu Hessenburg) wart jest naszej baczniejszej uwagi. Przysłówek „Nimmermehr” znaczy tyle, co „przenigdy”, „nigdy już”, „nigdy więcej” i — o ile mi wiadomo — nie bywa używany jako nazwa geograficzna. Wniosek? Poeta nadał tamtemu mitycznemu miejscu nazwę, którą uznał za najwłaściwszą, najbardziej adekwatną, najdoskonalej ujmującą jego (poety) stosunek do bezpowrotnie utraconej przeszłości. Czy da się wskazać w wierszu jakąś zasadę usprawiedliwiającą wprowadzenie fałszywego toponimu? Tak, da się. Przysłówek „Nimmermehr” został wywołany przez inne niemieckie słowo — przez rzeczownik „Rabe” (kruk). Niegdyjsi mieszkańcy wsi Nigdy Już (w okręgu Hessenburg) zostali wszak uwiecznieni na światłoczułym papierze przez fotografa Maxa Kruka! W słynnym wierszu Edgara Allana Poe tytułowy kruk („raven”) wykrzykuje owo niezwykle i budzące przerażenie słowo „nevermore”, na którym urywa się także wiersz Feliksa Netza. Bo oto, sposobem znanym tylko poezji, Max Rabe upodobadnia się do złowieszczonego ptaka: wychyla głowę spod czarnej chusty, by na biurko poety podrzucić (jak pióro

z kruczego skrzydła?) zdjęcie sprzed osiemdziesięciu lat. Sam wiersz *Fotografia rodzinna* wpada „przez zamknięte okno jak kruk skrzecząc / na przemian: Nevermore — Nimmermehr”.

W utworze, jak w tyglu alchemika, mieszają się ze sobą (i wchodzą we wzajemne reakcje) tajemne ingrediencje. Doświadczenie indywidualne (losy rodziny) wiąże się i przenika z doświadczeniem powszechnym (historia uosabiania tu przez groteskową postać Adolfa Hitlera, który „ostatecznie ustala przedziałek po prawej”), wspólnie zaś dialogują z kulturą (*Kruk* Poego), mającą — jak sądzę — spełniać funkcję terapeutyczną, tłumaczyć traumę dziejowego kataklizmu.

Na tej zasadzie — zasadzie wszechobejmującego dialogu, polifonii znaczeń i ciągłej metamorfozy — ufundowany jest cały tom Netza.

Spojrzenie na Polskę

Kto jest głównym bohaterem książki? Feliks Netz? Jego bliscy? Szarzy ludzie spotkani i zapamiętani przez poetę? A może po prostu historia, jej trudne do pojęcia przebiegi? Myślę, że na każde z postawionych pytań należałoby odpowiedzieć twierdząco. Jeśli miałbym jednak znaleźć jakąś formułę porządkującą, jeśli musiałbym przedstawić najbardziej lakoniczną charakterystykę tej postaci, rzekłbym, iż pierwszoplanowym bohaterem *Krzyku sowy* jest *homo historicus*, człowiek dysponujący rzadko spotykaną świadomością reguł, jakim podlegają ludzkie dzieje. Ktoś, kto w chaosie wydarzeń poszukuje punktu oparcia, kto domaga się prostych odpowiedzi na najbardziej podstawowe pytania: o prawdę, wartości i sprawiedliwość. Ów *homo historicus* nie zgadza się na suflowane mu zza kulis powszechne prawo względności, przeciwnie — długo i wytrwale waży racje na szalach dawnych przykazań, z czułością pochyla się nad ofiarami wielkich politycznych zbrodni i małego codziennego zła, niweczącego wysiłki tych, którym żyć przyszło w rzeczywistości totalitarnego państwa, w niewoli myśli i sumień. A kiedy natrafi na ślad zbrodni lub kłamstwa, kiedy rozpozna w szarym przechodniu mordercę czy manipulatora, krzyczy, zakłada protest, powtarza swoje wieczne *ceterum censeo*...

Bohaterką poezji Netza jest również Polska. Jej portret, rozpisany na kilkadziesiąt wierszy (portret, który, co oczywiste, nie może być kompletny, ale do kompletności dąży, pełni pożąda), stawia nam poeta przed oczy, wołając: „Spójrzcie Jej w twarz, przyjrzyjcie się Jej rysom. To także wasze rysy!”. A jest to Polska od dołów katyńskich (*Chodasiewicz*) i od Smoleńska (*Odchodzimy; Bajka smoleńska*); Polska ześlańców, uchodźców, uciekinierów i przesiedleńców (*Niewłączone do Księgi Psalmów*); Polska socrealistyczna, z jej pochodami, Domami Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej i sklepami PSS „Jedność” (*Laudacja; Initium Silesiae; Ulica Kopalniana; Stalinogród, ulica 1 maja; Stalinogród, ulica 3 maja, czyli całe tysiąclecie*); Polska współczesna, ojczyzna niespełnionych artystów przedzierzgających się w marnych polityków (*Teatr jak teatr*) i matek mordujących własne dzieci (*Pocztówka z Sosnowca*); Polska, której bohaterowie, pozbawieni własnych grobów, leżą w niepoświęconej ziemi, a ich oprawcy odprowadzani są na miejsce wiecznego spoczynku z państwowymi honorami (*Ćwiczenia aksjologiczne*).

To o niej mówi się również w najbardziej przejmującym wierszu tomu, w wersach wypowiedzianych ze ściśniętym gardłem, a zarazem — paradoksalnie — na granicy krzyku, w linijkach, których nie da się wymazać z pamięci, bo (w jakiś niepojęty sposób) przemieniają się w to, o czym mówią — w otwartą, rozjątrzoną ranę:

Leżeliśmy pokotem w błocie, we krwi,
w papierowych workach, z krzyżkami
wyciętymi majchrem na zimnych czołach,
naszą ojczyzną była nizina pogrążona
w depresji, odarta z własnych ceremonii
i rytuałów, wspominaliśmy zmasakrowane
zaklęcia przysięgi, kolędy pachnące
opłatkiem spoczywającym na sianie,
łacińskie słowa ministrantury podeptane
w znieważonych świątyniach, kurczowo
trzymaliśmy się dwóch, trzech myśli,
które chciano z nas wyrwać wyrrywając
paznokcie, czasami odrzynając ucho, lewe
lub prawe albo jedno i drugie zależnie od

fantazji naszego brata, współplemieńca,
a jednak biegliśmy do utraty tchu po górach
dolinach, jeden za drugim przez ostrzeliwane
elegie i treny, zaciskając palce na kolbie stena,
cóż jeszcze, odłamki pieśni uwięzły nam
w płucach, nie żyliśmy od dawna, stąd rażące
luki w pamięci, odbite nerki bolały długo po
naszej śmierci, aż sama śmierć przestała nas
boleć, jak w jednej chwili przestało nas boleć
życie, przez które przelatywały ścigane anioły
każdy był sam: leżałem na brzuchu z ustami
pełnymi ziemi i wiecznego snu: śniła mi się
Polska od grobu do grobu ale gdzie jest mój
grób, zabij, nie przypomnę.

(Śniła mi się Polska)





Johannes de eyck fuit hic
1432



ANEKS
DWIE ROZMOWY

**POETA JEST ŚPIEWAKIEM
— MA WYŚPIEWAĆ ŻYCIE**
**ROZMOWA Z JAROSŁAWEM MARKIEM
RYMKIEWICZEM**

PRZEMYSŁAW DAKOWICZ (PD): Podczas naszego ostatniego spotkania Twoja żona, Ewa, wypowiedziała zdanie, które utkwilo mi w głowie: „Nie da się opowiedzieć życia”. W tym zdaniu zawarta jest jakaś fundamentalna prawda, ale jednocześnie w człowieku, zwłaszcza takim, który zajmuje się literaturą, który literaturę poznaje, interpretuje i tworzy, wszystko buntuje się przeciwko tej prawdzie. Bo na cóż byśmy zajmowali sobie głowę pisaniem, po co trawilibyśmy czas nad papierem, przy biurkach i komputerach — jeśli nie dałoby się wyrazić tego, co najważniejsze: życia? Ty sam, Jarosławie, w dialogu z Bohdanem Pociem (ten dialog spisany został przed szesnastu laty) sformułowałeś inną myśl. Uważasz ją chyba za szczególnie istotną, skoro umieściłeś ją na okładce wyboru wierszy *Cicho ciszej*. Tę myśl chciałbym uczynić mottem naszej dzisiejszej rozmowy:

„Ja sobie w pewnej chwili, już właściwie niemal na starość powiedziałem, że uprawianie poezji, jak zresztą uprawianie filozofii, jak i uprawianie muzyki [...], ma sens tylko wtedy, gdy to się trzyma naszych tutejszych doświadczeń. Jeśli to z nich wynika, jeśli jest weryfikowane przez życiowe doświadczenie. Cała reszta jest infantylnym, nieodpowiedzialnym bredzeniem. Pisarz jest coś wart dla innych ludzi, może im być potrzebny — tylko jeśli mówi z głębi swojego doświadczenia. Inaczej to jest w ogóle niepotrzebne”.

Rzecz, od której, jeśli się zgodzisz, chciałbym zacząć. Na czym polega ten związek między życiem a literaturą, między osobistym doświadczeniem jednostki a tym, co ona zapisuje? Co z tego życia, z tego doświadczenia, jesteśmy w stanie opowiedzieć. I po co opowiadać? Jak to dzisiaj widzisz?

JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ (JMR): To tajemnicza sprawa. Twoje pytanie dotyka źródeł literatury. Bo można spojrzeć na całe dzieje literatury śródziemnomorskiej — od Homera do Prousta, czy nawet troszeczkę dalej — jako na kolejne próby opowiedzenia życia, czyli opowiedzenia doświadczenia kogoś, kto doświadczał i kto chce to doświadczenie przekazać. Choć słowo „doświadczenie” można tutaj uznać za synonim słowa „życie”. Ale dlaczego tak jest, dlaczego literatura przez cały ciąg dziejów cywilizacji śródziemnomorskiej miała ambicję opowiadać życie, dlaczego Homer jest opowieścią o życiu, dlaczego *Pieśń o Rolandzie* jest opowieścią o życiu, dlaczego sonety Góngory są opowieścią o życiu, dlaczego cykl Prousta jest opowieścią o życiu? No, dlatego że ci, którzy pisali, chcieli opowiedzieć życie. Ale dlaczego chcieli? Na to pytanie właśnie nie ma odpowiedzi. Dlaczego opowieść chce być opowiedziana — tego nie wiemy. Dotykamy tutaj sprawy, którą można nazwać źródłową. Źródłem literatury śródziemnomorskiej jest życie — życie chce być opowiedziane i dlatego powstaje literatura.

PD: W Twoim stwierdzeniu sprzed szesnastu lat jest chyba ukryta refleksja, że nie zawsze tak było, że nie zawsze chwytając życie w literaturze, że na początku nieco inaczej rozumiałeś funkcję słowa pisanego.

JMR: Nie. Zawsze tak było, tylko że ja o tym nie wiedziałem — młodzi ludzie, zaczynając pisać, piszą — jeśli tak można powiedzieć — na oślep; nie bardzo wiedząc, o czym chcą pisać; nawet nie bardzo wiedząc, dlaczego chcą pisać. Ta rozmowa z Bohdanem Pociemem była dla mnie cenna i pozostaje cenna, bo wtedy zdałem sobie sprawę z czegoś, czego wcześniej nie wiedziałem. Ale kiedy teraz czytam swoje najwcześniejsze wiersze — których nie lubię i wolałbym, żeby ich nie było — to jednak myślę, że one są jakąś nieudolną próbą opowieści chłopca osiemnasto- czy dwudziestoletniego, który próbuje coś opowiedzieć o swoim życiu, ale nie do końca sobie nawet zdaje sprawę z tego, że opowiada. A więc chciałem opowiedzieć coś o swoim życiu — i tak się zaczęło moje pisanie. Mogę o tym opowiedzieć Ci teraz w sposobie anegdotycznym — zakochałem się w pewnej pannie i zacząłem pisać wiersze, w których opowiadałem jej o mojej miłości. Tak się zawsze (no może nie zawsze — prawie zawsze) zaczyna literatura: od wierszy do jakiejś Johasi czy Maryli, „Spójrzyj, Johasiu, gdzie się kończą gaje”. Moja Johasia miała na imię Ewa.

PD: Ale może opowiedziałbyś o tym trochę poważniej? Może Twoje ówczesne lektury coś by nam o tym powiedziały? Co czytałeś jako człowiek dwudziesto-, dwudziestokilkuletni? Chodzi mi o książki spoza listy lektur przewidzianych w programie polonistyki.

JMR: W bibliotece mojego ojca, trochę ukryte z tyłu, za pierwszym rzędem książek, stało...

PD: *Ocalenie* Miłosza, prawda? Wspominałeś o tym w rozmowie z Trznadlem.

JMR: To była najważniejsza książka moich lat młodzieńczych. *Ocalenie!* Ach, młodzieńcze lektury! Myśli się o nich potem ze łzami w oczach. A w *Ocaleniu* — *Przedmieście* i *Świat*, i *Kołysanka*, i *Równina!* Teraz boję się przeczytać *Przedmieście*, bo to może niedobry wiersz, ale wtedy znałem go na pamięć. Gdybym trafił wówczas na jakąś inną książkę zbójcką, a *Ocalenia* nie znalazł w bibliotece ojca, to teraz, sześćdziesiąt lat później, byłbym zapewne trochę innym pisarzem, a więc także trochę innym człowiekiem. *Ocalenie* miało wtedy jeszcze smak dodatkowy, bo to była książka zakazana przez komunistów. Wtedy też, to było może w roku 1955 albo 1956, zacząłem chodzić w Łodzi do biblioteki miejskiej, chyba przy ulicy Kopernika? To była wtedy biblioteka imienia Ludwika Waryńskiego. I tam, już nie przypadkowo, lecz z rozmysłem, rozsądnie, czytałem przy bibliotecznym stole stare numery „*Twórczości*” oraz „*Odrodzenia*”.

PD: „*Twórczość*” jeszcze z Wyką.

JMR: Tak. Z „*Odrodzenia*” przepisywałem do zeszytów w kratkę, chyba ołówkiem albo wiecznym piórem, bo długopisów jeszcze nie było, wiersze Miłosza — te, które drukował w Polsce, zanim wybrał wolność. Coś ci powiem, młody człowieku — podobał mi się nawet wierszyk *Na małą Murzynkę grającą Chopina*. Tak nasza młodość ludzi nas i zwodzi.

PD: Czytałeś *Traktat moralny*...

JMR: *Traktat moralny* także znalazłem w jednym z numerów „*Twórczości*”, które stały w bibliotece mojego ojca. Też bardzo mi się wtedy podobał.

PD: To był cud, że cenzura puściła ten utwór Miłoszowi i Wyce.

JMR: W „*Twórczości*” był też esej Miłosza *Wprowadzenie w Amerykanów*.

PD: Wszedł później do tomu *Kontynenty*.

JMR: Ale ja go przeczytałem w „Twórczości”. Można nawet powiedzieć, że Czesław Miłosz wziął mnie wtedy za rękę i wprowadził nieznanego mu chłopca w świat poezji — w takie jej regiony, do których chłopiec może by nie trafił, gdyby go tam nie zaprowadzono. To działo się mniej więcej sześćdziesiąt lat temu, ale wciąż jestem wdzięczny i dokładnie pamiętam, za co jestem wdzięczny. Literatura to jest morderczy zawód. Ale trzeba być wdzięcznym, trzeba dziękować, trzeba całować w ramię — jak Mickiewicza w Paryżu całowano. Dlatego wiersze Miłosza i wszystkie jego książki stoją na honorowym miejscu w mojej bibliotece — choć już ich nie czytam. Od Amerykanów, o których pisał Miłosz, od Eliota i Pounda, było już blisko do baroku, bo od Eliota był tylko krok do Johna Donne’a, a od Donne’a tylko krok do Daniela Naborowskiego i Jana Andrzeja Morsztyna. Wtedy dowiedziałem się, kim chcę być — jakim chcę być poetą. I powoli zacząłem używać własnego rozumu.

PD: Mówisz Trznadłowi, że Miłosz otworzył Ci także oczy na wolność, to znaczy uświadomił, że nawet w sytuacji zewnętrznej opresji istnieje możliwość wyboru własnej drogi. Przy Miłoszu chciałem się jeszcze zatrzymać — bo jest to postać centralna dla zrozumienia sytuacji polskiej kultury w XX wieku. Intelektualista o poglądach jednoznacznie lewicowych, a jednak sterujący w kierunku postawy światopoglądowej, którą można by nazwać konserwatyzmem katolickim (myślę o jego późnej twórczości, o korespondencji z Janem Pawłem II — nie zaś o *Ziemi Ulro* czy o innych heretyckich fascynacjach).

JMR: Nie, chyba się mylisz, mówiąc o poglądach jednoznacznie lewicowych. On flirtował z komunistami jeszcze przed wojną, ale był ostrożny — chyba wiedział o nich dużo złych rzeczy. W Wilnie wiadano więcej niż w Warszawie, bo stamtąd lepiej było widać imperium i jego tatarską dzikość. W *Poemacie o czasie zastygłym* sporo jest...

PD: ...elementów krytyki społecznej, obrazów nędzy ludzkiej i zapowiedzi czy przeczuć jakiejś rewolucyjnej zmiany. W jednym z ważniejszych chyba tekstów młodego Miłosza pt. *Bulion z gwoździ* mówi się o pisarzu jako o kimś w rodzaju „hodowcy” ludzi — jest to spojrzenie ostre i jednoznaczne, starszy Miłosz odnosił się do tego wszystkiego z dystansem.

JMR: Już w *Trzech zimach* nie ma śladu opinii ideologicznych, w ogóle żadnych opinii światopoglądowych — wtedy, w latach trzydziestych, a potem czterdziestych, Miłosz miał inny i znacznie lepszy pomysł na samego siebie niż wcześniej i później. Ja przez długie lata żyłem w przekonaniu, że *Trzy zimy* to najważniejsza polska książka poetycka XX wieku. Nie zmieniłem zdania w sprawie *Trzech zim* nawet wówczas, kiedy uznałem, że amerykańskie wiersze Miłosza, które kiedyś tak bardzo mi się podobały, szybko się starzeją. Jak wielki poeta mógł, w wieku dojrzałym, napisać wierszyk *Na małą Murzynkę grającą Chopina*? Albo poemat *Toast*. Też mi się kiedyś podobał. No, ale jest tak, że wiersze, jak wszystkie inne dzieła sztuki, istnieją w czasie, a więc mogą się starzeć — choć (co jest bardziej tajemnicze) nie muszą. Czytam coś albo słucham czegoś, co kiedyś mnie zachwycało, i widzę ze smutkiem, że można to było lepiej pomyśleć, lepiej napisać albo skomponować. Na przykład *Lieder ohne Worte* Felixa Mendelssohna. Kiedyś mnie zachwycały, słuchałem ich godzinami. A teraz puszczam je i po pięciu minutach zatrzymuję maszynę do grania, bo wstydzę się, że taka pusta gadanina mogła mnie oczarować. Jeśli zaś chodzi o *Trzy zimy*, to uważałem je za niewzruszony pomnik poezji postsymbolistycznej. Teraz, i też ze smutkiem, widzę, że i z tymi wierszami dzieje się coś niedobrego — czas zaczął swą pracę. A co będzie dalej? Jeszcze inna sprawa to późne i ostatnie wiersze Miłosza. Stary poeta (to mówię tutaj do samego siebie) powinien wiedzieć, kiedy ma przestać pisać. Powinien o tym rozmyślać — może już mi pisać nie wolno? Ale często się zdarza, że nie wie, kiedy ma przestać i nie pojmuje, że sam sobie szkodzi.

PD: Ja, muszę przyznać, wielką estymą darzyłem Miłosza za książkę *To*. Bo *Druga przestrzeń* — zwłaszcza dziś, kiedy się ją czyta bez szumu związanego z promocją nowego tomu wielkiego poety, bez tych wszystkich recenzenckich superlatywów — pozostawia wiele do życzenia. Zbyt wiele tam literackości i retoryczności.

JMR: Szkodliwa, a nawet zabójcza dla samego Miłosza okazała się decyzja prozaizowania poezji — on chyba podjął tę decyzję (jeśli to była świadoma decyzja, a nie efekt jakichś kłopotów z pisaniem — że już nic poetyckiego nie przychodzi do głowy) zaraz po osiedleniu się w Stanach, może nawet wcześniej. Prawdopodobnie doszedł do wniosku, że należy skontaktować się z czytelnikiem, a to znaczy: pisać jak

najprościej, czyli zapisywać wiersz, może tylko pomysł na wiersz — jak prozaik — prozą. Czyli, ujmując to inaczej — zwątpił w to, że warto jest pisać wiersze, ponieważ czytelnicy ich nie rozumieją, a jak nie rozumieją, to nie czytają.

PD: Ja z tym zarzutem dotyczącym prozaizowania nie do końca się zgadzam, nie mam przekonania, że to, co nazywasz prozaizowaniem w poezji, zawsze przynosi zły efekt. Ale to jest kwestia sporu między nami, kwestia dyskusji między Twoim widzeniem poezji a moim. Moje widzenie ufundowane zostało — szczęśliwie czy nieszczęśliwie, nie jestem pewien — na zdobyczach awangardy. Awangardowe postrzeganie wiersza jako przestrzeni spięć semantycznych to nie jedyna tradycja, która jest mi bliska — a jednak *vers libre* dostałem jako coś oczywiste-go, podstawowego.

JMR: A ja żyję i umrę w przekonaniu, że lepiej jest napisać *Topielca* (tego, co się utopił w zieleni) i *Dziewczynę* niż *Traktat moralny* czy *Traktat poetycki*. Rozstrzygnięcie w wierszu spraw ideologicznych czy filozoficznych trochę zaprzecza powołaniu poezji. Choć sam, co mam sobie za złe, kiedyś, w młodości, próbowałem to robić.

PD: Kiedy Miłosz w latach osiemdziesiątych przyjechał do Polski, spotkaliście się. To było, zdaje się, bardzo nieudane spotkanie?

JMR: Myślę, że on mnie trochę lekceważył — i temu się nie dziwię, bo przecież byłem dla niego osobą niewyrazistą. Może to zawsze jest tak — że dla starego pisarza jacyś pisarze młodszy od niego o dwa czy trzy pokolenia są niewyraziści, a zatem niezbyt ciekawi. Może byłem wtedy jako tako wyrazisty dla siebie samego, dla mojej rodziny i dla moich kotów, ale nie dla Miłosza. Raz krótko rozmawialiśmy podczas jakiegoś spotkania, a potem, kiedy jeszcze mieszkaliśmy na Filtrowej, Miłosz zatelefonował i odbyliśmy długą rozmowę, fatalnie nieudaną — na temat Litwy, Polaków na Litwie i polskości Litwy. Ja myślałem coś zupełnie innego niż on, on nie bardzo wiedział, o co mi chodzi, ja nie chciałem go obrazić — cały czas pamiętałem o moim długu wdzięczności. Nie mieliśmy sobie nic do powiedzenia.

PD: Przyniosłem ze sobą książkę Agnieszki Kosińskiej *Miłosz w Krakowie*. Z tych wspomnień chciałem Ci coś przeczytać. Tu jest kilka fragmentów związanych z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem. Ona pisała to na bieżąco. 2003 rok, 7 listopada: „CM komentuje *Przez*

zwierciadło, rozważania Jarosława Marka Rymkiewicza o Nowym Testamencie: świadczą o dużej erudycji”. To koniec, bo dalej mowa już tylko o narzekaniach na długie życie i ból nóg.

JMR: Na starość zawsze coś boli albo wszystko naraz boli. Ale przykro mi, że Miłosz tak potraktował *Przez zwierciadło*, nie zrozumiał — może nie mógł zrozumieć? — o czym tam jest mowa. To nie jest popis nowotestamentowej erudycji, bo takie popisy nie są nikomu do niczego potrzebne. *Przez zwierciadło*, moja najważniejsza książka, to jest wykład chrześcijańskiego (i zarazem nietscheańskiego) nihilizmu — jak ja go rozumiem — wykład dla wierzących oraz niewierzących.

PD: Jedna rzecz, która może Cię zainteresować. Po nagrodzie Nike był tekst Maślonia w „Plusie-Minusie”, w którym cytowane były jakieś fragmenty rozmowy z Tobą z *Hańby domowej*, nie wiem jakie, bo nie sprawdziłem. Kosińska pisze tak: „13 października 2003. 10:00 — rehabilitacja. Około 11:00 zaczynamy tydzień od lektury tekstu Krzysztofa Maślonia w »Plus-Minus« o Jarosławie Marku Rymkiewiczu, a w nim cytaty z wywiadów Jarosława Marka Rymkiewicza, m.in. dla Trznadla. — Próbują go trochę oswoić — mówię po lekturze”. To mówi Kosińska. „CM, po namyśle: Pani Agnieszko, powiem Pani prawdę. Jestem już stary i ze względu na wiek nie będę rozpętywał dyskusji narodowej, ale mógłbym powiedzieć coś o Michniku. AK: I pewnie to by go pogrążyło jeszcze bardziej. CM: No właśnie. Wszyscy mówią, że jest pogrążony i chyba jeszcze tylko ja z Tonim jesteśmy z nim. AK: Chyba sam się pogrążył”.

JMR: Kiedy ona to zapisuje?

PD: W październiku 2003. Czytam dalej. „CM: Tu chodzi o grubą kreskę. Jeśli ktoś, kto pisze dzieje honoru w Polsce, mówi, że Kiszczak to człowiek honoru i przyjmuje Jaruzelskiego, no, to jest kwestia miary. Michnik doprowadził do zatarcia obrazu politycznego w Polsce. Zatarcia miar, wartości. AK: Jeśli on próbuje zrozumieć motywy Jaruzelskiego i Kiszczaka po to, by móc sprawiedliwie widzieć przeszłość, a nie po to, by potępiać w czambuł i dołączać do głosów potępiających, to świetnie. Jestem za tym. Ale po co się bratać? CM: No właśnie”. I jeszcze jeden fragment, krytyczny, o *Zachodzie słońca w Milanówku* — myślałem, że ciekawy pretekst do dyskusji. „22 maja 2003. CM: No więc, pani Agnieszko, przeczytałem cały tom Rymkiewicza i jestem full. Wtórne,

nieautentyczne, z Leśmiana. On właściwie jest postmodernistą, tylko tego nie widzi. Nie lubię, jak ktoś używa takich słów jak Byt, Niebyt, Bóg, Istnienie i robi z tego żarty, czyli nie na poważnie. Nie rozumiem, dlaczego tak się nim zachwycają”.

JMR: [śmiech]

PD: „AK: Co to znaczy nieautentyczne? CM: No, na przykład van Gogh jest autentyczny, wariat, ale autentyczny. Kiedy zobaczyłem go po raz pierwszy, nie podobał mi się. AK: Uraziła Pana jego ekspresja — że tak się nie maluje? CM: Tak, że tak nie można”. I Kosińska mówi: „No więc, co z tego, że u Rymkiewicza widzi Pan Leśmiana, kiedy to Rymkiewicz i jego Milanówek i on pisze, jak mu pasuje”.

JMR: [śmiech]

PD: I tu jestem ciekaw. Rymkiewicz to postmodernista, który nie wie, że jest postmodernistą. I moje wspomnienie związane z *Zachodem słońca w Milanówku*. Wtedy też nie byłem przekonany, zupełnie nie rozumiałem istoty Twojej twórczości poetyckiej — teraz chyba pojmuję więcej. Elementem konstytutywnym Twojej poezji, jej najpierwszym źródłem jest rytm, melodia wewnętrzna, coś, co poprzedza wiersz, a pochodzi spoza sfery słów. No właśnie — i Miłosz, zdaje się, kompletnie tego nie kupił, nie przemówiło to do niego. Czy sądzisz, Jarosławie, że są jakieś powody, by tak pomyśleć — że Rymkiewicz to postmodernista?

JMR: Nie całkiem rozumiem, o co chodziło Miłoszowi — ponieważ nie wiem, co oznacza rzeczownik „postmodernizm” i co on miał na myśli, mówiąc o moim „postmodernizmie”. Czy postmodernista to jest ktoś taki, kto pojawia się po Tetmajerze oraz innych poetach modernistycznych i próbuje (z myślą o nim i jego kolegach z epoki Młodej Polski) kontynuować wielką tradycję polskiego nihilizmu — nihilizmu chrześcijańskiego i nietzscheańskiego zarazem? Jeśli tak, to owszem, jestem postmodernistą — jestem „post”, bo jestem po modernistach. Ale może postmodernista to jest ktoś taki, kto przeczytał filozofa Derridę? Jeśli tak, to nie jestem postmodernistą, bo dzieł filozofa Derridy nie czytałem — wiem coś o nim ze słyszenia, więc niewiele, od naszych historyków literatury, którzy mają wstydliwą skłonność do ulegania obcym modom. To są mody przejściowe — lepiej więc czytać Tetmajera i Przybyszewskiego niż Derridę.

PD: Chodzi chyba o kogoś, kto traktuje literaturę jako grę, jako zabawę, przekładanie klocków.

JMR: Byłby to zarzut nonsensowny, a jeśli chodzi o moje dzieła — zarzut obraźliwy, bo dla mnie literatura nie jest zabawą, przeciwnie — to jest dla mnie rzecz najpoważniejsza na świecie. Może oczywiście być śmieszna, wesoła, ironiczna — to już inna sprawa. Życie też bywa śmieszne i wesołe. Jeśli zaś chodzi o meritum sprawy, to myślę, że Ciebie i Miłosza można objąć — to może być przykre dla Ciebie...

PD: Niech będzie przykre.

JMR: ...można was objąć wspólnym nawiasem czy wspólnym cudzysłowem, w jednym zdaniu ująć problem Twój i Miłosza. Otóż Miłosz w młodości był autorem wspaniałych melodii słownych. „Od lata, od lat, ta sama, niepojęta, / Choćbym za zrozumienie całe życie dał” — to jest początek *Równiny*. Wspaniałość dźwiękowa. Albo to. „Nad filarami, z których smoła ścieka, / W prowincji tej, gdzie salwa co dzień błyska”. Piękne. To z *Kołysanki*. Po czym on doszedł do wniosku, że w śpiewaniu jest jakieś kłamstwo, że tak nie wolno — i zaczął prozaizować. Jest zrozumiałe, że komuś takiemu, kto odrzucił swoje zdolności melodyczne (może one go opuściły?), nie mógł się podobać *Zachód słońca w Milanówku*, który jest cały wyśpiewany, jest po prostu zbiorem piosenek, najczęściej piosenek żałobnych, cmentarnych, o ogrodzie, jeżach, brzoźkach. Gorzej jest z Tobą — powiedziałbym. Bo u Miłosza to był proces — od melodii do zaprzeczenia melodyjności. Skoro zaprzeczył melodyjności, nie mogłem mu się podobać. On musiał uznać, że to jest postmodernizm — może dlatego, że modernisci śpiewali. Tetmajer śpiewał, młody Staff śpiewał, więc ktoś, kto po nich próbuje śpiewać, jest postmodernistą. Gorzej jest z Tobą, bo Ty tę awangardową skłonność przyjąłeś jako naturalny stan poezji, uznając, że melodia nie jest konieczna. Tam, gdzie pojawia się u Ciebie jakaś melodia, a może tylko jakaś skłonność melodyczna, którą chciałbyś zdeptać w sobie — jako postmodernistyczną [śmiech] — natychmiast robisz się znacznie lepszy. Wyrażam swoją najgłębszą nadzieję, że Twoja droga będzie drogą odwrotną niż droga Miłosza. W młodości nauczono Cię jakiejś nowej normy — nauczył Cię przykład wszystkich Twoich rówieśników, którzy nie wiedzą, co to jest melodia, nie rozumieją, że poeta ma śpiewać, nie potrafią

śpiewać, piszą jakieś skrawki prozy nieudolne — i uznależ, patrząc na nich, że to jest norma i że Ty musisz poddać się tej normie. Ale oni nie są normalni, to są, jak napisał ostatnio Wojciech Wencel, językowi akrobaci, którzy stają na nosie. Stanie na nosie nie jest normą — to jest stan przejściowy, który zaraz minie i pozostaną po nim zbite pokrzwawione nosy. Ja jestem głęboko przekonany, że Twoja droga będzie odwrotna niż droga Miłosza — od prób sprozaizowania świata do jego umuzycznienia. Widzę, jak ogarnia Cię — wbrew skali wartości, jaką przyjąłeś — skłonność do śpiewania.

PD: Można by to rzeczywiście rozpatrywać pod kątem pewnego kalectwa, ten wiersz wolny. Zrzucanie wędzidła rytmu dałoby się postrzegać jako współczesne odrzucenie przyrodzonego człowiekowi myślenia harmonicznego, jako dostosowanie języka poezji do kształtu współczesnego świata, w którym królują dysonans i anty-harmonia.

JMR: Ale wiersz zwany wolnym także może śpiewać — Apollinaire śpiewał, wolnym wierszem.

PD: Masz pełną rację w takim przedmiocie, który jest cechą poezji w ogóle, a Twojej w szczególności — że kiedy się mówi o śmierci, trzeba śpiewać. Dlatego w *Łączce*, kiedy pojawia się pochód cmentarny, niejako automatycznie (ja tego nie planuję) wiersz zaczyna się śpiewać. Jest to jakiś płacz, jakaś pieśń żałobna, która wymaga, by kręciło się koło rytmu. Ale z drugiej strony — często czuję przeszkodę, blokadę wewnętrzną polegającą na tym, że śpiew czy rytm w wierszu jawi mi się jako element stylizacyjny.

JMR: Przemku! Jeśli uznamy, że ten, kto śpiewa — poeta, który chce wyśpiewać życie — jest stylizatorem, no to będziemy musieli również uznać, że Rilke był stylizatorem, Mandelsztam był stylizatorem i Federico García Lorca też był stylizatorem. A jeśli to uznamy, to śpiew ucichnie — poezja zdechnie — i wiedza o życiu, którą tylko ona może wyśpiewać, pozostanie niewyśpiewana. Poeta, jeśli ma opowiedzieć życie, musi je wyśpiewać — musi być, jak jego wszyscy natchnieni przodkowie, śpiewakiem. „O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr”. To jest drugi wers pierwszego sonetu do Orfeusza. Bardzo ważny jest początek wersu trzeciego. „Und alles schwieg”. „I wszystko milczało”. Rilke mówi tu nam, że Orfeusz, który śpiewa, każe milczeć światu — zmusza świat do milczenia. Jeśli przestanie śpiewać, słychać

będzie tylko ryk i wycie tego świata. I nic już nie zostanie wyśpiewane. Oto do czego prowadzą dziwaczne eksperymenty językowe awangardowych poetów.

PD: Ale przecież nie da się powiedzieć, że wszystko, co we współczesnym wierszu nie wyrasta z dziedzictwa Rilkego, Mandelsztama, Leśmiana — to dziwaczny eksperyment językowy. Zaplanowanego na zimno awangardowego, lingwistycznego efekciarstwa nie znoszę. Inaczej jednak oceniam wszystko, co wyrasta z głębi osobistego doświadczenia człowieka, co jest autentycznym głosem wyrażającym jego umęczenie w kotle cywilizacji, która nie chce pamiętać o swoich źródłach. Część głosów uznanych przez Ciebie za „ryk i wycie tego świata”, wolałbym widzieć jako płacz opuszczonych, jako krzyk ostatecznej samotności. Wprowadza go do poezji nawet tak bliski Tobie i mnie Eliot. A gdzieś dalej są ogromnie ważny Beckett i niepokojący Celan. To również jest opowieść o życiu. Od pytania, czy da się opowiedzieć życie i jak to uczynić, zaczęliśmy tę rozmowę. A teraz doszliśmy do kwestii jedynie pozornie technicznych — do kwestii języka czy rejestru, którym poeta ma operować. I tu muszę powiedzieć o tym, jak pojmuję to, co nazywam poezją współczesną. Ty, Jarosławie, może zaprotestowałbyś przeciwko określeniu „poezja współczesna”, zapewne wolałbyś mówić o poezji w ogóle, nie dzieląc kultury na to, co było i na to, co jest. Otóż w mojej świadomości kulturowej jest obecna następująca konstatacja: język poezji, gdzieś na przełomie wieków XIX i XX, zaczął przechodzić metamorfozę. Rewolucyjnie odmienił się po II wojnie światowej. Pojawiły się wtedy, jak doskonale wiesz, pytania o to, czy po doświadczeniu hekatombi wojennej poezja w ogóle jest możliwa, czy jest do pomyślenia. O poezję po Oświęcimiu pytał Adorno, u nas to pytanie zadał na własny rachunek Różewicz, twórca — na pewnym etapie mojego myślenia o literaturze — ogromnie ważny. Zresztą pytania o nowy język zadawał sobie także Miłosz — z tych pytań zrodziło się *Ocalenie*, szczególnie *Głosy biednych ludzi* i *Pieśni Adriana Zielińskiego*. Była to próba mówienia bez ozdobników, bez piękności właściwych językowi poetyckiemu. Trzeba powiedzieć, że i Miłosz, i Różewicz wyrastali — każdy na inny sposób — z tradycji awangardowej. Ale nawet twórcy tak tradycyjni, jak Mieczysław Jastrun zdawali sobie sprawę z konieczności odmiany dotychczasowego

języka poezji. Pojawiła się więc ta myśl istotna — że trzeba mówić inaczej, a w przypadku Różewicza także inna myśl — że nie ma powrotu do „starego” języka. Teraz ktoś taki jak ja, siedemdziesiąt lat po II wojnie, staje przed następującą kwestią: czy wszyscy, którzy ogłaszali koniec poezji i przeprowadzali w języku jej likwidację, mieli rację czy nie? Od dawna towarzyszyło mi przekonanie, że Różewicz i inni chwyтали problem jedynie częściowo, że w kulturze istnieje równoległe to, co dawne i to, co nowe. Że mówią przez nas jednocześnie języki przeszłości i terażniejszości. Upraszczając zagadnienie, można by rzec: po jednej stronie jest śpiew, a po drugiej jakaś poharatana, wepchnięta w gardło współczesnego człowieka półmowa. Oczywiście, wszystko we mnie przeciwko temu półbelkotowi się buntuje, ale czy — pozostając w zgodzie z tym, co mnie otacza, z tym, w czym w pewnym stopniu uczestniczę — mogę go definitywnie porzucić? Nie wiem. Boję się, że w takim rozżewie między śpiewem a półbelkotem pozostanę, bo jest w tym moja osobista prawda i odbicie naszej smutnej, dogasającej cywilizacji — tę podwójność w jednym z tekstów programowych z książki *Obcowanie* nazwałem „nowoczesnością schizofreniczną”. Ty natomiast wybrałaś inną drogę i w tym wyborze ujawnia się Twoja własna prawda. Jesteś jednym z kilku zaledwie polskich poetów dwudziestowiecznych, którzy stworzyli własny, całkowicie odrębny, w pełni rozpoznawalny język.

JMR: Ale nie wystarczy mówić swoim własnym językiem, ważniejsze jest — czemu to mówienie służy. Ty, Przemku, musisz sobie odpowiedzieć na pytanie, które jest ukryte w tekście pierwszego sonetu Rilkego — czy jesteś po stronie wycia i ryku, czy po stronie śpiewu; po stronie belkotu tego świata czy po stronie pieśni tego świata. Dla mnie odpowiedź na to pytanie jest oczywista. Kto opowiada się po stronie belkotu, wycia i ryku — zasłaniając się argumentem, że trzeba współczuć rykowi tego świata, ryczącemu światu, bo to jest nasz tutejszy świat — ten przyśpiesza koniec cywilizacji śródziemnomorskiej. Być może, ta cywilizacja niebawem skona, może ona już kona; może jest skazana. Ale my jesteśmy dziećmi Jezusa Chrystusa, a także dziećmi greckich filozofów. Jeśli nasza cywilizacja kona, mamy obowiązek ją ratować. Kto opowiada się po stronie ryku, wycia i belkotu, ten występuje przeciwko Jezusowi Chrystusowi. Oraz przeciwko greckim filozofom.

PD: Stworzyłeś taki rodzaj piętna na tkance wiersza, że podczas lektury utworu czytelnik natychmiast rozpoznaje autorską sygnaturę. To wiersz dystychiczny, najczęściej trzynastozgłoskowiec, a więc — dystych i trzynaście sylab — jakaś najpierwsza, najbardziej elementarna forma poezji, którą nazywasz śpiewem, która jest śpiewem Rymkiewiczowskim. Tę formę wybrałeś i ona wybrała Ciebie. A co myślisz o innej poezji, według odmiennych reguł konstruowanej, gdzie na czoło wysuwa się na przykład, jak u Norwida, myśl, struktura logiczno-argumentacyjna?

JMR: Słabo znam poezję Norwida, od lat go nie czytałem, ale kiedy jeszcze czytałem, to jak pamiętam, miałem wątpliwości, czy to w ogóle jest poezja — podejrzewałem, że on zapisywał swoje myśli, w dodatku nie do końca domyślane, a zatem to nie wiersz był rezultatem jego pracy, lecz jako tako zrytmizowana myśl — wiersz miał być wehikułem myśli. A jeśli tak na to spojrzeć, to można uznać, że jest to podobne do tego, co na starość robił Miłosz.

PD: Tak, u Norwida wiersz był wehikułem myśli. Ja się rozumienia i czucia Norwidowskiej formy, Norwidowskiego trybu tworzenia wiersza bardzo długo uczyłem. Aż wreszcie — nieoczekiwanie dla samego siebie — odkryłem jakieś głębokie, fundamentalne pokrewieństwo z tym wyszydzanym poetą. Orfeusz śpiewa, a jego pieśń sprawia, że świat milknie — odbiorca może tylko podziwiać tę pozaludzką rzeczywistość, która w śpiewie Traka dochodzi do głosu. Słuchanie Orfeusza to jest, do pewnego stopnia, spotkanie z *tremendum*. U Norwida — przeciwnie. Czytelnik lub słuchacz — zostają zaproszeni do współtworzenia sensów wiersza. Utwór poetycki jest pomyślany tak, by stawał się czystą potencjalnością dialogu. Zaimki „ja” i „ty” nie istnieją osobno — a jedynie w bliskiej relacji, niemal w syntezie. To spojrzenie głęboko ludzkie, kiedy poeta — by tak rzec — wyciąga do odbiorcy rękę tekstu i powiada: „dalej idźmy już razem, potrzebuję Ciebie”. Stąd w twórczości Norwida wątek sokratejski, jakieś „położnictwo” myśli, pragnienie dzielenia własnego doświadczenia z drugim. Ten sposób organizowania materii wierszowej, również przez obecność ironii, jest mi bardzo bliski — dlatego wiersz bez myśli trudno mi sobie wyobrazić.

JMR: Trudniej wyobrazić sobie wiersz, w którym są zapisane jakieś myśli. „Smutno mi Boże! — Dla mnie na zachodzie [...]” — czy

w tym jest jakaś myśl? Żadnej myśli w tym nie ma. Słowacki stoi na pokładzie statku, patrzy na zachodzące słońce i te słowa przychodzą mu do głowy — kawałek pieśni o jego smutnym życiu. I zaczyna śpiewać — „Smutno mi Boże”. Podobnie jest z *Grobem Agamemnona* — kiedy staje tam na progu — i zaczyna śpiewać swoją wielką pieśń o smutnym losie Polaka. Najlepszy Słowacki jest więc kompletnie bezmyślny — na szczęście.

PD: Przecież to nie jest przypadkowe — wstąpił w grób, ale zaraz pojawia się porównanie Polaków z Grekami, pojawiają się obrazy mitologiczne, historiozoficzna paralela. To się nie bierze z rytmu, z melodii słów.

JMR: Ale początek jest zawsze w zdaniu śpiewanym, zaśpiewanym, zanuconym, które nagle przychodzi do głowy. Idę ulicą, jadę kolejką z Milanówka do Warszawy albo leżę na tapczanie i rozmyślam — i nagle coś zaczyna śpiewać w mojej głowie. Czym jest to coś — nie wiemy. Zawsze tak było — już u początków poezji. I zawsze tak będzie — aż do dnia jej śmierci; bo chyba teraz to już umiera. Mickiewicz siedzi przy stole w Lozannie, jedzą obiad w tym dużym salonie z wielkim oknem i z wielkim lustrem, i z widokiem na Alpy — i nagle słyszy, że coś śpiewa mu w głowie: „Gdy tu mój trup w pośrodku was zasiada”. Wszystko zaczyna się od melodii — od zdania, które pojawia się w głowie poety i śpiewa. Wyśpiewuje samo siebie, śpiew się wyśpiewuje. Bywa też inaczej i wtedy jest niedobrze — kiedy Miłoszowi, zamiast melodii, pojawia się w głowie intelektualny koncept; i on, zwiedziony tym, że coś się pojawiło, robi z tego wiersz.

PD: Ja się nie do końca zgadzam. Wspomniany liryk rodzi się tam, gdzie ma swój początek Mickiewiczowskie poczucie wyobcowania, samotności wśród ludzi. Dociera do poety, że chciałby być gdzie indziej, nie tu.

JMR: Nie. „Gdy tu mój trup” — to przyszło mu do głowy, zaśpiewało mu w głowie bez myśli o samotności czy wyobcowaniu.

PD: Powiedziałbym: obraz, dźwięk i myśl.

JMR: To, co nazywamy obrazami i myślami, wplata się, może się wpleść (nie musi) w pieśń, która śpiewa samą siebie — śpiewanie się śpiewa. „Und alles schwieg”. Myślenie milczy, świat milczy, wszystko, co istnieje, milczy — bo Orfeusz śpiewa.

PD: „Już zachodzi słoneczko za brzoźki sosenki / Lisy jeże śpiewają ostatnie piosenki”. Cytuję pierwszy dystych z wiersza zamykającego *Koniec lata w zdziczałym ogrodzie*, bo nam też czas szybko upłynął i oto nadszedł finał tej rozmowy.

Milanówek, 22 lipca 2015 r.

PŁASZCZ PUTRAMENTA I KONIEC ŚWIATA

ROZMOWA Z TOMASZEM BURKIEM

Słowo wstępne — dwa lata później

Dialog niniejszy został nagrany w Brwinowie w lipcu 2016 roku. Spisałem go, dokonałem wstępnej redakcji i przesłałem Tomaszowi Burkowi, prosząc o ewentualne poprawki, skreślenia, uzupełnienia. Mimo wielu wątpliwości autor *Dziennika kwarantanny* wyraził zgodę na publikację tekstu w dwumiesięczniku literackim „Topos” (2016, nr 5). Ustaliliśmy, że zostanie on opatrzony paradoksalną formułą: „Nieostateczny, roboczy zapis rozmowy — publikowany za zgodą Tomasza Burka”. Po niespodziewanej i przedwczesnej śmierci Pana Tomasza odnalazło się kilkanaście stron Jego odręcznych notatek, które pozwoliły ulepszyć tekst. Tam, gdzie nie było możliwe pogodzenie dopisku/komentarza z porządkiem rozmowy, został on udostępniony w przypisie lub jako odrębna notatka.

Przemysław Dakowicz

PRZEMYSŁAW DAKOWICZ (PD): Kiedy zastanawiałem się nad tym, jaki powinien być główny cel naszej rozmowy, pomyślałem, że chodzi przede wszystkim o danie świadectwa. Pańskie doświadczenie życiowe, Pański udział w najważniejszych wydarzeniach drugiej połowy XX wieku, nieustanna czynna obecność na granicy między sprawami publicznymi a kulturą, czy (powiedzmy to wprost) między literaturą a polityką — wszystko to sprawia, że dialog, którego przedmiotem jest indywidualna biografia, musi zyskać kształt czegoś w rodzaju świadectwa, musi stać się „raportem” z tego, co minione. Nie będzie to jednak — o czym jestem głęboko przekonany — rozmowa o charakterze, by tak rzec, wspomnieniowo-antykwarycznym, ponieważ wszystko, o czym chcielibyśmy tu opowiedzieć, składało się

i składa na żywy proces, na proces, który się nie zakończył, który trwa. Bo przecież każdy twórca, każdy uczestnik kultury wstępuje w jej nurt w określonym momencie, tylko na pewien czas zyskuje mniejszy lub większy wpływ na jej kształt. Ona jest dłuższa niż pojedyncza biografia, nieporównanie bogatsza niż indywidualne dzieło. Twórczość jednego człowieka, jeśli zdolna jest udźwignąć coś więcej niż ciężar indywidualnej egzystencji, może stać się lustrem, w którym odbija się, zyskuje odwzorowanie i zostaje utrwalony obraz czasu, kształt spraw ponadindywidualnych. Pana pisarstwo i życie jest takim lustrem.

Szukałem jakiegoś momentu węzłowego, od którego mogliśmy tę opowieść zacząć, jakiegoś punktu, w którym schodzą się i splatają ze sobą rozmaite linie. I pomyślałem o roku 1970. To czas, kiedy kończy Pan pracę w młodoliterackim piśmie „Orientacja” i dostaje się w orbitę Instytutu Badań Literackich, jest już chyba gotowa debiutancka książka *Zamiast powieści*, która ukaże się rok później. Trzydziestodwuletni Tomasz Burek to człowiek i krytyk dojrzały (publikuje w prasie już od czternastu lat), o ukształtowanym formacie intelektualnym, z wyrazistym programem aksjologicznym i estetycznym. W tym właśnie roku uczestniczy Pan w ważnym wydarzeniu, jakoś symbolicznym dla życia literackiego epoki. Myślę o pogrzebie Juliana Przybosia. Nietypowe, niezwykle są okoliczności tego Pana udziału w ostatniej drodze autora *Miejsca na ziemi*. Miejsce Tomasza Burka jest wtedy, tak chyba to można ująć, w samym centrum świata literackiego. Czy o tym epizodzie mógłby Pan opowiedzieć?

TOMASZ BUREK (TB): Cóż, to był udział po trosze przypadkowy... Julian Przybos zmarł nagle, podczas międzynarodowego sympozjum tłumaczy w Warszawie. Na te obrady nie chodziłem. Dowiedzieliśmy się z prasy, że będą wystawione zwłoki poety. Nie pamiętam dokładnie, czy umawialiśmy się wcześniej. Chyba przypadek zdarzył, że z Krzysztofem Karaskiem spotkaliśmy się przed wejściem.

PD: A gdzie trumna była wystawiona?

TB: Zdaje się, że w Pałacu Prymasowskim. Czyli blisko Związku Literatów. Były warty honorowe. Spotkaliśmy jeszcze Krzysztofa Gąsiorowskiego, kolegę z młodoliterackiego podwórka.

Z Gąsiorowskim i Przybosiem wiąże się inne moje wspomnienie. Parę lat wcześniej znalazłem gdzieś zawiadomienie, że Przybos

będzie miał w Domu Literatury odczyt na temat poezji. Postanowiłem się wybrać. Przyboś nie był dla mnie pierwszoplanową postacią, ale wciąż interesowała mnie — choć już nie pasjonowała — cała formacja polskiej awangardy poetyckiej lat dwudziestych. Przybosia znałem z legendy literackiej, z opowieści o nim — postanowiłem go zobaczyć z bliska, przekonać się, jak mówi. Ceniłem jego eseje o poezji.

PD: Jego książka *Czytanie Mickiewicza* była swego czasu rewelacją.

TB: Na spotkanie w Domu Literatury przyszły raptem trzy osoby — Krzysztof Gąsiorowski, który należał do stronników Przybosia, ja i jeszcze nieznaną nam osobą. Przyboś spojrział i mówi: „Jeśli tak, to wezmę klucz od jakiejś mniejszej salki, siądziemy przy jednym stole”. Siedzieliśmy z Przybosiem, tak jak Pan i ja w tej chwili, twarzą w twarz. Mówił — w sposób równie wyznawczy, jak pisał — o aspiracjach poezji, o jej formotwórczej, a ściśle: wzorotwórczej roli wobec języka narodowego. Poezja wpływa na odnowę języka, ale może też się przyczynić do jego zepsucia. Z tego stanowiska atakował młodą poezję i chyba całą młodą literaturę, że goniąc za tanimi efektami i sensacją, zamiast „upiękniać świat”, obrzydza go wulgaryzmami i obscenami. Gąsiorowski próbował słabo protestować. Mnie zaś cały ten kłębiący się od pewnego czasu spór wokół „turpizmu” (inni pisali ze złą lub prześmiewczą intencją: „trupizmu”) wydawał się dyskusją zastępczą. Nie odzywałem się. I takeśmy się rozeszli.

PD: To był moment spotkania z żywym Przybosiem, tymczasem rok 1970 to już, by tak rzec, całkowicie odmienne doświadczenie.

TB: Oczywiście, przychodzi się już z innymi myślami o Przybosiu. Dla nas trzech, to znaczy dla Karaska, Gąsiorowskiego i dla mnie, punkt wyjścia jest jednak podobny — przekonanie o istotnej roli awangardy i o tym, że Przyboś był kimś najważniejszym dla tej formacji.

Miałem jeszcze jeden argument — pozaliteracki, polityczny. Darczyłem go za to, co uczynił, ogromnym szacunkiem. Przyboś należał co prawda do PZPR, w początkach Polski Ludowej został ambasadorem w Szwajcarii...

PD: Był jeszcze etap lwowski, po wybuchu wojny. Przyboś pracował w Ossolineum, podlegał Borejszy, późniejszemu jedynowładcy na krajowym rynku wydawniczym.

TB: Postawa Przybosa – nie było to jednak jakieś hałaśliwe uczestnictwo w socrealizmie, który go niewątpliwie brzydził. Szedł na ustępstwa, pisał łatwiejsze wiersze, nie stał się jednak propagandystą w rodzaju Ważyka, który, niestety, był w stalinowskich czasach dyktatorem, ideologiem...

PD: ...tak zwanym „ustawiaczem”. Ważyk współorganizował ten instytucjonalny, odgórny nacisk na literaturę — Przyboś taką rolę nie był zainteresowany, choć przecież zapędy dyktatorskie miał przez całe życie. [śmiech]

TB: Tak, oczywiście. Wracam więc do tego dodatkowego argumentu, który przemawiał za pożegnaniem zmarłego Przybosa. On w roku 1958 wystąpił z partii, w bardzo szczególnych okolicznościach.

PD: Innych niż Andrzejewski, Żuławski, Hertz, Jastrun i pozostali protestujący przeciwko wycofaniu zgody na druk „Europy”.

TB: Przyboś zrobił coś równie ważnego, ale o wiele mniej głośno. Mianowicie podano do wiadomości, że rozstrzelany został Imre Nagy, przywódca powstania węgierskiego. Kiedy Nagy objął władzę w 1956 roku, ogłosił wyjście Węgier z Układu Warszawskiego i neutralność. Kochaliśmy Imre Nagya na odległość, chcieliśmy mieć swojego Imre Nagya. W 1958 został na nim wykonany wyrok. Wtedy Przyboś poszedł do KC i oddał legitymację partyjną. Przebaczyłem mu wtedy wszystko, nawet to, że wcześniej nie wystąpił z PZPR. To był wielki gest. Bo nie musiał, o tej sprawie niewielu już pamiętało. A jednak on uznał, że jest to kwestia honoru, że on do takiej partii, międzynarodowej partii, nie może należeć, nie godzi się. Wcześniej nic nie wskazywało na to, by Przyboś solidaryzował się ze zrewoltowanymi Węgrami (a uczynił to Ważyk w wierszu zaczynającym się od słów: „Byłem z wami w ten dzień, gdy pod pomnikiem Bema / wznosiliście węgierskie i polskie sztandary. / Nie wiem, kto z was raniony, a kogo już nie ma, / kiedy głosy umilkły i świecą pożary”; kończącym się zaś strofą jak kropką postawioną nad i: „My, cośmy byli dziejów sumieniem, milczymy, / i oto racją stanu jest ta mowa niema... / Gdzie po zwłokach powstańców pełzną gorzkie dymy, / tam ostatni mit runął. Został pomnik Bema”). Nie składał Przyboś publicznie żadnego oświadczenia, nie było go widać na żadnej filmowanej scenie, kiedy Polacy masowo oddawali krew dla Węgrów. Pewnie miał wiele zarzutów, których nie manifestował, ale w pięćdziesiątym ósmym uznał, że miarka się przebrała. To była jedna

z moich motywacji, najważniejszy z powodów, żeby przyjść i temu człowiekowi, jego doczesnej powłoce, się pokłonić.

Co pewien czas następowała tam zmiana warty. Akurat kiedyśmy przyszli, stał Sandauer. Był to najbliższy...

PD: ...krytyk towarzyszący.

TB: Owszem, nie licząc Zbigniewa Bieńkowskiego. Zgłosiliśmy kogoś z obsługi wołą stanięcia przy trumnie, a Sandauer, który nas oczywiście nie znał, może jedynie Gąsiorowskiego, wyszedł. Zrobił to demonstracyjnie, jakby dawał nam odczuć swoje lekceważenie. No bo jak to, po nim, po prawdziwej warcie honorowej, mają tu stać jakieś przybłędy? Mniejsza o to. Dowiedzieliśmy się, że niebawem zwłoki mają zostać wyprowadzone do samochodu. Zapytaliśmy, czy nie ma jakiejś innej furgonetki, bo chcielibyśmy pojechać na pogrzeb do Gwoźnicy, rodzinnej wsi Przybosia w Rzeszowskiem. No, jak Panowie wsiądą z trumną — usłyszeliśmy w odpowiedzi — to przy trumnie jest parę miejsc, rodzina jedzie inaczej, jeśli Panowie chcą, to proszę bardzo. Nie namyślając się wiele, poszliśmy za trumną. Były tam siedzenia jakieś, nie siedzieliśmy na podłodze.

PD: No, to kawał drogi do Gwoźnicy.

TB: Ale bardzo pięknej drogi. Już wieczór zapadł, słońce szybciej zachodzące, październik. Przyboś zmarł szóstego. Siedzieliśmy najpierw cokolwiek skępowani, nie rozmawialiśmy, nie dyskutowaliśmy...

PD: Ktoś jeszcze z Panami był?

TB: Nie, może jedna osoba mogła była tam zostać, ktoś z obsługi, a może siedziała w szoferce — nie pamiętam. Jechaliśmy między innymi przez Sandomierz. Nagle, nocą, zorientowałem się, że jesteśmy w Sandomierzu. Przekroczyliśmy most na Wiśle, czyli minęliśmy dawną granicę zaborów, rosyjskiego i austriackiego. Dalej — na Rzeszów. W Rzeszowie stanęliśmy nad ranem, o świcie, bardzo zimno było. Wyszliśmy, powiedziano nam, że oficjalna uroczystość pożegnania poety odbędzie się na rynku, bodaj o dziesiątej. Jeśli chcemy dostać się do Gwoźnicy, to musimy się pilnować, być w pobliżu. Poszliśmy do baru mlecznego, żeby napić się mleka i posilić. Spotkaliśmy tam literata, ucznia Przybosia ze szkoły w Cieszynie, Alfreda Łaszowskiego. Z biografią Leśmiana przeciął się w sposób nieprzyjemny, po wojnie działał w PAX-ie, pisał dla „Dziś i Jutro” oraz „Kierunków”, nie był lubiany, uważano go za impertynenta.

PD: On przyjechał specjalnie na pogrzeb Przybosia.

TB: Zaiste. Na rynek przysła masa ludzi, część zapewne przypro-
wadzona z urzędów, ze szkół. Miało być to widowiskowe pożegnanie
człowieka Rzeszowszczyzny, najwybitniejszego pisarza regionu.

PD: I chłopa, co zapewne wygrywano politycznie.

TB: Dęte przemówienia, dość długie. Wreszcie pojechaliśmy da-
lej. Dzień robił się piękny, ciepły.

Przyboś zażyczył sobie, by pogrzebano go na górze Patria w Gwoź-
nicy Górnej. Całą wioskę wypełnili ludzie, mnóstwo pisarzy i poetów,
najwięcej z Krakowa. Kondukt się uformował, trochę w nim szliśmy,
Krzysztof G., zgodnie ze swą naturą, pomaszerował do czoła orszaku, ja
zaś z drugim Krzysztofem zostałem z tyłu, w przelewającym się tłumie,
który bardziej się koczował z nadzwyczaj liczną wycieczką krajoznawczą
niż ze zgromadzeniem żałobnym. Ktoś patrzący z oddali pomyślałby:
piknik. Aż tu nagle piknik, rozłazący się na boki, zamarł w bezruchu,
przeobrażając się w widownię wydarzenia z pogranicza mistyki. Jakby
na znak słońce w Gwoźnicy zmieniło swe położenie i rzuciło pełen bla-
sku promień wprost na miejsce pochówku wyznawcy światła i orędow-
nika jasności. I ta chwila zdawała się nie mieć końca.

PD: Panowie patrzyliście na to z oddalenia.

TB: Ale jeszcze lepiej niż ci, którzy stali tuż przy grobie, pełniej, bo
w panoramicznym, by tak rzec, ujęciu mogliśmy to widzieć. Co miano-
wicie? — Pan spyta. Otóż naocznie (i symbolicznie, rzecz jasna) spełniło
się coś, co intencjonalnie i fundamentalnie obecne było zawsze w poezji
Przybosia. Istniało w niej stałe napięcie woli ku czemuś, co nie wiązało
się dla niego z religią, ale z czymś innym. Jak to nazwać? Była to religia
ateisty, który odrzucał wszystkie prawdy wiary, a jednak wierzył w moż-
liwość koncentracji duchowej i rzutu, wyjścia człowieka w jakieś „poza
siebie”. Przecież to czysta mistyka. Ten paradoks był widoczny: pogrzeb
ateisty, bez obrzędów kościelnych — i coś jakby ponadludzka ingeren-
cja, mocowanie się nad nim, nad jego trumną, dwóch porządków¹.

¹ Dopisek do relacji z pogrzebu Przybosia: „Gąsior dość wcześniej odje-
chał ze swoimi znajomkami. Jak i kiedy my dwaj powróciliśmy do Warszawy,
dalibóg nie pamiętam. Jeszcze tego samego roku, w grudniu, po stłumionych

PD: W tej całej opowieści najistotniejszy wydaje mi się inny moment, mający znaczenie symboliczne w Pańskiej biografii. Myślę o tych wielu godzinach spędzonych w ciemności, tuż obok trumny z ciałem Przybosia, w ciasnej puszczy furgonetki pokonującej drogę z Warszawy do Rzeszowa. Przejechaliście Panowie pół Polski jako reprezentanci środowiska literackiego, towarzyszący w ostatniej drodze poecie uważanemu przez wielu za jednego z najistotniejszych (to przekonanie o wielkości Przybosia szczególnie widoczne było w pracach IBL-owskich, u naszych rodzimych strukturalistów), może nawet za najważniejszego twórcę współczesnego. Byliście przy tym ciele, kiedy już nikt przy nim nie został, bo wszyscy spełnili swój obowiązek, rozeszli się do domów — Panowie zaś wsiedliście do karawanu, spontanicznie, nieprzygotowani na to, nieplanujący tego. I w ten sposób znaleźliście się, pewnie nie do końca obejmując świadomością symboliczny wymiar chwili, w samym środku tego, czym może być życie literackie, bo życie literackie — to zabrzmiało jakoś paradoksalnie — składa się także z wielkich pogrzebów.

Jeśli myślałem o ważności epizodu funeralnego z roku 1970, to dlatego, że siedząc tam w środku, tuż przy trumnie autora *Rzutu pionowego*, został Pan niejako zagarnięty w najściślejsze centrum współczesnej literatury, znalazł się Pan w jej punkcie zerowym.

Powtórzmy — jest to rok dla Pana węzłowy. Podejmuje Pan współpracę z Instytutem Badań Literackich, na druk czeka książka *Zamiast powieści...*

TB: Jeszcze pracy nie podjąłem i wahałem się, czy ją podjąć. Przecież badaczem literatury nie byłem, nie miałem za sobą studiów na polonistyce czy innym kierunku filologicznym.

PD: Jak, patrząc na tamtego siebie z dzisiejszej perspektywy, ułokowałby Pan jego świadomość kulturową, historyczną, etyczną? Kim był Tomasz Burek w roku 1970?

TB: Jeśli chodzi o mnie, ważne są lata 1966–1970. Moja świadomość kształtowała się właśnie wtedy.

krwawo protestach robotniczych na Wybrzeżu odbywały się, pod osłoną nocy, inne niż Przybosia pogrzeby, na które już nie jeździliśmy”.

PD: Oczywiście, doświadczenia tamtych lat nie da się rozpatrywać w oderwaniu od lat wcześniejszych, od Pańskiego dojrzewania, od czasów licealnych — i jeszcze wcześniejszych — w Sandomierzu.

TB: Tak, może rzeczywiście wrócimy jeszcze do czasów sandomierskich.

PD: Więc zadajmy to pytanie wprost — skąd przyszedł Tomasz Burek, jakie są jego korzenie, z jakim bagażem doświadczeń i przemyśleń wszedł w polską kulturę? Mówiąc najkrócej: dom, dom rodziny, podwójnie zakorzeniony w literaturze, za sprawą Pańskiego ojca, Wincentego Burka, pisarza, i za sprawą rodziny matki, która wywodziła się z Młodożeńców. Nie da się traktować rozłącznie okresu sandomierskiego i okresu warszawsko-podkowieńskiego.

TB: Wszakże trzeba sobie zdawać sprawę, że nie całkiem harmonijnie przylegają one do siebie.

PD: W okresie tzw. Polski lubelskiej Pański ojciec nie przyjął zaproszenia od Jerzego Putramenta, nie zdecydował się na przyjazd do Lublina i współpracę z komunistami.

TB: Odmówił na moich oczach.

PD: Tak?

TB: Jestem jedynym żyjącym jeszcze świadkiem tej sceny.

PD: Wincenty Burek odmawia Putramentowi, zostaje na miejscu, nie zgłasza akcesu do tej „nowej rzeczywistości”. W czasie wojny działał w Batalionach Chłopskich (chodzi o aktywność edukacyjną), tuż po wojnie współorganizował struktury Polskiego Stronnictwa Ludowego, znieuawidzonej przez komunistów partii Mikołajczyka. W zasadzie nieustannie się narażał. W końcówce roku czterdziestego szóstego, tuż przed sfałszowanymi wyborami, zostaje aresztowany. To jest początek rodzinnego dramatu, rozpisanego na miesiące i lata. Czyli mówimy o świadomości Tomasza Burka, który wychodzi z domu nieprawomyślnego, ze świata, który komuniści najchętniej skazaliby na zagładę.

Tę scenę z Putramentem, który przyjeżdża z zaproszeniem z Lublina, gdzie jest tymczasowa stolica komunistycznej Polski, rzeczywiście Pan pamięta?

TB: Pamiętam, pamiętam, choć oczywiście i wyobraźnia mogła coś od siebie dorzucić. Krasnoarmiejscy weszli do niemrawo bronionego przez Niemców Sandomierza w sierpniu 1944. Wojska niemieckie

zatrzymały się w odległości mniej więcej ośmiu–dziesięciu kilometrów od Sandomierza i ostrzeliwały pozycje sowieckie w mieście i wokół miasta, jednak więcej szkody przynosząc ludności cywilnej niż żołdatom. Nocami zwłaszcza pociski ciężkiej artylerii napędzwały strachu mieszkańcom. Niemniej to właśnie Sandomierz wybrała jako swoją tymczasową siedzibę kielecka Wojewódzka Rada Narodowa. Ogłoszono pobór do wojska „lubelskiego”. Mam w oczach uroczyste, oblewane łzami matek, sióstr i narzeczonych pożegnanie rekrutów i ich odmarsz na stację kolejową. Znajdował się wśród nich jeden z moich bliskich krewnych. A działo się to na przełomie lata i jesieni, rekruci mieli wysoko podwinięte rękawy koszul. Mocno jeszcze przygrzewało słońce. W ślad za nimi pojawił się Putrament-kusiciel, ale trochę później. Sam zresztą opisał ten swój rajd „łowiecki” w drugim tomie wspomnień *Pół wieku*, aliści nie mam tomu tego pod ręką, iżby rzecz sprawdzić u źródła. Skądinąd wiadomo, że źródło to niepewne.

PD: Do Kielc Armia Czerwona weszła 15 stycznia. Przedstawiciele PKWN i KRN, później także tzw. Rządu Tymczasowego, jeździli po terenach zagarniętych przez Sowietów i oferowali pomoc pisarzom, ludziom kultury. Chcieli ich wszystkich ściągnąć do Lublina. Liczyły się, oczywiście, względy propagandowe, chodziło o jakąś centralizację, o przejście kontroli nad kulturą, o uzależnienie ludzi pióra od sowieckiego, komunistycznego rozdzielnika.

TB: Zapewne.

PD: To właśnie w takich okolicznościach sprowadzono do Lublina Jastruna i innych. Przybosia wzięto chyba wprost od orki — wszedł w skład Wojewódzkiej Rady Narodowej w Rzeszowie. A do Lublina przyjechał, zdaje się, we wrześniu czterdziestego czwartego.

TB: Mówiłem szeroko o frontowym położeniu Sandomierza, ponieważ mieszkaliśmy blisko tych miejsc, które, gdyby Niemcy chcieli doszczętnie zniszczyć miasto, musiałyby się znaleźć pod ostrzałem. Mam na myśli katedrę, zamek etc. W Sandomierzu mieliśmy mojego wuja, a brata mojej mamy, księdza, prawnika, specjalizującego się w prawie kanonicznym, który po aresztowaniu księdza Antoniego Rewery pełnił obowiązki administratora w parafii św. Józefa. Myśmy się u niego w kościele chronili, podobnie jak inni sandomierzanie oraz uciekinierzy z okolicznych wsi i miasteczek. Spaliśmy tam, w podziemiach

kościół, wiele takich nocy pamiętam. Wedle mojej pamięci Putrament odnalazł ojca nie w mieszkaniu przy ulicy Panny Marii, lecz w innej części miasta, w wikarówce, gdzie pomieszkivaliśmy okresowo, przeczekując groźnie wyglądające pojedynki artyleryjskie między dwiema wraźymi armiami. W czterdziestym czwartym miałem sześć lat, to też dobrze zapamiętałem postać Putramenta — zwłaszcza że bardzo chciałem przymierzyć jego mundur.

PD: Naprawdę?

TB: Nie odróżniałem, oczywiście, munduru polskiego od polsko-sowieckiego. On był w jakimś takim płaszczu wojskowym. Postawili mnie na stołku i Putrament zarzucił mi na plecy swój płaszcz.

PD: Tomasz Burek w płaszczu Putramenta! [śmiech]

TB: Ojciec stanowczo stwierdził, że wyjazdem z Sandomierza nie jest zainteresowany.

PD: Myśli Pan, że miał pełną świadomość, jakie polityczne kwestie musi rozwiązać, kto do niego przyjeżdża?

TB: Bez wątpienia. Przecież znał ich z czasów przedwojennych, wiedział, z jakich ludzi składała się ta grupa wileńska. Miały też w dwudziestoleciu międzywojennym miejsce wspólne wystąpienia...

PD: Jako „wiciowiec” Wincenty Burek podpisał ogłoszoną w „Po-prostu”, w roku 1936, *Deklarację praw młodego pokolenia Polski*. Przed wojną międzynarodowy komunizm kusił retoryką jednolitofrontową. Nie było wtedy pełnej świadomości, czemu to służy, czyim interesom.

TB: Ta lewica wileńska była wtedy słynna. Ojciec nie jedzie więc do Lublina, gdzie rodzinie byłoby pewnie wygodniej niż w Sandomierzu. Zdaje sobie sprawę z konsekwencji. Jego kolega Stanisław Piętak, dość podobnie usytuowany w kulturze, po jakimś czasie podejmie inną decyzję i nie będzie się zmagał z tymi problemami, które stały się udziałem ojca.

PD: Ostatecznie zamieszka w Łodzi.

TB: Wspomniałem o Piętaku, bowiem w latach wojennych bardzo się z ojcem zbliżyli, odwiedzali się — po drugiej stronie Wisły leżała Wielowieś. Widzę Piętaka i ojca siedzących przy bimbry, z butelki ubywa, a oni rozprawiają, mży marnym światełkiem jakaś karbidówka czy świeczka. No i mama, taka zatroskana zawsze, mówi: „Panie Stachu, przecież niebezpiecznie iść po zmroku”, ale oni nie słuchają, wspominają, gadają, snują pisarskie plany...

PD: Czyli ta powojenna rzeczywistość i wybory dokonywane przez ludzi sprawiają, że zmieniają się i wygasają przyjaźnie, że rozchożdżą się życiowe drogi.

TB: Pan to powiedział.

PD: Dla Wincentego Burka decyzja o pozostaniu w Sandomierzu miała negatywne konsekwencje. W lutym 1952 roku (był środek stalinizmu), w bardzo szczerym i gorzkim liście pisał do Iwaszkiewicza: „Ja, no cóż, ja schodzę sobie powolutku do roli lisieńca [ros. człowiek pozbawiony praw obywatelskich i wyborczych]. Zajęcia zarobkowe niemalże się pokończyły, bo jedną szkołkę artystyczną (plastyczną) zlikwidowano, drugą (muzyczną) pozbawiono subwencji, tak że ledwie zipie na gołych opłatach. O literaturze — wiadomo — nie ma co wspominać. O coś podpadającego dla mnie tutaj trudno. Rozglądam się za jakimś »twarzowym« zajęciem — bo rzeczywistość skrzeczy. Dobrze choć, że mam podpórki rodzinne, że w domu jakoś teraz wszyscy zdrowi, że dzieciaka w nauce nie robią kłopotu. Napytałem sobie biedy tym ślęczeniem w Sandomierzu, zamiast nawiewać stąd w swoim czasie tak jak wielu tutejszych ludzi to zrobiło. A tyle miało się propozycji i pokus! »Dzisiaj jest już za późno« — powtarzam słowa piosenki i trapię się, i siwieję. I dziczeję”.

Taki obrót spraw życiowych i twórczych był jednak konsekwencją fundamentalnego wyboru — odrzucenia awansów komunistycznych kacyków, negatywnej odpowiedzi na ich zaproszenie. Gdyby nie odmowa w roku 1944, nie byłoby zapewne aresztowania Wincentego Burka dwa lata później, w przededniu sfalszowanych wyborów, nie byłoby wielu nieszczęść, które dotknęły Pańskich rodziców.

TB: Oczywiście — gdyby ojciec dostał od razu jakąś pracę, a znakomicie nadawał się, na przykład, do pracy redakcyjnej, byłby to jakiś awans, rodzinie byłoby łatwiej. Piętaś skorzystał z propozycji. Kiedy później przyjeżdżał ze swoją piękną żoną i z dziećmi do Sandomierza, uwidaczniała się cała piętrowa różnica — w sensie ubioru, wyglądu, samopoczucia. Zresztą te pierwsze lata nie były jeszcze latami hańby.

PD: To była „łagodna rewolucja”, epoka mieszania się rozmaitych rzeczywistości, w czym nawet wytrawni obserwatorzy nie bardzo się potrafili połapać. Sytuacja była jednoznaczna dla emigracji, dla tych, których dziś nazywamy Żołnierzami Wyklętymi czy Niezłomnymi. W sferze polityki komuniści prędko ujawnili swoje rzeczywiste intencje

— myślę o procesie szesnastu, o rozmontowywaniu przedwojennych partii (z koronnym przykładem PPS), o uderzeniu w PSL. W kulturze te sprawy wydawały się jednak mniej oczywiste. Choć ostatecznie wychodziło na jedno — kto dał palec, na ogół tracił rękę. Takie twarde ładowanie stało się udziałem nawet najbardziej wytrwałych zagończyków marksizmu, redaktorów łódzkiej „Kuźnicy”. Na odpowiednim etapie i „Kuźnica” okazała się nie dość rewolucyjna.

TB: Co tu mówić o „Kuźnicy”, skoro „nie dość rewolucyjny” okazał się nawet Gomułka i jego towarzysze: Spychalski, Kliszko...

PD: Skoro powiedzieliśmy już o płaszczu Putramenta, o tym nieudanym komunistycznym kuszeniu, warto chyba zapytać o jeszcze jedną sprawę. Czy był Pan w domu, kiedy przed aresztowaniem Pańskiego ojca UB przeprowadzało rewizję?

TB: Byłem i zapamiętałem. Podobnie młodsza siostra. Zbliżały się wybory. Front stojący za narzuconą przez Sowiety władzą tworzyły przede wszystkim PPR i PPS.

PD: PPS jest zresztą stopniowo przejmowana przez komunistyczną agenturę. Pod szyldem Polskiej Partii Socjalistycznej działa już wtedy towarzystwo polityczne całkiem odmiennego autoramentu.

TB: Jedyną realną opozycją jest PSL, propagandowo zwalczane — jako partia paskarzy, sklepikarzy, niebieskich ptaków, dorobkiewiczów z czasów wojennych. Ukuto wredne hasło: „PSL, czyli ludowcy z ulicy Chmielnej”. To było pierwsze uderzenie — językowe. A drugie, o wiele ważniejsze...

PD: Zwykły terror.

TB: Zastraszanie, samych działaczy Stronnictwa i ich zwolenników. Terror dwustopniowy. Stopień pierwszy — zabijanie działaczy.

PD: I automatyczne oskarżenia, że to „eneszetowskie zbiry” mordują.

TB: Morderstwa zdarzały się bardzo często.

PD: Około stu czterdziestu ofiar.

TB: A im bliżej wyborów, tym więcej aresztowań.

PD: Ogromne aresztowania. Kilkadziesiąt tysięcy osób. Niektóre źródła mówią nawet o stu tysiącach.

TB: W Sandomierzu sporo ludzi należało do Stronnictwa lub je popierało. Akcja MBP przeciwko peeselowcom miała tu miejsce

w początkach grudnia czterdziestego szóstego roku. Zaczęła się wczesnym popołudniem, w porze szybko zapadającego zmierzchu. Do nas weszło kilku ubowców, w mundurze milicyjnym był, zdaje się, tylko jeden. Od razu sfłoczyli się przy biblioteczce ojca.

PD: Tam, gdzie papiery.

TB: Książki, które przetrwały okupację, chowane po stodołach, zakopywane skrzynkami w ziemi — na *Legendzie Młodej Polski* do dziś są zacieki. Podejrzewali ojca o udział w drukowaniu materiałów antypepeerowskich.

PD: Szukali dowodów po prostu.

TB: Szukali dowodów. Maszyna do pisania stała na biblioteczce. Oczywiście się zainteresowali.

PD: Ona zniknęła na zawsze, prawda?

TB: Tak, zniknęła.

PD: Maszyna do pisania była wtedy ogromną rzadkością, niezwykle trudno było ją zdobyć. Przypominam sobie jakiś powojenny list Iwaszkiewicza do Hertza, w którym autor *Oktostychów* narzeka na brak maszyny i skarży się na drożyznę, bodaj kilkadziesiąt tysięcy kosztował jeden egzemplarz.

TB: Jeszcze w moich czasach trudno było zdobyć maszynę do pisania. Ale wracam do tego dnia w roku czterdziestym szóstym. Ogromnie na nas, dzieci, działało to, że ubowcy obchodzili się z książkami najzupełniej bezceremonialnie. Zrzucili wszystko, na podłodze leżał stos książek. Co chwilę jakaś książka była brana, wertowana wielokrotnie. Trwało to wiele godzin. Mama czuła, że dzieje się coś strasznego. Zapadł wieczór, zostaliśmy przebrani w pizamy. Miałem taką pizamę z gumkami na końcach nogawek i rękawów. Mama mnie przytuliła i czuję, że coś spada mi w te rękawki, jakieś domowe precjoza — łańcuszek, zegarek — tak jak w czasach okupacji, kiedy trzeba było ocalić przedmioty wartościowe, bo one mogły w przyszłości uratować życie, można je było spieniężyć, wymienić na coś. Wyszli bardzo późno, około północy.

PD: A przyszli?

TB: Przyszli wczesnym popołudniem. Przeszukanie trwało jakieś osiem godzin.

PD: I zabrali ojca.

TB: Ojciec był szczęśliwy, bo w ostatniej chwili zdołał chwycić jakiś kozuszek. Było kilka takich pań, których mężów aresztowali. Mama się z nimi skontaktowała, tak że pojechały po jakimś czasie...

PD: ...do Kielc.

TB: Do Kielc. Zabrały coś do jedzenia, jakieś ubrania. Warunki były okropne, trzymano ich w piwnicach. Oskarżenie się szykowało takie, że kiedy ojciec pracował w Spółdzielni Młynarsko-Piekarskiej, dokonywał sabotażu, ileś tam ton mąki utopił w Wiśle. Ewentualny wyrok będzie wysoki — jeśli nie kara śmierci, to...

PD: No, myślę, że za to byłaby kara śmierci.

TB: Mamie wprost o tym mówiono i ona była zupełnie załamana, wiedziała, że mogą zrobić wszystko, wmówić wszystko.

PD: Tym bardziej, że wokół dzieją się rzeczy dramatyczne. Giną ludzie.

TB: I żywe są jeszcze doświadczenia okupacyjne. Strach szybko się udziela.

PD: Ze wstępu do listów Wincentego Burka i Jarosława Iwaszkiewicza wynika, że rodzice zapłacili za to wszystko wysoką cenę, przede wszystkim mama bardzo podupadła na zdrowiu.

TB: Była węższa, ojciec był mocniejszy. To jeżdżenie do Kielc, w zimnych pociągach, w niegasnącym strachu o przyszłość. Ojca trzymali niecały miesiąc, kiedy go wypuścili, musiał się co dwa tygodnie meldować na UB. Jak wiadomo, wybory zostały sfalszowane. Mikołajczyk uciekł na Zachód.

PD: I Korboński także.

TB: Dodatkowe obciążenie stanowiła emigracyjna działalność wuja Stanisława, redagującego „Jutro Polski”, peeselowski tygodnik polityczno-literacki.

PD: Wszystko składało się na następujący wniosek: Wincenty Burak powinien być zniknąc. Odmówił Polsce lubelskiej, działał w partii Mikołajczyka. A jeszcze Stanisław Młodożeniec za granicą, z wyraźną afiliacją polityczną. Na zdrowy rozum — zaistniały wszelkie przesłanki, by wyrok śmierci się zmaterializował, by stał się faktem. Podobnego strachu, niepewności, osamotnienia doświadczało w państwie komunistów ogromnie wiele rodzin. Te cierpienia, szykany nie zostały nigdzie skatalogowane, wiemy, że były, ale do naszej świadomości

dotarły jedynie strzępki faktów, urywki ludzkich losów, które ktoś miał śmiałość zapisać, opowiedzieć dzieciom lub wnukom. O ile przeżył, o ile nie odebrano mu sił i wiary w sprawiedliwość.

TB: Jak sądzę, częstką tego zaplanowanego nękania, częstką kary za odmowę pójścia na pasku „lubelskiej Polski” było zatrzymanie (no i pewnie przemienienie) już wydrukowanego zbioru opowiadań Wincentego Burka *Odmienione drogi*. Dochował się egzemplarz sygnałny...

PD: Wychodził Pan z adolescencji i wchodził w wiek młodzieńczy w takich właśnie okolicznościach. Kilkakrotnie wypowiadał się Pan o własnym dotkliwym doświadczeniu stalinowskiej szkoły. Już w książce *Dalej aktualne* — przypomnijmy, została wydana w 1973 roku — pisał Pan, nader ogłędnie (domyślam się tu jakichś ingerencji cenzury), o pierwszej połowie lat pięćdziesiątych: „główny czynnik urabiania kulturalnej tradycji, szkoła, przeżywała za naszej młodości okres niepewny, przeobrażała się, często w sposób dotkliwie bolesny dla swoich podopiecznych, zwłaszcza w przedmiotach humanistycznych, w historii i literaturze rzucała nas na pastwę zniechęcenia lub powątpiewania; szkoła tworzyła nowy kanon wartości, związany z postępem społecznym i rewolucjonizmem, ale czyniła to w sposób częstokroć raniący młode umysły, paradoksalnie sprzeczny z jej intencjami, gdyż, miast otwierać przed nimi szerokie horyzonty, zamykała je w ogólnych schematach, miast budować skalę wartości pewnych i przemawiających swą prawdą, wiele razy ludziła pozorami, przedstawiała rzeczy wątpliwe za niewątpliwe”. I dodawał Pan — bardzo mnie dziwi, że cenzor to przepuścił: „co tu przemilczać, kłamała”. Proszę pozwolić, że przytoczę jeszcze fragment eseju *Rozmyte tradycje* — wydaje mi się ogromnie ważne, by się odwołać do tych Pańskich rozpoznań z przeszłości (tym razem mówię o tekście z wczesnych lat 80.). A zatem w *Rozmytych tradycjach* czytamy: „Chodziłem do szkoły średniej w latach 1951–55. Zmora lekcji języka polskiego stanowiło w tamtych czasach mozolne roztrząsanie ekonomiczno-klasowego podłoża wszelkich zjawisk literackich, zaliczanych w myśl materialistycznej wykładni dziejów do nadbudowy ideologicznej społeczeństwa. Zanim doszło się do właściwej analizy utworu, należało wyczerpać problemy jego klasowej genezy. Całymi godzinami tkwiliśmy więc w sławetnej bazie, omawiając gospodarcze i własnościowe stosunki epoki i kraju, z którego wywodził się pisarz,

zdobywając wiadomości o sytuacji na rynkach zbożowych w danym miejscu i czasie, o ruchach cen w handlu perkalikami itp. Dukaliśmy Plechanowa i Stalina, wertowali po wielokroć gruby tom IBL-owski o pozytywizmie i wstęp Jana Kotta do »Lalki«.

W tekście poświęconym znaczeniu Ważykowego *Poematu dla dorosłych* mówi Pan, że siedemnastoletni Tomasz Burek, zdający egzaminy na warszawski Wydział Dziennikarstwa, był, jak większość młodych przepuszczonych przez stalinowską edukację, pogrążony w „rozpaczy i otępieniu” — siebie i rówieśników charakteryzuje Pan, posługując się zaskakującą tautologiczną formułą: „oślepienie krety”. Czy mógłby Pan tę formułę objaśnić?

TB: Jest to nazwane bardzo wyraźne. Kret jest zwierzęciem, które nie ma zwykłego dostępu do świata widzialnego. W dodatku „oślepienie”, to znaczy taki, który ma poczucie, że widziałby więcej, gdyby nie czyjeś starania o to, by nie widział. Wiąże się to z osobistym doświadczeniem zamkniętego horyzontu. Tu może Pana zaskoczę, ale to wykracza poza zagadnienie dopustów historycznych, o których mówimy. Bo szkoły sandomierskie były różne. Początek w szkole podstawowej był jeszcze względnie normalny. Uczyli tam przedwojenni nauczyciele.

PD: Nie było jeszcze podręczników prezentujących nową wizję literatury, nie było komunistycznych programów nauczania.

TB: A w gimnazjum pracowali nauczyciele, którzy uczyli mego ojca, tak że tata był mi w stanie opowiedzieć, jakie chwytaki będą stosowali poszczególni profesorowie. Zasadnicza różnica między podstawówką a gimnazjum (mam na myśli przede wszystkim końcówkę szkoły średniej) była związana z osobą dyrektora. Do szkoły przyszedł ktoś, kogo się po prostu nienawidziło. Mnie osobiście nic nie zrobił. No, może poza tym, że krzywdą najbardziej dotkliwą było uczynienie kogoś takiego dyrektorem gimnazjum w Sandomierzu. Szkoła ta bywała pod różnymi okupacjami, ale pod okupacją lotra tej rangi nie znalazła się nigdy wcześniej ani później. Pech chciał, że przypadło to akurat na moje lata, na końcówkę mojej nauki. Mówiło się o nim nie „ubek”, ale „enkawudysta”. Ludzie domyślali się w jego życiu jakiejś ponurej historii, źródła potwornego strachu. Powtarzano: „Boi się, dlatego uczyni wszystko, co mu każą”. A on nawet wyprzedzał te rozkazy.

PD: Zresztą wszystko dookoła, cała rzeczywistość pierwszej połowy lat pięćdziesiątych służyła temu, by ludzie pokroju tego dyrektora robili to, co robili. Mamy stalinizm. W zasadzie jego wydłużoną końcówkę, bo jest już po śmierci Stalina, ale zanim Chruszczow ogłosi swój tajny referat o kulcie jednostki, zanim góra partyjna zrozumie, jak wielka zmiana musi się zdarzyć, dochodzi do zabetonowania, do utwierdzenia terroru stalinowskiego w jego najbardziej odrażającej i przerażającej postaci. Szczególnie na prowincji, dokąd wszelkie symptomy odwilży docierają z opóźnieniem lub nie docierają wcale.

TB: Stalin zmarł w pięćdziesiątym trzecim. Wszyscy odetchnęli, w szkole ta radość była odczuwalna.

PD: Ale zaraz potem te sowietyzacyjne obcęgi jeszcze bardziej się zacisnęły, prawda?

TB: Ze strachu przed tym, że głowę podniesie Kościół, właśnie wtedy prymasa aresztowano, właśnie wtedy „przykręcono” sprawy religijne, wyrzucono religię ze szkoły. Pogorszyła się atmosfera między ludźmi, bo ludzie się już otworzyli, już z mniejszym strachem się ze sobą kontaktowali, a zaraz później zaczęło się przesiewanie: „ten taki, tamten taki, z tym lepiej nie rozmawiać”. Był moment takiego przydławienia. Te dwa lata po śmierci Stalina pamiętam jako czas ku gorszemu, nie ku lepszemu. Tak wpływa na człowieka zaprzepaszczenie nadziei.

PD: W pewnym sensie to było naturalne. Bo cała ta krajowa władza, ekipa Bierutowska, która w całości zawisała od Stalina, spodziewając się utraty wpływów, jakiegoś wielkiego krachu — zaciskała kleszcze terroru. Po to, by się ratować.

TB: Faktem jest, że po śmierci Stalina w partii komunistycznej zaczyna się tworzyć frakcja antybierutowska. Zostali na powierzchni właśnie tacy, którzy na to czekali. U nas zachodzi proces odwrotny, do szkoły przychodzi dyrektor-stupajka. Jednego ucznia zamyka w więzieniu, drugiego wyrzuca ze szkoły. Za co? Za to, że jego ojciec jest „kułakiem”.

PD: A pamięta Pan nazwisko tego swojego dyrektora?

TB: Nazywał się Smolnicki. Oficjalnie, zaś faktycznie...? Nie powinienem mówić o nim z taką emocją, ale nie potrafię inaczej. Jeszcze dziś nie potrafię. Nie tylko usunął religię ze szkoły, ale oficjalnie

zabronił chodzenia do katedry na msze ze słynnymi kazaniami ks. Stanisława Drypy, znakomitego kaznodziei.

PD: I to był urzędowy zakaz szkolny? Egzekwowano to, sprawdzano?

TB: Jego ludzie, donosiciele, sprawdzali, kto chodzi, kto nie chodzi. Za długo by opowiadać. Pan nie uwierzy. Jak werbował donosiciele, jak to się odbywało, nie wiem. Jeden z moich najbliższych kolegów, bardzo miły, lubiany przeze mnie chłopak, został „zwerbowany”. On się sam przyznał, powiedział komuś w konfidencji. Tę informację przekazano pocztą pantoflową pozostałym uczniom. Był więc spalony. Wielu takich było. Nie chcieli donosić, odwracali się plecami, by nie widzieć, kto wchodzi do kościoła. A do katedry przychodził, kto tylko mógł, nawet ci, którzy nie byli głęboko wierzący, którzy się wahali, którzy w sprawach religii mieli fundamentalne wątpliwości.

PD: Chcieli pokazać, że nie stoją po stronie enkawudystów, stalinowców.

TB: Demonstracyjnie dawali do zrozumienia, że są z nami, z chłopcami i dziewczętami, którzy przychodzili na msze księdza Drypy. Kazania robiły się coraz wspanialsze, ksiądz Drypa wiedział, że zbliża się przesilenie, posługiwał się aluzjami, łatwymi do rozszyfrowania. I coraz większa była publiczność. Jakiś czas przed maturą informacja: do matury nie będą dopuszczeni ci, którzy chodzą na te kazania. Ojciec przyjął to ze spokojem, mama była przerażona. Wreszcie cudowny moment przełomowy, kiedy ten chłopak donosiciel nawraca się. Przed świętami wielkanocnymi mówi, że z dyrektorem nie chce mieć nic wspólnego.

PD: Który to rok?

TB: Pięćdziesiąty piąty. W pięćdziesiątym czwartym jest jeszcze na pasku dyrektora, a w pięćdziesiątym piątym jakieś perswazje kolegów i nieszczęście rodzinne. On to potraktował jako znak. Już wcześniej usiłował się wykręcać od składania raportów, teraz nastąpiło gwałtowne zerwanie. Jego najbliżsi koledzy wzięli go pod rękę, może się bali, że w ostatniej chwili ucieknie sprzed konfesjonau albo zemdleje. Widzę ten moment, katedra duża, siedzę gdzieś w głębi, pokazuje się ta trójka, Dzidek w środku, nie opiera się, idzie do spowiedzi wielkanocnej. No, całej szkole ulżyło.

PD: Niezwykła scena. Dobrze pokazująca, jak ten mechanizm stalinowski mełł i wypłukał ludzi, zwykłych ludzi, którzy stawali się zarażeni ofiarami i współsprawcami.

W tomie *Żadnych marzeń* pisał Pan o sobie i rówieśnikach „oślepienie krety”, ale z tego, co właśnie zostało powiedziane, wynika, że świadomość polityczna, całkowicie wyrazista, istniała, że podział na dwa obozy był czytelny i oczywisty.

TB: Zgadza się. Ale chłopcy chcący zdać maturę i iść dalej wiedzą, jak wiele zależy od opinii zwierzchników. Tworzą się małe enklawy ludzi, którzy sobie ufają, spotykają się, nawet nie mówią o polityce, ale coś wybucha. Dzisiaj trudno to wyjaśnić — na przykład wielkim świętem są mistrzostwa świata w hokeju na lodzie. Dlaczego? Bo Kanada zawsze bije „ruskich”.

PD: Rozumiem, że słuchało się transmisji radiowych?

TB: Słuchało się radia, tak. Były momenty ogólnonarodowej euforii. Już po śmierci Stalina odbywały się w Warszawie mistrzostwa Europy w boksie.

PD: To epoka Feliksa Stamma.

TB: Stamm i silny polski zespół. Pięć tytułów mistrzowskich: Kugier, Stefaniuk, Kruża, Drogosz, Chychła. Stefaniuk w koguciej, w lekkiej chyba Kruża lub Drogosz. W półśredniej czy w średniej zwycięża Chychła. I tak się składa, że w finałach grzmocą przeważnie „ruskich”. „Ruski” za każdym razem dostaje po gębie. Euforia, śpiewy w hali „Gwardii”. Ja tam nie byłem, słuchałem jak wszyscy transmisji radiowych. Opowiadało się o tym przez lata.

PD: To już lepiej zaczynam rozumieć Pana decyzję o wstąpieniu na dziennikarstwo i chęć bycia komentatorem sportowym [śmiech]. Czyżby to było tak, że z punktu widzenia młodego człowieka sport jawił się jako jedyna przestrzeń wolności, gdzie można manifestować radość, która czego innego dotyczy, ale ukrywa się pod płaszczkiem radości sportowej?

TB: Może tak. Choć autentyczne zainteresowanie sportem również mi towarzyszyło przez te szkolne lata.

PD: Wracam do głównego tematu — jesteście, młodzi ludzie z połowy lat pięćdziesiątych, jak „oślepienie krety”, bo po prostu nie macie dostępu do wiedzy?

TB: Nie mamy dostępu do szerszego świata, wiedzę mamy ograniczoną, sami jesteśmy również na tyle głupi, że nie chcemy lub nie umiemy wykorzystać wiedzy tych, którzy usiłują nam ją przekazać.

Mieliśmy świetnego łacinnika, ale na skutek wyobrażenia, że łacina nie jest nam do niczego potrzebna, przegapiliśmy to, co cenne. Był też profesor od przedmiotu może mniej wymagającego — wychowania fizycznego. Jego żona uczyła przedmiotów ścisłych. On wraz z młodocianym synem został aresztowany w marcu 1942 roku w czasie akcji gestapo wymierzonej w sandomierską inteligencję. W jej następstwie około siedemdziesięciu osób wywieziono do Auschwitz, około dwudziestu obozu nie przeżyło. Wśród nich syn naszego nauczyciela. To doświadczenie złamało profesora; widoczne było, że od widma cierpienia nigdy się nie uwolni. Był bardzo sprawiedliwy, potrafił docenić serce i pasję. Dzięki niemu zrozumiałem, że sport jest także dyscypliną humanistyczną. Te zainteresowania sportowe moi rodzice uważali raczej za marnowanie czasu, ich hierarchie były nieco inne. Jako dzieciarnia nauczyliśmy się czytać bardzo wcześnie, jeszcze przed pójściem do szkoły, i bodaj na dwóch rozplamianych wyobraźnię i ciekawość powieściach — na *Zdobyciu Sandomierza* Przyborowskiego i na skróconym wydaniu *Podróży Guliwera*, zdobionym fascynującymi ilustracjami. Naprzeciwko domu, w którym mieszkaliśmy, w piętrowym budynku znajdowała się biblioteka miejska (później przeniesiona do ratusza); księgozbiór miała ona bogaty, kuszący, co się widziało z naszego podwórka, a była tak blisko, wręcz na wyciągnięcie ręki, że nie sposób było opierać się pokusom. Toteż biegałem do niej często, nawet i dwa razy dziennie. To był mój najmocniejszy narkotyk z czasów dorastania. Odtrutka na wcześnie się we mnie załęgły, metafizyczny, ale też karmiący się okolicznościami historycznymi, „ból istnienia”.

PD: Zdaje się, że całego Kraszewskiego chciał Pan przeczytać. Od Iwaszkiewicza pochodzi ta informacja.

TB: [śmiej] No nie! Ścisłe mówiąc, postanowiłem przeczytać pełen cykl jego powieści historycznych, obejmujących dzieje Polski. Kończyłem lekturę jednej książki i miałem ambicję, żeby może jeszcze tego samego dnia wypożyczyć nową, na wieczór. Więc jakiś dostęp do wiedzy był, brakowało jednak prawdziwego życia szkolnego, sytuacji, że tworzą się przedmioty zainteresowań i kółka, do których nie trzeba nagać.

PD: W dużych miastach czyniono w epoce stalinowskiej wszystko, by w pełni zagospodarować cały czas młodzieży, która po obiedzie

wracała do szkoły na dodatkowe zajęcia, wspólne odrabianie lekcji, ZMP itd.

TB: W małych miastach działy się podobne rzeczy. Wszelkoobejmująca kolektywizacja. Wiele czasu zabierały, w całej Polsce się odbywające, „marsze jesienne” i „biegi wiosenne”. Ile to dni i tygodni minęło, zanim wszyscy nauczyli się prawidłowo chodzić i biegać, ile prób odbyto! Lekcje się kończyły, zaraz potem zbiórka. Nie dawało to wszystko najmniejszej przyjemności ani emocji — bo jakiejże radości można zaznać w skolektywizowanej grupie baranów, która posuwa się w pewnym z góry narzuconym rytmie? Najgorsze były te marsze, trochę się pogadało, ale na koniec i gadać nikomu się nie chciało.

PD: Wyjaśnijmy — chodziło o to, by do minimum ograniczyć czas wolności osobistej, by zawczasu utemperować wszystkie nieprawomyślnie zapędy, by ludzie nie knuli, nie myśleli, nie oddawali się nadmiernie refleksji nad swoim życiem w nieprzyjaznym, opresyjnym systemie. Wystarczy przeczytać *Popiół i diament*, aby doskonale wiedzieć, czego się komuniści obawiali. Obawiali się tej młodzieży spotykającej się w parkach, w miejscach ustronnych, chowającej broń, buntującej się przeciwko porządkowi świata, w którym przyszło jej żyć.

TB: *Popiół i diament* dlatego był w szkołach chętniej czytany niż *Buraczane liście* Jarochońskiej czy *Drewniany różaniec* Rolleczek, że wielu uczniów odnajdywało się w postaciach najmłodszych bohaterów.

PD: Na przekór intencjom autora i funkcjonariuszom Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego, które jakoby inspirowało Andrzejewskiego do napisania tej książki.

TB: Te „oślepienie krety”, którymi byliśmy, wychwytywały w książce Andrzejewskiego, później zaś w filmie Wajdy, rozbłyski tych spraw i tych wartości, które na co dzień były niewidoczne. To zapalenie wódki w kieliszkach, za poległych, ten Cybulski w jeansach, przerzucający kładkę międzypokoleniową...

PD: To jest właśnie najciekawsze zagadnienie, w żadnej rozmowie nie da się go wystarczająco głęboko opisać — jak te przemiany świadomości wyglądały w procesie, jaka była ich dynamika, dzień po dniu i miesiąc po miesiącu. Jesteśmy w stanie zatrzymać jeden moment i go przeświecić, zatrzymać drugi itd. Żywej przemiany nigdy nie uchwycimy, niestety.

Spróbujmy uczynić tyle, ile się da. Kiedy ten młody człowiek, który po latach przedstawi samego siebie jako „oślepiętego kreta”, trafia do Warszawy, dostaje się na studia, rozpoczyna życie w nowej rzeczywistości, dane jest mu uczestniczyć w bardzo szczególnym wydarzeniu. W 1956 roku odbywa się słynny VII Walny Zjazd ZLP, w warszawskiej sali NOT. Pan tam idzie w zastępstwie ojca. To wtedy na prezesa Związku (dodajmy: na następcę „betonowego” Kruczkowskiego) zostaje wybrany Antoni Słonimski. Manifestacyjnie uhonorowany jest Jerzy Szaniawski. Niedzisiejszy wódz „pryszczatych” Wiktor Woroszyński relacjonuje — w tonie chyba zupełnie niepartyjnym — wydarzenia węgierskiego powstania antykomunistycznego, delegaci wyklaskują Putramenta, nie dopuszczając go do głosu. Kilka tygodni przed tym zjazdem relacjonował Pan rodzicom przebieg wydarzeń w Warszawie. 29 października Wincenty Burek pisał do Iwaszkiewicza: „Ach, jaki list Tomek przysłał! Zdumiał nas, myśmy sądzili, że on tylko sportowiec i oczajdusza, a tymczasem...”

TB: Od mojego przyjazdu do stolicy, w roku pięćdziesiątym piątym, w życiu społecznym i kulturalnym zachodzi bardzo wiele zmian. Następuje niezwykła ewolucja „Po Prostu”, które z bezbarwnego studenckiego pisma staje się forum rewizjonistycznego odłamu partii. Dostaje swobodę, bo na szczytach władzy są ludzie, którym na tym zależy. Myśmy to czytali z pasją, pierwsze opowiadania Hłaski, opowiadania o nas, o naszych pierwszych miłościach, o naszym świecie. Są wtedy grane *Dziady*, część trzecia, pierwszy raz po wojnie.

PD: Pisze Pan o tym przedstawieniu jako o jednym z najistotniejszych doświadczeń pokoleniowych.

TB: Wśród widzów panuje przekonanie, że na widowni siedzą matki akowców zamkniętych jeszcze w komunistycznych więzieniach.

PD: One oglądają własny dramat, zainscenizowaną historię swoich najbliższych.

TB: Są zapiski Iwaszkiewicza mówiące o tym, że on płacze w Teatrze Polskim. Z tego samego źródła dowiadujemy się, że i Sokorski płakał. Trudno mi akurat w to uwierzyć. Największy przed Urbanem cynik Kraju Przywiślańskiego miałżeby łzami szczerymi płakać?

Była to bardzo żywa jesień, w pięćdziesiątym piątym roku. Redakcja „Po Prostu” wpada na pomysł otwarcia Dyskusyjnego Klubu Filmo-

wego. Miały być tam grane filmy zagraniczne niedopuszczone dotąd do rozpowszechnienia i dawne filmy, również przedwojenne. Ja naiwnie pomyślałem, że karnet kupię sobie po zajęciach na uniwersytecie — ale gdzie tam, rozeszły się w ciągu pół godziny. O drugiej, trzeciej, kiedy już nie było żadnego wolnego karnetu, stałem w tłumie, na schodach. Wreszcie około osiemnastej wyszedł ktoś z redakcji i prosi: „Już nic nie ma, rozejdźcie się, bo wszyscy będziemy mieć nieprzyjemności”. Stało już ze czterdzieści wozów, wreszcie weszła milicja. Byłem jednym z pierwszych, których wzięto na posterunek, spisano i, na szczęście, wypuszczono. Bogu dzięki, był ze mną kolega, który wiedział, co w takiej sytuacji trzeba robić. Następnego dnia zameldowaliśmy się u dziekana i opowiedzieliśmy o wszystkim — inaczej wyrzuciliby nas z uczelni.

PD: Zbiorowisko przed redakcją „Po Prostu” zostało potraktowane jako manifestacja uliczna.

TB: Właśnie tak. Niech Pan posłucha — jestem na przedstawieniu *Dziadów*, jest przerwa, chwila rozluźnienia, ludzie obracają w rękach „Express Wieczorny”, czytam na pierwszej stronie: „Ujęto prowodyrów zejść na Wiejskiej” — siedziba „Po Prostu” była właśnie tam. Nawet nie przyszło mi na myśl, że będę w tym artykule wymieniony.

PD: Z nazwiska?

TB: Z nazwiska. Niech Pan sobie wyobrazi, gazeta dochodzi do Sandomierza następnego dnia i życzliwi ludzie donoszą o wszystkim rodzicom. No tak — mówią rodzice — tośmy przewidywali, tośmy przewidywali. Następnego roku zmazałem tę winę, szczegółowo opisałem rodzicom wydarzenia październikowe.

PD: Wysłał Pan list, który rodzice bardzo mocno przeżyli.

TB: Zrelacjonowałem studenckie wiece w Politechnice, opisałem słynnego Goździka z Żerania, który zapowiadał, że robotnicy będą się bronić, jeśli wjadą rosyjskie czołgi. Widziałem Jana Kotta, który, choć mało sympatyczny, wygłaszał wielką orację z puentą kapitalną: że stalinizm chciał uczynić z młodzieży młodzież polityczną. I uczynił, ale ta młodzież zwróciła się przeciwko stalinizmowi. Pan mówi: ująć to w procesie. To bardzo trudne zadanie, bo na tle przełomu październikowego rok pięćdziesiąty piąty blednie, choć rozgrywały się wtedy wydarzenia ogromnie istotne. Ten zjazd literatów w pięćdziesiątym szóstym, o który Pan pytał...

PD: ...nie wydawał się już tak epokowy.

TB: Po tych trzech dniach na Politechnice Warszawskiej, od południa do północy, wszystko inne traciło na doniosłości. Być na Politechnice — to był obowiązek. Znaleźć się w tym świętym miejscu Warszawy, nawet jeśli będą je szturmować, nawet zginąć tam. Wtedy uchylają się powieki, do „ślepych kretów” dociera ludzka mowa. Nikt niczego nie tłumaczy dydaktycznie — umysł jest w ruchu, na gorąco tworzy koncepcje, opowiada o czymś, co ma być, zarysowuje plan, którego może nie uda się wcielić w życie, ale wszystkim jest bliski.

PD: Podkreśliśmy, że wszystko to dotyczy ludzi bardzo młodych. Tomasz Burek ma wtedy osiemnaście lat, rok wcześniej rozpoczął studia — i niemal natychmiast znalazł się w samym centrum zmian. Świadomość kogoś takiego musimy sobie teraz wyobrazić. Umysł nastolatka rozwijającego się w wolnym świecie, mającego dostęp do wszystkich informacji, nie jest jeszcze w pełni przygotowany na ich przetwarzanie. A co dopiero, kiedy wiedza jest reglamentowana, kiedy niemal niepodzielnie włada propaganda.

TB: Ktoś taki ograniczenia ma wbudowane we własną percepcję. Co z tego, że w domu mówi się to i owo — jeśli świat jest ukształtowany wedle innego porządku. Pamiętam, jak to się dzieje na roku. Rok był olbrzymi — przyjęto przeszło sto osób. Mieszkamy na Jelonkach, czyli na osiedlu wzniesionym przez budowniczych Pałacu Kultury i Nauki. Wszystko wydaje się płynne, niestabilne. Nie powiedziałem jeszcze nic o jazzie. Wyjście jazzu na powierzchnię, to, że są legalne koncerty jazzowe, że już nie trzeba się o koncerty dopytywać pokątnie. Pierwszy powojenny koncert jazzowy odbywa się w baraku pod Pałacem Kultury jesienią 1955 roku. Jestem tam, widzę, jak wkraczają Tyrmand i profesor Kott, ten ostatni jako „ubezpieczenie”, bo wciąż jest w partii.

PD: Czyli Pan znajduje się wśród publiczności...

TB: Oczywiście. Kret zaczyna biegać jak szalony. Następnego roku, parę dni po powstaniu poznańskim, w Sopocie odbywa się festiwal jazzowy. Dochodzi do zetknięcia dwóch zupełnie niewspółmiernych rzeczywistości — tu radość, ludyczne manifestowanie wolności, tam krwawa masakra. Nie byłem na tym festiwalu, ale do dziś się zastanawiam, co sobie myśleli, czy wśród jego uczestników była taka świadomość, że w tej chwili Poznań i Sopot są jakoś połączone, czy

choćby minutą ciszy uczczono poległych poznaniaków. To był jeden z etapów politycznego wyzwania się społeczeństwa. Ja uczestniczyłem w drugim z tych jazzowych festiwalu. Z pierwszego Wiktor Woroszyński zamieścił wierszowaną relację w „Sztandarze Młodych”. Jedną frazę zapamiętałem: „Smok tysiaccnogi tupał, / niosąc na transparencie »DUPA«”. Taki był transparent rzeczywiście, parodia transparentów z poprzednich lat. Biedny Wiktor z goryczą straszliwą to pisał, podobnie jak *Dziennik węgierski*.

PD: To jest jego wielki przełom. Ja z kolei, z uwagi na moje ostatnie historycznoliterackie zatrudnienia, wyraźniej widzę Woroszyńskiego z tego pierwszego okresu. Przyjeżdża z Grodna do Łodzi, a kilka, kilkanaście dni później idzie do PPR-u, zgłasza się jako kandydat. Dostaje pracę w partyjnej gazecie „Głos Ludu” i całymi tygodniami gania po fabrykach, pisze reportaże produkcyjne. Jest kimś całkowicie zanurzonym w tej komunistycznej rzeczywistości. Przed sfalszowanymi wyborami, kiedy Pański ojciec zostaje aresztowany, Woroszyński jeździ na robotę propagandową, agitacyjną. Podobnie zresztą jak Leszek Kołakowski. Z kolei tutaj przychodzi moment otrzeźwienia i ci młodzi zyskują dojrzałość, w taki sposób, w jaki często się ją zyskuje — za przyczyną grzechu, winy, którą się dźwiga.

TB: Gdy mówimy o procesie dochodzenia do świadomości, przypomina mi się jeszcze jedno wydarzenie sandomierskie. Użyłem wyrażenia „oślepienie krety” również dlatego, że kilka lat przede mną była w Sandomierzu grupa młodzieży bardzo patriotyczna, która w gimnazjum trzymała się razem. Wiązano z nimi wielkie nadzieje, tym bardziej, że pod koniec okupacji wielką liczbę młodych wymordowali Niemcy. Ci młodzi zachowują ideały akowskie, są świetnymi, wyróżniającymi się uczniami. Ale przychodzi indoktrynacja komunistyczna i ci młodzi stają się awangardą ZMP. Zgroza powiała po mieście. Na szczęście, otrzeźwienie przyszło dość szybko. Podczas zebrań czytali *Młodą Gwardię* Fadiejewa, zachwycali się, postanowili ją wystawić. Bohaterowie książki walczyli z okupantem niemieckim i ci młodzi, identyfikujący się z komsomolcami, zaczęli sobie zadawać pytania o to, z kim oni mają walczyć. I dotarło do nich, że wstępując do ZMP, sami dla siebie stali się okupantami. Przemianowali się na Młode Białe Orły. Założyli tę nową organizację, wciąż będąc

zetempowcami. Nawiązali kontakt z jakimiś resztkami AK, zdobyli broń. Szli już na całego. Znalazł się ktoś, kto ich widział. Nie wiem nawet, czy wystrzelili choć jeden nabój na ćwiczeniach. Zostali skazani w procesie na kilka lat więzienia.

Wszystko to opowiadam, by dać do zrozumienia, że te przemiany świadomości są dla nas, chłopców z małego miasteczka, nie do rozszyfrowania. Co mamy robić, skoro dzieją się takie rzeczy, skoro wszystko się miesza: ZMP, AK, Białe Orły?

PD: Zależy mi, byśmy to wszystko, co już zostało powiedziane, spróbowali zebrać, podsumować. Jak wygląda ta linia doświadczenia? Czy to są punkty, a może skoki świadomości? Myślę o sekwencji roku pięćdziesiątego szóstego, sześćdziesiątego ósmego, siedemdziesiątego, siedemdziesiątego szóstego, osiemdziesiątego, wreszcie osiemdziesiątego dziewiątego. W jaki sposób Pańska świadomość, pojmowana procesualnie, sytuuje się wobec Polski komunistycznej?

TB: Nie jest w użyciu, przynajmniej w moich rocznikach, określenie „Polska komunistyczna”. Mówimy „PRL”, drwiąco, z dystansem, bo wpadliśmy w pułapkę historii, nie możemy nic zrobić. Nie walczyliśmy z komunizmem, nie potrafimy tego, nie zostaliśmy przyuczeni, nie dysponujemy żadnymi narzędziami. Jesteśmy przyzwyczajeni, że to trwa. Widzimy, oczywiście, jak bardzo rozmiągają się hasła PZPR-u z życiem naszym i naszych rodziców. Dostrzegamy, że czasem zdarzają się tacy komuniści, którzy nie są rzeźnikami, którzy potrafią być ludzcy, może nawet mądrzy. Tu myślę o jednym z profesorów na dziennikarstwie, Henryku Volpe, zastępcy dyrektora IBL-u, który tam jest nie lubiany, a u nas sprzedaje całą swoją dobrą przedwojenną wiedzę.

Miałem taką grupę zaprzyjaźnionych studentów, coś tam już wiedzących, orientujących się. Pamiętam, że myśmy do IBL-u byli nastawieni bardzo krytycznie, nic z IBL-em nie chcieliśmy mieć wspólnego. Wyróżnialiśmy trzy typy ludzi spotykanych w rozmaitych okolicznościach towarzyskich: akowca, paxowca i iblowca.

PD: Piękna klasyfikacja!

TB: Każdy typ — wyrazisty, odrębny. Nie opiszę ich tu szczegółowo. Jedno było pewne: od iblowca trzymać się z daleka! Bo to grozi powtórką z tego, przez co już przeszliśmy — usztywnieniem, dogmatyzmem, jakimś takim kuciem rzeczy...

PD: Czyli propozycję pracy w IBL-u musiał Pan potraktować jako wysoce problematyczną, prawda?

TB: Ale to przyszło znacznie później.

PD: Prawda, siedemdziesiąty rok to już zupełnie nie to samo. IBL ewoluuje.

TB: Moje przejście do IBL-u było jakoś związane z wydarzeniami 1968 roku i z wszystkim, co potem nastąpiło.

PD: Wszystko to ma jeszcze swoją specyficzną *Vorgeschichte*, w latach 1966–1967.

TB: Sześćdziesiąty szósty jest istotny dlatego, że wybieram się na organizowane przez studentów Wydziału Historycznego UW spotkanie z Leszkiem Kołakowskim w dziesiątą rocznicę Października. Duży tłok, przeważnie studenci, trochę asystentów. Kołakowski przedstawia miazdzącą charakterystykę tych dziesięciu lat. Od czasu do czasu występują studenci, na ogół popierający Kołakowskiego, przyklaskujący mu, dzielający jego poglądy. Przede wszystkim ci, których nazywa się „komandosami”, czyli grupa pojawiająca się na wielu spotkaniach, doskonale przygotowana do dyskusji o sprawach społecznych i politycznych. Wśród aktywnych uczestników tamtego spotkania szczególnie spodobał mi się jeden, taki jękający się facet...

PD: Adam Michnik...

TB: Kiedy przechodził obok mnie, ja, wzruszony, że tak świetnie przemawiał, chwyciłem go za skrawek koszuli, by mu podziękować, ale on tak był rozemocjonowany, że nie zwrócił na to uwagi. To był rok 1966. Wcześniej był list Modzelewskiego i Kuronia do partii, który także zwrócił moją uwagę. Sam byłem bezpartyjny. Dwa lata później będę już przesłuchiwany na Mokotowskiej w sprawie „prowodyrów zająć marcowych”, do których zaliczano Michnika i wszystkich, którzy znali się z Michnikiem, z Mencwelem itd. Miałem takie wezwanie na UB jesienią sześćdziesiątego ósmego. Wiedziałem już, że trzeba uważać, nie gadać. Długo mnie trzymali przed salą. I zdarzyła mi się bardzo ciekawa rzecz. Do wyjścia idą jacyś dwaj panowie, chyba pracownicy, i głośno rozmawiają, słyszę ciągle tylko tyle: Brzozowski to, Brzozowski tamto. Odebrałem to jako sygnał przeznaczony dla mnie — abym nie znalazł się nigdy w sytuacji dwuznacznej, abym nie dał się wciągnąć w ubecką grę. Być może, był to przypadek.

PD: Zapewne tak, ale w porządku egzystencji tego rodzaju przypadki układają się niekiedy w zaskakująco logiczne sekwencje.

TB: W sześćdziesiątym ósmym lub dziewiątym roku pani doktor Hanna Kirchner, poprosiła mnie — listownie, bo mieszkałem w Podkowie Leśnej — o spotkanie w Warszawie. Kiedy byłem jeszcze na studiach, prowadziła na dziennikarstwie zajęcia z historii literatury polskiej, a wtedy, pod koniec lat sześćdziesiątych, była już w zasadzie moją koleżanką. Zaczęła od pytań, co się ze mną dzieje, jak żyję, z czego żyję. Pytała, pamiętając o moim solidaryzowaniu się z marcowymi „prowodyrami”, o przesłuchaniu przez Służbę Bezpieczeństwa, o wystąpieniu w sprawie *Dziadów*, jakie miałem na forum Związku Literatów, szczególnie spójnym i sensownym, ale stającym w obronie młodzieży. Zrozumiałem, że proponuje mi rodzaj zabezpieczenia, parasola. Pisałem wtedy, oczywiście, dla „Twórczości” i tak dalej, ale stałej pracy nie miałem, z własnego wyboru. A, Tomeczku, czy byś nie napisał, bo robimy księgę zbiorową... Pamiętam, że wymyśliłem *Cztery dyskusje Karola Irzykowskiego* i jakąś przeróbkę szkicu wcześniej napisanego. Od tego się zaczęło. Później zdarzyło się, że zmarł Zbigniew Żabicki...

PD: Miał pisać do tomu iblowskiego o powieści dwudziestolecia międzywojennego.

TB: Nawet przygotował konspekt, listę książek, które trzeba przeczytać. Tam już się uformował zespół, w którym byli między innymi Przybylski, Rymkiewicz, Brodzka, chyba także Hanna Kirchner, Żółkiewski temu przewodził. Do Żółkiewskiego miałem bardzo krytyczny stosunek w latach wcześniejszych, o nudną „Nową Kulturę”, o różne dogmatyzmy. Ale on był już innym człowiekiem, miał za sobą piękną kartę marcową, kiedy poszedł protestować razem ze studentami.

PD: No, w moim odczuciu Żółkiewski był największym szkodnikiem polonistycznym w XX wieku.

TB: Jeśli Pan teraz czyta głównie wczesne jego rzeczy, to się nie dziwię.

PD: Myślę, że wystarczy uważnie wczytać się w „Kuźnicę”, by wyrobić sobie jednoznaczna opinię. Już nie wspomnę o jego projekcie „reformy polonistyki uniwersyteckiej”, który był przedrukowany w „Arcanach” — to już była zwyczajna łobuzerka, podłość. Żółkiewski jest postacią nieopisaną, która domaga się wyczerpującej, uczciwej biografii.

TB: Po śmierci Żabickiego pojawiła się wręcz prośba ze strony IBL-u, żebym zajął jego miejsce.

PD: To już się łączyło z etatem?

TB: Tak, w ramach etatu miałyby być ta robota. Jednocześnie spadły na mnie różne inne zamówienia. Maria Janion przygotowywała książkę zbiorową do serii „z jajkiem”, o literaturze polskiej wobec rewolucji. Ja nieco wcześniej wystąpiłem z tekstem o rewolucji 1905 roku, co w całym zamęcie, jaki wtedy panował, brzmiało niczym herezja absolutna — owo odżegnywanie się od 1918 roku. A mnie chodziło jedynie o to, by wszystkim entuzjastom początków nowoczesności uświadomić, że to wszystko miało swoje źródła właśnie wcześniejsze, dzięki wejściu Brzozowskiego, Irzykowskiego i innych. Interpretacja tego mojego szkicu dokonana przez innych straszliwie upraszczała sprawę — jakbym ja coś negocował...

PD: Jakby to miało wymiar antyniepodległościowy.

TB: Taki sposób czytania obowiązywał, niestety, przez długi czas.

PD: Myślę, że ta symplifikacyjna lektura tekstu o rewolucji 1905 roku była też przez całe lata jedną z podstaw tego wielkiego zdziwienia ludzi związanych z „Gazetą Wyborczą”, że Pan stoi w innym miejscu niż oni by się spodziewali.

TB: No, tak. Na pewno... no, liczba rozmów odbytych, choćby z Michnikiem, myśmy naprawdę wiele czasu przegadali. On mnie chciał poznać w sześćdziesiątym szóstym roku, po tym zebraniu na uniwersytecie...

PD: ...kiedy go Pan łapał za rękaw.

TB: Niedługo potem był zjazd młodej literatury w Lublinie. Zjazd ten też się już mieścił w planie niejasnych gier, jakie się toczyły za naszymi plecami, a przy naszej pomocy, tych młodych pisarczyków i pisarzy. Zjazd zaczyna się od referatu takiego człowieka, porządnego przecież, który dobrać książkę o pokoleniu wojennym napisał... Jarzębski czy Jastrzębski...

PD: Jastrzębski. Zdzisław Jastrzębski. Pisał też o Norwidzie.

TB: Przemówienie było takie: poezja jest piękna, przyroda, drzewa, to wszystko kwitnie.

PD: [śmiech]

TB: Ja oczywiście upraszczam. Mieliśmy wtedy różne problemy, ale to była jakby propozycja, by się tym wszystkim nie zajmować, by się

nie wdawać w żadną społeczno-polityczną problematykę. Jastrzębski mnie zdumiał, ktoś się do niego przyłączył, jakaś niemrawa dyskusja. Zabrałem głos, zacząłem to wszystko odwracać, mówiąc, że w tej chwili przyroda jest na drugim planie, bo mamy tyle innych problemów. I dalej coś w duchu Kołakowskiego, o dziesiątej rocznicy Października, który tak nawalił, tyle rzeczy niezrealizowanych...

PD: I wtedy jest Pan po raz pierwszy odnotowany w aktach SB. Mam fragment tej notatki: „W czasie zjazdu kół młodych Związku Literatów Polskich wystąpił z wrogim przemówieniem, stwierdzając m.in., że »Partia zdradziła hasła Października i stała się hamulcem w rozwoju życia społecznego i kulturalnego«”.

TB: Dobrze to brzmi. [śmiejch]

PD: Od tego momentu się Panem interesują.

TB: Ale był jeszcze dalszy ciąg. Proszę posłuchać. Po moim wystąpieniu od razu żywiej się zrobiło. Następnego dnia było jakieś pożegnalne posiedzenie, zgłosiłem dwa wnioski. Pierwszy dotyczył rezolucji w sprawie przyspieszenia prac nad wydaniem książki Ryszarda Zengla. Po mnie ktoś zgłosił wniosek, żeby potępić wojnę w Wietnamie. Po nim ja musiałem wystąpić jeszcze raz i powiedzieć, że przeciwko wojnie możemy sobie protestować sto razy, bo bardzo daleko od tego Wietnamu jesteśmy i wojna nie czyni nam żadnej szkody. Ale wobec tego ja zgłaszam wniosek w sprawie, która nas rzeczywiście dotyczy — żeby znieść w Polsce cenzurę, która uniemożliwia nam życie literackie i kulturalne, a jeśli nie znieść, to przynajmniej uregulować w taki sposób, byśmy mogli oddychać normalnym powietrzem. Myślę, że to dopiero było do odnotowania przez UB.

W tej końcówce naszego zjazdu pojawił się Putrament. Pewnie przyjechał wcześniej, ale nie spodziewał się już niczego ciekawego, wyszedł gdzieś, na kawę, i tam mu doniesiono, że zaczynają się problemy. Skończyłem swoje wystąpienie, wróciłem na swoje miejsce i po jakichś pięciu minutach siada ktoś koło mnie. Putrament.

PD: Ten sam, który pozwolił sześciolletniemu synowi Wincentego Burka przymierzyć swój płaszcz żołnierski.

TB: Putrament starszy o dwadzieścia dwa lata. Zadaje mi pytanie następujące: „Kolego, czy wyście poważnie mówili o tej cenzurze?”. Ja mówię: „Jak najpoważniej”. A on: „Nie wierzę, że nie rozumiecie pod-

stawowych mechanizmów, które nami rządzą. Wiecie — albo głową bijecie w mur, albo chcecie jakieś zło wywołać takimi wystąpieniami. Najlepiej to odwołajcie”. Odpowiadam, że nic nie odwołam, że fakt już miał miejsce itd. Na to Putrament: „Kolego, a na Węgrzech to myślicie, że była rewolucja czy powstanie?”. Nie wiem, dlaczego nagle wyskoczył z tymi Węgrami. „I rewolucja, i powstanie. Nie rozgraniczam tego”. „No, bo wiecie — tłumaczy mi — oni tam mieli znacznie gorszą sytuację niż my. Wiecie, polityka zagraniczna...” [śmiech] I tak mnie pacyfikował. To był jednak spryciarz, gracz. Wiedział, że nie może splamić się w oczach młodszej generacji, wskoczyć na mównicę...

PD: ...i pouczać: „źle prawicie”.

TB: Udzielił mi pouczenia, mógł złożyć raport: zmyłem głowę, obowiązek spełniłem, Burek już będzie siedział cicho. Nie wiem, czy dodał, że znamy się od małego. [śmiech]

PD: Pyszna anegdota — ale musimy wracać do zasadniczego tematu. Po tych wszystkich wydarzeniach lat 1966–1968 zaczyna Pan pracę w IBL-u. Pańską obecność tam od pewnego momentu można uznać za obecność paradoksalną, prawda? Wejście w działalność podziemną — myślę o „Zapisie”, Uniwersytecie Latającym — nie całkiem stroiło z pracą w takiej państwowej instytucji.

TB: Ale to wszystko było znacznie później.

PD: Oczywiście, że później. Tylko, niestety, musimy już trochę skracać perspektywę.

TB: Bardzo poważnie traktuję swoje obowiązki w IBL-u. Podejmuję pierwsze zobowiązania. Okazuje się, że nie tylko część prozy mam opracować, ale muszę się zająć historią krytyki literackiej. W tym samym czasie robię coś do książki profesor Janion. Pani Żmigrodzka prosi mnie, bym napisał tekst do tomu *Literatura a współczesne przemiany społeczne*. Coś obiecuję i nie piszę tego, bo piszę inne rzeczy. Nikt nie wie, jak się ciężko układa moje życie rodzinne, domowe, z jakimi kłopotami trzeba sobie poradzić w bardzo źle funkcjonującym domu, który ma dziurawy dach (na naprawę ciągle nie ma pieniędzy), jak bardzo marzniemy zimą.

Ale najważniejsza rzecz, jaka mi przeszkadza we właściwym funkcjonowaniu w IBL-u, jest taka. Na Wielkanoc siedemdziesiątego pierwszego roku wychodzi przekład powieści Roberta Musila

Człowiek bez właściwości. Ja niemiecki znam bardzo słabo. Czytam to po polsku. Cieszę się, że wreszcie mogę to słynne dzieło poznać. I do jakiego przekonania dochodzę? Że to jest książka wspaniała, specjalnie do mnie adresowana. Coś takiego właśnie sam chciałem napisać. Bo wszystko, co do tej pory powiedziałem jako krytyk, angażując się tu i tam, to wszystko jest półprawdą, ćwierćprawdą. Czytam literaturę, przede wszystkim powieści, po to, by samemu napisać powieść. Tytuł książki debiutanckiej wziął się właśnie stąd — z moich niespełnionych marzeń, uzurpacji i urojeń.

PD: Jest jeszcze drugie źródło tego tytułu — Pańskie przekonanie, że powieść dwudziestowieczna niejako unicestwia samą siebie, pada ofiarą jakiejś paradoksalnej samokrytyki i godzi się na autodestrukcję. Przez to staje się czymś „zamiast”.

TB: Literatura jest coraz bardziej świadoma, ale wzrastająca samoświadomość literatury ulega rozbiciu. Świadomość rozbita — co to znaczy? Tośmy niedawno przeżyli i zrozumieli — w różnych teoriach literackich, odmieniających się jak w grze w karty. Rzucana jest ciągle nowa karta, nowy klucz interpretacyjny, aż wreszcie nic do niczego nie pasuje, zbyt łatwo jest wymyślić nową teorię, kolejny klucz, który już nie otwiera rzeczywistości. A rzeczywistość ma swój niezależny pęd.

Ja w dzieciństwie przeczytałem, znalezioną u kuzyna, przedwojenną książkę o tytule chyba 1975. Katastroficzna wizja przyszłości. Potraktowałem ją całkowicie dosłownie — nie jako wizję fantastyczną, ale jako opis tego, co rzeczywiste. Mając dziesięć lat obliczyłem sobie, że dożyję końca świata, że będę jego świadkiem. Teraz mi się to przypomniało, bo jak wielu ludzi żyję w poczuciu, że ten finał właśnie ma miejsce.

PD: Koniec świata się rozpoczął?

TB: Tak. A te parę lat życia, które mam przed sobą, wystarczy, bym zobaczył ostateczny klaps, bym został tym dotknięty. My tu mówimy o procesach społecznych, politycznych, o historii i świadomości. Wszystko to bardzo ważne. Ale moje rozmaite dziwactwa, moje niezdecydowanie — co robić, na jakie iść studia, jak żyć — wszystko to miało jedno źródło. Bardzo silnie działało na mnie to przeświadczenie, rodzaj wewnętrznej wizji, że niebawem świat się skończy. A w związku z tym pytanie, czy warto cokolwiek traktować poważnie, czy nie jest

tak, że wszystko pójdzie na marne. Krytyka literacka jawi się w takiej perspektywie jako sztuka dla sztuki, którą się uprawia, nie wierząc, że z tego będzie jakikolwiek pożytek. Dlatego, kiedy czasem wracam do jakiejś części swojego dorobku, bardzo mnie przeraża pouczanie — że ja wiem, jak powinno być. To jest wpływ Brzozowskiego: historię opanować, historię uchwycić. Wizja historii i proces historyczny to dwie różne rzeczywistości. Co z tego, że historyk „opanuje” historię, kiedy ona obróci się w sposób nieprzewidywany?

PD: Pan otwarcie występuje przeciwko uroszczeniom umysłu, przeciwko wszelkim konceptualizacjom mającym za przedmiot bieg dziejów.

TB: Gdy byłem dzieckiem, rodzice mieli ze mną wiele kłopotu. To był rodzaj zamknięcia się na świat. Przystawałem odzywać się do kogokolwiek. Chodziłem do szkoły, odrabiałem lekcje, nie rozmawiając z rodzicami.

PD: Długo to trwało?

TB: Momenty wycofania były niekiedy bardzo krótkie, ale powtarzały się na przestrzeni kilku lat. Rodzice przyjmowali na ogół, że się o coś obraziłem. Niekiedy próbowałem im to wyjaśnić — inaczej niż Panu. Mówiłem: „cień wojny” — ale było to tłumaczenie przyszywane, nieadekwatne. Moje pokolenie miało coś takiego. Wygodne alibi.

PD: I w czasie pracy w IBL-u coś podobnego się z Panem zdarzyło? Musił tak zadziałać?

TB: Wiedziałem, że *Człowiek bez właściwości* jest źle przełożony, że to przekład nierówny. Tłumaczyły trzy osoby. Są rozdziały świetne, odpowiadające duchowi książki, są też rozdziały zepsute, absurdalnie przetłumaczone. Wypożyczyłem sobie francuskie wydanie, które uchodzi za wzorcowe, przekład Philippe’a Jaccottet. Wybrałem sobie kilka problematycznych rozdziałów i zacząłem je studiować. Przyłapałem polskich tłumaczy na odstępstwach. Opuszczali nawet całe rozdziały. Przedmówca, znakomity znawca Musila, napisał nieadekwatny wstęp, odnosił się bowiem do oryginalnego kształtu powieści, nie do kształtu nadanego jej w polskiej wersji językowej. W dodatku nasze wydanie nie dawało wyobrażenia o dwóch wersjach książki, o dwóch odmiennych zakończeniach, o które toczył się ogromny, pasjonujący światowy spór.

PD: Jak ten Musil się miał do IBL-u i do Żmigrodzkiej?

TB: A bardzo, niesłychanie! Zajęcia naukowe weszły mi w paradę — chciałem się rzucić na tego Musila, wykazać tłumaczom, że się mylą, przeprowadzić analizę tłumaczenia. Zrobiłem to w szkicu *Musil bez głowy*, przedrukowanym w tomie *Dalej aktualne*. Pojawiła się książka, którą sam chciałem napisać!

PD: Ale ona już została napisana.

TB: To zrobię plagiat czy podróbkę!

PD: Można pisać dzieło od nowa, jak Pierre Menard z opowiadania Borgesa.

TB: Wolę to niż zajmować się rzeczami pobocznymi, do których nie mam przekonania. Kiedyś, na studiach, Proust odmienił mi świat, jednym ciągiem przeczytałem siedem tomów *W poszukiwaniu straconego czasu*.

PD: Musil tak odmienił Panu świat, że był Pan gotów zrezygnować z pracy zarobkowej?

TB: Wiedziałem jedno: chcę się zająć Musilem. Nic innego nie chcę robić, chcę zwariować na jego punkcie.

PD: Jak to — chcę? A życie? A rodzina?

TB: Nie wiem. To by się jakoś ułożyło. Dziesięć lat przeszło i jakoś dawaliśmy sobie radę. Żona pracowała podobnie jak ja. Recenzje pisała, dla radia robiła adaptacje utworów literackich, należała do zespołu Odojewskiego.

PD: Czyli Pan przez całe życie wpadał w takie fascynacje, manie, które porwały Pana kompletnie?

TB: Tak, tak. Ale jak się patrzy później, kto to jest właściwie Tomasz Burek, to się widzi całkiem spokojnego robotnika pióra, który jednak co jakiś czas układał jakąś książkę, zajmował się sprawami zrozumiałymi, interweniował w rzeczywistość, to znaczy nie był wariatem. Tak można powiedzieć.

Wtedy był to kryzys. Nie miałem siły robić tylu rzeczy naraz. Są tacy geniusze, dajmy na to Barańczak. Antoni Libera mi opowiadał — Barańczak je kolację, w drugim pokoju ma rozłożone pulpity z różnymi tłumaczeniami rozpoczętymi, nagle zrywa się od stołu, mówi „przepraszam” i biegnie do tych pulpitów, zapisuje jakąś metaforę, jakieś językowe rozwiązanie i wraca do życia towarzyskiego. Ja tak nie

potrafiłem, nie byłem geniuszem. Jeśli miałem jakiś talent, to bardzo skromny, który wymagał solidnej uprawy. Potrafiłem się czegoś nauczyć, przyuczyć. Gdybym wszedł w IBL, gdyby on mnie naprawdę porwał, to bym się wielu rzeczy „iblowskich” nauczył. Zresztą sporo się tam napracowałem, ale szło to jakoś wbrew mojemu temperamentowi i marzeniom (tym najgłębszym).

PD: Staje się powoli jasne, że rezygnacja z pracy w IBL-u była dla Pana wyjściem z domu niewoli.

TB: To był taki wybór: być w IBL-u, mieć zapewnioną pensję, nie gonić za recenzjami, za pisaniem z nożem na gardle.

PD: A zostać w IBL-u to być „upupionym”? Tak Pan to określił w liście do partyjnego dyrektora Instytutu, Witolda Nawrockiego.

TB: No, to był finał jeszcze czegoś innego. Nie mamy już czasu, żeby Pan przeczytał dwa moje listy do Żmigrodzkiej, pisane jeden po drugim. Po tych listach przyjeżdżają do mnie, do Podkowy Leśnej, Żółkiewski i Brodzka. Biegnę na strych, mówiąc żonie: „nie ma mnie”. Potem przyjechał jeszcze Jacek Trznadel. Cały ten napór sprawił, że uległem, zostałem.

PD: Ostatecznie odszedł Pan w roku 1985 roku, z powodów politycznych. O tym może uda nam się opowiedzieć innym razem. Teraz, na zakończenie, chciałbym jeszcze zapytać Pana o literaturę. W tym procesie historycznym, o którym tyle mówiliśmy — chcemy czy nie, musimy w nim uczestniczyć, nie możemy się z niego wypisać — wciąż czyta Pan książki i wciąż Pan o nich pisze. Szuka Pan odpowiedzi na najważniejsze pytania niejako dwukierunkowo — w literaturze przeszłości, szczególnie w wieku XIX (tom *Dalej aktualne*), na przelomie wieków XIX i XX, a więc w samym centrum nowoczesności, oraz w literaturze najnowszej. Tej najnowszej literaturze od kilku dziesięcioleci Pan towarzyszy, komentując ją, poddając interpretacjom, wypróbowując jej wartość wpisaną w kontekst ideowy, historyczny, polityczny. Czytał Pan niegdyś nowe teksty — nazwiska dobrałem przypadkowo — Ważyka, Andrzejewskiego, Woroszyłskiego, Macha, poświęcając im ogromnie wiele uwagi. Czy dziś nie ma Pan wrażenia, że książki wymienionych autorów i bardzo wiele innych książek niegdyś uważanych za pierwszorzędne — że niemal wszystko to odeszło w przeszłość i dla współczesnego odbiorcy nie ma już żadnego znaczenia? Słowem — że książki te przemieniły się w makulaturę?

Czy taki jest właśnie los literatury — przemieniać się w makulaturę, w monstrualną górę niepotrzebnego papieru?

TB: Przez dziesięć, piętnaście lat po 1989 roku wchodziliśmy w nową rzeczywistość gospodarczą, społeczną i polityczną. Wiedzieliśmy, że się cywilizacyjnie podciągniemy, ale nie zdawaliśmy sobie sprawy, że znajdziemy się w swoistym „korkociągu” cywilizacji od wewnątrz zagrożonej. Rozwijamy się, ale nie wiadomo, czy nie zginiemy całkowicie. Sygnalizowane jest to z wielu stron. Ci ludzie, których nazywamy zwykłymi, również to czują. Dobrze ten stan naszego świata — domagającego się czegoś, co mu odebrano — oddaje jedno zdanie z *Traktatu teologicznego* Miłosza: „Oby do naszej mowy wróciła rzeczywistość. To znaczy sens, niemożliwy bez absolutnego punktu odniesienia”. Trzy składniki jednego mądrego zdania. Trzymajmy się rzeczywistości — wołają różni mądrzy ludzie. Ale rzeczywistość to sens. Sens! Co to znaczy sens? Coś, co powstaje przez zetknięcie z „absolutnym punktem odniesienia”, to znaczy z czymś trwałym.

PD: Z czymś, co jest poza...

TB: ...poza tym, co dotykane, postrzegane, doświadczane. Mówię o tym, bo wymienił Pan nazwiska kilku pisarzy. Prawda, pisałem o każdym z nich. Pyta Pan, czy i jak literatura może trwać. Hermann Broch piszący o kiczu, powiedział więcej niż jego czas chciał od niego usłyszeć. On zakreślił krąg, w którym my się znaleźliśmy, w którym wszystko staje się kiczem, wpada w ten cywilizacyjny „korkociąg”. Żyjemy w epoce kiczu, nie w epoce literatury. Termin „kicz” rozumiem podobnie jak Broch — to takie formowanie świata, po którym świat nadal pozostaje nieuformowany. Jeśli ja miałbym bronić literatury, to odwoływałbym się do kategorii Miłoszowskich: rzeczywistość — sens — absolutny punkt odniesienia. Wypowiedzmy dziś głośno zdanie Miłosza. Nikt go nie usłyszy. Po osiemdziesiątym dziewiątym roku jeszcze przez jakiś czas można się było takimi argumentami posługiwać i uznawano to za język posiadający związek z logiką, racjonalnością. Pytanie zasadnicze, z książki Leszka Kołakowskiego *Horror metaphysicus*: trwamy, żyjemy, myślimy, podpisujemy coś czasem *in blanco* — ale na czym to wszystko stoi?

PD: Współczesność odpowie ironicznym grymasem twarzy. Szczególnie zachodnia kultura oddaliła się od tych pytań, uznaje je

za bezprzedmiotowe, niestosujące się do niczego, co da się dotknąć. W stan likwidacji postawiła nawet niewyraźność. Jeszcze niedawno można było założyć istnienie czegoś, co nie poddaje się opisowi, co usuwa się z pola widzenia. Liczył się ślad „po”. Obecnie tego rodzaju świadomość uchodzi już tylko za śmieszne zamię minionej kultury modernistycznej. Myślę, na przykład, o Baudrillardzie i ponowoczesnej teorii znaku. Znak — tak twierdzi nasza współczesność — do niczego już nie odsyła, żyjemy w przestrzeni symulacji, w epoce znaków pustych. Wszystko jest grą. Nie ma żadnego *logosu*, punktu, na którym można by się oprzeć. W związku z tym przekonanie terażniejszej kultury, że pozostaje jedynie możliwie inteligentne ułożenie tych elementów, które będą sobie, sposobem symulacyjnym, odpowiadać. Wzór pustki został odkryty. Z tego punktu widzenia Pańska wypowiedź i moja wypowiedź mogą już tylko śmieszyć.

A przecież są pytania, które i my musimy sobie zadawać, by pozostać uczciwymi — jeśli dostrzegamy w książce tęsknotę za absolutnym punktem odniesienia, to czy można jej wybaczyć wszystkie niedostatki, literackie, konstrukcyjne?

TB: Nie, oczywiście, że nie można wybaczyć.

PD: A jakiego finału zapasów, w których uczestniczą te dwie odrębne kultury, dwie formacje cywilizacyjne, Pan się spodziewa?

TB: Koniec świata dla jednych będzie polegał na tym, że umrą w swoim starym świecie, nie mając żadnej ochoty ani ambicji uczestniczenia, skoro wszystko jest grą wymieniających się teorii, konceptów. Wiemy skądinąd, że życie może być grą, ale jeśli nie ma nic poza tym, jest to gra przegrana. Dziś w różnych miejscach globu wita się z radością fakt, że zatarły się płci, rozważa się możliwość usankcjonowania związków kazirodczych, przesuwa się granicę między człowiekiem a zwierzęciem. Czyli załamuje się porządek, który przez wiele tysięcy lat regulował bieg ludzkich spraw. Z tego chaosu wyłoni się kiedyś nowy człowiek, jakaś nieznana istota, z którą niewiele będziemy mieli wspólnego. Owszem, to nasza cywilizacja stworzyła Hitlera i Stalina, od nas pochodzą różne potworności — słowem, sami przyczyniliśmy się do przyspieszenia procesu finalnej przemiany.

PD: A kultura, literatura? Czy w naszych czasach może jeszcze powstać arcydzieło? Chyba większość z nas odpowiedziałaby — nie.

TB: Myśląc o arcydziele, stosujemy dawne kategorie do przedmiotu wytworzonego współcześnie. Jeśli potrafimy porównywać do Dantego czy Shakespeare'a, oczekujemy, że to, co ma zyskać walor arcydzielności, musi być pod pewnymi względami podobne do największych dokonań epok minionych. Mówiąc wprost — że będzie duchową syntezą bardzo dotkliwych czasów, bardzo trudnych doświadczeń. Być może, że nikt nie napisał ani nie napisze *Boskiej Komедii* naszego świata. U Sienkiewicza Neron żałuje, że nie urodził się w czasach Troi — tylko wtedy mógłby uchwycić cały patos jej zniszczenia. To taki dawny sposób myślenia — że musi być coś, jakaś rzeczywistość...

PD: ... którą sztuka może odwzorować.

TB: Na skrachowaną cywilizację śródziemnomorską można spojrzeć w podobny sposób. Niszczymy nasz świat po to, by opisać to zniszczenie. Czyli: jedyna szansa naszej ogłupiałej kultury polega na tym, że ona jeszcze opisze, co się stało, że odwzoruje własny upadek.

PD: A przecież jeśli rzeczywiście przeżyła własny koniec, nie zdoła go już odwzorować. O tym Pan mówi od samego początku, od chwili wydania tomu *Zamiast powieści*. Rozczłonkowanej, rozbitej świadomości odebrany został dar narracji, umiejętność konstruowania. Nie powstanie adekwatna definicja tego stanu, w który cywilizacja sama siebie wpędziła.

TB: A jeśli jakimś cudem powstanie, nie będzie już nic, do czego można by ją odnieść.

PD: Pozostaje tylko mieć nadzieję, że wizja tu przedstawiona, jest — mimo wszystko — nazbyt pesymistyczna.

[Tomasza Burka dopisek pierwszy:]

Pięć zaczytanych głów w kręgu lampy z zielonym, a może seledynowym abażurem, głowa ojca, głowa mamy, głowa Tuni, głowa Krzysia, i głowa moja bronią mnie przede mną samym, bronią literatury przed antyliteraturą, bronią świata przed końcem świata.

Rozmawiajmy więc dalej. Tym bardziej, że w tej pierwszej, cokolwiek przeładowanej i chwilami pobieżnej rozmowie dotknęliśmy zaledwie czubka góry lodowej.

[Tomasza Burka dopisek drugi:]

Wolałbym nie kończyć naszej rozmowy unikiem werbalnym. Tedy zmuszony jestem wyjaśnić, że moja interpretacja określenia „koniec świata” raczej się nie mieści w porządku racjonalnym, chociaż z całkowitą irracjonalnością również nie chce być utożsamiana. Mój „koniec świata” nie należy do dziedziny przekonań i opinii, z których można (i należy) się wycofywać pod wpływem lepiej uzasadnionych dowodów i trafniejszych argumentów. W tej samej mierze nie należy do dziedziny przewidywań, wróżb i prorocत्व, które mogą zarówno spełniać się, jak i nie spełniać. Tu pole jest otwarte dla wszelkiego rodzaju spekulacji, prawd korygowania, alarmów i ich odwołań. Mój zaś „koniec świata”, przeciwnie, bliższy jest niedającym się zbić z tropu, nieustępliwemu nawiedzeniu. Nie jest produktem czystego rozumu, utkaną z samych gołych i jasnych pojęć — baśnią. Jest egzystencjalnym doświadczeniem — zmaconym, zbełtanym, zrośniętym z materią życia. Podkreślmy to sobie i zakonotujmy: jest doświadczeniem.

Takie właśnie doświadczenie, zagadkowe, dziwne, niewytłumaczalne, niepozwalające się wypowiedzieć, a przez to bliskie w swej strukturze nawiedzeniu, spotkało mnie w dzieciństwie i pod inną — równie zaszyfrowaną — postacią powtórzyło się w młodości, przynosząc to samo przesłanie: koniec świata już blisko, będziesz jego świadkiem... Ale nikt tego szyfru nie był w stanie złamać, włącznie ze mną samym, aż dopiero kiedyś potem wszystkie tropy zbiegły się w mojej świadomości i mogłem być zdobyć się na odgadnięcie i przeniknięcie sensu zagadkowego doświadczenia. Jak powiedziałem, składało się ono z dwu odmiennych, a przecież w czymś sobie bliskich, części lub członów, ponieważ w kręgu domowym określano oba takim samym bojaźliwym mianem: dziwactwo.

Brwinów, lipiec 2016 r.

Łódź, lipiec 2018 r.

NOTA BIBLIOGRAFICZNA

Zebrane w książce studia, szkice i rozmowy były publikowane w książkach zbiorowych lub czasopismach:

*Między schizofrenią a „wyobraźnią religijną”. Miłosza kłopoty ze Swedenborgiem. (Na marginesie „Ziemi Ulro”), w: Czesława Miłosza „północna stro-
na”, red. M. Czermińska, K. Szalewska, Gdańsk 2011; druk równocze-
sny: „Topos” 2011, nr 5; przedruk w: P. Dakowicz, *Obcowanie. Manifesty
i eseje*, Warszawa 2014.*

*Twarze Narcyza. O „Wierszach [masowych] i innych” Krzysztofa Kuczkow-
skiego, „Topos” 2012, nr 3.*

*Pieśni, czyli stopnie. O wierszach Wojciecha Kassa z tomu „41”, „Topos” 2010,
nr 4 (pt. *Pieśni, czyli stopnie. O nowych wierszach Wojciecha Kassa*);
przedruk w: W. Kass, *Czterdzieści jeden. Wiersze. Głosy, idea*, oprac.
i red. Z. Fałtynowicz, Sopot 2012.*

*Poezja pytań granicznych. O „Lunaparku nieśmiertelności” Wojciecha Gawłow-
skiego, „Topos” 2011, nr 4.*

Wiek kłęski. O Nowaczewskim, Mickiewiczu i innych, „Topos” 2010, nr 2–3.

*Orfeusz w piekle historii. O „Pastuszku Chełmońskiego” Jarosława Marka Rym-
kiewicza, „Topos” 2014, nr 4; przedruk w: P. Dakowicz, *Obcowanie. Ma-
nifesty i eseje*, Warszawa 2014.*

*Poezja i historia najnowsza. O dwóch wierszach Jarosława Marka Rymkiewicza,
w: Jarosława Marka Rymkiewicza dialogi z tradycją, red. L. Banowska,
W. Ratajczak, Poznań 2016.*

*Od grobu do grobu. O „Krzyku sowy” Feliksa Netza, „Topos” 2014, nr 5; przedruk
w: *Światy poetyckie Feliksa Netza*, red. J. Kisiel, M. Kisiel, Katowice 2017.*

*Poeta jest śpiewakiem — ma wyspiewać życie. Rozmowa z Jarosławem Markiem
Rymkiewiczem, „Topos” 2015, nr 5 (pt. *Poeta jest śpiewakiem — ma wy-
spiewać życie. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Przemysław
Dakowicz*).*

*Płaszcz Putramenta i koniec świata. Rozmowa z Tomaszem Burkiem, „Topos”
2016, nr 5 (pt. *Płaszcz Putramenta i koniec świata. Z Tomaszem Burkiem
rozmawia Przemysław Dakowicz*).*

W trakcie prac nad niniejszym tomem teksty zostały poprawione, uzupełnione, zaktualizowane, przeredagowane.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia podmiotowa

- „Chodzi o jak największy zamach”. Z Krzysztofem Kuczkowskim poetą, eseistą, redaktorem naczelnym dwumiesięcznika literackiego „Topos” rozmawia Wojciech Kass, „Nowa Okolica Poetów” 2008, nr 3.
- Ciągle poszukujemy klucza. O Swedenborgu rozmawiają Czesław Miłosz i Ireneusz Kania, w: S. Toksvig, Emanuel Swedenborg. Uczony i mistyk, przeł. I. Kania, Kraków 2002.
- Coś nam nie wyszło, coś się nie udało... Z Feliksem Netzem, poetą, prozaikiem, tłumaczem, autorem słuchowisk, krytykiem literackim i filmowym — rozmawia Wojciech Kass, „Topos” 2014, nr 5.
- Gawłowski W., *Lunapark nieśmiertelności*, Sopot 2011.
- Kass W., 41, Warszawa 2010.
- Kass W., *Korespondencja do i od Ryszarda Kapuścińskiego*, „Topos” 2008, nr 3.
- Kass W., *Rzecz dla mnie, jako poety, najważniejsza?*, „Topos” 2002, nr 1–2.
- Krew na fotelach tupolewa. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Joanna Lichočka, „Do Rzeczy” 2013, nr 45.
- Kuczkowski K., *Wiersze [masowe] i inne*, Sopot 2010.
- Miłosz C., „*Autoportret przekorny*”. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut, Kraków 2003.
- Miłosz C., *Rok myśliwego*, Kraków 2001.
- Miłosz C., *Ziemia Ulro*, Kraków 2000.
- Netz F., *Krzyk sowy*, Sopot 2014.
- No i co wy na to, Polacy. Rozmowa z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem, w: A. Nowak, *Intelektualna historia III RP. Rozmowy z lat 1990–2012*, Warszawa 2013.
- Nowaczewski A., *Elegia dla Iana Curtisa*, Sopot 2010.
- Rymkiewicz J. M., *Ciemności Sybiru* [felieton], „Gazeta Polska” 2014, nr 16.
- Rymkiewicz J. M., *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 2014.
- Rymkiewicz J. M., *Konwencje*, Łódź 1957.
- Rymkiewicz J. M., *Mysli różne o ogrodach*, Warszawa 2010.
- Rymkiewicz J. M., *Pastuszek Chełmońskiego*, Warszawa 2014.
- Rymkiewicz J. M., *Pastuszek Chełmońskiego* [felieton], „Gazeta Polska” 2013, nr 48.

- Rymkiewicz J. M., *Reytan. Upadek Polski*, Warszawa 2013.
 Rymkiewicz J. M., *Samuel Zborowski*, Warszawa 2010.
 Rymkiewicz J. M., *Thema regium*, Warszawa 1978.
 Rymkiewicz J. M., *Wiersze polityczne* [felieton], „Gazeta Polska” 2014, nr 14.

Bibliografia przedmiotowa

- Breczko J., *Przypływy i odpływy katolicyzmu Miłosza (wymiar społeczny)*, „Folia Philosophica” 2017, t. 38.
 Chojnowski Z., *Imiona obecności*, „Nowe Książki” 2001, nr 6.
 Czabanowska-Wróbel A., *Odbicia i powtórzenia. Młodopolski „Traktat o Narcyzie”*, w: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, red. M. Ciesła-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2008.
 Dakowicz P., *Animula w krainie zwierciadeł. O tomie „Dajemy się jak dzieci prowadzić nicości” Krzysztofa Kuczkowskiego*, w: tenże, *Helikon i okolice. Notatki o poezji współczesnej*, Sopot 2008.
 Dakowicz P., *Lunatyk światła. O tomie „Wiry i sny” Wojciecha Kassa*, w: tenże, *Helikon i okolice. Notatki o poezji współczesnej*, Sopot 2008.
 Dakowicz P., *Pierwsza jest miłość. O tomie „Gwiazda Głóg” Wojciecha Kassa*, w: tenże, *Helikon i okolice. Notatki o poezji współczesnej*, Sopot 2008.
 Drzewucki J., *Czarna krew, miłość wszechrzeczy*, „Plus-Minus” (dodatek do „Rzeczpospolitej”) z 19.04.2014, <https://www.rp.pl/artykul/1103514-Czarna-krew--milosc-wszechrzeczy.html> [dostęp: 20.05.2014].
 Dzień M., *Człowiek w perspektywie eschatologicznej w poezji Czesława Miłosza i Tadeusza Różewicza. Studium analityczno-interpretacyjne*, t. 1–2, Białko-Biała 2010.
 Fiut A., *Prorok postchrześcijaństwa?*, „Ruch Literacki” 2011, z. 3.
 Front Ł., *Recepcja Williama Blake’a w twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 2008.
 Garbol T., *Po upadku. O twórczości Czesława Miłosza*, Lublin 2013.
 Horubała A., *Śmiertelne zauroczenie*, „Do Rzeczy” 2014, nr 16.
 Jastrzębski J., *Prańskie liturgie*, „Jaćwież” 2002, nr 19.
 Kalandyk M., *Przepływ cieni*, „Jaćwież” 2004, nr 27/28.
 Karasek K., *Uwaga, poeta!*, „Życie” 2004, nr 39.
 Kaźmierczyk Z., *Dzieło demiurga. Zapis gnostyckiego doświadczenia egzystencji we wczesnej poezji Czesława Miłosza*, Gdańsk 2011.
 Kociuba G., *Uważność*, „Nowa Okolica Poetów” 2004, nr 1.
 Kordes R., *Religijna bezdomność Czesława Miłosza*, „Acta Univeristatis Wratislaviensis. Prace Literackie” 2000, nr 37.

- Kornhauser J., *Droga przez ogród*, „Książki w Tygodniku” [dodatek do „Tygodnika Powszechnego”] 2006, nr 9.
- Kuczkowski K., „*Jasne domaga się rozpoznania. Ciemne nigdy...*” (O „*Prószczeniu i praniu*” Wojciecha Kassa), „Topos” 2002, nr 6.
- Kuczkowski K., *Poezja późnej godziny*, w: W. Gawłowski, *Prowincja Ostrów Miasta*, Ostrów Wielkopolski 2008.
- Kudyba W., „*Łaska światłocienia*”. *Liryka Wojciecha Gawłowskiego*, „Topos” 2008, nr 4.
- Kudyba W., *Śmierć męskich mitów*, „Arcana” 2010, nr 6.
- Kudyba W., *Z głębi, z głodu*. *Wiersze Krzysztofa Kuczkowskiego*, „Topos” 2008, nr 3.
- Kudyba W., *Życie i śmierć Wielkiej Małpy*, „Odra” 2011, nr 6.
- Lisicki P., *Miłosza powrót do ziemi jałowej*, w: *Od Brzozowskiego do Kołakowskiego. Polscy pisarze XX wieku wobec religii*, red. P. Nowaczyński, Lublin 2001.
- Lorkowski P. W., *Pogoda i dziękczynienie*, „Topos” 2001, nr 1.
- Ławski J., „*Argument*” za istnieniem Boga. *Poezja transcendentalna*, w: tenże, *Miłosz: Kroniki istnienia. Sylwy*, Białystok 2014.
- Masłowski M., *Religia Miłosza*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 4.
- Michalski C., *Szaleństwo Rymkiewicza*, w: *Spór o Rymkiewicza. Wybór publicystyki*, red. T. Rowiński, Warszawa 2012.
- Michalski C., *Bezradność i pycha*, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 26.
- Netz F., *Poeta współczesny*, „Śląsk” 2011, nr 10.
- Nycz R., „*Wyrwać z rzeczy chwilę zobaczenia*”: Czesława Miłosza tropienie realności, w: tenże, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Rozzak P., *Chrześcijaństwo i jego ethos z perspektywy dialogu ks. J. Sadzika i Cz. Miłosza*, „Studia Gdańskie” 2015, t. 37.
- Sawicki S., *Dwa poematy teologiczne. Próba lektury*, w: tenże, *Wartość — Sacrum — Norwid 2. Studia i szkice aksjologiczno-literackie*, Lublin 2007.
- Sawicki S., *Miłoszowy oścień*, w: tenże, *Wartość — Sacrum — Norwid 2. Studia i szkice aksjologiczno-literackie*, Lublin 2007.
- Śląpiak M., *Z pogranicza*, „Borussia” 2002, nr 26.
- Solecki M., *Raj utracony*, „Wyspa” 2010, nr 4.
- Stankowska A., *Poezja jako rodzaj wyobraźni religijnej. Gnoza w estetyce Czesława Miłosza*, „Przegląd Religioznawczy” 2009, nr 4.
- Sterna-Wachowiak S., *Zwierzątko sumienia i muzyka wnętrza (Poślowie)*, w: W. Gawłowski, *Głosy, obrazy i sny*, Poznań 2003.
- Jastremski K., *Apokatastasis in the Work of Czesław Miłosz. Poetic Restoration of Wholeness*, Chapel Hill 2000.

- Szaruga L., *Świat poetycki (XLI)*, „Zeszyty Literackie” 2008, nr 4.
- Szczepan-Wojnarska A. M., *Inne i masa [poezji]*, „Topos” 2011, nr 1–2.
- Szulc L., *Poezja w stylu galant*, „Jaćwież” 1999, nr 8.
- Szulc L., *Warunkiem bogactwa wcale nie jest ilość*, „Jaćwież” 2000, nr 12.
- Szymańska A., *Dekonstrukcja i konstrukcja*, „Przegląd Powszechny” 2009, nr 2.
- Szymańska A., *Mała metafizyka*, „Przegląd Powszechny” 2003, nr 2.
- Szymik J., *„I rozłączone się złączy”. Teologia nadziei w eschatologicznych wątkach dzieła literackiego Czesława Miłosza*, „Zeszyty Karmelitańskie” 2002, nr 3.
- Szymik J., *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza*, Katowice 1996.
- Woźniak-Łabieniec M., *Klasyk i metafizyka. O poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Kraków 2002.
- Zarębianka Z., *W poszukiwaniu jedności. Między wiarą a zwątpieniem w późnych wierszach Czesława Miłosza*, w: *taż, Czytanie sacrum*, Kraków–Rzym 2008.

Literatura pomocnicza — konteksty teoretyczne i kulturowe

- Anonim tzw. Gall, *Kronika polska*, przeł. R. Grodecki, Wrocław 1989.
- Artyści o sztuce. *Od van Gogha do Picassa*, wybrały i opracowały E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1969.
- Bachtin M., *Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983.
- Błoński J., *Ja, wędrujący sen*, „Teksty” 1973, nr 2.
- Bolecki W., *Historyk literatury i cytaty*, w: *Problemy teorii literatury. Seria 4. Prace z lat 1985–1994*, Wrocław 1998.
- Borowy W., *O poezji Mickiewicza*, t. 1, Lublin 1958.
- Brzozowski J., *Trzy głosy na marginesie wiersza „Snuć miłość...”*, w: *tenże, Odczytywanie romantyków (2). Dwadzieścia dwa szkice i notatki o Mickiewiczu, Słowackim i Norwidzie*, Poznań 2011.
- Brzozowski J., *Wypisy*, w: *tenże, Odczytywanie romantyków. Szkice i notatki o Mickiewiczu, Malczewskim i Słowackim*, Kraków 2002.
- Cécile S., *W mocy psalmów*, tłum. B. Breiter, „Pastores” 2007, nr 2.
- Dernałowicz M., *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Od „Dziadów” części trzeciej do „Pana Tadeusza”*. Marzec 1832–czerwiec 1834, Warszawa 1966.

- Dernałowicz M., Kostenicz K., Makowiecka Z., *Kronika życia i twórczości Adama Mickiewicza. Lata 1798–1824*, Warszawa 1957.
- Dziadek A., *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999.
- Eliot T. S., *Hamlet i jego problemy*, w: *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel, M. Niemojowska, H. Pręczkowska, M. Żurowski, Kraków 1998.
- Eliot T. S., *Tradycja i talent indywidualny*, w: *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel, M. Niemojowska, H. Pręczkowska, M. Żurowski, Kraków 1998.
- Eliot T. S., *W moim początku jest mój kres*, przełożył, komentarzami i przypisaniami opatrzył A. Pomorski, Warszawa 2007.
- Gide A., *Traktat o Narcyzie. (Teoria symbolu)*, w: tenże, *Immoralista i inne utwory*, przeł. I. Rogozińska, wstępem opatrzył L. Budrecki, Warszawa 1984.
- Jaspers K., *Strindberg i van Gogh. Próba analizy patograficznej z porównawczym przywołaniem Swedenborga i Hölderlina*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2006.
- Kawafis K., *Czekając na barbarzyńców*, w: tenże, *Wiersze zebrane*, przeł. i oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1995.
- Kierkegaard S., *Pojęcie lęku. Proste rozważania o charakterze psychologicznym, odniesione do dogmatycznego problemu grzechu pierworodnego autorstwa Vigiliusa Haufniensisa*, przekład, wstęp i przypisy A. Szwed, Warszawa 2002.
- Kleiner J., *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 4, cz. II, Warszawa 1972.
- Krokiewicz A., *Studia Orfickie. Moralność Homera i etyka Hezjoda*, Warszawa 2000.
- Kubacki W., *„Zima miejska” Mickiewicza*, w: tenże, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949.
- Kwaśnicka M., *Sor Juanę ustanawiam*, w: taż, *Krew z mlekiem*, Warszawa 2014.
- Lachmann R., *Mnemotechnika i symulakrum*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009.
- Lahde Andrew, [list pożegnalny], kopia internetowa: <http://www.scribd.com/doc/7112458/Andrew-Lahdes-Farewell-Letter> [dostęp: 28.02.2012].
- Leśmian B., *Rytm jako światopogląd*, w: *Pisarze awangardy dwudziestolecia międzywojennego. Autokomentarze. (Leśmian — Witkacy — Schulz — Gombrowicz)*, wybór i wprowadzenie T. Wójcik, Warszawa 1995.
- Małecki A., *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, t. 3, Lwów 1901.

- Márai S., *Wyspa*, przeł. F. Netz, Warszawa 2010.
- Matuszewski I., *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, oprac. i wstęp S. Sandler, Warszawa 1965.
- Meschonnic H., *Les États de la poétique*, Paris 1985.
- Mistrz Wincenty Kadłubek, *Kronika polska*, red. nauk. S. Sierpowski, przeł. B. Kürbis, Wrocław 1996.
- Mit Orfeusza. *Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*, red. S. Żerańska-Kominek, Gdańsk 2003.
- Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, [Kraków] 2008.
- Norwid C., *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. 2: *Wiersze. Część druga*, Warszawa 1971.
- Norwid C., *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. 3: *Poematy*, Warszawa 1971.
- Okopień-Sławińska A., *Sny i poetyka*, „Teksty” 1973, nr 2.
- Owidiusz, *Przemiany*, przeł. B. Kiciński, Warszawa 1933.
- Platon, *Ion*, w: tenże, *Dialogi*, t. 1, przeł. oraz wstępami i objaśnieniami opatrzył W. Witwicki, Kęty 1999.
- Platon, *Fajdros*, w: tenże, *Dialogi*, t. 2, przeł. oraz wstępami i objaśnieniami opatrzył W. Witwicki, Kęty 1999.
- Poprzeczka M., *W stronę ukochanych cieni. Obraz Orfeusza w sztuce symbolizmu*, w: *Mit Orfeusza. Interpretacje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*, red. S. Żerańska-Kominek, Gdańsk 2003.
- Rowiński C., *Orfeusz i Eurydyka*, w: *Mit, człowiek, literatura*, red. S. Stabryła, Warszawa 1992.
- Różewicz T., *Moja droga z Radomska do Rzymu*, „Gazeta Wyborcza” z 11.10.2008, http://wyborcza.pl/1,75410,5797893,Moja_droga_z_Radomska_do_Rzymu_.html?disableRedirects=true [dostęp: 28.02.2012].
- Różewicz T., *Wyjście*, Wrocław 2004.
- Sarnowska-Temeriusz E., *Przeszłość poetyki. Od Platona do Giambattisty Vica*, Warszawa 1995.
- Sewell E., *The orphic voice. Poetry and natural history*, Londyn 1961.
- Skuczyński J., „Moc przeze mnie gada...” Autor i jego strategie nadawczo-odbiorcze w „Samuelu Zborowskim”, w: „Świat z tajemnic wypowiedany...” *Studia o „Samuelu Zborowskim*, praca zbiorowa, red. M. Kalinowska, J. Skuczyński, M. Bizior, Toruń 2006.
- Słowacki J., *Anhelli*, w: *Dzieła*, t. II, Wrocław 1959.
- Słowacki J., *Dialog troisty z Helionem, Helois i przeciwnikami*, w: tenże, *Dzieła*, t. 12, Wrocław 1959.

- Słowacki J., [list do Zygmunta Krasińskiego; Paryż, 14 grudnia 1842 r.], w: tenże, *Dzieła*, t. 14, Wrocław 1959.
- Słowacki J., *Samuel Zborowski*, w: tenże, *Dzieła*, t. 10, Wrocław 1959.
- Słowacki J., *Wiersze*, wstęp i oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Wrocław 2013.
- Sobolewska A., *Jak sen jest zrobiony? Poetycka materia snu*, w: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, praca zbiorowa, red. I. Glatzel, J. Smulski, A. Sobolewska, Toruń 1999.
- Stelmaszczyk B., *Sfera miłości — o wierszu „Snuć miłość...”*, w: *Wiersze Adama Mickiewicza. Analizy, komentarze, interpretacje*, red. J. Brzozowski, Łódź 1998.
- Swedenborg E., *Dziennik snów. 1743–1744*, przeł., przedmową i przypisami opatrzył M. Kalinowski, posłowie B. Andrzejewski, Poznań 1996.
- Swedenborg E., *Nowa Jeruzalem i jej niebiańska nauka*, tłum. anonimowe, Londyn [ok. 1938].
- Tabaszewska J., *Poetyki pamięci. Współczesna poezja wobec tradycji i pamięci*, Warszawa 2016.
- Węclawski T., *Pytanie o ducha XXI stulecia*, Poznań 2002.
- Zgorzelski C., [komentarz edytorski], w: A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, t. I, cz. 3: *Wiersze. 1829–1855*, Wrocław 1981.

THE MIRRORS OF TRADITION INTERPRETATIVE STUDIES AND ESSAYS (SUMMARY)

The author of the book entitled *The Mirrors of Tradition. Interpretative Studies and Essays* focuses on the network of dynamic meanings incorporated within literature, to which the German researcher Renate Lachmann refers to as “the memory of the text”. The aforementioned publication contains an analysis of the connections and interactions that occur between texts. Primarily, the study concentrates on the complex and multidimensional functioning of past images and semantic structures within contemporary literature. At the turn of the 20th and 21st centuries, the images and structures were reinterpreted and given new life by various authors, who entered into a multi-aspect and multi-dimensional dispute with their forerunners in the field of Polish and European traditions and culture, a dialogue which, at times, became a complex and ironic intertextual game.

In his classical essay entitled *Tradition and the Individual Talent*, T. S. Eliot wrote: “It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order”.

Each author whose selected works are analysed in *The Mirrors of Tradition* is willing to consider the art of word as a space where the “simultaneous order”, recalled by T. S. Eliot, occurs and finds its fulfilment.

The book is divided into three sections.

The majority of the texts that contribute to the making of the first section are chiefly and purposefully devoted to a group of metaphysical or explicitly religious issues, which manifest themselves, to a various extent and by means of miscellaneous intertextual strategies, in the output of such authors as Czesław Miłosz, Krzysztof Kuczkowski, or Wojciech Kass.

The second section focuses on the interpretation of lyrics by Jarosław Marek Rymkiewicz and Feliks Netz, who seem to find recent history the most significant (and yet not the only) literary context of interest. A certain semantisation of events which are historic from the perspective of the collectivity becomes more visible when related to the vivid poetical tradition, including Polish Romanticism.

Finally, there is also a special supplement to some interpretative intuitions, in the form of an appendix consisting of two interviews – the first one (with Jarosław Marek Rymkiewicz) on poetry, and the second one (with Tomasz Burek) on some historical issues and literary criticism.

Keywords: Tomasz Burek, Wojciech Gawłowski, interpretation, intertextuality, Wojciech Kass, Krzysztof Kuczkowski, literary tradition, memory of the text, Czesław Miłosz, Feliks Netz, Artur Nowaczewski, poetry and history, poetry and religion, Polish contemporary poetry, Polish postwar poetry, Jarosław Marek Rymkiewicz.

INDEKS OSÓB I POSTACI

A

Adam 38
Adorno Theodor W. (właśc. Theodor Ludwig Wiesengrund) 119, 223
Afrodyta 31
Agamemnon 129, 130, 158, 178, 184–186, 188, 226
Ajgistos 185
Alighieri Dante 27, 266
Andrzejewski Bolesław 95, 277
Andrzejewski Jerzy 196, 232, 249, 263
Anonim Gall 180–182, 274
Apollinaire Guillaume (właśc. Wilhelm Apolinaris Kostrowicki) 222
Arystoteles 94
Atena 128, 159

B

Bachtin Michaił 51, 52, 274
Banowska Lidia 269
Barańczak Stanisław 189, 262
Bartók Béla 130, 159, 171
Baudelaire Charles 95, 130
Baudrillard Jean 265
Beckett Samuel 223
Beethoven Ludvig van 130
Bełza Władysław 114
Bem Józef 232
Berent Waclaw 39, 276
Bieńkowski Zbigniew 233
Bizior Magdalena 166, 276

Blake William 15, 24, 95, 100, 272
Błoński Jan 94, 95, 274
Bodo Eugeniusz (właśc. Bogdan Eugène Junod) 193, 196
Bolecki Włodzimierz 51, 274
Borchardt Karol Olgierd 115
Borejsza Jerzy 231
Borges Jorge Luis 262
Borowy Waclaw 111, 274
Braun Grzegorz 139
Breczko Jacek 16, 272
Breiter Beata 85, 274
Broch Hermann 264
Brodzka-Wald Alina 256, 263
Broniewski Władysław 191
Brzozowski Jacek 58, 59, 111, 156, 274, 277
Brzozowski Stanisław 28, 255, 257, 261, 273
Budrecki Lech 40, 275
Burek Tomasz 5, 9, 229–280
Burek Wincenty 236, 238, 239, 242, 243, 250, 258
Byron George Gordon 71

C

Cécile s.[iostra] 85, 274
Cefiz (właśc. Kefisos) 31
Celan Paul (właśc. Paul Ancel) 223
Chełmoński Józef 5, 127, 129–138, 142, 143, 147, 148, 157–159, 164, 166, 167, 169–171, 174, 175, 184, 269, 271

Chodasiewicz Władysław 191, 192, 196, 205
 Chojnowski Zbigniew 63, 64, 90, 272
 Chopin Fryderyk 130, 159–163, 215, 217
 Chruszczow Nikita S. 245
 Chychła Zygmunt 247
 Cieszkowski August 141
 Cieśla-Korytowska Maria 33, 272
 Conrad Joseph (właśc. Józef Konrad Korzeniowski) 117, 119
 Coubert Gustave 130
 Cruz Juana Inés de la 61
 Cybulski Zbigniew 249
 Czabanowska-Wróbel Anna 33, 272
 Czaplejewicz Eugeniusz 51, 274
 Czechowicz Józef 91
 Czerwińska Małgorzata 269

D

Dakowicz Przemysław 40, 43, 69, 229, 269, 272
 Dante zob. Alighieri Dante
 De Fanti Silvano 47
 Demeter 128, 159
 Dernałowicz Maria 71, 109, 274, 275
 Derrida Jacques 82, 119, 220
 Dilthey Wilhelm 194
 Dłuski Stanisław 65
 Domeyko Ignacy 71
 Donne John 216
 Dostojewski Fiodor 24, 51, 107, 117, 119
 Drogosz Leszek 247
 Drypa Stanisław ks. 246
 Drzewucki Janusz 130, 148, 149, 158, 272

Dziadek Adam 76, 78, 81, 82, 275
 Dzień Mirosław 16, 272

E

Echo 31, 61
 Elektra 128–130, 159, 184, 185, 188
 Eliot Thomas Stearns 7, 42, 117–119, 145, 216, 223, 275, 279
 Emerson Ralph Waldo 95
 Eurydyka 129, 145–148, 150, 173, 276

F

Fadiejew Aleksandr A. 253
 Fałtynowicz Zbigniew 269
 Fet Afanasij (właśc. Afanasij Afanasjewicz Szenszyn) 159
 Filip Macedoński 185
 Fiut Aleksander 16, 271, 272
 Freud Sigmund 95
 Front Łukasz 15, 272

G

García Lorca Federico 222
 Garczyński Stefan 71
 Gaszyński Konstanty 141, 142
 Gawłowski Wojciech 5, 93–95, 99–104, 106–108, 269, 271, 273, 280
 Gąsiorowski Krzysztof 230, 231, 233
 Gide André 31, 32, 40, 275
 Glatzel Ilona 95, 277
 Goethe Johann Wolfgang 27
 Gogh Vincent van 17, 55, 220, 274, 275
 Golding William 116, 117
 Gombrowicz Witold 77, 275
 Gomulicki Juliusz Wiktor 38, 276

Gomułka Władysław 240
Goszczyński Seweryn 72
Goździk Lechosław 251
Góngora y Argote Luis de 214
Grabska Elżbieta 55, 274
Grodecki Roman 180, 274
Guliwer 248

H

Hades 128
Herbert Zbigniew 139, 195
Hertz Paweł 232, 241
Heydel Magdalena 7, 275
Hezjod 109, 146, 173, 275
Hitler Adolf 201, 204, 265
Hłasko Marek 250
Hölderlin Friedrich 17, 275
Homer 7, 146, 159, 214, 275, 279
Horowitz Władimir 130, 160, 162
Horubała Andrzej 130, 131, 143,
145, 149, 150, 158, 272
Hypnos 88

I

Irzykowski Karol 256, 257
Iwaszkiewicz Jarosław 76, 91, 129,
147, 239, 241, 242, 248, 250, 275

J

Jaccottet Philippe 261
Janion Maria 257, 259
Jan Paweł II 15, 29, 216
Jan św. 52
Jan XXIII 47, 52
Jarochovska Maria 249
Jaruzelski Wojciech 179–184, 219
Jaspers Karl 16–19, 275
Jastremski Kim 15, 273
Jastrun Mieczysław 223, 232, 237

Jastrzębski Jan 67, 272
Jastrzębski Zdzisław 257, 258
Jezus Chrystus 52, 106, 107, 224
Jundziłł Stanisław Bonifacy 109

K

Kaczyński Jarosław 130, 131, 158–
160, 163, 177
Kalandyk Mariusz 66–68, 272
Kalinowska Maria 166, 276
Kalinowski Mariusz 95, 277
Kallenbach Józef 113
Kania Ireneusz 16, 17, 28, 271
Kant Immanuel 95
Kapuściński Ryszard 64, 271
Karasek Krzysztof 64–66, 230, 231,
272
Karpiński Franciszek 178
Kartezjusz (właśc. René Descartes) 94
Kasperski Edward 51, 274
Kass Wojciech 5, 8, 49, 63–69, 71,
72, 74–76, 78, 82–84, 88, 90,
91, 193, 194, 269, 271–273, 280
Kawafis Konstandinos 44, 275
Kiciński Bruno (właśc. Bruno Dioni-
zy hr. Kiciński z Kicina) 31, 276
Kielar Marzanna Bogumiła 66
Kierkegaard Søren 59, 275
Kirchner Hanna 256
Kisiel Joanna 269
Kisiel Marian 269
Kiszczak Czesław 219
Kleiner Juliusz 165, 275
Kliszko Zenon 240
Klitajmestra 185
Kociuba Grzegorz 66, 68, 272
Kołakowski Leszek 28, 253, 255,
258, 264, 273
Kopaliński Władysław 88

Korboński Stefan 242
 Kordes Robert 15, 272
 Kornhauser Julian 65, 66, 273
 Kosińska Agnieszka 218–220
 Kostenicz Ksenia 109, 275
 Kott Jan 244, 251, 252
 Krasieński Zbigniew 141, 171, 277
 Kraszewski Józef Ignacy 248
 Krokiewicz Adam 146, 173, 275
 Kruczkowski Leon 250
 Kruża Józef 247
 Kubacki Waław 111, 275
 Kubiak Zygmunt 44, 275
 Kuczkowski Krzysztof 5, 8, 31, 33,
 35, 37, 39–45, 48–50, 52–62,
 64–66, 103, 269, 271–273, 280
 Kudyba Wojciech 60, 61, 102, 103,
 120, 273
 Kukier Henryk 247
 Kürbis Brygida 181, 276
 Kuroń Jacek 255
 Kwaśnicka Marta 61, 275

L

Lachmann Renate 8, 275, 279
 Lahde Andrew 46, 48–50, 54, 275
 Larkin Philip 117
 Laskarys Flora 71
 Leśmian Bolesław 76, 77, 171, 178,
 220, 223, 233, 275
 Libera Antoni 262
 Lichoćka Joanna 135, 271
 Liebert Jerzy 91
 Linneusz Karol (właśc. Carl von Lin-
 né) 32
 Liriope 31, 32, 37
 Lisicki Paweł 28, 273
 Locke John 95
 Lorkowski Piotr Wiktor 65, 273

Ł

Łaszowski Alfred 233
 Ławski Jarosław 16, 273

M

Mach Wilhelm 263
 Makowiecka Zofia 109, 275
 Malewski Szymon 109
 Mallarmé Stéphane 95
 Małecki Antoni 165, 275
 Mandelsztam Osip E. 222, 223
 Márai Sándor 70, 94, 276
 Maryja 29, 89
 Masłoń Krzysztof 219
 Masłowski Michał 15, 273
 Matuszewski Ignacy 39, 276
 Menard Pierre 262
 Mencwel Andrzej 255
 Mendelssohn Bartholdy Felix 217
 Meschonnic Henri 76, 78, 276
 Michalski Cezary 139, 273
 Michał Anioł (właśc. Michelangelo
 di Lodovico Buonarroti Simo-
 ni) 154
 Michnik Adam 139, 140, 219, 255, 257
 Mickiewicz Adam 5, 33, 58, 59, 71,
 72, 106, 109–113, 132, 135,
 141, 142, 177, 178, 216, 226,
 231, 269, 274, 275, 277
 Mielhorski Robert 66
 Mikołaczyk Stanisław 236, 242
 Mikołajewski Jarosław 65
 Miłosz Czesław 5, 8, 15–17, 19–29,
 63, 66, 67, 72, 74, 117, 120, 129,
 147, 148, 215–223, 225, 226,
 264, 269, 271–274, 280
 Miłosz Oskar Władysław 23, 24, 27
 Mistrz Wincenty zw. Kadłubkiem
 181, 276

- Młodożeniec Stanisław 242
 Modzelewski Karol 255
 Morawska Hanna 55, 274
 Moreau Gustave 148, 150–152,
 154–157, 159
 Morsztyn Jan Andrzej 216
 Mozart Wolfgang Amadeus 130
 Musil Robert 259, 261, 262
- N**
- Naborowski Daniel 216
 Nagy Imre 232
 Napiórkowski Jacek 65
 Narcyz 5, 31–34, 37, 38, 40, 41, 59–
 62, 269, 272, 275
 Nawrocki Witold 263
 Nemezis 31
 Neron 266
 Netz Feliks 5, 8, 42, 70, 189–200,
 202–205, 269, 271, 273, 276,
 280
 Niemcewicz Julian Ursyn 141
 Niemojowska Maria 7, 275
 Nietzsche Frierich 39, 276
 Norwid Cyprian Kamil 15, 38, 43,
 44, 58, 116, 225, 257, 273, 274,
 276
 Nowaczewski Artur 5, 8, 109, 111–
 117, 119, 120, 269, 271, 280
 Nowaczyński Piotr 28, 273
 Nowak Andrzej 135, 170, 271
 Nycz Ryszard 28, 273
- O**
- Odyniec Antoni Edward 71, 72
 Odyseusz 173
 Okopień-Sławińska Aleksandra 96,
 276
 Ordon Konstancy Julian 71, 177
- Orestes 185
 Orfeusz 5, 27, 127–129, 142, 143,
 145–157, 159, 169, 173, 174,
 222, 225, 226, 269, 276
 Ostrowska-Grabska Halina 55
 Owidiusz (właśc. Publius Ovidius
 Naso) 31, 32, 37, 61, 276
- P**
- Pascal Blaise 23
 Paszkowski Józef 189
 Paweł św. (Apostoł Narodów) 60
 Persefona (Kore) 128, 159
 Piast 180
 Picasso Pablo 55, 274
 Piętaś Stanisław 238, 239
 Piotr św. 52
 Platon 73–75, 78, 276
 Plechanow Gieorgij W. 244
 Pluton 157
 Pociąg Bohdan 213, 214
 Poe Edgar Allan 203
 Pomorski Adam 42, 119, 275
 Popieł 23, 180–184
 Poprzeczka Maria 154, 276
 Pound Ezra 216
 Pręczkowska Helena 7, 145, 275
 Proust Marcel 42, 214, 262
 Przyborowski Walery 248
 Przyboś Julian 230–235, 237
 Przybylski Ryszard 256
 Przybyszewski Stanisław 220
 Przychodniak Zbigniew 156, 277
 Puchalska Iwona 33, 272
 Putrament Jerzy 5, 229, 236–238,
 240, 250, 258, 259, 269
- R**
- Ratajczak Wiesław 269

- Reszke Robert 17, 275
 Rewera Antoni ks. 237
 Reytan Tadeusz 139–142, 167, 183, 184, 272
 Rilke Rainer Maria 32, 117, 129, 199, 222–224
 Rogozińska Izabella 40, 275
 Roland 214
 Rolleczek Natalia 249
 Roszak Piotr 16, 273
 Rowiński Cezary 129, 276
 Rowiński Tomasz 139, 273
 Różewicz Tadeusz 16, 46–50, 52–54, 107, 114, 117, 143, 144, 195, 223, 224, 272, 276
 Rymkiewicz Aniela 159
 Rymkiewicz Ewa 213, 214
 Rymkiewicz Jarosław Marek 5, 8, 9, 127–131, 133–137, 139–148, 150–152, 154–161, 163–167, 169, 171–175, 177–179, 181–185, 187, 188, 213–222, 224–226, 256, 269, 271–274, 280
- S**
- Sadzik Józef 16, 273
 Sandauer Artur 233
 Sand George (właśc. Amantine Aurore Lucile Dudevant) 161, 162
 Sandler Samuel 39, 276
 Sarnowska-Temeriusz Elżbieta 73, 276
 Saryusz-Wolska Magdalena 8, 275
 Sawicki Stefan 15, 273
 Schulz Bruno 77, 117, 119, 275
 Sebyła Władysław 191, 193
 Sewell Elizabeth 129, 276
 Siemieński Lucjan 71
 Siemowit 180
 Sienkiewicz Henryk 266
 Sierpowski Stanisław 181, 276
 Siwiec Magdalena 33, 272
 Skuczyński Janusz 166, 276
 Śląpiak Mirosław 65, 273
 Słonimski Antoni 250
 Słowacki Juliusz 39, 58, 111, 127, 129, 135–138, 141, 142, 156–158, 165–167, 170–172, 178, 184–188, 226, 271, 274–277
 Smolnicki, dyrektor szkoły 245
 Smulski Jerzy 95, 277
 Sobolewska Anna 95, 277
 Sokorski Włodzimierz 250
 Sokrates 73, 74
 Spychalski Marian 240
 Stabryła Stanisław 129, 276
 Staff Leopold 221
 Stalin Josif W. (właśc. J. W. Dżu-gaszwili) 244, 245, 247, 265
 Stamm Feliks 247
 Stankowska Agata 15, 273
 Stefaniuk Zenon 247
 Stelmaszczyk Barbara 59, 277
 Sterna-Wachowiak Sergiusz 103, 273
 Strindberg August 17, 275
 Swedenborg Emanuel 5, 15–29, 95, 269, 271, 275, 277
 Sybilla 144
 Szalewska Katarzyna 269
 Szaniawski Jerzy 250
 Szaruga Leszek (właśc. Aleksander Wirpsza) 69, 274
 Szczepan-Wojnarska Anna Marta 57, 274
 Szczepański Jan Józef 195
 Szczypiorski Andrzej 194
 Szekspir William (właśc. William Shakespeare) 189, 199, 266

Szulc Leszek 63, 64, 274
Szymańska Adriana 67, 69, 274
Szymborska Wisława 195

T

Tabaszewska Justyna 7, 277
Taine Hyppolite Adolphe 138
Tejrezjasz 31, 173, 174
Tetmajer Kazimierz Przerwa 220,
221
Thanatos 88, 147
Toksvig Signe 16, 271
Tolkien John Ronald Reuel 115,
117–119
Tomasz z Akwinu św. 94
Towiański Andrzej 171
Trembecki Stanisław 111
Trznadel Jacek 215, 216, 219, 263

U

Ulrich Leon 189
Urban Jerzy 250
Urizen 23, 26, 28
Urthona 29

V

Valéry Paul 32
Verne Juliusz 115
Vico Giambattista 73, 276
Vinci Leonardo da 154
Volpe Henryk 254
Voltaire (właśc. François-Marie Aro-
uet) 109

W

Wajda Andrzej 249

Waryński Ludwik 215
Wat Aleksander 76, 275
Wążyk Adam 232, 244, 263
Wencel Wojciech 222
Węcławski Tomasz/Polak Tomasz
105–107, 277
Witkacy (właśc. Stanisław Ignacy
Witkiewicz) 77, 275
Witwicki Stefan 138, 141
Witwicki Władysław 73, 75, 276
Woroszyński Wiktor 250, 253, 263
Woźniak-Łabieniec Marzena 156,
274
Wójcik Tomasz 77, 275
Wyka Kazimierz 215

Z

Zamojski Władysław 167, 168
Zarębianka Zofia 15, 274
Zborowski Samuel 165–169, 172,
272, 276, 277
Zdziechowski Marian 138
Zengel Ryszard 258
Zgorzelski Czesław 113, 277
Zieliński Adrian 223

Ż

Żabicki Zbigniew 256, 257
Żerańska-Kominek Sławomira 129,
154, 276
Żmigrodzka Maria 165, 259, 262,
263
Żółkiewski Stefan 256, 263
Żuławski Juliusz 232
Żurowski Maciej 7, 275

