

Generacja źle obecna

Wojciech Kudyba
Generacja źle obecna

Sopot 2014

Spis treści

Pomiędzy	7
Wojciech Gawłowski. Poeta światłociernia	11
Jan Kasper. Prekursor Brulionu	27
Roman Bąk. Mitograf bólu	45
Sergiusz Sterna-Wachowiak. Archeolog Kresów Zachodnich	59
Piotr Cielesz. Nawrócony	83
Krzysztof Kuczkowski. Poszukiwacz duchowości	97
Jan Polkowski. Obecny nieobecny	115
O autorach	156



Pomiędzy

Co o nich wiemy? Czy tylko to, że „ich głosy [...] zostały zagłuszone przez przełom”¹? Pisanie o poetach urodzonych w latach 50. ubiegłego wieku nadal przypomina podróż do miejsc, których nie obejmuje mapa – wciąż wymaga poszukiwania języka i kategorii porządkujących obraz słabo rozpoznanego obszaru. Narracje historycznoliterackie, procesy kształtowania się kanonu, nieuchronnie zwrócone są w stronę zjawisk typowych, związanych z dominującymi prądami kulturowymi, mimo to zastanawia skala i trwałość przemilczeń narosłych wokół twórczości wspomnianej generacji². Do rangi ciekawego przedmiotu badań urasta dziś nie tylko wspomniana twórczość, lecz także owinięty wokół niej kokon etykiet i stereotypów, skutecznie utrudniający jej rzetelny ogląd.

Potwierdzenia domagają się hipotezy najbardziej podstawowe. Najpierw ta, że w ogóle mamy do czynienia z generacją, tj. że istnieje pewna wspólnota doświadczenia tych, którzy swoje pierwsze książki poetyckie publikowali w okolicach przełomu lat 70. i 80. A zatem: czy ich literackie biografie, choć zróżnicowane, pozwalają rozpoznać ukryty w nich schemat losu, który – mając swoje rozmaite partykularne realizacje – pozostaje zarazem (właśnie jako rodzaj matrycy) czymś uniwersalnym? – Wydaje się, że tak. Zdając sobie sprawę z trudnych do ominięcia uproszczeń, skłonny byłbym bronić przypuszczenia, że wspólnym przeżyciem wspomnianej grupy poetów stało się doświadczenie swoistej „pograniczności”, osobliwego „pomiędzy”, które określiło nie tylko warunki debiutu, kształt obecności na scenie literackiej, lecz także sposoby konstruowania podmiotu wypowiedzi, a wreszcie i estetykę twórczości.

¹ Por. P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, wyd. II, Kraków 2000, s. 191.

² W wielu opracowaniach poświęconych poezji po 1989 r. nazwiska poetów urodzonych w latach 50. w ogóle się nie pojawiają. Por. np. *Literatura polska 1990–2000*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, t. 1. Kraków 2003.

Można najpierw mówić o pokoleniowej świadomości pozostawiania **na granicy kontaktu z czytelnikiem**. Sytuację określiła dynamika wydarzeń społecznych. Wypada przypomnieć, że pod koniec lat 70., kiedy rodzi się podziemny ruch wydawniczy, w oficjalnym obiegu od wielu lat działają prężne struktury promocji młodych talentów. Schody do sceny literackiej zdawała się otwierać przede wszystkim seria poetycka „Pokolenie, które wstępuje” Młodzieżowej Agencji Wydawniczej. Redagowana przez Jerzego Koperskiego i Andrzeja K. Waśkiewicza, uwikłana w rozmaite zależności, zarazem jednak pozostawiała autorom pewien margines swobody – na tyle duży, że pomieścił książki Bronisława Maja, Piotra Cieleśza, Krzysztofa Kuczkowskiego czy też Sergiusza Sterny-Wachowiaka. W chwili, kiedy się ukazały, zatem już w latach 80., stopniowo znika jednak system dystrybucji książek młodych autorów (ściśle związany z instytucją różnego rodzaju festiwali poetyckich) i załamuje się czytelnicze zaufanie do książek publikowanych w oficjalnym obiegu literackim. Seria zapada się w próżnię. Młodzi autorzy na nowo muszą szukać dróg do czytelnika.

Pewne szanse otwierał drugi obieg, który w połowie lat 80. rozwijał się w sposób imponujący dzięki wciąż rosnącemu popytowi czytelniczemu. I on nie był jednak wolny od ograniczeń. Po pierwsze: w pełnym zakresie funkcjonował przede wszystkim w dużych aglomeracjach miejskich (do małych ośrodków nie trafiały książki poetów spoza kanonu). Po drugie: jego literacka oferta rozwijała się w sposób bardziej dynamiczny tam, gdzie kultura drugiego obiegu była mocno zakorzeniona w środowiskach uniwersyteckich. Po trzecie: książki poetyckich debiutantów trafiały wówczas do świadomości literackiej nie tyle dzięki swoim nakładom (te były więcej niż skromne) i mechanizmom rynkowym, ile dzięki opiniom upowszechnianym przez uznanych „drugoobiegowych” krytyków literackich (głównym ośrodkiem opiniotwórczym w dziedzinie poetyckich debiutów stał się wówczas Kraków). Po czwarte, wreszcie, dyktował specyficzne, zawężone sposoby czytania, rozmaite uproszczenia, które po przełomie stały się kurtyną mocno utrudniającą bezstronną lekturę wierszy autorów okrzykniętych „poetami stanu wojennego”.

Nadziei na mniej mozolną drogę do odbiorcy nie spełnił również rok 1989, kiedy horyzont oczekiwań czytelników poezji – w tym krytyków – uległ radykalnym przekształceniom. To właśnie wtedy generacja roczników 50. stała się poręczną figurą literackiego przeciwnika, którego detronizacja – możliwa dzięki stygmatyzacji i deprecjacji – ułatwiała ówczesnym

debiutantom opanowanie sceny poetyckiej. Właśnie wtedy rodziły się narracje o wyczerpaniu i schyłku formacji (odwołujące się do faktów: na początku lat 90. z życia literackiego wycofuje się Jan Polkowski, nieco później zaprzestaje twórczości poetyckiej Bronisław Maj (dodajmy też, że w 2002 ginie Andrzej Ogrodowczyk, w 2012 umiera Maciej Niemiec). Wtedy też rodzące się stopniowo mechanizmy promocji poezji ujawniły niepokojącą prawidłowość – o miejscu poetów w świadomości odbiorców zaczęły decydować duże nagrody literackie. Te zaś, niezależnie od uwikłań w świat rynku i mediów, zostały skierowane niemal bez wyjątku w stronę „starych mistrzów” lub – autorów rozpoczynających karierę literacką.

Wspomniane przeżycie zepchnięcia w sferę „pomiędzy” rozgrywa się jednak nie tylko i nie przede wszystkim w sferze socjologii literatury. Najważniejszy jego wymiar to oczywiście wymiar egzystencjalny. Wydaje się, że właśnie poeci roczników 50. w szczególnie bolesny sposób (inaczej niż ich starsi i młodszy koledzy) doświadczali rozdarcia pomiędzy egzystencją a historią, indywidualnością a zbiorowością. Dla żadnej innej generacji poetów współczesnych pytanie o to, jak zinterioryzować doświadczenie historyczne, a zatem o to, jak – nie tracąc więzi ze wspólnotą – pozostać sobą, nie było tak ważną osią wyborów w sferze konstrukcji podmiotu, dykcji poetyckiej czy estetyki. Stąd właśnie ich ostentacyjny zwrot w stronę „ja” wewnętrznego, stąd poszukiwanie korzeni. Autorzy cytowanego opracowania przekonują:

W ich utworach już wówczas ożyło wiele idei wypełniających twórczość tych, którzy przyszli na początku następnej dekady: poezja nie jest niecierpliwością, zachłannością, pospiesznym i powierzchownym obrazowaniem – lub zastępowaniem – świata; poezja jest szukaniem korzeni lub oparcia, kontemplacją, skupianiem ducha, wewnętrznym napięciem, listem poszukującym adresata.³

Choć trudno się zgodzić z tezą, jakoby „barbarzyńcy” z „Brulionu” rzeczywiście interesowali się „skupianiem ducha”, spostrzeżenie dotyczące roczników 50. wydaje się ważne. Być może właśnie podróże wewnętrzne i osiągnięte dzięki nim zakorzenienie w porządku ponadjednostkowym – w utwierdzonych przez wspólnotę wartościach moralnych i religijnych, w zbiorowych (choćby tylko rodzinnych) mitach, w rozmaicie rozumianej

³ P. Czaplński, P. Śliwiński, dz. cyt., s. 192.

pamięci – właśnie one stają się szczególną własnością tej generacji, jej sposobem poetyckiego istnienia – innym niż projekt Nowej Fali i pokolenia Brulionu. Dlaczego były tak ważne? Być może dlatego, że drogi ku własnemu wnętrzu okazywały się najpewniejszym sposobem utwierdzenia osobistej, jednostkowej tożsamości w taki sposób, by nie oznaczało to alienacji ani z obszaru historii (która właśnie dzięki podobnym podróżom ujawniała swe głębsze sensory), ani z obszaru natury (która zmieniała się w przestrzeń medytacji), ani z obszaru wspólnoty (medytacja pozwalała budować silniejsze, oparte na nowych zasadach więzi ze zbiorowością). Podróż w głąb „ja” okazywała się podróżą ku wspólnotocie.

O takich podróżach chce opowiedzieć niniejsza książka. Każda z nich ma charakter indywidualny, oznacza inne ukształtowanie jej podmiotu, odmienność doświadczeń i poetyk. Rezygnując z ujęcia syntetycznego (oby przyszedł i na nie czas), próbowałem nakreślić kilka literackich portretów, prześledzić kilka tylko indywidualnych dróg poetyckich. Generacja lat 50. – jak wszystkie – jest układem złożonym. Prócz nazwisk, które już padły, trzeba wymienić i inne – Janusza Drzewuckiego, Kazimierza Brakonieckiego, Teresy Tomsy, Anny Janko, Antoniego Pawlaka, Dariusza Tomasza Lebiody, Alicji Bykowskiej-Salczyńskiej, Tadeusza Żukowskiego, Urszuli Benki. Ta skromna lista mogłaby się przedłużać niemal w nieskończoność. Spośród całej plejady ciekawych indywidualności starałem się wybrać autorów o wyraźnej dykcji, mocno różniących się między sobą, otwierających – w ramach pokoleniowej wspólnoty – odmienne sposoby pisania o sobie i świecie. Wiem, że obok nich mogliby pojawić się inni, ale zdaję też sobie sprawę, że ramy żadnej publikacji nie są tak szerokie, by mógł się w nich zmieścić cały świat...

Pamiętam również o tym, że opowieść o poetach urodzonych w latach 50. często przybiera kształt elegii – mówi o schyłku i kresie. Niestety. Powrót na scenę literacką Jana Polkowskiego ma znamiona symbolu, przywraca naszej świadomości całą generację, której poświęciliśmy zbyt mało uwagi. Pora to zmienić.

Wojciech Gawłowski. Poeta światłociernia

Wojciech Gawłowski mówi z własnego miejsca, ze świadomie wybranych obrzeży. Te mają bowiem, jak pisał kiedyś Piotr Śliwiński, „lepszy pogląd na to, co dzieje się w centrum. Pozostawiają więcej wolności w używaniu pojęć własnych, niezapożyczonych i niezależnych [...] od zmieniających się mód i hierarchii artystycznych”⁴. Gdyby można było w jednym określeniu uchwycić najważniejsze dla obrazowości Gawłowskiego pojęcie, wybrałbym metaforę światła. Rzeczywistość kreowana przez autora stopniowo nasycy się jasnością. Z wolna, z tomu na tom spełnia się w niej życzenie Goethego: *mehr Licht*. Ważnym źródłem ewolucji utworów poety jest pragnienie przejrzystości, tęsknota za oczyszczeniem (siebie? swojego świata?) ze wszystkiego, co zewnętrzne, zasłaniające i – ostatecznie – zbędne.

Zabliźniona pamięć

Takiej przemianie ulega najpierw temporalność. W pierwszych książkach Gawłowskiego czas jest osobliwą, bo absurdalną tym-czasowością, której kształt wyznały polityczne i społeczne przemiany późnego PRL-u. Bywa ona odczuwana jako zewnętrzna i obca, a także, a nawet przede wszystkim – toksyczna. W debiutanckim *Błędniku równowagi* (1977), *Przypisach do przepowiedni* (1985) i *Zmiennej losowej* (1985), a nawet w nieco późniejszej *Prowincji zimowego zmięzchu* (1993) mówi się o zdarzeniach zatrutych i zatruwających; o czasie, który oszalał. Istotnym składnikiem lirycznego idiomu autora staje się kod psychiatrii⁵. Właśnie żargon psychopatologii pozwalał demaskować obłęd historii, ale też wikłał w zmagania, które niebezpiecznie zacieśniały horyzont wierszy do obszaru bolesnej doraźności.

⁴ P. Śliwiński, *Z zewnątrz do wewnątrz*, [w:] „Arkusze” (dodatek do „Głosu Wielkopolskiego”) 1993, nr 20, z dn. 16.04.1993.

⁵ Pisze o tym m.in. S. Sterna-Wachowiak w posłowniu do ostatniej książki poety. Por. W. Gawłowski, *Głosy obrazy i sny*, Poznań 2003, s. 57–58.

Wydany w 2000 r. tom *Zapach gasnącej świecy* przynosi jednak istotną zmianę. Mamy do czynienia z wyraźną reorientacją lirycznego „ja” wobec zdarzeń i – w konsekwencji – z zasadniczą zmianą poetyckiej dykcji, utrwaloną w kolejnych książkach. Nie chodzi przecież tylko o to, że podstawowym środowiskiem bohaterów, ich miastem i domem nie jest już historia, lecz natura. Jeszcze ważniejszy okazuje się dystans autora wobec społeczno-politycznych wydarzeń, które nie wzywają już do bezpośrednich, mniej lub bardziej powierzchownych zaangażowań. Uznane za bezpowrotnie minione okazują się domeną pamięci. Nie ograniczają zatem literackich horyzontów, ale je otwierają. Nieuchronnie przybierają kształt mitycznej narracji, której celem nie jest publicystyczna rekonstrukcja faktów, lecz odsłonięcie ich głębszego sensu. W tym samym 2000 r. ukazuje się zbiór opatrzony znamienym tytułem: *Podania, życiorysy, legendy i baśnie...* Język pisarza z wolna opuszcza tereny mowy publicznej, oficjalnej, użytkowej i nasycy się ciepłem prywatnych mitologii.

Dokonującą się, czy raczej już dokonaną, przemianę dobrze ilustruje wiersz *** *poeta otwiera szuflady pamięci*:

Poeta otwiera szuflady pamięci.
Wszystkie bezdenne. Noc. Śnieg ostro chrzęści

pod butami patrolu, czołgu gąsienica.
Puste ulice. Zamieć. Zamęt. Serca bicie

Mocne. Nie do zniesienia ciszy przesłuchania
Nie odpowiadającej na żadne pytania.

Zadawane w myślach, w milczeniu rosnącym.
Język za zębami, usta spękane, piekące.

W kącikach zmarszczki ironii, pogardy.
Krażą chimery. Cień ich skrzydeł z twarzy

Dziecko ręką odpędzi lub światło witraża.
Toczą się rocznice. Pamięci szuflada

Przepastna bezdenna. Klębi się w niej zamieć.
Topniejąca śnieżynka lżą w źrenicy staje

(Z, s. 3)⁶

Od pierwszych dystychów zwraca uwagę postawa autora wobec wydarzeń stanu wojennego. Choć wyraźnie w wierszu obecne, wydają się raczej projekcją jaźni, senną wizją niż wiernym odbiciem czasu. Poeta świadomie redukuje sferę barwnej historyczności do kilku niezbędnych elementów, by przekonać, że nie chodzi mu o koloryt minionych zdarzeń, ale o ich znaczenie dla bohatera tekstu. Wojskowe buty, gaśnice czołgów, pogoda, są tu znakami, które przynależą zarówno do sfery zewnętrznej, przedmiotowej, jak i wewnętrznej – podmiotowej. Ich zakorzenie we wnętrzu lirycznego „ja” w szczególnie sposób uwydatnia inicjalna metafora szuflady. Jej symboliczne znaczenia – o których pisał niegdyś Bachelard – rozciągają się przecież na całą przestrzeń naszego ukrytego życia, obejmują wszelkie zakamarki świadomości i podświadomości. Szuflada skrywa to, co dawne, najgłębiej przeżyte, najbardziej własne, jest naturalnym siedliskiem archetypów. Obrazy, które w sobie mieści, wydają się tajemnicze i natrętne – ani nie odchodzą, ani nie odpowiadają na pytania. Ale gest otwierania wewnętrznych przestrzeni wydaje się dość czytelny. Oznacza podjęty przez bohatera wysiłek osvajania, „przepracowywania” traumatycznych doświadczeń. Bolesne przeżycia, zamienione w archetypiczne obrazy, wciąż budzą lęk, poczucie bezradności, gorycz, wewnętrzny zamęt, ale ujawnione, wydobyte na światło dnia tracą jakąś część swych niszczycielskich energii, stają się potworami, które można odpędzić. Ręka dziecka, witraż (kościół?) każą myśleć o pomocy z zewnątrz. Lża w źrenicy może być jednak symptomem swoistej autoterapii – dokonującej się odnowy wewnętrznej. Oplkanie przeszłości – własnej, indywidualnej i tej zbiorowej, historycznej – może przecież oznaczać taki rodzaj dystansu, który uwalnia, wyzwala ku nowemu. Pamięć nie jest w wierszu narzędziem destrukcji. Staje się czułością wobec świata. Jest rodzajem

⁶ Cytaty pochodzą z kolejnych tomów poety. Opatruję je skrótami: *Prowincja zimowego zmięzchu* (Ostrów Wielkopolski 1993) – Pz; *Zapach gasnącej świecy* (Bydgoszcz 2000) – Z; *Podania, życiorysy, legendy i baśnie* (Sopot 2000) – P; *Głosy, obrazy i sny* (Poznań 2003) – G; *Lunapark nieśmiertelności* (Sopot 2011) – Ln. Cyfrą arabską oznaczam stronę.

trudnego przebaczenia. Wśród *Wyjątków z kroniki rodzinnej* odnajdujemy charakterystyczny obraz światła pamięci, które zmienia się w czułą gwiazdę.

Liryka Wojciecha Gawłowskiego ukazuje zatem nie tylko proces naturalnego mijania zdarzeń, powolnego u-pamiętniania się historii, lecz także przemiany samej pamięci. Ta staje się nie tylko coraz bardziej subtelna, ale też coraz bardziej osobista, personalna, skierowana w stronę najbliższych osób. „Fala liże ranę./ Zabliźnia się pamięć” – tak kończy się pierwsza część wspomnianego wyżej cyklu kronik. „Zabliźnianie” ma w tej poezji sens podwójny. Jest jednocześnie uspokajaniem pamięci, jak i przenoszeniem jej na bliźnich – tych zwłaszcza, którzy odeszli. W ostatnich tomach, tj. w cytowanych *Podaniach...* oraz wydanych w 2003 r. *Głosach, obrazach i smach* pisarz wielokrotnie zwraca się ku umarłym, jakby narastało w nim przekonanie, że właśnie ten rodzaj pamięci – otwartej na transcendencję – jest najcenniejszy, a to, o czym naprawdę warto pamiętać, znajduje się nie po tej, lecz po drugiej stronie świata. Zdarza się, że pamięć owocuje w tej poezji ekstatycznym dotknięciem nadprzyrodzoności:

Dniu mój zaduszny porywisty wietrze
Knot świecy skwierczy wosk na ręce piecze

Wzdłuż kwater wycięto wyschnięte topole
Czas zatacza koło próchnieją pnia słoje

Dniu mój zaduszny mój bliźni rośnie ból i pamięć
Nie starcza palca w boku wejdz zamieszkać w ranie

Wszak jesteś krew i woda co pod ciosem broczysz
Stygmat ciała cierpienie i choroba toczy

Nad cmentarzami luną jaśniej powietrze
Dniu zaduszny mój bliźni porywisty wietrze

(Z, s. 30)

Pamiętanie jest tu właśnie byciem-z-bliźnimi. A jeśli tak to uzyskuje szczególny wymiar: *communio sanctorum*. Jest obcowaniem z tymi, którzy mieszkają w zaświatach. Dzień zaduszny ma w wierszu wymiar

ściśle personalny, jest świętowaniem bliskości umarłych, celebrowaniem ich obecności. Wpisuje się w ów rytuał przejmujące odczucie mijania, wysychania, próchnienia. Częścią celebry jest doświadczenie czasu i kruchości naszej własnej egzystencji. Skąd więc bierze się jasność, czy nawet ekstazy, poetyckiego obrazu? Odpowiedź, wydaje się zaskakująca: z rany. To ona leczy nasze choroby, to w niej – żywi i zmarli – szukamy schronienia przed nicością, to w jej głębinach – obecni i nieobecni – łączymy się ze sobą. Poeta kreuje wizję zranienia, które staje się kryjówką, pisze o takim cierpieniu, które wytworzyło pewien rodzaj przestrzeni – ocalającej i spajającej cały wszechświat. Tekst zawiera wyraźne aluzje do wydarzeń związanych ze śmiercią i zmartwychwstaniem Chrystusa. Daje do zrozumienia, że nasz ból, nasze słabe ciało, a także chyba i nasza śmierć, w tajemniczy sposób wpisują się w dramat zbawienia, stanowią jego cząstkę, łączą nas z Bogiem. Motyw porywistego wiatru, otwierający i zamykający utwór, nasuwa myśl o obejmowaniu, ogarnianiu – o Kimś, kto obejmuje i porywa ku sobie całą rzeczywistość. Byciem-z-bliźnimi okazuje się ostatecznie byciem-z-Bogiem, jakby tylko w Nim było możliwe prawdziwe i ostateczne spotkanie z innymi.

Przedświt

Począwszy od wspomnianego *Zapachu gasnącej świecy* (2000), wiersze Gawłowskiego coraz częściej krążą wokół tajemnicy umierania. Stopniowe poszerzanie horyzontów lirycznego uniwersum, jego uchylanie ku temu, co nadprzyrodzone, w wielu utworach dokonuje się właśnie dzięki poetyckim rozbłyskom tajemnic śmierci. Ta bowiem jawi się pisarzowi jako moment szczególnego napięcia – chwila, która jest końcem i początkiem, jednocześnie bólem i ukojeniem, mrokiem i eksplozją światła, znikaniem i intensywną obecnością. Odkrycie owej dialektyki radykalnie zmienia liryczne krajobrazy wielu utworów, kształtuje sposób postrzegania całej rzeczywistości, która będzie się odtąd objawiała lirycznym personom nie inaczej niż jako *coincidentia oppositorum*. Ślady owej jedności przeciwieństw poeta dostrzega w dziełach natury i kultury, porach dnia, żywiołach, kolorach, zapachach, dźwiękach. Stopniowo zmienia się w poszukiwacza świetlistego mroku, jasnych ciemności; niestrudzonego tropiciela nadziei skrytej w bolesnym przemijaniu.

Rękopis zimowy kończy się charakterystycznym paradoksem: „W rozległych bielach ciszy/ świeci nocy jasność” (G, s. 43). Ulubioną porą bohatera analizowanych liryków jest przedświt. Pisze poeta, że właśnie chwila

poprzedzającą brzask ma szczególne odniesienia do naszej egzystencji, stanowi „najbardziej stosowny moment/ narodzin, przebudzeń i zgonów” (Z, s. 64). W innym utworze czytamy, że jednoczy ona moment końca i początku, umierania i nowego stworzenia, gdy „przemija chwila/ śmierci” (Z, s. 36). Ten sam paradoks odsłaniają w tej poezji obrazy zimy, żywioły ognia, świątynie, krzyże, cmentarne bramy. Spośród odgłosów przypomina się zwłaszcza bicie dzwonów, wydaje się przecież, że największej znaczeń mieszczą w sobie barwy. Trudno mówić o Gawłowskim jako kolorysty. Paleta, którą się posługuje, obejmuje przede wszystkim barwy achromatyczne, mimo to wielu jego obrazom trudno odmówić siły sugestii. Skąd bierze się owa oszczędność w gospodarowaniu kolorem? Czy chodzi poecie o to, że nie powinniśmy koloryzować sytuacji granicznych, bo zawsze są one zawsze rodzajem upokorzenia, sprowadzają egzystencję do tego, co najprostsze – do samej esencji światła i mroku? A może pamięta po prostu o tym, że śmierć nie ma w naszej kulturze chromatyki; jej symbole to biel i czerń? Rzadko zresztą artysta operuje kontrastem. O wiele częściej pojawiają się w jego tekstach rozmaite odmiany szarości. Warto im się przyjrzeć, bo zwłaszcza jedna wyróżnia się częstotliwością i bogactwem znaczeń. Pejzaże Gawłowskiego są siwe. Poeta jest mieszkańcem siwych światów.

Nie ma w tym nic dziwnego, odcień ten pozwalał być może w sposób najbardziej harmonijny połączyć przeciwieństwa obumierania. „Siwe powietrze jesieni”, o którym czytamy w wierszu *W zawieszeniu* (Z, s. 53), przypomina właśnie o pograniczności, zgodzie na rozpostarcie egzystencji pomiędzy wygasaniem i rozpalaniem, melancholią i zapałem. Jesień, starość zmierzch są w interesujących nas tekstach czymś więcej niż ciężar, opadanie, ciemność. W jednym z liryków odnajdujemy znamienne apostrofy:

Aniele późnej siwizny
W blasku pamięci
Bieleją skronie
[...]
Przedsenny zmierzch
Pora ciężkich powiek
Sierpniowa gwiazda spada u wezglowia

(Z, s. 37)

Cały ten fragment wypełnia topika śmierci. Zbielałe skronie, sen, opadające powieki, zmierzch, sierpień, wezglowie, spadająca gwiazda – wszystko to zdaje się mówić o nieuchronnym końcu, o smutnej porze rozstania. A jednak rozjaśnia ją blask, uświęca Anioł. Chwila odchodzenia okazuje się błogosławieństwem, wiedzie gdzieś dalej.

Siwy kolor często staje się w omawianych utworach śladem nadprzyrodzoności. „Cztery gołębie w siwiźnie błękitu” z wiersza *Boże Narodzenie 1998* (Z, s. 42) to duchy zmarłych rodziców. W zwięzłym liryku *Księżyc wschodzi* (Z, s. 20) siwa poświata jest jednocześnie księżycem, pniem drzewa, zjawą i głową zmarłej matki. W innym – nowiną o Objawieniu, Mleczną drogą, nowiem, nieznaną kobietą (Z, s. 25). Zastanawiająca medytacja *Z kartki pobielalej* (Ln, s. 46) przynosi ciąg skojarzeń, który oznacza pojednanie – z sobą? ze Światem? z Bogiem? Trudno nie uchwycić konotacji sakralnych, gdy czytamy o siwym Edenie:

Innego raju nie ma
i nie będzie
babie lato wieczności
spina siwe włosy

(Z, s. 40)

Raj poety pozostaje żeński – miękki, liryczny, ulotny. Jest matczyzny – ciepły i księżycowy, łagodny i jasny.

Świetliste cienie natury

Miejscem olśnień, prześwitem, uchylającym rąbek Tajemnicy, często bywa też w omawianych tekstach przyroda. Postawę autora dobrze ilustrują *Cienie świetliste*:

Skórę salamandry drżącej jeszcze czuje w ręce
Złowionej w przyulicznym rowie, na błotnistej łące

Żywe srebro dzieciństwa co przemyka w trawie
Ciepłe kałuże lata w podwórkowej wrzawie

Ten rysunek misterny na jej grzbiecie giętkim
W inkrustowanej księdze, na kościelnym fresku

(Z, s. 57, w. 1–6)

Cytowany fragment jest opisem epifanii, która zrazu nie ma wymiarów religijnych, lecz jest, jak u Joyce'a, ważnym odkryciem głębszego sensu zjawiska. Niepozorne zwierzątko przemienia się najpierw w symbol dzieciństwa, pozwala bohaterowi na powrót zanurzyć się w klimacie dawnych wakacji. Dopiero później kieruje jego spojrzenie w stronę kultury, ku księgom i freskom, ostatecznie zaś – ku sacrum. Wiersz kończy znamienne dystych:

Światło dni stworzenia widzialne na mgnieniu
Myśl i wyobraźnia. Dwa świetliste cienie...

(tamże, w. 13–14)

Można by powiedzieć, że salamandra istnieje tyleż realnie, co intencjonalnie – zapośredniczona w religijnej wyobraźni poety. Nie zmienia to jednak w żaden sposób rangi epifanicznego przeżycia. Podmiotem lirycznym okazuje się *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. Czyż każdy byt nie odsyła do swej przyczyny?

Poetyckim sposobem pochwycenia owej nieustannej mowy istnienia bywa w utworach Gawłowskiego peryfrazą. Zdarza się, że jest osi konstrukcyjną wiersza, który staje się kalejdoskopem coraz to nowszych lirycznych ekwiwalentów zjawiska – jakby wciąż wydawały się autorowi nieadekwatne. Moglibyśmy nabrać przekonania, że obserwujemy szaleńczą pogoń za rzeczywistością, z góry przegraną próbę opanowania czegoś, co jest zbyt bogate i zmienne, by mogło się poddać regułom nazywania. W istocie jednak poetę mniej interesuje przejawianie się istnień, bardziej ich związek z naszą egzystencją. Autor *Głosów obrazów i snów* ze szczególną ciekawością przypatruje się szronom. Świat natury czasem otwiera w analizowanych lirykach szerszą przestrzeń, zwykle jednak przejawia się w postaci konkretnych, pojedynczych istnień. Czemu akurat szron? Bo będąc dziełem sztuki, każe myśleć o artyście? Bo łączy symbole życia

i śmierci? A może dlatego, że jest modelem świata, miniaturą kosmosu?
Tak dzieje się m.in. w wierszu *** *Jesienna róża szronu...*

Jesienna róża szronu misterium natury
Koronkowa robótka atlasów pogody
Rzeźbiona kropło wędrującej wody
Okruczu nieboskłonu strzępku białej chmury

Krwista korono płatków ścięta wczesnym mrozem
Strojne ciernie bieli twe klejnoty wszystkie
Niewidoczny podmuch targa zeschniętym listkiem
W soplach kalców tęczą zimowe przestworza

Cisza zwija się w różę. Wymowne milczenie
Różoświatów wszechkwiatów, wymarłych wszechświatów
Światło Mlecznej Drogi wędruje po Ziemi

W Babilonii wiatr rozwiął wieże zikkuratów
Pomieszane języki miele lej trąby powietrznej
Z map przedptolomejskich wstaje Róża Wiatrów

(Z, s. 59)

Maestria form natury znajduje stosowne odbicie w kunsztownej formie sonetu. I tu i tam o doskonałości decydują: regularność, rytmiczność, sieć paralelnych układów. Poeta stara się zachować nawet klasyczny, dwubiegunowy podział treści. Tercyny mają wprawdzie wciąż charakter opisowy (a nie refleksyjny), ale jest to opisowość nieco inna niż w kwadrinach – o wiele bardziej wizyjna, nadrealistyczna. Od początku zresztą autor buduje aurę tajemnicy. Nie wiemy, czy szron jest różą, czy róża szronem. Pewni jesteśmy jedynie tego, że w wierszu ów motyw staje się metonimicznym obrazem całej natury; dzieckiem żywiołów wody i światła, nieba i ziemi. Być może również koroną stworzenia, diamentem, zwieńczeniem wszystkich jej potencji. „Strojne ciernie”, które same w sobie są klejnotem mowy, kierują skojarzenia w stronę królewskiego majestatu i skrytego cierpienia, spektakularnego splendoru i cichego bólu. Niepodobna wykluczyć hipotezy, że oszroniony kwiat symbolizuje również całość naszej egzystencji – rozpiętej pomiędzy wspaniałością i umniejszeniem, bogactwem i utratą.

Druga część sonetu podsuwa inne jeszcze możliwości odczytań. Wyraźnie zmienia się tu język utworu. Złożone konstrukcje słowotwórcze przenoszą uwagę ze szczegółu na ogół. Rozszerzają perspektywę aż po bezkresne przepaście wszechświata. Czytamy o zwijaniu, ta czynność nie oznacza jednak zubażania, ale wzbogacanie. Zakrzywia się przestrzeń, kurczy się czas, obejmując odległe epoki. Cały cichy, milczący kosmos zdaje się teraz mieścić w różanym pąku. To, co następuje później, musi przypominać wielki wybuch. Jest eksplozją energii, gwałtowną erupcją czasu i przestrzeni, wichrem historii, tornadem natury. Kwiat nabiera cech numinotycznych. Budzi jednocześnie fascynacje i grozę.

Sakralne wymiary świata natury manifestują się w liryce Gawłowskiego w jeszcze inny sposób. Przyroda jest w nich rodzajem szyfru skrywającego przepastne pokłady semantyczne, a także przestrzeń milczenia. Ileż razy w omawianych wierszach jej twory emanują przejmującą ciszą! To ona *sączy się wraz z wodą* (Z, s. 20), *opada z płatków* (Z, s. 24), *świeci w śniegu* (G, s. 43), *czerni się w zmierzchu* (G, s. 29). To ona *schowana w gałęziach świerku bezgłośnie przywołuje bohatera* (Z, s. 44). Milczenie nie jest bowiem bezradnością. Przeciwnie, może być pomocą, stanowi rodzaj zaproszenia. Ofiarowane nam oznacza możliwość uciszenia wszelkiej zewnętrżności, otwiera przed nami nas samych. Dobrze to ilustruje wiersz *Album podróży*:

Tu
Na Lofotach
Tylko siebie słyszę
Ucichły ptaki, wiatr
Lodowiec
Cisza.
[...]
Mgły mlecznej nawis
Runął ze sklepienia
Gdzieś w sercu bieli
Pod nogami ziemia
W trawach, porostach
Tundry szorstkość bliska...
Mgła płynie dalej
Pozostaje z ciszą.

Słyszę siebie
Słońce zaszło
za ocean
milczy niebo i ziemia

Tytuł podpowiada, że mamy do czynienia z poetycką fotografią z wakacji, utwór jest jednak czymś innym. Przyroda – choć ważna – nie staje się celem samym w sobie. Ważniejszy wydaje się autorowi stan kogoś, kto jest w nią zanurzony. Spowite niskimi chmurami, skaliste wyspy wcinające się oblodzonymi szczytami w wody Morza Norweskiego są tu jedynie tłem, scenografią czegoś, co rozgrywa się wewnątrz bohatera. Milczące przestworza nieba i lądu sprawiają, że także on sam pozostaje milczący. Oddalony od zgiełku z wolna rozpoznaje głos własnego wnętrza. Słowa „słyszę siebie, słyszę tylko siebie” zdają się mówić właśnie o tym przeżyciu oderwania od tego, co hałaśliwe i powierzchowne i odkryciu czegoś, co ukryte w głębi nas samych, co najbardziej własne. Przypomina to rodzaj doświadczenia medytacyjnego. Przestrzeń natury jawi się nie tylko jako swoiste „sanatorium”, ale i „sanktuarium”...

Światło i cierni

Poeta mocno to podkreśla: odkrycie światła świata wymaga wewnętrznych przygotowań, duchowego wysiłku. Przejrzystość krajobrazów jest tyleż darem, co zobowiązaniem. Rymuje się z wewnętrzną jasnością, radością i czystością (Z, s. 61) – z wartościami, których nigdy nie mamy na stałe, bo wymagają nieustannej walki. Niekiedy autor opisuje stany zdumiewających iluminacji, wewnętrznych zachwyceń – tak jest choćby w jednym z tekstów z *notatnika zakopiańskiego* (Z, s. 19), tak w zagadkowej *światło źrenicy* (G, s. 30). Ale częściej wspomina o łzach bólu – o jasności, którą trzeba było sobie wypłakać. Zastanawia zwłaszcza cykl wierszy spiętych tytułem *Krucjata dziecięca*, do którego autor *Głosew, obrazów i snów* powracał kilka razy, aż ostatnio dopełnił epilogiem.

Ten intrygujący cykl wierszy w całości poświęcony jest Innym – niepełnosprawnym i chorym. Poeta pyta o ich miejsce – wśród nas, o ich miejsce w świecie. Poetyckie obrazy raz po raz odsłaniają właśnie coś, co można nazwać „miejscem Innych”. Ich *locum* przestrzenne okazuje się metaforą miejsca w społeczeństwie – symbolem wykluczenia. W drugim wierszu cyklu akcja dzieje się w Łopiennie, wokół dawnego dworku, który dziś służy małym niepełnosprawnym umysłowo pacjentom jako Zakład

Specjalny prowadzony przez siostry urszulanki⁷. W pozostałych utworach pojawia się jednak wyłącznie Dziekanka – szpital psychiatryczny na obrzeżach Gniezna.

Rytmy, stylistyka cyklu, konstrukcja narratora – wszystko to odsyła nas do tradycji balladowej. Gawłowski pisze rodzaj rozpisanej na kilka sonarów ballady o Dziekance. Najpierw mamy zatem typowy dla śpiewanej opowieści topos początku:

Jest na kolejowej skarpie w gęstwinie cmentarzyk
gdzie drzewa i krzewy biczują po twarzy

Stopa łagodnie grzęźnie, zapadłe mogiłki
ziemia, trawa, korzenie, zarosły tabliczki
[...]

Śpią doświadczalne króliki, Dziekanki pacjenci
wiatrem wyniesieni na ołtarz powietrza

(G, s. 7; *Krucjata dziecięca I*, w. 1–4, 11–12)

Autor przypomina zatem, że Dziekanka jest szpitalem i cmentarzem, jest miejscem żywych i umarłych. A jeśli tak to mieści w sobie nie tylko teraźniejszość, lecz także przeszłość, która domaga się pamięci. Tymczasem opis odsłania raczej ślady zapomnienia. „Zapadłe mogiłki, zarosły tabliczki, cmentarzyk w gęstwinie” – stan cmentarza jest tu symbolicznym obrazem stanu ludzkiej pamięci i troski. Cały cykl Gawłowskiego staje się przejmującym wołaniem o pamięć, jest literacką próbą jej ocalenia.

Poeta podejmuje ważny trud przemiany miejsca geograficznego w miejsce pamięci. Służy temu nie tylko ewokacja osobistych wspomnień (obecna w dedykacjach, zdaniach typu „wypatrujesz mogiłki Zbyszka wśród zieleni”; tamże, w. 13), lecz także elementy narracji historycznoliterackiej. Nie chodzi zatem autorowi wyłącznie o własną pamięć biograficzną, ale i o pamięć społeczną. Właśnie dlatego miejsce geograficzne przemienia w swoich utworach w miejsce literackie czy raczej – ściśle rzecz ujmując – w miejsce pamięci historycznoliterackiej. W *Krucjacie dziecięcej III*

⁷ Szerzej piszę o tym w szkicu *Krucjata wykluczonych*, [w:] W. Kudyba, *Wiersze wobec Innego*, Sopot 2012, s. 81–91.

została przypomniana nieco enigmatyczna postać *A.G.* – o którym czytamy: „włóczęga jak z Londona, bokser i poeta” (dz. cyt., s. 9, w. 1), ale już w kolejnym wierszu padają nazwiska znane z kart historii literatury. Jak wspomina poeta, to „tutaj w Dziekance blisko przed półwieczem/ Wojciech Bąk w głowie układał *Śpiew ponad oblędem*” (tamże, s. 11, w. 3–4), a nieco dalej natrafiamy na słowa: „Andrzej Babiński odwiedzał tu brata/ Nieznanego poetę” (w. 15–16).

Postać Andrzeja Babińskiego ujęta jest dość syntetycznie – autor ekspozuje zwłaszcza motyw jego samobójczej śmierci. O wiele więcej miejsca poświęca postaci Wojciecha Bąka (podobnie jak Gawłowski związanego z Ostrowem Wielkopolskim). W poetyckim skrócie *Krucjata dziecięca III* upamiętnia najważniejsze etapy prześladowań, jakie dotknęły pisarza:

[...] Koledzy po piórze
Przerażeni poetą i podszyeci tchórzem

Dla jego dobra z troską i staraniem
Za kraty okien i za drzwi bez klamek

Na śmierć cywilną i na rozpacz głuchą
Że nie uwierzył własnym oczom, uszom

Już na wolności w wartkim wirze świata
Zaszczute serce skacze wprost do gardła

(tamże, s. 11, w. 7–14)

Kreowany w wierszu obraz pozostaje zgodny z faktografią przypomnianą w opracowaniach poświęconych prześladowanym w PRL-u poetom⁸. Sergiusz Sterna-Wachowiak pisał o losach Wojciech Bąka następująco:

Sprawa Wojciech Bąka wywodzi się z dusznej rzeczywistości Polski lat pięćdziesiątych, ale przypomina bardziej powieść Dostojewskiego niż antyczną tragedię. Jest w istocie jak bał maskowy, którego figurami są:

⁸ Por. np. J. Siedlecka, *Oblawa. Losy pisarzy represjonowanych*, Warszawa 2005. Postaci Wojciech Bąka poświęcony jest pierwszy rozdział *Śpiew ponad oblędem*, s. 9–44.

cenzorski zapis, więzienie, porwanie, izolacja w „psychuszcze”, prokuratorskie próby ubezwłasnowolnienia i śmierć w niewyjaśnionych okolicznościach, jako represje na człowieku, który w czasach zniewolonych chciał być i był duchowo wolny. [...] Być może figury tego upiornego maskowego balu żyją jeszcze [...]. Przyjaciel okazuje się zdrajcą, kolega judaszem, a sam poeta wystąpić ma albo w kaftanie bezpieczeństwa, albo w papierowej czapce antysemitów nałożonej mu przez pierwszych antysemitów tamtych czasów.⁹

W cyklu *Krucjata dziecięca* umęczona postać Wojciecha Bąka została jednak wpisana w obszerniejszą opowieść, jest – podobnie jak i inni bohaterowie cyklu – metonimicznym obrazem szerszego procesu i (ostatecznie) źródłem refleksji antropologicznej czy nawet – historiozoficznej. W czwartej części cyklu pojawia się duży fragment wspomnień stanu wojennego, zakończony wymowną puentą:

Polska oddział zamknięty. Płoną koksowniki
Śnieg zmarznięty pod butami żołnierskimi skrzypi.

Miasto-gniazdo z ciernia i cierpienia
Na skutą mrozem tafłę cień rzuca katedra

(dz. cyt., s. 12, w. 37–40)

Powraca też w opowieści Gawłowskiego aluzyjnie przywoływana pamięć o zbrodniach hitlerowskich. Na terenie szpitala Dziekanka naziści realizowali przecież w czasie II wojny światowej plan eksterminacji osób umysłowo chorych, zabijając ok. 1 200 pacjentów¹⁰. Cykl *Krucjata dziecięca* jest opowieścią o rozmaitych scenariuszach przemocy powracających w naszej najnowszej historii. Odślania mechanizmy opresji – procesy odrzucenia, wykluczenia, aż po próbę odebrania tym, których się uznano za Innych, statusu istot ludzkich, a w konsekwencji – prawa do życia.

⁹ Cyt. za: J. Siedlecka, dz. cyt., s. 44.

¹⁰ Agata Gut, *Eutanazja – ukryte ludobójstwo pacjentów szpitali psychiatrycznych w Kraju Warty w latach 1939–1945*, Poznań IPN 2005, źródło internetowe: www.ipn.gov.pl, dostęp z dn. 7.08.2014.

Zastanawia powracający w niektórych wierszach obraz miasta-gniazda. Chodzi oczywiście o Gniezno – w wierszach ostrowskiego poety jest ono jednak uniwersalnym symbolem ludzkiego miejsca w świecie. Utkane z ciernia i cierpienia, staje się figurą ludzkiego losu. Wydaje się znamienne, że pojawiwszy się wcześniej w cyklu, motyw ten powraca w epilogu, zamyka całość, pełni funkcję puenty:

Krucjata dziecięca VII
(epilog)

Krzysztofowi Kuczkowskiemu
Krzysztofowi Szymoniakowi
współbraciom
Wspólnoty Cierniowego Kolca

Zostawialiśmy za sobą pola, lasy, łąki
wędkarzy, grillujące rodziny, złot motocyklistów.
Dalekobieżny pociąg skowyczał jak potępieniec.
Dziewczyna pod oknem czytała „Ewangelię
według Szatana” Patricka Grahama.
W oknie mignął cmentarz na skarpie przy dziekance
wykarczowany ze zdziczałej zieleni, ze szczątkami pomników
przywrócony pochówkom.

Miasto-gniazdo z ciernia i cierpienia
Kolec ciernia płynie krwią do serca

2 maja 2009 roku

(Ln, s. 45)

Wiersz jest rodzajem notatki z podróży. Ma wszystkie najważniejsze wyznaczniki gatunku: obraz środka lokomocji, ruchu w przestrzeni, deskrypcje zaokienego krajobrazu i współpasażerów. Dodajmy też, że autora stara się uwiarygodnić relację nie tylko przez odwołania do konkretnej przestrzeni geograficznej, ale zwłaszcza przez to, że osadza podróż w realnym czasie i wymienia personalia swych najważniejszych współpodróżników. Wypowiada się zresztą w imieniu zbiorowości. „My” – tak

wyraźnie zaznaczone na początku wiersza – ewokuje dość realistyczny obraz trzech poetów wracających do domu pociągiem (z festiwalu poetyckiego?). Obrazek pozostaje jednak tyleż rodzajowy, co metaforyczny. Dziewczyna, czytająca tę a nie inną książkę, nabiera wymiarów symbolicznych. I wspólnota poetów też – skoro nazywa się ją „wspólnotą cierniowego kolca”. Jej podróż okazuje się podróżą przez piekło współczesności, osobliwą, cierniową drogą przez rzeczywistość, której nie sposób zatrzymać. Co jest istotą tej podróży? Nie jej kres – pozostaje on ukryty, niewypowiedziany. Mamy wrażenie, jakby ona sama była sensem – to znaczy sposobem budowania więzi we wspólnie przeżywanym bólu. Cierń, ból nie wpisują się jednak w całym cyklu w estetykę melancholii. Wydaje się raczej, że umieszcza je poeta w samym centrum doświadczenia iluminacyjnego, epifanijnego. Ból podlega w świecie poezji Gawłowskiego osobliwej transformacji – zmienia się w światło.

Opisy cierpiących subtelnie sakralizują ich postaci. W *Krucjacie dziecięcej I* aluzyjnie przywołuje poeta frazeologizm „wyniesieni na ołtarze”, włączając zmarłych pacjentów Dziekanki w poczet błogosławionych czy nawet świętych. Podobne mechanizmy odnajdujemy też w innych wierszach cyklu. Choć nie brak w *Krucjacie dziecięcej* obrazów destrukcji – bólu, rozpadu, śmierci – wpisuje je poeta w opowieść o ocaleniu. Takim jednak, które nie przychodzi z zewnątrz, nie jest demonstracją siły, lecz dokonuje się poprzez słabość – zamienioną w dar.

Jan Kasper. Prekursor Brulionu

„To jeszcze jeden przykład poezji miejsca, która w latach 90. zdobyła sobie uprzywilejowaną pozycję w literaturze”¹¹ – pisał Julian Kornhauser w swojej recenzji tomu zbierającego wiersze Jana Kaspra z lat 1985–2000¹². Czy oznacza to, że podstawowym środowiskiem interpretacyjnym, umożliwiającym ich rozumienie, jest lokalna topografia? Oświeceniowa i romantyczna tradycja zostawiły nam – jako możliwość – m.in. taki właśnie „geograficzny” model hermeneutyki dzieła literackiego. *Wer den Dichter will verstehen/ muss in Dichters Lande gehen*¹³. Gdy Goethe pisał cytowane wersy, powszechnie podzielano przekonanie, że rodzinny krajobraz poety pozwala pełniej wejrzeć w jego utwory. Wierzano, że pejzaż ojczytych stron twórcy jest ważnym kontekstem, pozwalającym rozpoznać nie tylko sens utworu, lecz także, a nawet przede wszystkim, uchwycić osobowość autora. Ślady podobnych przekonań odnajdujemy dziś we współczesnej geografii humanistycznej, która ma u swych źródeł pogląd, że posługując się osiągnięciami semiotyki, interpretując znaki przestrzenne, można odsłonić przekonania mieszkańców lokalnej społeczności...

To prawda: z tomu na tom narasta w poezji Jana Kaspra obecność motywów, które aluzyjnie przywołują realia wągrowieckiej okolicy. Sama nazwa miasta, w którym krzyżują się rzeki Wełna i Nielba, jednak nie pada. Nie odnajdziemy też nazw jezior, o które ocierają się jego rogatki. Zamiast toponimów – Durowo, Łęgowo i Rygielskie – pojawiają się

¹¹ J. Kornhauser, *Chleb z wiśniowym dżemem*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 31, s. 18.

¹² Chodzi o tom *Chleb z wiśniowym dżemem* (Poznań 2000) zbierający teksty ze wszystkich wcześniejszych zbiorów poety (*Noc przed ocaleniem*, Warszawa 1985; *Przejście graniczne*, Piła 1985; *Zwierzęta doświadczone*, Piła 1990; *Śmierć wizjonerów*, Poznań 1993; *Miasto nad wodą*, Poznań 1999). W niniejszym szkicu oznaczam go skrótem – Chw. Dla późniejszych tomów – *Ziemia dla skowronków*, Warszawa 2005 i *Wirry, strzępy, psie prognozy*, Poznań 2007, *Zbieracze jabłek*, Poznań 2011 – stosuję oznaczenia: Zs, Ws i Zj.

¹³ J.W. Goethe, *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des Westöstlichen Divans*, [w:] tegoż, *Berliner Ausgabe. Poetische Werke*. Band 3, Berlin 1960, s. 161.

imiona okolicznych wiosek – Bielejowo, Binino, Wyszogród (Zs, s. 74). Nie zawsze jednak jako elementy topografii własnej. Częściej – tak jak w wierszu *Punkty świetlne* – są toponimami cudzych opowieści:

Punkty ich intymnej geografii: Bielejowo, Biezdrowo, Binino. Inne
Z nieco odleglejszych parafii: Lwówek, Nojowo, Ostroróg, Szamotuły

(Wp, s. 13)

Ta „intymna geografia” jest wprawdzie „prywatną geografiją” autora, wiemy jednak na pewno, że nie ma on ambicji mitotwórczych. Choć bez trudu rozpoznajemy w jego twórczości fragmenty lokalnego pejzażu – las (np. Chw, s. 93), jezioro niedaleko domu (Chw, s. 103); znamienne widoki: „miniatura klasztoru w oddali, cyple porostów/ zakola brzegów upstrzone światłem” (Zs, s. 50) – niepodobna zaprzeczyć, że poeta nadaje im rysy tak ogólne, jakby nie były częścią regionalnego elementarza, ale składnikami atlasu świata. Duch uogólnienia unosi się zresztą w tej twórczości nie tylko nad terytorium natury. Jeszcze wyraźniej góruje nad obszarem kultury. Mówiący podmiot nie stroi się w szaty archeologa, nie ukrywa swego *désintéressement* dla lokalnej historii. Nie dowiemy się z jego wierszy, jak biegły meandry dziejów wągrowickich cystersów (którzy położyli podwaliny pod rozwój miasta) lub miejscowych rodów – polskich, niemieckich, żydowskich. Nie poznamy wybitnych wągrowiczian (filologowie chcieliby się upomnieć zwłaszcza o postać epokowego tłumacza Biblii – ks. Jakuba Wujka!). Autor *Ziemi dla skowronków* konsekwentnie omija wzory „liryki korzennej” – znane choćby z twórczości Janusza Szubera – z uporem poszukuje własnych dróg, własnego głosu.

Nieufność

Julian Kornhauser ma jednak rację, pisząc o świadomie dokonanym przez poetę wyborze – o decyzji myślenia, poznawania, pisania z tego a nie innego miejsca: z dala od „centrum”, z prowincji. Ów wybór nie musi przecież oznaczać kontynuowania genotypu „literatury małych ojczyzn”. Czy zatem jest? Jakie skrywa w sobie rozstrzygnięcia? Na początku wydaje się przede wszystkim rodzajem apostazy, niemożnością zinterioryzowania, uznania za swoje konwencji obowiązujących w latach 80. w centralnym, wysokim obiegu literackim. Zdarza się, że przybiera ona kształt jawnej polemiki, której obiektem stają się przede wszystkim najważniejsi wtedy

poeci – Zbigniew Herbert i Czesław Miłosz. „Nie znam obłoków nad Ferrarą, pewnie ich nigdy nie zobaczę” – tak zaczyna się wiersz *Obłoki, obłoki* (Chw, s. 118). „Nie wiem, w czym wyraża się ich wyjątkowa/ uroda, która olśniewa starego poetę”, mówi dalej poeta. Powoli zaczynamy się domyślać dalszego ciągu: „W prowincjonalnym miasteczku,/ w którym żyję, niebo wygląda/ ciągle tak samo”. Obłoki nad Ferrarą, w liryku Zbigniewa Herberta o takim właśnie tytule¹⁴ – inaczej niż u Kaspra – są jednocześnie tworem kultury i natury. Istnieją zarówno w przywołanym przez poetę obrazie Ghirlandaja, jak i w rzeczywistości. Oglądane w zadumie i zachwycie – w epifanii – odsłaniają sens losu. O jej kształt, o jej komponenty spiera się pisarz z Wągrowca. Nie o jej znaczenie: i w jednym, i w drugim utworze obłoki należą do topiki wiecznej wędrówki, są znakiem tajemnicy. Czy jednak olśnienie musi mieć w swoim tle rekwizyty kultury śródziemnomorskiej? Czy w ogóle musi być zapośredniczone w kulturze wysokiej i podniosłej retoryce? Czy koniecznie muszą jej towarzyszyć patetyczne gesty? – Nie, nie muszą, odpowiada autor *Ziemi dla skowronków*, mogą być zupełnie drobne, szare, nieróżniące się od codziennych czynności. Niebo może wyglądać zawsze tak samo. A jeśli towarzyszą? – Jeśli towarzyszą, są oddalaniem; są wyborem dystansu, odmową bliskości – replikuje. W wierszu *Herbert* pojawia się taki właśnie wizerunek artysty: „Wydawało się, że codziennie wchodzi/ na wieżę zamku i stamtąd, ze szczytu,/ ogląda przez lornetkę ziemskie igrzyska” (Zs, s. 57). Portret mistrza nasycony jest ironią. Nie takich gestów współczesnego poety oczekuje autor. Stąd być może jego niepokój o bliskość. W wielu tekstach Kaspra słyszemy przestrożę dotyczącą oddalającej, dystansującej roli kultury wysokiej (myślę zwłaszcza o *Ho, ho* tomu *Chleb z wiśniowym dżemem*). W niejednym poeta podejmuje próbę poetyckiej demaskacji funkcjonujących w niej mitów, właśnie po to, by nie oddalały od rzeczywistości, nie fałszowały jej obrazu. *Czarna idylla* jest prywatnym demontażem konwencji bukolicznych. Jej autor w każdym niemal wersie powtarza, że powrót do Arkadii dzieciństwa jest utopią. „Ciężkie spycharki trudziły się,/ by nic nie zostało./ Owce zarżnięto i oprawiono./ Wypito wino. Taki był koniec” (Chw, s. 50). Odzyskanie sielanki dzieciństwa nie jest możliwe ani za sprawą pamięci, ani dzięki literaturze; jedyną sensowną postawą jest odważne zmierzenie się ze światem, który w sposób nieodwracalny

¹⁴ Por. Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, opr. R. Krynicki, Kraków 2008, s. 597–599.

przestał być bukoliczny – przekonuje autor. Podobne przesłanie skrywa tekst *Harmonia*:

[...]
Odbywam długie spacery po leśnych
drózkach. Lecz nawet tutaj, wsłuchany
w modlitewny szept liści, nie przestaję
myśleć o zgiełku świata. Znika stulecie

i z nim złudzenie, że głos poety
może coś zmienić. Jak było dotąd,
w nieprzerwanej harmonii
jęki rodzących i dobijanych na wojnie.

(Chw, s. 93)

Także i w tym wierszu natura nie daje ukojenia. Jej cisza jest tak samo bezradna jak głos pisarza. Szept poruszonych liści pozostaje bezbronny wobec zgiełku. Szept poety nie porusza świata. Cały cytowany fragment wypełnia metaforyka muzyczna. Dzięki niej leśny krajobraz zyskuje dodatkowy, sonorny wymiar, brzmi jak *harmonia mundi*. Nie chodzi przy tym o projekt świata, o marzenie, lecz o brzmienie tej rzeczywistości, która nas naprawdę otacza. Jej najważniejszym, najdonioślejszym brzmącym tonem nie jest ukojenie, lecz ból. Człowiek – powiada Kasper – rodzi się i umiera w jęku. Podstawowym akordem harmonii świata jest dysonans.

U źródeł antyutopijnej postawy pisarza odnajdujemy więc przejmujące doświadczenie zła. Szarość, bylejakość świata jest w jego poezji głosem, którego nie da się w żaden sposób złagodzić ani stłumić. Poeta odrzuca – właśnie jako utopijne – nie tylko marzenia literatury, ale i patetyczne projekcje myśli spekulatywnej. Bywa, że poddaje je specyficznej próbie: sprowadza je do ludzkiej miary, przepuszcza przez prasę szarego, jednostkowego doświadczenia. Czy nadal będą wówczas tym samym, czym były w abstrakcji? – Okazuje się, że nie. Miłoszowa (i patrystyczna) wizja *apokatastasis* oglądana poprzez filtr codzienności okazuje się w najlepszym razie sceną z kiepskiego filmu grozy: „Otworzył/ szufladę stołu i sięgnął po nóż do mięsa./ Ściskając ręką jeść, stawał ostrożnie kroki. W lustrze, które miały korytarzu,/ przesunął się cień, ale nie było to/ jego odbicie” (Chw, s. 44). W wierszu *Apokatastasis*, z którego pochodzi cytowany fragment, mamy

do czynienia ze złem bez aureoli. W patetycznych Swedenborgiańskich wizjach, które tak inspirowały Miłosza, budziło ono jakiś rodzaj szacunku, przygotowywało grunt dla idei usprawiedliwienia. Nie tak jest jednak u Kaspra. Szare, pospolite, pozbawione patosu, mierzone ludzką miarą zło nie znajduje żadnego wytłumaczenia ani – tym bardziej – wybaczenia.

Wewnętrzny nakaz „sprawdzania” wartości ewokowanych w poezji końca lat 80. – badania, czy nie kostnieją, czy nie zastygają w martwym stereotypie, czy nie oddalają się od codziennego doświadczenia – nieuchronnie kierował w stronę modelu liryki, który wtedy wydawał się dominujący. Obiektem poetyckich eksperymentów stała się m.in. upowszechniona przez Czesława Miłosza poetyka epifanii:

Objawienie Pana Lucka

Bądź wierny aż do śmierci

A dam ci wieniec żywota

Ap 2.10

„Gorąc” – wzdycha Pan Lucek, zatopiony
w leżaku. Misterna konstrukcja ledwo
radzi sobie z jego ciężarem. Tęgi brzuch,
jak zawias, porusza się w tę i we w tę.

[...]

Liczy się wyłącznie zasada równa dziecięcej
kalkomanii, tępe z pozoru odwzorowanie
świata, w istocie – przyporządkowanie go
właściwym desygnatom. Neguje Pan Lucek wszelkie
skrajności, wycia operowe albo pieśni aborygenów
nie dla niego (zmienia program, zatyka watą uszy).

[...] Wyznaje iście

Buddyjską naukę: nie zakłócać spokoju, trwać
Jak najdłużej w błogim, medytacyjnym
Bezruchu. Czasami westchnąć, że – „gorąc”.

(Zs, s. 58)

Scena trochę przypomina tę, którą znamy z Brueglowskiej *Krainy lenistwa*. Wieśniak na obrazie niderlandzkiego mistrza spoczywa obok swych cepów, uczony leży na futrze, ukazując „rozporek rozwiązany zupełnie rozwiąże”¹⁵. Autor współczesnego wiersza oszczędza nam podobnych, pikantnych szczegółów, sadowi opasłe ciało swojego bohatera w leżaku, mamy przecież wrażenie, że powiązania obydwu tekstów kultury nie dotyczą wyłącznie warstwy przedstawieniowej, „powierzchniowej”. Uderza zwłaszcza swoista u obu artystów fascynacja bylejakością – pospolitością postawy, sposobu myślenia, zachowania, języka. Gdyby bohaterowie obrazu Bruegla mogli mówić, zapewne wypowiedzieliby niewiele więcej niż słowo „gorąc”, które w ustach pana Lucka brzmi jak objawienie najwyższej prawdy o rzeczywistości. No właśnie: jak wytłumaczyć pojawiające się w tytule słowo „objawienie”? Czy tekst mówi o epifanii zdegradowanej, przypominającej upośledzenie, sprowadzonej do Szlarafii – krainy sytego lenistwa? Niektóre postacie Bruegla patrzą w niebo, scenka ze współczesnego wiersza nie ujawnia jednak prawie żadnych odniesień do transcendencji. Motto z Apokalipsy tak mocno odcina się od tekstu, że nadaje całości charakter groteskowy. Tekst nie jest jednak współczesną pochwałą głupoty. Słowo w tytule staje się znakiem ironii. Mamy do czynienia z rodzajem poetyckiego żartu. Jego ostrze wymierzone jest (takie mam wrażenie) przede wszystkim w obszar form i konwencji. Jest jeszcze jednym sposobem sprawdzania autentyczności słów pewnej estetyki. Czy nie stała się ona lirycznym schematem, który nie odsyła już do codziennych doświadczeń? Czy jej nie nadużyto, nie zużyto? Czy nadal służy ona kontaktom z codzienną rzeczywistością, czy raczej od niej oddala? – Te i podobne pytania – prekursorskie wobec późniejszych głosów generacji Brulionu – są ważną częścią nie tylko tego wiersza, ale całej omawianej twórczości.

Hassliebe

Najważniejszym przedmiotem zainteresowania poety staje się zatem wyłącznie to, co zwykle, codzienne, weryfikowane potocznym doświadczeniem. „Urwany guzik,/ wypalona zapałka./ z coraz większą uwagą studiuję drobne rzeczy” (Chw, s. 66) – czytamy w jednym z wierszy z lat 80. „Apostołowie codzienności” – takie wniosło miano nadaje Kasper

¹⁵ Tak opisuje ów obraz Janusz S. Pasierb w wierszu *Szlarafia, ale czujność nie zawadzi*. Por. teoż *Wiersze wybrane*, Warszawa 1988, s. 58.

pająkom i mrówkom, równie dobrze mógłby jednak w podobny sposób mówić o poetach. Kiedy próbuje określić ich rolę, wspomina, że są posłani „między śmieci”, do miejskich lochów (Chw, s. 12). Ich środowiskiem jest nie tylko „niska”, szara przestrzeń, ale i kolokwialny język. „Kiedyś szukałem formy/ bardziej wyrafinowanej./ Cóż, widocznie dany mi był język codziennej rozmowy” (Chw, s. 37) – pisze Kasper o sobie. Wybór prowincji jest w tej twórczości nie tylko podjęciem pewnego sposobu widzenia świata, swoistym „patrzeniem z dołu”, lecz także wyborem poetyckiego idiomu. Jak manifest poetycki brzmi *Psalm*. Warto przywołać go w całości:

Słowa, co nie chcą być
niczym więcej niż odbiciem
najprostszyc rzeczy, aż do bólu
przeżytych sytuacji. Mój drogi,
nie wiem czy to wystarczy,
aby ocalić chwilę, która nas
mija. Właśnie teraz, gdy zmierzch
odcina nam ręce, na próżno wołające się
z okien dalekich i nieznanyc domów.

Komuś, kto nic jeszcze o nas
nie wie, widocznie się tacy wydamy.
Niezmienni w swej bezradności
I lęku, tak samo skupieni
Nad rozwiązany butem,
Jak nie rozstrzygniętym pytaniem o jutro.

(Chw, s. 28)

Można czytać ten tekst jako „głos w sprawie gatunku” – formy, która w ostatnich dziesięcioleciach XX w. cieszyła się niezwykłą popularnością. Utwór Kaspra zdaje się należeć do tej linii rozwojowej psalmu, która nie zachowuje struktury poetyckiej modlitwy, tj. traci formę apostrofy do istoty nadprzyrodzonej. Sytuuje się z dala od Anny Kamieńskiej (por. *Milczenia i psalmy najmniejsze*, Kraków 1988) i Joanny Kulmowej (por. *Suplement mój*, Poznań 1990). Wiele dzieli go też od tekstów Teresy Ferenc i Tadeusza Nowaka, które niejednokrotnie odchodzą od

modlitewnego wzorca (por. np. T. Nowak, *Psalmy wszystkie*, Warszawa 1980; T. Ferenc, *Psalmy i inne wiersze dawne i nowe*, Gdańsk 1999), ale zachowują element *sacrum*¹⁶. Brakuje tego elementu u Kaspra. Akcenty rozłożone są u niego zupełnie inaczej. Apostrofę skierowano do przyjaciela, tekst wypowiedziany jest głosem ściszym, dyskretnym, jakby był rodzajem prywatnego listu (?). Być może użyty w tytule kwalifikator gatunkowy ma podkreślić wagę wyznania, bo rzecz dotyczy spraw dla poety zasadniczych. Wiersz ma charakter programowy.

Uwagę zwraca m.in. wyraźne sformułowanie zadań poezji, która ma być przede wszystkim formą walki z czasem, tak jak u Miłosza i wielu innych – sposobem ocalania rzeczy, zjawisk, chwil, międzyludzkich relacji. Motyw destrukcyjnej siły przemijania przybiera w poezji Kaspra postać mrocznego *ostinato*, staje się rodzajem obsesji naznaczającej ogromną liczbę tekstów. „Czas jest dziurą;/ znikają w niej bliscy” – czytamy we wczesnym wierszu *Misterium jesienne* (Chw, s. 9). Najbardziej dramatyczny fragment *Psalmu* jest właśnie obrazem oddalenia, zerwania więzi, ustalania się obcości. Do Miłosza nawiązuje też koncepcja lirycznej walki z czasem – nie dzięki sile wyobraźni, ale za pomocą mozolnej *mimesis*. Poezja jako lustro świata? – Tak, ale wyłącznie osobistego, prywatnego, codziennego – odpowiada Kasper, zarysowując odrębność własnego stanowiska, wobec poglądów mistrza. Jeszcze wyraźniejsza wydaje się ona w zakończeniu utworu. Znak równości, który stawia poeta pomiędzy uwagą nakierowaną w stronę najbardziej banalnych czynności i tą, której przedmiotem są skomplikowane pytania egzystencjalne, oznacza radykalną zmianę poetyckiego światopoglądu – wybór odmiennej estetyki, inny rodzaj dykcji, tak rzadki w połowie lat 80.

Czy Jan Kasper stał się więc apologetą prowincji? Czy jego zwrot w stronę zwyczajności można odczytywać jako próbę „zakorzenienia”, odnalezienia własnego, prywatnego „centrum”? Raczej nie. Podmiot jego utworów często doświadcza „niezamieszkania” – przerażającej obcości ulic, ludzi, skwerów. Miejsca, w których przebywają bohaterowie tej poezji, okazują się w środku puste, wypełnione nicością. Nie otwierają swojej głębi, nie są środkiem świata, pomostem ku pełni istnienia. Budowle wprawdzie pozostają na swoim miejscu, ale brakuje im czegoś, co jest ich istotą. Brakuje im sensu. Gdyby można było jednym słowem określić złożony stosunek

¹⁶ O współczesnych psalmach pisze m.in. B. Chrząstowska w artykule *Psalmy obcowanie w polskiej poezji współczesnej*, „Roczniki Humanistyczne” 1997, z. 1, s. 223–244.

autora do prowincji, musielibyśmy sięgnąć do niemczyzny, która skrywa w sobie termin *Hassliebe*, oznaczający zarówno miłość, jak i nienawiść. Spośród wielu tekstów przypomina się zwłaszcza *Niedziela*

*Najpierw wyczyścimy to gównno, co zaśmieca
nasz kraj!* Nieznajomy w ortopedycznym bucie,
za którym drze się z okna syn bezrobotnej kucharki,
nie mógł być nikim innym jak Żydem,
pedałem lub masonem, kimkolwiek był naprawde.

Zniknął za rogiem nieczynnej księgarni, zostawiając
swojego adwersarza w bezradnym proteście. Niedziela,
brak bliskich kontaktów. Dzwonienie w pięciu
kościółach, trzaskanie kotletów w mieszkaniach,
przełączanie kanałów, na których gadają różni tacy.

Dzieci z bloku dzisiaj nikogo nie zabiły. Nie służą
za obiekt oddziaływań, nie pokazują, że tęsknią.
Są starannie ubrane i wszystkiego mają zakaz.
W doświadczeniach, częściej niż w kontenerach
na śmieci, znajdują miejsce potworności życia.

Zapachy obiadów, kocich sików, czasami pustki
po kimś – prawie wszędzie. Oczywiście wódka.
Chwytywanie się za ręce, zakąski i noże. Festyn na rynku
z dyskoteką, równocześnie z ostatnią mszą. Hostia wysoko
wędruje nad głowy i wydaje się, że nie powróci.

(Chw, s. 111)

Czas święty doczekał się w najnowszej poezji swoistej, rozpisanej na wiele głosów monografii – jest w każdym razie do pomyślenia antologia wierszy o niedzieli. Przypominają się m.in. *Niedziela* Kazimierza Wójtowicza¹⁷, *Niedziela Palmowa w Sandomierzu* Wojciecha Wencła¹⁸ – ale

¹⁷ Por. K. Wójtowicz, *Droga do Emaus*, Katowice 1989, s. 115

¹⁸ Por. W. Wencel, *Niedziela Palmowa w Sandomierzu*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 7, s. 16.

też wiele tekstów mniej znanych. Często przedstawiona w nich sytuacja przypomina tę, która pojawia się w analizowanym utworze. Czas święty – nie tylko dla Kaspra – staje się specyficznym terenem socjologicznego namysłu, obszarem badań autentyczności religijnych przeżyć, „miejscem” refleksji nad specyfiką polskiej (i nie tylko polskiej) pobożności.

W sposób bardziej drobiazgowy niż inni autorzy węgrowski poeta rekonstruuje lokalny koloryt święta. „Oko kamery” wędruje ulicami. Chwyta najpierw charakterystyczną scenkę rodzajową, później zaś znamienne elementy małomiasteczkowej topografii: wieże kościołów, kwadraty blokowisk. Przestrzeń ulic miesza się z przestrzenią domów: stopniowo docierają do nas wzniosłe uderzenia dzwonów i mniej wzniosłe – tłuczka do kotletów. Pojawiają się kolory i zapachy – te przyjemne i te budzące odrazę. Konstrukcja wiersza wyraźnie opiera się na świadomie budowanych opozycjach tego, co uroczyste, i tego, co banalne.

Wcale nie chodzi tu o pochwałę prowincji. Miasteczko okazuje się siedliskiem pustki. Zamknięta księgarnia urasta do rangi symbolu. Cały świat przedstawiony w wierszu wydaje się zamknięty, zdegradowany. Świadczą o tym jego kolory, zapachy, obyczaje. Te ostatnie wydają się celebracją pustki. Jej rytuałem są przecież w utworze nie tylko ksenofobiczne egzorcyzmy, ale też codzienne czynności – przygotowywanie obiadu, oglądanie telewizji, spotkania nastolatków „z dobrych domów”, sposoby celebrowania lokalnej wspólnotowości. Prowincja okazuje się przestrzenią biedy: nie tylko materialnej, lecz także – a nawet przede wszystkim – egzystencjalnej (intelektualnej? duchowej?). To świat naznaczony brakiem – pieniędzy, wyobraźni, miłości... Jedynym rodzajem buntu, na jaki stać jego mieszkańców, okazują się neofaszystowskie okrzyki. Jedyną formą odpoczynku – jedzenie i oglądanie telewizji. Jedyną formą radzenia sobie z emocjami – „potworności życia”, z zabójstwem włącznie. Jedynym sposobem bycia-społeczeństwem – festyn. Skądś już znamy takie diagnozy społeczeństwa, podobny rodzaj estetyki i lirycznej wyobraźni. Pejzaże Tadeusza Różewicza są przede wszystkim widokami miejskich metropolii. Kasper osadza akcję swych wierszy na prowincji, ale diagnoza społeczna pozostaje ta sama: chodzi o odsłonięcie swoistego aksjologicznego wydziedziczenia. Mamy wrażenie, jakby w orbicie doświadczeń mieszkańców miasteczka nie pojawiało się nic, co byłoby czegoś warte, co wywoływałoby poruszenie lub zachwyt. Ich podstawowym przeżyciem wydaje się bezradność – bezradność buntu bezrobotnych, bezradność tęsknoty dobrze ubranych, stagnacja i niemoc. Nie przypadkiem ważnym

rekwizytem staje się wódka – ów ogień wewnętrznie wypalonych, wicher gnuśnych, woda wariatów, ziemia zagubionych, niezawodny (?) środek na społeczne frustracje...

Byłoby zatem miasteczko skrawkiem ziemi jałowej, na której festyn zagłusza ostatnią mszę? Miejscem, które opuścił Bóg? Wiele na to wskazuje. Sugestywny obraz Hostii, unoszącej się ponad obszarem małomiasteczkowego *profanum*, przekonuje o tym aż nadto sugestywnie. Tytuł wiersza pobrzmiwia gorzką ironią. Sposób celebrowania czasu świętego, bardziej niż jakiegokolwiek inne społeczne doświadczenie, odsłania naszą duchową nędzę. To właśnie wtedy – mówi Kasper – ukazujemy się tacy, jacy jesteśmy naprawdę.

Troska

Mogłoby się zatem wydawać, że poezja Jana Kaspra – prekursorska wobec generacji Brulionu w swym konsekwentnym wyborze codzienności, prywatności i niskiego idiomu poetyckiego – zamyka się także w horyzoncie doświadczeń charakterystycznych dla tej formacji literackiej. Tak jednak się nie stało. Inaczej niż wielu innych, autor *Zbieraczy jabłek* nigdy nie stawiał na solipsyzm, na coś, co określano dawniej „bebechowatością”. „Ja” poezji Kaspra zawsze pozostaje otwarte, uchylone w stronę innego – człowieka? Świata? Poeci, którzy nie widzą świata poza sobą, nie stali się jego idolami: „Spasiony, nie wychodził z łóżka./ dzwonił tylko po to, żeby porozmawiać/ z kurami”. Tak się zaczyna wiersz *Idol* (Zj, s. 23). Od tomu *Chleb z wiśniowym dżemem* teksty pisarza nieustannie stawiają to pytanie: jak dostępne jest „nie-ja”? W jaki sposób możemy uchwycić to, co poza podmiotem i jego językiem, jak istnieje dla nas świat? I próbują na nie odpowiadać.

Odpowiedź pierwsza: jako pamięć. Świat jest tym, co pamiętamy. W wielu wierszach Kaspra pojawiają się realia rzeczywistości PRL-u, PRL-owskie postawy i wartości, widziane zawsze poprzez konkret codzienności:

Gnoić ich robota, desperacko byli od niej
zależni. Budzili się, a ona zaraz nakładała im
pęta. Żarłoczne, nienasycone państwo
domagało się hołdów. Pluli na jego cześć
w garście, brali siekierę i zaciekle rąbali drewno

(Zj, s. 8)

Przedmiotem szczególnego namysłu staje się pokolenie rodziców – zawsze widziane w sprzeczności, w dychotomii O swoim ojcu poeta napisze: „Widywaliśmy się rzadko. Nie prowadziliśmy rozmów, gadaliśmy. Nie chciał,/ aby ktoś szperał wśród jego tajemnic” (Zj, s. 33). Gawęda – o której tu mowa – nie jest rozmową, niczego nie ustala, nie konkluduje. Nie polega na zadawaniu pytań, nie zawiera odpowiedzi. Ale tak naprawdę jest chyba o wiele głębszym rodzajem komunikacji. Jest wspólnym byciem wobec czegoś, co wymyka się nazwom. Wobec zgrzyzoty życia? Wobec zagadki losu?

Czym zatem jest dla Kaspra pamięć? Na pewno nie staje się budowaniem heroicznym mitów ani – tym bardziej – konstruowaniem arkadii. Nie jest resentymentem. Raczej zgodą na to, co było takie, jakie było. Pisarzowi zależy na uchwyceniu całej złożoności minionego. Stąd napięcia skryte pod powierzchnią wierszy – kontrasty ciemności i światła, grozy i łagodności, bólu i zachwytu, goryczy i zdziwienia. Wyrastają one z jakiejś najprostszej potrzeby zapisania złożoności (paradoksalności) naszego życia. Z przekonania, że trzeba sprostać jego wielowarstwowości. Temu, co w nim niskie, i temu, co w nim wysokie. Jego mrokom i jego świetlistością, jego ekstazom i jego traumom. Pamiętać, to tyle co unieść życie – takie, jakie zostało nam dane. Najzwyczajniej w świecie: bez fobii, bez hysterii, bez kompensacyjnej mitologii. Po prostu o tym mówić: o chorobie matki; o jej śmierci, o gorzkich doświadczeniach dzieciństwa, o gorzkich doświadczeniach dorosłości, o zwykłych ludziach, płaskich krajobrazach, o kurach i wróblach. Pamięć jest dla Kaspra troską.

A więc odpowiedź druga: świat istnieje w trosce. Staje się dla nas czymś istniejącym, gdy potrafimy się o niego zatroszczyć. Wtedy staje się obecny. Troska to dla Kaspra sposobność pisania – choćby w wierszu *Oda do wróbla*. „Twoje istnienie uchodziło dotąd/ za niewidoczne, aż w końcu niewidoczność/ stała się formą twojego istnienia” (Zj, s. 38). Tak – od efektownego chiazmu – zaczyna się trzecia i ostatnia część wiersza: od metonimicznego obrazu, który może przecież oznaczać znikanie wielu spraw, ludzi zdarzeń i krajobrazów. W tle wibruje pytanie o naszą świadomość, o to, czy ktoś, kto nie dostrzegł zniknięcia wróbla, zauważy zniknięcie człowieka lub – co jeszcze fatalniejsze dla poezji – zniknięcie Boga?

Troska jest w poezji Kaspra śladem „ironicznych moralistów”. Wiersze *Odwyk*, *Wyrzaj*, *Widok na dolinę*, *Noktowizor* zdają się rozwijać tę właśnie linię pisania. W utworach tego typu trudno niekiedy oprzeć się pokusie

publicystycznego tonu, zryczałtowanego, uproszczonego sądu, powierchowego, jednostronnego spojrzenia. Ale wiele się uchyla przed podobnymi zarzutami. Warto przypomnieć m.in. *Wersety grzeszników*. Pojawia się w nich jakaś historia, jacyś bohaterowie – nic o nich nie wiemy, a zarazem wiemy wszystko. To nasza historia, my sami. Historia naszej udręki, historia naszej troski. Poeta schodzi do najbardziej podstawowych wymiarów zatroskania, przekonuje, że jest ono przede wszystkim wytrwałością, byciem przy – osobach, rzeczach, wartościach.

Stoją i patrzą na siebie, na chwile opuściły ich słowa.
Powietrze po burzy, zapachy ogrodu i wybebeszonej ziemi.
Czułość. Jakby to właśnie ona miała wszystko przetrwać.
Trzyma ją za rękę. Trzyma mocno ją za rękę.

(Zj, s. 45)

Tak się kończy ten minipoemat. Nie skowyttem, lecz czułością.

Światło

Poeta nie jest więc dziedzicem tradycji *beat generation* i kontrkulturowej mitologii – alergicznej wobec wszelkich zinstytucjonalizowanych form życia społecznego, idealizującej barbarię natury. Trudno posądzić go o puerylizm. Jeszcze trudniej o religijne fobie. Jego polemiki z „tymi od podstawowych wartości” (por. *Ho, ho*, Chw, s. 110) – których echem jest głośny wiersz Marcina Świetlickiego *Dla Jana Polkowskiego list* – są raczej sporem z pewną pozą, ze skonwencjonalizowanymi i skostniałymi obrzędami i hierarchiami życia literackiego niż z zestawem wartości kultury wysokiej. Nie są – jak w wierszu Świetlickiego – ani odrzuceniem etyki, ani – tym bardziej – metafizyki. Turpistyczne obrazy prowincji – w cytowanej *Niedzieli* i wielu innych utworach – podszyte są ironicznym moralizmem. Nie tylko daleko im do wiary w ocalającą moc prymitywu, ale też do słynnego „wzruszenia ramion” wobec społecznych powinności. Przestrzeń natury – tak ważna w tej poezji – nie jest obszarem eskapistycznego wycofania się z obszaru aksjologii. Przeciwnie, często staje się miejscem zachęcającym do duchowych poszukiwań, źródłem nieoczekiwanych iluminacji (pisał o tym Sergiusz Sterna-Wachowiak w swym cennym posłowie do zbioru *Wiry, strzepy, psie prognozy*).

Najważniejsza podróż, która odbywa się w omawianej poezji, jest bowiem podróżą ku światłu. Wyprawy w głąb dzieciństwa – towarzyszące zarówno wczesnym, jak i obecnym zbiorom wierszy poety – często są właśnie tym: poszukiwaniem doświadczenia metafizycznego, które – jak przekonywał Stanisław Ignacy Witkiewicz – polega na doznawaniu zdumienia z powodu samego faktu istnienia, bywa odkryciem, że nie jest ono czymś oczywistym, ale czymś dziwnym. Jak Miłosz, jak Proust (ów zapomniany metafizyk) szuka poeta chwili, w której można „widzieć jasno, w zachwyceniu”. Obok tekstów polemizujących z Roussovską wizją „etycznego dzikusa” (por np. wiersz *Królowie much*, inspirowany głośną powieścią Wiliama Goldinga; Zs, s. 59) pojawiają się nie mniej poetycko wiarygodne zapisy dziecięcej „pobożności” wobec bytu. Cykl *Adoracje* opowiada o takiej właśnie postawie: nabożnego szacunku wobec tego, co jest; o postawie, której korelatem bywa przeżycie niesamowitości świata. Czytamy o „niepojętej mistyce zimy” (Zs, s. 15), słyszymy głosy umarłych. W *Czwartym jeźdźcu* oglądany oczami dziecka wiejski listonosz urasta do rozmiarów mistycznej bestii. W *Scenie widzenia* z cyklu *Stacje życia* odnajdujemy fragment, bardzo bliski poetyce Miłoszowych epifanii:

[...]

Zamiast zużytych form czyjegos
istnienia, śledzi teraz ważki,
żaby w miłosnym akcie
i zmieniający się deseń wody.

Trud skupienia się
na każdym szczególnie daje mu
poczucie ładu, pozwala zbliżyć się
do tego, co niewyrażalne.

[...]

(Chw, s. 95)

Świat natury często pojawia się w wierszach Kaspra w taki właśnie sposób – jako przestrzeń bliska, jawiąca się w całej swej zmysłowej wspólności, oglądana w medytacyjnym skupieniu, z dziecięcą zachłannością. W cytowanym fragmencie bohaterem jest akurat dziecko, ale w innych utworach bywa też nim dorosły – zmęczony zgiełkiem „zewnątrzności”,

poszukujący ciszy w świecie i w sobie. Imieniem ciszy jest w *Scenie widzenia* koncentracja, zdolność skupienia uwagi na tym, co drobne. W innych wierszach pojawiają się jej siostry: milczenie, uciszenie, pustka. Nie przypadkowo w *Widoku* pojawia się motyw Buddy. Doświadczenie, o którym opowiada Kasper, ma wiele wspólnego z medytacją wschodu – z próbą głębszego wnikięcia we własne wnętrze i wnętrze świata:

Stroma cisza buków.

Droga grząska od deszczy, bez nikogo.

Pustka, której mądrość mógłby pojąć,
Gdyby tędy przechodził, jedynie Budda.

(Ws, s. 17)

Cisza, o której mówi poeta, przypomina znaną teoretykom medytacji „pustkę świadomościową”, osobliwe ogołocenie, oczyszczenie świadomości z myśli i obrazów. Drogę ku owej specyficznej pustce, która jest pełnią, znawcy problematyki nazywają niekiedy drogą osobliwego „oczyszczenia” lub „usunięcia wielości”. Chodzi o osiągnięcie duchowej wolności od emocji, pragnień i egzystencjalnych lęków oraz udoskonalenie zdolności koncentracji.

Troska o „uważność”, o swoiste oczyszczenie percepcji, uciszenie rozszczeń „ja”, nabożny szacunek wobec „takości” bytów, tęsknota do swoistego „zatopienia” w pełni istnienia, do iluminacji, owocuje w *Scenie widzenia* poczuciem metafizycznego ładu i doświadczeniem dotknięcia niewyraźnego. Jesteśmy u progu doświadczenia religijnego. Czy poeta ten próg przekracza? A jeśli tak, to w jaki sposób? A jeśli nie, to dlaczego? Niech odpowiedzą wiersze. Warto przywołać najpierw *Koniec lipca*:

Taflę słońca pod lipami, przy parafialnym kościele.
Złocista konsystencja dnia, nieprzenikniona.
Zegnaliśmy ciotkę Mariannę, której życie,
tak niewybrednie skomponowane z cichej i żmudnej
krzątany, z trosk długiego wdowieństwa, zdławiła
pokraczna starość.

Teraz bez niej wdychaliśmy
lipcowe powietrze, zapach
okolicznych pól, dojrzałego zboża.

Pod barokowym sklepieniem kościoła
miał się motyl.
Współczułem mu, widząc w nim siebie.

Daremnie, łakomie próbował
dostać Światła.

(Ws, s. 12)

Inaczej niż w twórczości poetów generacji Brulionu, bohater wiersza nie ujawnia ironicznego dystansu wobec religijnego rytuału, nie sytuuje się na zewnątrz niego. Jest takim samym uczestnikiem jak inni. Więcej nawet – pozostaje w wyraźnej wspólnoty z tymi, którzy przyszli pożegnać kogoś, kto był im bliski. Tak samo jak inni pochyla się z troską nad tajemnicą życia i śmierci. Przestrzeń świątyni i natury łączą się w wierszu, tworząc jeden i ten sam kościół wypełniony światłem i zapachem zboża. Jest ważna, bo właśnie dzięki niej nieoczekiwanie bohater odkrywa figurę swego własnego losu, rozpoznaje sens. Graficzny znak, wielka litera wskazuje horyzont wspomnianego doświadczenia. W perspektywie egzystencji sytuuje nie tyle „oświecenie naturalne”, ile raczej to, które przychodzi spoza nas samych, jest transcendentne, nadnaturalne. Wiejski pogrzeb, pełen zwyczajowych gestów i słów, których sens czasem się nam wymyka, staje się źródłem głębokiego przeżycia wewnętrznego. Uświadamia bohaterowi ten rodzaj głodu, który zaspokoić może wyłącznie Bóg. Czyżby podróż bohatera tej poezji mogła więc niekiedy stać się podróżą mistyczną? Daleki od utopijnych marzeń, świadomy banalności i wszechobecności ludzkiego zła oraz naszych ograniczeń w spotkaniu z tym, co religijne, poeta zapisuje przecież czasem te niezwykle momenty, gdy wspomniane ograniczenia zostają na chwilę zawieszane (w wizji? w śnie? w przeczuciu?) i z mroku wyłania się światło nadprzyrodzonego:

Droga mistyczna

Byłem dzieckiem, szedłem przez bór.
Albo śniło mi się, że jestem dzieckiem i idę przez bór.

Ojciec Pio oświecał mi drogę świeżymi stygmatami.

Potem zgubiłem się
W borze i zgubiłem się we śnie.

Ojciec Pio ukrył stygmaty pod bandażem.

Pół wieku za mną, dopiero otwieram oczy.

(Ws, s. 23)

Niemal wszystko w tym wierszu wydaje się zagadkowe. Nie znamy ramy modalnej wypowiedzi, nie wiemy, czym jest – wspomnieniem, snem, wizją? Zdumiewa postać św. Ojca Pio, która w pamiętnikach Aleksandra Wata bywa symbolem najbardziej prymitywnej formy ludowego katolicyzmu. Wbrew krzywdzącym stereotypom, podobnie jak w niektórych tekstach Zbigniewa Jankowskiego i Teresy Ferenc, stygmatyk z San Giovanni Rotondo jest u Kaspra przede wszystkim mistykiem – żywą ikoną Ukrzyżowanego, duchowym przewodnikiem. Bo też o drodze duchowej się tu mówi. Bór to przestrzeń symboliczna, równie symboliczne jest przechodzenie przez las i zagubienie. Precyzyjna, trzyczęściowa kompozycja wiersza pozwala rozpoznać wyraźne etapy wspomnianej wędrówki: dziecięce zaufanie, którego korelatem jest „światło” ran, zagubienie i „milczenie” Przewodnika, a wreszcie końcowe, „dorosłe” otwarcie oczu. Psychologowie religii skłonni byłiby zapewne widzieć w wierszu klasyczny schemat religijnego rozwoju – od religijności dziecięcej, emocjonalnej, naiwnej, poprzez dorosłe zagubienie, sceptycyzm, zwątpienie, aż po duchowe przebudzenie w dorosłości – po wiarę uświadomioną, własną, pogłębianą. Taką, która nie jest gotowa, dana raz na zawsze i mamy wrażenie, że zawsze jesteśmy u jej początków... Utwór nie jest ani snem, ani wizją. To pełna symboli opowieść o dojrzewaniu. Wiersze Jana Kaspra przekonują właśnie tym: dojrzałością spojrzenia na świat, język i nas samych.

Roman Bąk. Mitograf bólu

Wydany w 2005 r. tom *Miejsca dróg i przepraw*¹⁹ to autorski wybór najważniejszych wierszy Romana Bąka z lat 1985–2000. Ów gest scalania i domykania własnej twórczości skłania do namysłu. Zachęca do prób całościowej interpretacji twórczości pisarza – syntetyzującej doświadczenia wyniesione z lektury pojedynczych wierszy. Jest też inny powód: mimo udanego debiutu i entuzjastycznych recenzji pierwszych tomów poetyckich²⁰, autor pozostał na obrzeżach współczesnej świadomości literackiej. W latach 90. zapomnieli o nim prawie wszyscy. Niesłusznie. Właśnie wtedy opublikował swoje najlepsze teksty.

Osaczenie

Czytanie wierszy Romana Bąka jest mocowaniem się z ciemnością. Najpierw z niejasną, wewnątrznie skomplikowaną frazą poetycką, z gęstymi, hermetycznymi obrazami. Ale mrok jest też w dziele poety składnikiem świata przedstawionego. Otwieram *Miejsca dróg i przepraw*. Pierwszy tekst zaczyna się od słów: „czy widziałeś go – sługę, idącego nocą,” (s. 7). A potem są następne: *nuty, rorate coeli, betlejem, rzeź niewiniątek, syzyf syn sofroniska, monte cassino* i wiele innych. Wszystkie naznaczone stygmatem ciemności. Zdanie „zieleń staje się czernią” (s. 15) – pochodzące z liryku *lipcowe deszcze* – można traktować jako jedną z ważnych informacji o wyobraźni poety, która nie tylko w tym wierszu przemienia kolory świata w groźny i fascynujący mrok. Noc zdaje się okrywać niemal

¹⁹ R. Bąk, *Miejsca dróg i przepraw*, Poznań 2005. Wszystkie cytaty z wierszy pochodzą z tego wydania.

²⁰ „Tym, co najbardziej uderza przy pierwszym czytaniu wierszy Romana Bąka, jest oryginalność i energia jego wyobraźni” – pisał M. Skwarnicki w „Tygodniku Powszechnym” (1986 nr 21, s. 8). „Książkowy debiut poetycki Romana Bąka, chyba jeden z najbardziej znaczących w ostatnich sześciu latach” – wtórował J. Susul („Tygodnik Powszechny” 1986 nr 9, s. 8).

całą wykreowaną przez poetę rzeczywistość²¹. Czym jest: cierpieniem? Nadzieją? Melancholią? Pozwólmy przez chwilę mówić wierszom.

W wielu z nich pojawia się symboliczna sytuacja osaczenia. W liryku *nie widziałem tej gwiazdy* czytamy o czerni „podchodzącej pod bramę” (s. 19). Bohater wiersza *tobiasz* mówi o nocy „podchodzącej pod balkon” (s. 69). Za każdym razem oglądamy obraz skradania się, okrażania, obraz nasuwa skojarzenia z sytuacją zdobywcy i otaczanej ofiary. Nieco inne konotacje zawiera „niewidome okno” (s. 19), szyba, za którą czyha nieznane – tak dzieje się w utworach *deszcz zamyka nas w domach*, *lipcowe deszcze*, *werdę*. Chodzi w nich raczej o sytuację uwięzienia, osadzenia w rzeczywistości, która wydaje się nieprzyjazna. Domyślamy się, że we wszystkich wymienionych wyżej tekstach ciemność jest dla bohaterów czymś obcym i groźnym, przychodzącym z zewnątrz, czymś, co narusza istniejący stan rzeczy, pozbawia poczucia bezpieczeństwa, odcina od ludzi i świata. W liryku *soki* uniemożliwia widzenie kolorów, w przywoływanym tekście o Tobiaszu – odbiera wzrok, skazuje na samotność. Sprawia, że bohaterowie są zdani sami na siebie, niejako „rzuceni w istnienie”, które nagle okazuje się żywiołem obcym i groźnym. W świecie omawianych wierszy noc rodzi poczucie zagubienia i niesamodzielności. Tak skłonny byłbym w każdym razie interpretować motyw „ciemnego boru” pojawiający się w utworach *nuty* i *betlejem*. Łatwo uchwytna baśniowa proveniencja tego zwrotu każe myśleć o dziecięcych lękach przed wrogim otoczeniem, o obawach przed nieznanym. Autor zdaje się przekonywać, iż wobec nocy wszyscy jesteśmy dziećmi – odkrywamy naszą bezbronność i kruchość, niemożność sprostania światu. Bardzo często mamy do czynienia w tej poezji z hiperbolą, z wyolbrzymieniem pozwalającym odsłonić nieoczekiwaną groźbę dookolnej rzeczywistości. Świat wierszy Bąka przenika groza rozpadu i dezintegracji. „Martwe rzeki, martwe drzewa” (s. 14) z wiersza *soki* wypełniają krajobrazy wielu utworów. „Sad umierania” z *wskrzeszenia łazarza* wydaje się naturalnym środowiskiem bohaterów omawianej poezji. Motywy funeralne, sugestywne obrazy przemocy i cierpienia pojawiają się w większości tekstów. W niektórych – jak *rzeź niewiniątek*, *bohater*, *ojczyzna to jest pewnie taki dół*, *małdrzyk* – kreśli poeta przejmujące obrazy zbrodni. W innych sięga po topos wojny. Dziwna to jednak wojna – bez bitew, ataków i obrony,

²¹ A. Szymańska pisała kiedyś o jednym z tomów poety: „R. Bąk mierzy się z odwiecznym mitem cierpienia” („Przegląd Powszechny” 1993 nr 1, s. 57).

wojna, której nie ma, a jednak pochłania ofiary, zbiera krwawe żniwo. Walka niebytem podszyta? Być może. W wierszach *werde i monte cassino* bohaterowie zmagają się z pustką. Stoją oko w oko z nicością. W wielu innych mamy do czynienia z sytuacją osobliwego uwięzienia w śmierci. Tak jest choćby w liryku *Julio Paucar*, w którym pod adresem zmarłego autor kieruje znamienne pytanie: „jaki kamień cię więzi, dłoń/ żłobi, dopełnia (s. 92). To, co kamienne staje się tu symbolem spadającego na nas ciężaru zgonu, figurą przemocy – niszczącej i kształtującej zarazem. Bywa jednak i tak, że zamknięcie oznacza ograniczenie horyzontu oczekiwania. Przestrzeń w wierszu *i tak ich widzę, stojących, wpatrzonych* z cyklu *przechodząc do porządku dziennego* to ciasny krąg niebytu. Poranek „mroźny i martwy, jak obręcz koła/ wtopiona w lód” (s. 78) staje się symbolem czasu zamkniętego, obcego, chłodnego, porażającego martwością. Mamy do czynienia z temporalnością nieruchomą i unieruchamiającą, niepozostawiającą żadnego wyjścia, odbierającą nadzieję. Jak odczytywać sugestywną metaforę „trumna miasta” (s. 81), pojawiającą się w cytowanym cyklu w liryku *nasze ścieżki musiały się przeciąć?* Czy nie wyraża ona dramatu świata, który przestaje być bezpiecznym miejscem zamieszkania, stając się ciasną siedzibą śmierci?

Zastanawia mnie także wracający w kilku wierszach obraz ptaków. W ptasiej postaci poeci dostrzegali niekiedy figurę posłańca i zwiastuna, który nawiedza nas z daleka, rozbudza wyobraźnię, uruchamia marzenia. Ale w omawianej poezji ptaki zawsze są czarne. Niczego nie zwiastują. Niczego nie obiecują. To „czarne krople, posłańcy nocy/ jej sługi we dnie” (s. 49). Nie dają nadziei. Przeciwnie, wydaje się, że ją odbierają. Jeśli o czymś przekonują, to właśnie o braku, wyczerpaniu. W wierszu *ptasznik* dowiadujemy się, że są „czarne, czarne, szare i ponure” (s. 75). W *liliach* mowa jest o martwych krukach (s. 32). Czy rzeczywiście świat poety składa się z „litej czerni” (s. 65) – wykluczającej oczekiwania? Czy noc jest w tej poezji pustką?

Warto przyjrzeć się powracającym w wielu lirykach obrazom krawędzi. Bycie nad przepaścią może być przecież rodzajem obłąkania. Może oznaczać osaczenie nicością. Bohater wiersza *szyf syn sofroniska* wspomina takie właśnie przeżycie: „wtedy jak w wilię/ bywa, w najczarniejszą godzinę, nim dzieckiem/ zjawisz się znowu, gdy przepaść otwiera się./ pustka na głowę, gdy najciężej, i myślisz:/ nie ma nadziei...” (s. 67). Przestrzeń, która rozpościera się wokół krawędzi, ma podobne właściwości jak obszar nocy – wydaje się równie niegościnna i obca, równie

martwa, ciężka (trudna do zniesienia?), odbierająca chęć oczekiwania. Często bywa też przez poetę kojarzona z ciemnością. W utworze *miesiąc dzisiaj, miesiąc był jak kołysanka...* „pusta noc” to właśnie „prze- paść, którą z krawędzi dachu (gdym się wychylić zanadto) ujrzyć można” (s. 80). Czy jest drugim imieniem niebytu? Czy bycie na krawędzi ozna- cza zwątpienie w sens rzeczywistości? Czy noc jest w omawianej poezji metaforą braku samej istoty bytu – braku Boga? Niełatwo odpowiedzieć na tak postawione pytania. Trudno jednak zaprzeczyć, że opisane przez poetę przeżycia bohaterów w niejednym przypominają doświadczenie „wygaśnięcia Absolutu”. Nie tylko w wierszu *syn marnotrawny* mogłoby się pojawić zdanie: „nie ma drogi, odeszła, zamarła.” (s. 33). Cykl wierszy *opisanie krawędzi* – zapośredniczony w utworach innego poety (dla- tego autor opatrzył tekst znamionym podtytułem: „przekład z Rafała Wojaczka”) – mówi właśnie o tym: o niemożności modlitwy, o zmaganiu się z nicością. Pojawiające się w nim motywy „chodzenia po ostrzu” (s. 29) i widoku „otwartego jak rana” (tamże) można odczytywać jako próbę uchwycenia i zamknięcia w słowach bólu otaczającego całą przestrzeń egzystencji, cierpienia, które szuka sensu, ale go nie znajduje. W wierszu *pacierz* z gorzką ironią przywołuje poeta współczesną mantrę powtarzaną z rykiem i jazgotem: „ – *niebo jest puste, tylko gwiazdy/ zachłystują się późnią*”. W liryku *rorate coeli* natrafiamy na przejmujący obraz baśnio- wego boru:

były za mną dni marszu. Tej nocy
z kilku godzin opadła senność. Las
powtarzał zwodniczą opowieść, jakoby
nie było Boga. więc tylko ciemność
wykrzywiła usta, robiła miny
z gałęzi; więc tylko cisza powtarzała:
ustań, tej drogi nie przejdiesz...

(s. 63)

Tak jak w innych, przywoływanych wcześniej wierszach, las staje się w utworze przestrzenią nocy, mieszkaniem ciemności. Nie jest jednak tym samym, co „ciemny bór”, nie tylko straszy, lecz także pełni funkcję kusiciela. Upersonifikowany, przekonuje o braku, odbiera nadzieję, sieje niepokój i zwątpienie.

Deus absconditus

Świadomość ciemności i pustki nie wykluczają wszakże męstwa. Przeciwnie: w poezji Romana Bąka zachęcają do odwagi bycia właśnie wtedy, gdy brak jakiegokolwiek oparcia, gdy pozostajemy z naszym bólem całkiem sami. Nie wykluczają też chyba nadziei i odniesień do transcendencji. Nadają im jedynie specyficzny kształt. Symbolem podobnej postawy czyni poeta pole:

płaskie i płytkie, nie wierzy w horyzont.
poprzestaje na sobie, nie sięga wyżej.
nie ma oczu, nie wyteża oczu.
nie jest niebem, niczego nie głosi

nie widzi krańca – własnego ni świata.
uśmierca ziarno z obojętnością zimną.
z tą samą, z jaką staje się żniwem,
obfitością, rosą, zagonem kapusty

najczęściej pole pozostaje bezbarwne,
nie szare, nieme, bez smutku, radości.
w leżącym – jest w nim pył, stoicyzm,
zgoda na śmierć, na płaskość.

rodzi ironię, kwiat biedy – dworujący z grodzień:
żerdzie, kamienne murki, kolczaste zwieńczenia
wznoszą się i padają nie wiadomo kiedy,
pod taką czy inną nazwą, flagą.

jest sobą, tu czy tam w tym i innym przebraniu.
zgadza się na czas, nie wiedząc nic o nim.
jest sobą – polem, szczerym polem.
chce mówić prawdę, nie przysięgając na nic.

zimna, zimna jest ziemia – zimne jest pole:
zimniejsza tkanka jądra, wierzchnia warstwa ognia,
płaska cząstka toczącej się, niewidocznej kuli.
Atlas, podszewka nieba.

(s. 97)

Wiersz został poprzedzony mottem zaczerpniętym z utworu Wiktora Woroszylskiego: „w co pole wierzy/ do kogo modli się pole”. Wraz z cytatem wkraczamy w krąg znaczeń przenośnych. Dowiadujemy się, iż tytułowe pole jest nie tylko figurą pewnej postawy życiowej, lecz także metaforą relacji wobec sacrum. Woroszylski pyta o charakter owych odniesień. Utwór Romana Bąka został pomyślany jako odpowiedź na pytania stawiane przez starszego poetę.

Rozmaite, rozproszone w tekście sygnały pozwalają odczytywać go jako swoisty manifest postawy stoickiej. Autor nie tylko przywołuje nazwę owego kierunku antycznej filozofii, lecz także przypomina najistotniejsze cechy stoickiego wzoru życia. Chodzi najpierw o ideał *aurea mediocritas* – złotego środka, który nakazywał powściąganie doczesnych pragnień, ale też mocno ograniczał zakres tęsknot religijnych. Owocował etyką bez metafizyki, postulował taki rodzaj życiowych decyzji, które obywałyby się bez sankcji nadprzyrodzonej. Odsuwał transcendencję poza horyzont ludzkich działań i motywacji. Stoik to ktoś, kto przyjmuje świat takim, jaki jawi się on w codziennym doświadczeniu, „nie sięga wyżej [...] nie wyteża oczu”, by móc w rozsądny sposób poruszać się pośród zjawisk najbliższych, bezpośrednio dostępnych. To ktoś, kto „poprzestaje na sobie”, nie szuka łatwego pocieszenia. Mowa jest też w *polu* o słynnym stoickim spokoju. Pole pozostaje „bez smutku, radości”. Jest „zimne”, co może oznaczać zarówno siłę charakteru, wytrwałość oraz emocjonalną powściągliwość, jak i obojętność – niezdolność do empatii.

Autor wcale zresztą nie pomaga rozwikłać owej dwuznaczności. Przeciwnie: można odnieść wrażenie, że świadomie ją buduje. Co bowiem może oznaczać powtarzający się przymiotnik „płaski”? Oczywiście, w sensie dosłownym, jakąś własność topografii terenu. A w przenośnym? Czy na pewno jest pochlebstwem? Chyba nie, wydaje się raczej, że pobrzmiewa ironią. Skojarzony z innymi określeniami, jak m.in.: „płytki”, „bezbarny”, znaczy tyle, co „pozbawiony głębi”, „nijaki”, „bez wyrazu”. Tekst nie jest apologią stoickiej „etyki bez Boga”.

Zdanie „nie wierzy w horyzont” wcale nie musi bowiem oznaczać postawy agnostycznej. Jego sens autor wyjaśnia w kolejnej strofie. Pozornie synonimiczna fraza „nie widzi krańca – własnego ni świata” stanowi ważne dopełnienie znaczeń wcześniejszej deklaracji. Wyraża zakorzenienie w wieczności. Podobny proces rozjaśniania sensu obserwujemy w innych miejscach tekstu. Pojawiające się w drugim wersie stwierdzenie „poprzestaje na sobie, nie sięga wyżej” – sugerujące skłonność do

powściągnięcia metafizycznych pragnień – „gospodarz utworu” uzupełnia w przedostatniej strofie komentarzem: „jest sobą – polem, szczerym polem”. Podpowiada, iż chodzi mu raczej o postawę wewnętrznej szczerości i bycia-w-prawdzie o sobie i świecie. Także zwrot „niczego nie głosi” nie musi być świadectwem indyferentyzmu. Może oznaczać nieufność wobec wszelkich prawd „zewnętrznych”, wobec osoby, a przywiązanie do takich jedynie, które mają charakter egzystencjalny, poświadczony życiem. Poeta wyjaśnia przecież, że pole: „chce mówić prawdę, nie przysięgając na nic”. Także płaskość, „poziomość”, bezbarwność nie oznaczają w wierszu rezygnacji z odniesień do tego, co ponad. Są raczej, jak pisze autor, heroiczną zgodą na śmierć – na kruchość, na ograniczoność i przygodność. A jeśli tak, to inaczej można też odczytywać zimną obojętność w uśmiercaniu ziarna i wydawania plonów. Chłód pola nie jest prawdopodobnie niczym innym niż sformułowana w piątej strofie *expressis verbis* zgoda na czas. Istnieje bowiem, jak pisze Kohelet, „czas rodzenia i czas umierania, czas sadzenia i czas wrywania tego, co zasadzone” (Koh, 3,2)²². Czas natury jest czasem ku śmierci.

Pole Romana Bąka okazuje się zatem ostatecznie pochwałą pokory wobec losu i najprostszej wierności sobie. To właśnie one i być może tylko one pozwalają, zdaniem pisarza, przetrwać kataklizmy historii; to one przewyciężają granice i podziały. Pobrzmiwają w omawianym tekście dalekie echa ośmiu błogosławieństw. Tego zwłaszcza, które mówi o ludziach cichych: że właśnie oni posiadają ziemię. Utwór jest apologią religijności obywatelskiej bez wielkich słów i teatralnych gestów, wyrażającej się w codziennej, nieefektywnej postawie bycia-w-prawdzie i zgody wobec losu. Pole nie jest wprawdzie niebem, ale pozostaje jego podszewką. Nie jest ogniem, ale jego zewnętrzną stroną, jest płaskie, ale stanowi cząstkę kuli. Szarość, pokora, wytrwałość okazują się w wierszu formą zanurzenia w rzeczywistość transcendentną, są imieniem świętości.

A zatem świat stworzony przez pisarza nie jest rzeczywistością pozbawioną sacrum. Liryk *odolanowska*, *długa* kończy się znamienym zdaniem: „Nie było/ Boga, jeszcze pięć dni czekał na swoje/ przyjście; szykowano szopę, tu, na przed-/ mieściu, deski zbijając w jeden wielki/ krzyż...” (s. 57). Nie chodzi w nim o to, że Bóg umarł, lecz o to, że jeszcze się nie narodził. *Deus*

²² Wszystkie cytaty z Biblii pochodzą z wydania: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, opr. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńskich, wyd. IV Poznań-Warszawa 1989.

absconditus – chyba taki właśnie jest Bóg Romana Bąka: ukryty przed człowiekiem, milczący, poddający próbie naszą wierność. Wciąż pozostaje daleki i nieodgadniony, ale nie jest Kimś, kto odszedł. Jest Kimś, kto dopiero ma nadejść. Noc i ciemność stają się w liryce poety figurą adwentu. Nie bez przyczyny autor opatrzył jeden z rozdziałów tomu *Miej-sca dróg i przepraw* mottem zaczerpniętym z biblijnej Księgi Izajasza (Iz 21, 11-12). Wszak to właśnie ów prorok w sposób najbardziej żarliwy i wyraźny zapowiadał przyście Mesjasza. „Strózu, która to godzina nocy? Stróż odrzekł: Nadchodzi ranek, ale wciąż jest noc” (s. 59). Z woli autora cytaty ów stanowi interpretacyjną wskazówkę, której przy lekturze książki lub choćby tylko jej trzeciego rozdziału nie powinniśmy omijać. Mrok, w którym pogrążone są krajobrazy omawianych wierszy, jest nocą poprzedzającą poranek, otwartą w stronę transcendencji, oczekującą Przyjścia. Tytuł przywoływanego liryku *rorate coeli* – to incipit łacińskiego adwentowego hymnu, podniosłej prośby o nadejście Zbawiciela. Jego postać jednak w wierszu się nie pojawia. Tekst jest raczej opisem mozolnej drogi ku nadziei. W świecie wykreowanym przez poetę Bóg milczy. Pozostaje nieprzenikniony i twardy. Jego symbolem staje się kamień:

Bóg jest kamieniem, który zamyka mi usta,
kamieniem wchodzącym do gardła
wypełniającym trzewia.

nie jestem bramą, Panie
nie jestem złotą bramą
w Jeruzalem.

ale On milczy, nie odpowiada,
milczeniem spaja swe bryły,
sobą wypełnia przejście,
zamyka mnie sobą jak grób

nic więcej widzieć nie mogę,
nic więcej mówić nie mogę
kamień, kamień mam w ustach,
kamień, którym jest Bóg.

(s. 91)

Sytuacja przedstawiona w utworze to akt hierofanii: nagłego objawienia, wejścia Boga w samo centrum naszej duchowo-cieleśnej egzystencji. Dzięki sensualności opisu autor podkreśla nie tylko realność, ale i drastyczność owego wtargnięcia. Sytuacja obłączenia, o której była mowa przy okazji innych utworów, przybiera teraz skrajną postać. Pustka osaczała. Pełnia – dławi. Kontakt z nią jest rodzajem umierania. Kamień symbolizuje obcość i niepoznawalność, nieprzejednanie i ciszę. Bóg jawi się jako *Misterim tremendum et fascinatum*. Przeraża, sprawia ból, wydaje się nie na naszą miarę, a Jego przyjście przypomina zbliżanie się śmierci. Wzbudza uczucie niegodności i marności, ale też fascynuje: skupia na sobie całą naszą uwagę, całą naszą osobę, całe nasze życie. Mamy zatem do czynienia z sytuacją szczególnego dialogu – osobliwej komunikacji pomiędzy tym, co nieskończone i wieczne, a tym, co skończone i przygodne. Czego żąda objawiający się Bóg? „Mówiono o Abbie Agatonie, że przez trzy lata trzymał kamyk w ustach, aż póki się nie wyćwiczył w milczeniu”. Takim mottem zaczerpniętym z *Księgi starców* Ryszard Krynicki opatrzył jeden z rozdziałów tomu *Niepodlegli nicości*²³. Czy wiersz Romana Bąka jest nawiązaniem do owej frazy – jej rozwinięciem i interpretacją? Czy chodzi w liryku o to, że milczący Bóg domaga się milczenia człowieka? Pewnie tak, ale wypada dodać, że jest to milczenie szczególne. Takie, które jest najgłębszym rozumieniem – porozumieniem, które nie potrzebuje słów. Zdania „nic więcej widzieć nie mogę,/ nic więcej mówić nie mogę” wcale nie muszą być wyrazem słabości i poczucia przytłoczenia. Równie dobrze mogą oznaczać radość osiągnięcia pełni. Cóż więcej chcielibyśmy oglądać, gdybyśmy widzieli Boga? Jego milczenie nie staje się dla pisarza świadectwem nieczułości i obojętności, lecz dowodem transcendencji nad światem. Nie jest metafizycznym skandalem, lecz prawidłowością. Bóg to Ktoś nieskończenie inny niż rzeczywistość, którą stworzył. Z tego prostego twierdzenia pisarz wyprowadza w swej poezji daleko idące wnioski. To ono znajduje się u źródeł wybieranych przezeń sposobów językowego kreowania świata, konstruowania bohaterów, a także elementów przestrzennych i temporalnych. Ono decyduje o rozmaitych elementach poetyki tekstów i o kształcie pojawiających się w nich idei. Religijność liryki Romana Bąka jest religijnością uwewnętrzną, ukrytą w postawach bohaterów, rozproszoną w gęstej materii symbolicznych obrazów i biblijnych aluzji.

²³ R. Krynicki, *Niepodlegli nicości*, Kraków 1989, s. 103.

Ścieżka

Dominującym doświadczeniem bohaterów analizowanych utworów nie jest zatem poczucie osaczenia przez noc, przeżycie zwątpienia. Albo inaczej: to właśnie w rozpacz, w ciemności potrafią oni odkryć drogę. Osaczenie przez pustkę, świadomość bycia nad przepaścią okazuje się rodzajem dezintegracji pozytywnej. Być na krawędzi to doznawać kruchości, bólu, rozpacz, ale też – walczyć o nadzieję. W sensie dosłownym i przenośnym chodzi o doświadczenie graniczne, o taki rodzaj kryzysu, który otwiera drogę ku Innemu, o opisywany przez egzystencjalistów, zwłaszcza przez Karla Jaspersa, moment, gdy człowiek zderza się z paradoksem istnienia, by wznieść się ponad siebie; dotyka „granicy”, która – jak pisze filozof – podważa zasady bytu empirycznego, ujawnia problematyczność naszego istnienia i bytu świata, pozwala zatem człowiekowi przekroczyć ramy empirii. Jaspersowska sytuacja graniczna jest osobliwym momentem transgresyjnym, chwilą, w której człowiek odkrywa zupełnie nowe, nieznane horyzonty egzystencji²⁴. Mrok nie jest w omawianej liryce czymś ostatecznym, lecz czymś „przejściowym”, osobliwym „międzyczasem”, adwentem, chwilą, gdy – jak notuje pisarz – „kościół ciemnieje, a jeszcze/ nie zapalają świateł” (s. 105). Noc nie ma w omawianej poezji ostatniego słowa. Bywa zwykle zapowiedzią świtu. Ciemny bór mieści w sobie „światelko maleńkie”, a na „litej czerni” migoce gwiazda – tak jest w wierszu *betlejem*. Przypominają się też *świt, sień, sługa* i wiele innych. Bohaterowie omawianych utworów poruszają się w ciemności, ale ich droga prowadzi poza nią. To prawda, często – jak w liryku *nie widziałem tej gwiazdy* – światło staje się czymś, czego zaledwie mogą się domyślać. Niepewność nie odbiera przecież sensu ich wędrówce. Przeciwnie: nadaje jej szczególną wartość. Trud, wytrwałość wierność zajmują szczególne miejsce w poetyckiej aksjologii Bąka. „Zawsze wraca się na Ścieżkę, jeśli choć raz się na nią wstąpiło” takim hinduskim przysłowiem poeta opatrzył czwartą część swych wierszy. *Miejsca dróg i przepraw* to tytuł całej książki. Szczególną uwagę zwraca w niej właśnie coś, co można określić jako imperatyw drogi. Noc jest przestrzenią, przez którą trzeba przejść. Krawędź jest miejscem, w którym trzeba przetrwać. A wszystko po to, by stać się bardziej sobą, przywrócić

²⁴ Por. K. Michalski, *Sytuacje graniczne (Grenzsituationen) jako źródło filozofii w filozofii egzystencji Karla Jaspersa* „Kwartalnik Filozoficzny” 2000, z. 1, s. 159–166.

własnemu życiu głębsze znaczenie, nadać mu wymiar egzystencjalnego świadectwa. Być może lapidarne *pięć linijek* należy odczytywać jako egzystencjalne i pisarskie credo autora:

musiałem udać się aż tu, na przylądek
głębokiej nocy, ten pomost, chybotliwe
molo, omszałe, zgniłe; kompromis jawy
i snu, ich – może lepiej – ziemię niczyją,
aby rzec (szepem, szepem): jestem, trwam, żyję.

(s. 108)

Sytuacja przedstawiona w utworze jest sytuacją zobowiązania, wewnętrznego nakazu, któremu nie można przeciwstawić się bez naruszenia zgody z samym sobą. „Musiałem” nie oznacza tu żadnego zewnętrznego przymusu, żadnego kompromisu i usprawiedliwienia okolicznościami. Jest prostą wiernością wobec czegoś, co uważamy za cenne. Wartość, o którą chodzi, można chyba nazwać wartością samej osoby w jej indywidualnej, niedającej się sprowadzić do niczego innego, egzystencji. Tym, co ma zostać potwierdzone decyzją, jest przecież bycie, osobne i osobowe istnienie. Ów potwierdzający gest winien się wszakże dokonać w specjalnych warunkach – w samotności, opuszczeniu, w niepewności. To one zdają się uprawomocnić wybór, nadają mu niepodważalną sankcję. Autor zdaje się przekonywać, iż dopiero w sytuacji próby – pozbawieni jakiegokolwiek oparcia, samotni, rzućni w rzeczywistość obcą i przerażającą, postawieni na „jałowej ziemi” – dopiero wtedy stajemy się zdolni do egzystencjalnego świadectwa, dopiero wówczas jesteśmy w stanie udowodnić światu, że jesteśmy osobami. Czy ma to jakiś związek z twórczością? Wydaje się, że tak, bo według poety ma być ona właśnie tym: świadectwem osoby. Wiersz *nuty* zaczyna się od słów:

wierzyć, że dokąś wiodą, iść, stawiać krok
za krokiem; wbrew ciemności

(s. 62)

Muzyka staje się w utworze symbolem egzystencji, komponowanie – figurą życiowej drogi, która służy ostatecznie temu, by – jak pisze autor:

zostawić po sobie cokolwiek: szczerbę
w głazie, w drewnie; choćby ślad na piasku
[...] wyryć bruzdę w pamięci, słój
idący do wewnątrz – w głęb, w rdzeń, na sam
spód dna

(tamże)

Ciemność nie może być tu celem samym w sobie. Jest raczej nieuchronnym tłem, ścieżką, która wiedzie pod powierzchnię zjawisk, w stronę samej istoty bycia. Dopiero tam – zdaje się mówić poeta – dopiero w głębi znaki naszej egzystencji stają się trwałe. Dopiero wtedy, gdy do niej dotrzemy, trwałe stają się nasze słowa.

Trud, o którym pisze poeta, zmaganie, które jest istotą doświadczenia granicznego, są więc być może ponawianą przez bohaterów próbą utrwalenia własnej egzystencji w zmienności świata, zadomowienia się jako ludzka osoba w samym centrum nie-ludzkiej rzeczywistości. Bycie na skraju, na granicy wydaje się archetypem bezdomności: można znaleźć się na krawędzi, ale nie jest to przestrzeń, w której potrafimy się zadomowić. A jednak *wiersz religijny pierwszy, wrześnieowy* opowiada właśnie historię poszukiwania mieszkania wśród przepaści, ciemności i chłodu:

nie było światła. Zerwany kabel dzwonka był jak
most, chińska kładka – szliśmy po niej chwiejnie.
strupy farb, zacieki, zaduch. Mrok przyglądał się
sam z kąta, czyszcząc srebra.

spytałaś: po cóż tak wielki pokój, kiedy mieścimy się
w sobie?... – żebyśmy znaleźli się w innych... – odrzekłem.
i było jak na skutej lodem zatoce – daleko
i pusto. [...]

(s. 94)

Krawędź okazuje się wąską ścieżką prowadzącą do domu. Wszystko, co moglibyśmy kojarzyć z cierpieniem, krwią i niepokojem, staje się w przywołanym fragmencie elementem drogi ku spełnieniu. Chłód, ciemność, odpychająca obcość – przerażająca niegościnnosć przestrzeni – stanowią

jedynie jeden z biegunów świata. Na drugim znajdują się ludzie, którzy sami dla siebie stają się domem. Mieszkają w sobie nawzajem. Odkrywamy, iż doświadczenie graniczne pozwala nie tylko pełniej być sobą, lecz także – nawet przede wszystkim – pełniej być w innych. Poeta przekonuje, iż męstwo bycia polega nie tylko na wierności samemu sobie, ale i na wierności innym. To o dzieciach mówi bohater jednego z wierszy: „one są miastem, które mam chronić” (s. 13). Etos służby wartościom obejmuje w poezji Bąka także troskę o dom, który trzeba zbudować i ocalić.

Figura ścieżki oznacza jednak w omawianych wierszach jeszcze coś więcej. Bohater utworu *nieruchome schody* z tomu *Świt* (1994) opowiada o wędrówce, która – wiodąc przez niepewność i samotność – uczy otwarcia na to, co nieznanne, każe ufać Tajemnicy:

nie znam ich początku, nie pamiętam – kto posta-
wił mnie na nich i kazał iść. [...]
[...] o , dobre schody, o które trąca
rozpacz – zbłąkany kruk; dozwólcie iść, niech przestrzeń
woła, wiedzie mnie (choć ciemno i nie znać końca...

(s. 41)

Metaforą otwarcia stają się w cytowanym fragmencie nawet znaki typograficzne. Ostatnie zdanie zdaje się nie mieć końca – niezamknięte nawiasem, opatrzone wielokropkiem biegnie dalej. Także przestrzeń schodów wydaje się niczym nieograniczona. Najważniejszy krąg znaczeń skupiony jest chyba jednak wokół bohatera. To on ma tu pozostać otwarty. To on skłonny jest powierzyć się nieznanemu. Gotowość otwierania własnej egzystencji zakłada bowiem niewiedzę. Coś, co w pełni pojmujemy, co wiemy, nie wymaga żadnego egzystencjalnego otwarcia. Umożliwia przemoc i władzę. Możemy się otworzyć wyłącznie wobec rzeczywistości, której początek i koniec giną w mroku; wobec czegoś, nad czym nie możemy panować. Bohater wybiera postawę zaufania. Nie zabiega o wiedzę. Nie pyta o początek i koniec. Pozwala się prowadzić Tajemnicy. Wybiera wiarę. Taką jednak, która nie jest niczego pewna. Nawet samej siebie. „Nie wiem, czy wiara, czy to była wiara/ tak iść przed siebie” – mówi bohater jednego wierszy (s. 63). A w poetyckiej autobiografii, którą stanowi cykl *przechodząc do początku dziennego*, czytamy:

„życie to nie zawsze zdanie oznajmujące [...] to nie sama tylko udręka, zamykająca się przed świa/ tłem dnia [...] czy niewiara (wiara?) świa/ doma pustki, szukająca drogi wśród grani/ gwiazd. To także imperatyw, ów tryb, nakaz wal/ ki, gdy trzeba bronić najprostszych słów, snu, granic” (s. 79). Figurami zaufania staje się w tej poezji nagość, prostota, plewa unoszona przez wiatr (por. zwłaszcza wiersz *plewa*, s. 73). Droga, którą przechodzi bohater tomu, owocuje wewnętrzną przemianą. Noc przynosi duchowe oczyszczenie i otwiera na światło. Twórczość Romana Bąka nie jest być może poezją religijną w potocznym rozumieniu. W jakimś sensie każe jednak na nowo postawić pytanie o to, jaki kształt mogłaby ona dziś przybrać...

Sergiusz Sterna-Wachowiak. Archeolog Kresów Zachodnich

Kiedy w 2000 r. ukazuje się ostatni (jak dotąd) tom wierszy Sergiusza Sternego-Wachowiaka (*Papierowy lampion*), ich autor znany jest nie tyle jako poeta, ile raczej jako animator lokalnej pamięci, gorliwy popularyzator terminu „Kresy Zachodnie”, którym stara się zastąpić utworzone w czasach PRL-u określenie „Ziemie Odzyskane” – wypierające ze zbiorowej pamięci fakt obecności na tych terenach materialnych śladów pamięci o ludności niemieckiej, żydowskiej czy niderlandzkiej. Kresowość kojarzy przede wszystkim z pogranicznością – ekscytującym i pobudzającym spotkaniem osobnych kultur, religii, żywiołów etnicznych. Pamiętając o zakorzenionej w naszej literaturze mitologii Kresów Wschodnich – próbuje przekształcić geografę obecnej Polski zachodniej w geografę literatury. Dokonuje tego przede wszystkim dzięki serii wydawniczej „Tropami pisarzy na Kresach Zachodnich. Dzieła. Biografie Pejzaże” odsłaniającej związek współczesnych polskich pisarzy (m.in. Stanisława Grochowiaka) z Ziemią Lubuską oraz lubuskie korzenie wielu dawnych pisarzy niemieckich. Wydaje się, że właśnie wspomniana seria – wpisując się w narastającą w latach 90. falę nostalgicznego „powrotu na Kresy” – zdecydowała na pewien czas o miejscu Sternego-Wachowiaka w świadomości literackiej, przesłaniając sobą jego twórczość poetycką i eseistyczną²⁵.

Choć skromna, warto przecież poświęcić jej kilka uwag, stanowi bowiem interesujące uzupełnienie roli mitografa, którą przyjął na siebie redaktor serii wydawniczej. Do roli poety-mitotwórcy Sternego-Wachowiak dojrzał zresztą stopniowo. Nie zapowiadają jej pierwsze jego tomy liryczne *Na odlot* (Wschowa 1972), *Mój surrealizm* (Poznań 1954), *Śpiewające rynny* (Warszawa 1977) czy też zbiór *Może usłyszysz* (Poznań 1977),

²⁵ W podręcznikowym opracowaniu P. Czaplińskiego i P. Śliwińskiego *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji* (wyd. II, Kraków 1999) mówi się o Sternie-Wachowiaku wyłącznie jako inicjatorze wspomnianej serii wydawniczej.

a nawet przełomowa (wydana w 100 numerowanych egzemplarzach, zupełnie nieznana) *Wieża ciemności* (Poznań 1986). Dopiero wspomniany *Papierowy lampion* (mieszczący niektóre wiersze z *Wieży ciemności* i wiele nowych utworów²⁶) odsłania rodzaj poszukiwania nadrealności, bliski wyobraźni mitotwórczej.

W stronę Całości

Poszukiwanie tego, co nad-realne, przybiera bowiem we wspomnianym zbiorze zupełnie inne formy niż we wcześniejszych książkach. Oniryczność rozszerza swój zasięg, staje się wizyjnością. Zmienia się wyobraźnia poety. Nie kuszą jej, jak dawniej, ogrody śmierci, nie wabią infirmerie. Obrazy kierują się nie w stronę choroby, lecz historii, czy raczej w stronę dziejów, bo nie bieżące zdarzenia, lecz wielkie procesy cywilizacyjne czyni autor przedmiotem uwagi. Podstawowych materiałów do budowy metaforycznych przedstawień dostarcza teraz kultura, a obrazy poetyckie stają się zapisem kulturowej pamięci²⁷. To one są dla pisarza narzędziami pomagającymi zrozumieć współczesność. Inaczej niż „klasycyści” lat 90., Sterna-Wachowiak nie zadowalał się jednak próbami umieszczenia bieżących zdarzeń w szerokiej perspektywie historii powszechnej. To prawda, pojawiają się w zbiorze takie wiersze, jak *Lucjusz Seneka o zjawiskach na niebie* lub *Seneka pozdrawia swego Lucyliusza* – próbujące spojrzeć na doświadczenia stanu wojennego z odległości cywilizacji antycznej, szukające pociechy w męznym, stoickim dystansie wobec marnej teraźniejszości. Wydaje się przecież, że odpowiedzią wobec męczącego chaosu zdarzeń jest u Sterny-Wachowiaka nadzieja sięgająca poza historię. O wiele częściej odnajdujemy w książce próby umieszczenia naszych doświadczeń w jeszcze szerszym uniwersum. Czym jest ów gest przekraczania doraźności? Wydaje się, że oznacza tęsknotę za sensem. Poeta zdaje sobie sprawę, że nie są w stanie wygenerować go z siebie ani bieżące wypadki polityczne, ani nawet pouczające skądinąd dzieje Greków i Rzymian. Domeną znaczenia nie jest bowiem realność, ale rzeczywistość przekraczająca horyzont „tu i teraz”. Historia nabiera sensu wtedy, gdy można ją osadzić w uniwersum większym od niej samej – w micie.

²⁶ S. Sterna-Wachowiak, *Papierowy lampion*, Poznań 2000). Tom opatruję skrótem – Pl. Niektóre nowe teksty autor umieścił też w zbiorze *Rzeczywiste. Antologia pięciu*, Poznań 2003), który oznaczam jako – Rz.

²⁷ Wspomina o tym Waław Oszejca w posłowie do *Papierowego lampionu* (s. 56).

Jak pisze autor, „gra o życie toczy się w myśl odwiecznych/ reguł” (Pl, s. 9). Dopiero mit sprawia, że zaczynamy rozumieć terażniejszość.

Jeśli w tekście *Kość, kamień* przemierzamy wraz z bohaterami całą niemal historię ludzkości, to dzieje się tak dlatego, że droga prowadzi przez Jerozolimę i Wzgórze Czaszki – poza horyzont czasu. Jeśli w wierszu *Ja nie, ja bezradny* przestrzeń rozrasta się do rozmiarów globu, to właśnie po to, by ukazać uniwersalny, ponadhistoryczny wymiar ludzkiego bytowania. Intensywność czerni, groza przepaści i rwących wód w wierszu *Papierowy lampion* każe myśleć o odwiecznej sile zła. Niezwykły, łagodny i czuły blask w *Widzeniu* również służy mityzacji świata przedstawionego. Innym sposobem wprowadzania w rzeczywistość mitu mogło się stać przeciwieństwo hiperboli – litota, pomniejszenie. Kiedy Lucjusz Seneka wygłasza sentencję „zaprawdę jedną kropelką łyż jest okrąg ziemi” (Pl, s. 7), domyślamy się, że wiersz odsłania taki rodzaj litości, która jest w stanie objąć kosmos. *Oplakiwanie* zdaje się mówić o tym samym. „Łza, bisior samotny na jednej krwi nieba niteczce” (Pl, s. 31) także i tu jest symbolem współczucia daleko przekraczającego horyzont naszego tu i teraz. Nie tylko przecież retoryczność ma w tej poezji związek z mitycznością. Język mitu to przede wszystkim język symbolu. W liryku *Ślady* (Pl, s. 33) tylko na pozór obcujemy z tym, co drobne i niewiele znaczące. Ziarenka piasku jest siedem, siedem jest też wzgórz miasta (Rzymu?). Właśnie siódemka, będąca kulturowym znakiem pełni, doskonałości, kosmosu, sprawia, że niepodobna pominąć w interpretacji tego tekstu perspektywę mitu. Jeszcze ważniejszym symbolem całości staje się w omawianej twórczości róża. Gdy autor pisze o róży wiatrów (Pl, s. 5), ledwie przeczuwamy, że zamknięte, doskonałe koło kompasu odnosi się do czegoś więcej niż żegluga. Tajemnicza *Pieśń o róży do „Królowej Śniegu” Hansa Christiana Andersena* zachęca jednak do uważniejszego przyjrzenia się semantyce motywu:

Słoneczko róża złota, skrzydło światła i tron
róża śnieg, róża obłok, róża anioł i tron.

Człowiek róża czerwona, serce listeczek krwi –
róża łyza, róża jawa, róża kamień co śni.

Dzieciątka biała róża, perelka, cicho sza –
obłok, krew, anioł, kamień, wędrująca dusza.

Róże rosną w ogrodzie wiosną, latem, zimą –
słońce wschodzi, zachodzi, dziecko idzie doliną.

(Pl, s. 53)

Choć utwór powstał dla potrzeb teatralnej inscenizacji i spełnia wszystkie formalne wymogi piosenki scenicznej, w rzeczywistości znacznie przekracza wymogi gatunku. Jeśli miał być rodzajem słowno-muzycznego intermedium, mocniej lub słabiej powiązanego z poszczególnymi scenami spektaklu *Królowa Śniegu*, zapewne wypełnił swe zadania z nawiązką: stał się utworem autonomicznym, wartością samą w sobie. Jeżeli miał przypominać teksty dziecięcego folkloru, jeśli miał być podobny do wyliczniki, spełnił podobne oczekiwania, a nawet je przekroczył: stał się tekstem magicznym, rodzajem zaklęcia. Jeśli miał wprowadzać odbiorcę w klimat baśni, uczynił to z właściwym sobie wdziękiem, a nawet więcej: pozwolił nam dotknąć nieskończoności.

Rytm niemal regularnego trzynastozgłoskowca i pełne, nieasonansowe rymy, powtarzający się motyw róży i dziecka, deminutywne formy niektórych rzeczowników, kolory złota i bieli – wszystko to mogłoby nasuwać myśl, że świat przedstawiony w wierszu nie wymaga baczniejszej uwagi: jest wytłumaczalny, nieskomplikowany i być może nawet uproszczony, zbyt naiwny. Tak jednak nie jest. Być może właśnie rytm wiersza, obejmujący zarówno ekwiwalencję zestrojów intonacyjnych i akcentowych (zwłaszcza przed średniówką i klauzulą), jak i powtarzalność brzmień i motywów usypia naszą czujność, sprawia, że frazy wiersza brzmią jak oznajmienia konieczne i oczywiste. W rzeczywistości każdy wers łączy w sobie słowa, które łączyć się ze sobą nie powinny, kojarzy pojęcia pozostające w głębokiej opozycji. Czyż kwiat może być tronem? Czy może się stać człowiekiem? Nie przypadkiem w trzech pierwszych dystychach prawie nie ma czasowników. Nie chodzi w wierszu o jakiegokolwiek działanie. Chodzi o stan. Długa enumeracja epitetów oddaje osobliwy stan przenikania się zjawisk, chwilę, w której wszystko staje się jednym, a jedno – wszystkim. Czym jest więc coś, co może być jednocześnie śniegiem, obłokiem, kamieniem, łzą, aniołem i dzieckiem? – Pramaterią wszechświata? Jego duszą? Absolutem? Bogiem? Czym jest wspomniana chwila komunii bytów, która odnawia się w rytm wschodów, zachodów słońca i pór roku? – Wiecznym powrotem? Apokatastazą? Niebem? Kim jest jasne dziecko poruszające się w podobnym świecie? – Bożym wybrańcem? Każdym

z nas? Naszą duszą? I czy koniecznie powinniśmy znać odpowiedzi na te i podobne pytania? Czy nie lepiej po prostu słuchać, dać się prowadzić, poddać się obrazom, płynąć?

Historia „Każdego”

Sugestie kierowania poetyckich narracji w stronę mitu kryją się także w ponawianych przez poetę zabiegach stylizacyjnych. Przekroczenie ciasnych ram realistycznego tu i teraz często dokonuje się w analizowanej poezji za sprawą niecodziennego zestawu rekwizytów, nietypowej pozy bohatera, osobliwej perspektywy, ciekawego zestawu kolorów i kształtów. Utwór *Milczeń, pragnąc* tylko na pozór przypomina romantyczną scenkę rodzajową:

[...] Przy stole, we dwoje
Sącząc młode wino, smakując chleb, rybę, oliwki Pora umarłych
i liści, szemrzących za oknem Nie dzień i nie noc Nie piękno, groza,
raczej nic, nicość Jesienią, o zmierzchu Wtedy
zapala światło na cynowym dzbanie Umiłjenije
Milczeń, pragnąc We troje

(Rz, s. 112)

Tekst nie jest pozbawiony odniesień do realnej rzeczywistości. Motywy jesieni współbrzmi z datą, którą autor opatrzył utwór – 2 XI. Starannie ułożone rekwizyty – niczym na płótnach niderlandzkich mistrzów – chleb, ryba, oliwki, cynowy dzban zdają się również odnosić do realnej sytuacji. Informacja dotycząca miejsca każe myśleć o Stuttgarekim Domu Literatury (?), o gościnności przyjaciela poety, Johanna Poethena, miłośnika Grecji (i greckiej kuchni?). Zarówno data – Dzień Zaduszny – jak i osobliwy motyw rozświetlonego dzbana wprowadzają jednak klimat nie-codzienności. Przypomina się hierofania, której dostąpił kiedyś Jakob Böhme, wszak cyna nie odbija światła, bohaterowie mają wrażenia, że pochodzi ono niejako z wnętrza rzeczy. Wiemy już, że nie o zwykłe spotkanie tu chodzi. To nie ono każe podwyższać ton. Pryska wrażenie niepotrzebnego dowartościowania sentymentalnego nastroju. Sytuacja odsłania swój mityczny wymiar. Jesienny spleen staje się tęsknotą (Oczyszczeniem? Oczekiwaniem? Adwentem?). Bliskość – obcowaniem z *sacrum*. Czulość – mistycznym przytuleniem... Stąd patos. Taką samą funkcję

pełnią ekspresjonistyczne barwy w tekście *Kość, kamień*, podobną – kubi-
styczne formy w utworze *Zapamiętaj, serce*.

Czy autor wiedział o podejrzeniach, które budzi dziś ton uroczysty? Wydaje się, że tak. Gdyby było inaczej, czy zamknąłby tom prześmiew-
czym autoportretem *W pracowni*? Bohater wygląda trochę tak jak święty
Aleksy w pokoju nie mniej świętego Hieronima: „Sam, nad pulpitem,
w trójkącie światła, na brzegu/ pergaminów, suchy i oschły, strączek
palca, łakome/ oczy. Ostateczny, nieporuszone fałdy sukni, krótkie/ dni
[...] (Pl, s. 54). Nadmierne upozowanie, patos rysunku są tu dość czytel-
nymi sygnałami ironii. Gdybyśmy mimo to mieli wątpliwości, powinien
je rozwiać końcowy dystych, będący fragmentem zagadkowej pastoralki:
„Ty śpiewasz, Skowronku, czy mi się tak widzi?/ A śpij, śpij, bałamuńcie,
a ze mnie nie szydzi” (tamże). Czyż każdy z nas, piszących, nie jest na
swój sposób „bałamuńtem”?

Kim więc jest bohater analizowanej poezji? Zbiorowością? Tak jest
w przywoływanym już utworze *Kość, kamień*. Przejmująca wizja ciał
zastygłych w symbolicznej pozie oznaczającej wierność aż po śmierć naj-
ważniejszą wartościom, owych „wiernych z krzyżykiem na piersiach/
świętą panhagią na splocie słonecznym, kłódką na wargach lub perga-
minem z żywotem/ Ariusza, zaciśniętym w dłoni” (Pl s. 5) niewątpliwie
odnosi się do wszystkich cierpiących i umęczonych na przestrzeni wieków,
do całej ludzkości – wielokulturowej i wielowyznaniowej. Ale w innych
lirykach chodzi o pojedynczą personę. O kogo? – Niełatwo odpowiedzieć,
bo w ostatnich wierszach Sergiusza Sterny-Wachowiaka imiona i nazwi-
ska pełnią specyficzną funkcję. Są jednocześnie nazwami konkretnych
osób i symbolami uniwersalnych postaw. Lucjusz Seneka Adam, Epime-
nides, Ahaswer są zarówno postaciami historycznymi, z krwi i kości, jak i
figurami z wielkich europejskich mitów o początku, przebudzeniu, boha-
terstwie i wiecznej wędrówce. Witold Wirpsza, Anna Kamińska, Adam
Ważyk i inni, wymienieni w *Białej cyrance*, są duchami, ognikami świę-
tego Elma. Nie tylko nad przestrzenią i czasem interesujących nas tekstów
unosi się wielki duch uogólnienia. Obejmuje on także świat osób. Wiersze
poety chcą opowiadać nie tylko o tym, co dzieje się zawsze i o tym, co
dzieje się wszędzie, lecz także o tym, co dotyczy wszystkich. Ich boha-
terem jest Każdy. Dobry przykład parabolizacji zdarzeń odnajdujemy
w utworze *3 I 1889, Plac Carlo Alberto, Turyn*:

Już oddalony nie słyszy wrzasku, nie czuje śmiertelnych
razów. Sam. Zaszyty w zazdrosnych ostępach, pięknogrzywy, bez
zniecierpliwienia. Koniu o wardze miękkiej jak plastelinowy
obłok w dłoni dziecka, Koniu pastewny roniący grudki
przenajświętszej soli, Koniu płaczący aniele –

módl się za nami
grzesznymi

3 I 1988

(Pl, s. 14)

Warto najpierw zwrócić uwagę na datę umieszczoną pod utworem. Tekst ma charakter rocznicowy. Ma być wspomnieniem, anamnezą, ponownym rozpamiętywaniem tego, co się zdarzyło. Jest próbą zrozumienia sensu dawnych wydarzeń.

Autor świadomie omija bowiem sferę doraźnych faktów, jakby sądził, że ta jest powszechnie znana, możliwa do zrekonstruowania wyłącznie na podstawie wiadomości o czasie i miejscu wypadków. Interesuje go nie tyle to, co się stało, ale raczej odpowiedź na pytanie, czy tamta chwila ma jakieś znaczenie dla nas tu i teraz. A jeśli tak, to jakie? Informacje, które możemy odnaleźć w najkrótszych nawet biografjach Fryderyka Nietzschego, są następujące: autor *Tako rzecze Zaratustra* rankiem 3 I 1889 r. właśnie wychodził z domu położonego nieopodal Piazza Carlo Alberto w Turynie, gdy nagle jego wzrok przykuł dorożkarz okładający batem konia. Filozof z krzykiem ruszył przez plac i płacząc, uwiesił się zwierzęciu na szyi. Zaraz potem stracił świadomość. Nieprzytomnego, zaniesiono do jego mieszkania. Kiedy się ocknął, nie był już sobą. Resztę życia spędził w szpitalu psychiatrycznym. Byłby zatem wiersz Sergiusza Sterny-Wachowiaka paraboliczną opowieścią o klęsce? Mitem o upadku? Czy tak zinterpretował współczesny poeta obłęd myśliciela?

Motywy oddalenia, ostępów można by traktować jako subtelne symbole obłąkania, przeczy temu wszakże logika pojawiających się obrazów. Postać Nietzschego jest przecież w liryku nieobecna. Nie ma też dorożkarza. Na placu wiersza pozostał jedynie koń – poetycko niezwykły, wspaniały i osobliwy. Cudowne piękno nie jest przecież jedyną cechą, którą przypisuje mu autor. Koń jest łagodny i cierpliwy. Umęczony

i zwycięski. Otacza go aura świętości i nadprzyrodzoności. Niepodobna wykluczyć, że staje się daleką figurą Chrystusa, skoro to właśnie ku niemu podmiot liryczny kieruje prośbę będącą cytatem chrześcijańskiej modlitwy. Zazdrosne ostępy trzeba by było wówczas interpretować jako symbol transcendencji, plastelinowy obłok, płacz stawałyby się metaforą miłosierdzia. Gest przerażonego myśliciela, choć niewidoczny w świecie przedstawionym, obecny przecież w najbliższym kontekście utworu, szczególne przytulenie filozofa do postaci Cierpiącego, można by było odczytywać wówczas jako paraboliczny początek drogi do pojednania z Bogiem, który, choć umarł, wciąż przecież żyje...

Narracja, którą snuje Sterna-Wachowiak w tym i innych wierszach, okazuje się w istocie narracją o zbawieniu. Tak jak w micie, zasadniczym tematem nowych liryków poety staje się odwieczna walka dobra ze złem. Zastanawia jedynie osobliwy układ sił w tym śmiertelnym boju. W świecie wykreowanym przez poetę zło ulega nieustannej hiperbolizacji. Wydaje się ogromne. W *Papierowym lampionie* (PI, s. 41) niebezpieczne bezdroże ogarnia cały krajobraz. Groźne rzeki, huczące przepaście, „młyńskie koła powietrza” otaczają dziecięcego bohatera ze wszystkich stron. Jak mizerny na ich tle wydaje się chwiejny płomyczek światła! Jak słabe dłonie osłaniające go przed wichrem! Jak kruchy w wierszu *Nie bój się* jest listek istnienia wobec potęgi nicości „gdy zima lewiatan więżą kości trzęsie i zło, nicność/ zaciska na sercu palce żelazne jak kopyta bestii” (PI, s. 13). Czy nie odnosimy wówczas wrażenia, że siły ciemności górują nad światłem, są liczniejsze, potężniejsze, bardziej skuteczne? Czy wejrzenie w głąb historii nie sprawia, że – tak jak w liryku *Ja nie, ja bezradny* – widać jedynie „rozpacz wszeteczną i ludy złorzeczące pod berłem tyranii” (PI, s. 22)? Jak wytłumaczyć fakt, że dobro ulega w tej poezji osobliwemu umniejszeniu? Wspominana litota – przeciwieństwo hiperboli – pojawia się przecież w analizowanych tekstach niemal wyłącznie tam, gdzie chodzi o ocalenie najwyższych wartości. Obrońcą światła, zwiastunem wyzwolenia, posłańcem jasności nie jest w tej poezji wojownik, lecz dziecko. W *Katakumbach* przeciwko hańbie, zgliszczom, zdradzie i nikczemności odzywają się nie gromy, lecz „dzwoneczek ukryty”, „serce jak sekret dziecinny zakryte”, „samotna trąbka” (PI, s. 10). W hierofanijnym tekście *Jeździec*, jeśli rzeczywiście pozostaje w intencjonalnym, zaprojektowanym przez poetę związku z tak samo zatytułowanym utworem Jerzego Lieberta – to trzeba koniecznie zaznaczyć – chodzi o polemikę. Nie ma u Sterny-Wachowiaka mowy o dominacji, o traktowaniu.

Jest coś, co moglibyśmy nazwać słabością. Wiersz wyraża znaną teologii ideę cierpienia Boga. Idea ta jeszcze wyraźniej pojawia się w poruszającej opowieści *Szpital Dzieciątka Jezus*:

W szpitalu Dzieciątko Jezus, mały, chory na leukemię Bóg
codziennie wybiera między słowem
a ciałem. Liliowa macica krtani i kołyska
ust, wieża kości z flagą perloplawnego języka
są po stronie
słowa

Między pieluszką a bandażem, między oliwką
a świętym olejem
i
między zasypką a welonem popiołu –
ciało

Gra w życie toczy się w myśl odwiecznych
reguł. Mały Bóg jest zmęczony,
myli języki albo rekwizyty

Lecz gdy w słojach rwących wód Jego nieruchomego oka
ujrzysz
jak ciało odmienia się w słowo
i słowo zmawia się w ciało –

Jego jest zwycięstwo, chwieje się wieża kości,
perła rozwija flagę: waga i wiara

(Pl, s. 9)

Tytuł sugeruje, że akcja utworu może się toczyć w jednym z najstarszych warszawskich szpitali, już jednak pierwszy wers weryfikuje podobne przypuszczenia. Zamiast nazwy kliniki (wymienionej w tytule) pojawia się nazwa osobowa. Mamy do czynienia ze szczególnym udosłownieniem metonimii. Budynek, którego imię miało w symboliczny sposób odnosić się do sfery *sacrum*, staje się w wierszu rzeczywistym, ale i uniwersalnym

miejszem Objawienia się Niepojętego. Tajemnicze Numinosum przybiera w wierszu postać dziecka.

Mamy zatem do czynienia z motywem tajemniczego samouniżenia się Boga. Nie brak w kolejnych wersach motywów podkreślających radykalny charakter owej kenozy. Mówi się o śmiertelnej chorobie, o wyczerpaniu, zmęczeniu. Graniczność opisanej sytuacji polega także na tym, iż mówi się o wyborze „między słowem a ciałem”. Po stronie słowa autor sytuuje atrybuty życia – pieluszkę, oliwkę, zasypkę. Po stronie ciała – znaki cierpienia i śmierci: bandaż, święty olej, popiół. Sytuacja przedstawiona w utworze staje się poetyckim zapisem dogmatu o Wcieleniu. Podobnie jak wielu teologów, poeta podkreśla, że w samym akcie przyjęcia ciała zawiera się przyzwolenie Syna Bożego (Przedwiecznego Słowa, jakby powiedział święty Jan Ewangelista), zgoda na ból i umieranie.

Sugestywny, somatyczny język poetyckiego opisu skłaniałby do przypuszczeń, że najważniejszym przesłaniem utworu jest drastyczność Bożego upokorzenia. Czy jednak rzeczywiście poeta poprzestaje na zarysowaniu pierwszego aktu dramatu zbawienia? Zakończenie utworu każe odpowiedzieć przecząco. Mamy też akt drugi, gdy Boże Słowo przemienia ludzką rzeczywistość, „zmawia się w ciało”. Dopelnieniem prawdy o Wcieleniu jest przecież dogmat o Odkupieniu. Jak pisał Anioł Ślżak (i Adam Mickiewicz), Słowo staje się ciałem, aby ciało powróciło w Słowo. Zwycięstwo, o którym czytamy w przedostatnim wersie, oznacza właśnie zakończenie zbawczego dzieła. Ocalenie od grzechu i śmierci – zdaje się mówić autor – zostało już dokonane. Jest nim Wcielone Słowo. Wystarczy je z wiarą przyjąć i wypełnić. Konieczność wyboru, wagi, decyzji bywa pochodną wolności. Zbawienie okazuje się czymś, co można odrzucić. Czyżby zatem dramat Wcielenia i Odkupienia miał się rozgrywać jednocześnie w czasie i poza nim, dawniej i teraz, w tej chwili? Tak chyba uważa poeta, gdy daje do zrozumienia, że wszystko to, o czym była dotąd mowa, dzieje się c o d z i e n n i e...

„Podróż mistyczna”

Okazuje się zatem, że zmityzowana rzeczywistość wykreowana przez poetę osnuta jest przede wszystkim wokół wątków dostarczonych przez judaizm i chrześcijaństwo – wschodnie i zachodnie. Podstawowym schematem losów bohatera jest u Wachowiaka charakterystyczna dla wymienionych religii opowieść o ocalającym cierpieniu sprawiedliwego. Zasadą świata interesujących nas tekstów staje się właśnie prowokujący paradoks

zwycięstwa przez klęskę, wywyższenia przez nicestwienie. W liryku *Nic więcej* decyduje on o wszystkich niemal elementach kompozycyjnych. Charakterystyczne dlań odwrócenie wartości objawia się najpierw w zabawnej, spunerystycznej dedykacji: *Ogrodziejowi Adrzejowczykowi*. Nutka humoru dźwięczy także w powtarzającej się apostrofie „wrogi przyjacielu”. Być może w tle wiersza tli się spór, o który nie było w latach stanu wojennego trudno – o sens tworzenia i publikowania. A może i o to, jak żyć? „W niemym krzyku” (Pl, s. 20), w milczeniu – odpowiada autor. W osobliwej przestrzeni, która ma „ociemnienie w górze i niebo podziemne” (tamże). Częste w tej poezji motywy „światła spod ziemi” (tamże) czy też „nieba pod nogami” (por. Pl, s. 5), a także spadania „ku Panu” (Pl, s. 18) wydawałyby się niezrozumiałe bez uwzględnienia wspomnianej wyżej logiki wiary. Droga ku przestrzeniom eschatologicznym wiedzie w tej poezji nie w górę, lecz w dół – przez ziemię, przez ból, przez trud. Nie jest wstępowaniem, lecz zstępowaniem. Nie polega na gromadzeniu. Przeciwnie – wiąże się z utratą. Podstawowym uczuciem religijnym nie jest w omawianej twórczości woła mocy, lecz poczucie bezradności. To ono staje się dla bohaterów początkiem relacji z Bogiem. Dopiero bankructwo „ja” i jego roszczeń otwiera drogę ku Innemu. Ileż uwagi poświęca poeta tej właśnie sytuacji! W ilu wierszach powraca ów charakterystyczny obraz, gdy znika „ja” i „moje”, rozszerzając tym samym wewnątrz bohatera ku transcendencji tak, by mógł on dotrzeć do istoty zjawisk, uchwycił „sobość” kamienia i liścia i znalazł odpowiednie wobec nich słowo (a może tylko pozwolił, by Byt sam przemawiał przez niego? – por. zwłaszcza tekst *Nie nie, tak*; Pl, s. 15). Milczenie, samotność, wyczerpanie uzyskują w tej poezji wyraźnie pozytywną waloryzację właśnie dlatego, że są momentem wyzwolenia, otwarciem, gotowością przyjęcia Pełni, która – choć nie pochodzi od nas samych – żyje (jak chce Mistrz Eckhardt) na samym dnie naszej duszy, w sednie.

Poeta wie jednak również, że moment otwarcia musi boleć. *Widzenie* (Pl, s. 29) mówi właśnie o tym: o konieczności przejścia przez gorycz, przez mrok, bez których nawet niebo wydaje się obce. W wierszu *Serce, sekret* (Pl, s. 50) u bram wieczności stoi przerażające widmo, które trzeba ominąć. Ten sam lęk odsłania prośba podmiotu lirycznego w utworze *Jeszcze nie, jeszcze śpij*: „nie ocalaj mnie, nie wyjaśniaj/ mnie sobą, nie wykrwawiaj/ – wrogu mój, Nieskończoności” (Pl, s. 27). Nadprzyrodzone fascynuje, ale też przeraża. Kenoza, której wymaga, nie oznacza przecież rezygnacji z czegoś, co jest wobec nas samych zewnętrzne. Bóg nie chce

naszych rzeczy. Chce nas samych, chce, byśmy mu oddali życie. Wiara okazuje się rodzajem śmierci. Czy nie o tym opowiada zagadkowy tekst *Jeszcze nie, nigdy?*

Jeszcze nie, nigdy nie byłem z Tobą tak czysto i
szczelnie, Panie. W runie znaku, gdy pozwalałeś rozgarnąć słoje
i zasłony tęczy, bez cienia. Od Twojego tchnienia po moje
tętno. I gdy nicestwiąc mnie, mówiłeś przeze mnie powtórzonem
prawem. Bo mnie połknąłeś, zjadłeś. Bo idę już, Boże
niepokojący, przez Twój gęsty marmur. Białą noc. Bo w moim małym
sercu jeszcze biją trwożne dni – gdy Ty ciało,
słowo ziarniste rozplotłeś, widzę: wrzące warkocze powietrza,
między którymi bezradną pszczołą jesteś nawet gdy zabijasz,
kulo.

(Pl, s. 21)

Cały utwór zorganizowany jest wokół narastającej sprzeczności życia i śmierci. Czytamy najpierw o spotkaniu, o niezwykłym zjednoczeniu, o egzystencjalnym, ostatecznym „przyłgnięciu” do Boga, o przedziwnej komunii, gdy tętno człowieka miesza się z tchnieniem Ducha. Harmonii tego obrazu nie burzy ani motyw poznania „bez zasłon”, ani nicestwienia (wszak musimy zamilknąć, zniknąć, by mógł przez nas przemawiać Duch Święty). Motyw połknięcia, zjedzenia – podobnie jak w znakomitym liryku *Ach, Wielorybie* – staje się tu obrazem ocalenia, mistycznej kryjówki w Bogu. Konsekwentne aż do końca tekstu apostrofy do lirycznego „ty” mogłyby sugerować, że Bóg jest także zabójcą kulą. Przeczy temu wszakże logika poetyckiego obrazu. Mówi się raczej w wierszu o obronie, o Bożym bastionie z powietrza, który sprawia, że śmiertelna kula staje się bezradną pszczołą – nie jest w stanie nam szkodzić (nawet gdy nas zabija?).

Jest więc Sergiusz Sterna-Wachowiak poetą przestrzeni wewnętrznych. Niech nie zwiedzie nas zmysłowość malowanych przezeń krajobrazów, miękkość linii i ciepło kolorów. Ten świat musi być piękny. Ma być materialnym symbolem ostatecznego spełnienia czegoś, co jest w naszym wnętrzu – naszych najskrytszych pragnień i oczekiwań, rzeczywistością, która nie ma cienia. Podróż, którą odbywa bohater liryku *Z twarzą w dłoniach*, choć wiedzie przez tryskające barwami i życiem ulice dawnego

miasteczka, nie przestaje być wspomnieniem, wyprawą w głąb czasu (w głąb pamięci własnej czy zbiorowej?). Chwyta dźwięki i zapachy, odtwarza kilka plastycznych scen obyczajowych, ale w istocie prowadzi do wnętrza mitu.

Wędrowka, którą podejmuje bohater tej poezji, nie jest więc ani włóczęgą, ani zbłąkaniem. Ma wyraźny kierunek i cel. Prowadzi nie tylko w dal, ale również w głąb – (samego siebie? rzeczywistości?). Gdyby koniecznie trzeba było nazwać motywy, które popychają wędrowca do drogi, należałoby chyba mówić o tęsknocie za ostatecznym zamieszkaniem. Celem wędrowki jest dom. Najgłębszą zaś formą zadowolenia – przycupnięcie. Czy nie o taki rodzaj osadzenia w byciu chodzi, gdy w wierszu *Nieodwracalne* natrafiamy na życzenie, by „zamieszkać w okrucu i poznać jego wieczne nieskończone” (Pl, s. 47)? I czy nie takiego stanu szuka bohater wiersza *Nikt o mnie nie wie* (s. 34–35)? Wszak niewielka kryjówka, której poszukuje, nie oddziela od świata. Przeciwnie, otwiera przesmyki w głąb rzeczy i ich historii, intensyfikuje kontakt z rzeczywistością. Opisywane przez poetę stany pozostają bardzo bliskie doświadczeniu medytacyjnemu. Przycupnięcie oznacza rodzaj przemiany wewnętrznej, osiągnięcie stanu medytacyjnego oczyszczenia, umożliwiającego zupełnie inny rodzaj spojrzenia na świat i siebie. O takim właśnie doznaniu zdaje się opowiadać wiersz *Powrót do Środka*:

[...]

Kropelką oderwaną od deszczu upadać gdzie popadnie,
a stamtąd wyruszać z siebie poza granice kamienia
i wody; widzieć małą ojczyznę miasteczka pod niebem
jasnym jak mansarda malarza [...] Wrócić
do Środka; Zanim z pomrukiem lipcowej burzy nowy deszcz
spadnie na inne
niewiemgdzie

(Pl, s. 38)

Znów, podobnie jak w wielu innych lirykach poety, natrafiamy na metafory Całości. Pomniejszona do rozmiarów uchwytnych wzrokiem ojczyzna, zmniejszone miasto (czyżby znów chodziło o przycupnięcie – wymagające małej, przytulnej przestrzeni?) mieszczą się w czymś, co je

otacza i zakorzenia w porządku, którego same nie mogłyby ustanowić – w czymś, co wyznacza ich miejsce i cel, nadaje im sens.

Nie tylko jednak niebo symbolizuje tu pełnię istnienia. Także deszczowa chmura wydaje się figurą porządku, który ustanawia nasze miejsce i funkcję w świecie, oczyszcza i otwiera. Postawa bohatera zbliża się do czegoś, co można by nazwać „rozporządzalnością”. Właśnie tak Gabriel Marcel definiował wiarę. Tęsknota bohatera tej poezji do wewnętrznej czystości i jedności z bytem, gotowość do trudnej zgody na świat, do afirmacji istnienia i pogodzenia się z losem ma charakter religijny. Jest pragnieniem ostatecznego zadowolenia, świadomością, że nasz ostateczny dom buduje dla nas Bóg.

Na szczycie, w sercu serca – miasteczko Powrotu, to znaczy
Wstąpienia. Osiwiałe żywioły natury, zastygłe w pół ruchu. Małe

Inbomon – tu rozbij namioty. Wielka bezradność. Tak wiele
pociechy. Jedna Krwi tylko kropelka niecoś globową zwycięża,

gdy Pan nasz dobry, Pelikan, kłatkę piersi na sobie rozrywa
i gniazdeczko w niej wije. Wysepkę niebios na człowieczym sercu.

(Rz, s. 88–89)

Tak kończy się wiersz *Podróż mistyczna*. W tym właśnie miejscu: w Inbomon, skąd Chrystus wstąpił do nieba. Do tego miejsca wiodą strofy tej poezji. Ale miejsce jest w niej czymś więcej niż przestrzenią. Warto to podkreślić: jest osobą. Bo tak naprawdę w tej poezji tylko Osoba może stać się naprawdę domem. I tylko w Osobie można zamieszkać na zawsze.

Axis mundi

Mit Kresów Zachodnich jest zatem u Sterny-Wachowiaka mitem ziemi świętej. Pejzaż Ziemi Lubuskiej jest dlań palimpsestem. Spojrzenie poety, niczym spojrzenie archeologa, sięga w głąb warstw przeszłości, wydobywając na jaw barwne i wielokształtne *Sitz im Leben* polskich, niderlandzkich i niemieckich rzemieślników, żydowskich i czeskich uczonych oraz niemieckojęzycznych poetów śląskiego baroku. Zabiegi poety dobrze ilustruje jego wiersz *Las Świętego Krzysztofa*:

Co zostało z Christophwalde koło Krajeńskich Strzelc?
Z Holland-Pasłęka, Olędrow Borujskich, Terespotockich
czy Nowosileńskich? Chłopi spod Lejdy, z Fryzji, znad
Zuider Zee osuszali tam bagna. Stawiacze grobli i śluz,
nomadowie Północy w drodze po tolerancję, świętego
Graala i miseczkę fasoli. Rok 1567, 1296 albo 1765.
Christophwalde. Guszt-Hollander. Skorupka fajansowej
wazy z Delft? Drewniany sabot w mule? Zaszuszone płatek
tulipanu?

Nadchodzi jesień i czerwienią się buki. Spójrz, liliowe plamy
wrzosowisk na wzgórzach. Ciemnozielone, grube sukna traw. I jeź,
ze złotym jabłkiem na kolcu. Szydło światła nad wodami czystymi
jak słoneczniki porzucone w trawie. Odległe dachy miasta, woń
torfowisk i turzyc. Frans Hals? Łukasz z Lejdy?

Dzieło nieśmiertelnego pędzla skończone i odchodzi
plejstocen, mistrz. Jeszcze krząta się czeladź. Nic
nie mów

25 VII 1989

(Pl, s. 48)

Pytanie, które pada na początku utworu, jest pytaniem o ślad. Można by przypuszczać, że chodzi wyłącznie o coś, co odcisnęło się w języku, zostawiło w nim swoje piętno, ale nazwy geograficzne odsyłają tu poza siebie, kierują w stronę ludzi. Toponimy okazują się śladami osób. Cały krajobraz jawi się przed nami jako przestrzeń tropów Innego, zapis jego obecności. Pejzaż – widziany w wierszu jako tekst minionego – nie ma charakteru przedmiotowego, lecz podmiotowy. Wraz z poetą odkrywamy, że przeszłość ma twarz – twarz bliźniego. Pytanie o to „co zostało?” nie dotyka wyłącznie czasu, przestrzeni i języka. Autor zwraca uwagę na rzadko przypomniany personalny i metafizyczny wymiar przeszłości. Przypomina, że ślad minionego jest śladem osoby – tej, a nie innej. Przekonuje, że przeszłość ma charakter zobowiązujący – stanowi mieszkanie jakiegoś konkretnego człowieka. Próba zapomnienia, wymazania śladów

musiałyby być próbą zabicia tego, który przeszedł. Ślad okazuje się wezwaniem do wspólnoty, do etyki solidarności z tym, który go zostawił²⁸. Na czym miałyby ona polegać? Najpierw chyba na uważności wobec krajobrazu jako tekstu przeszłości, na czułości wobec tych, którzy zapisali w nim swój los. Nie są oni anonimową zbiorowością. Przeciwnie – są indywidualnymi osobami, które autor przyzywa po imieniu. Co więcej: pyta nas o nie, poruszony zagadką ich obecnej nieobecności. Skąd ten paradoks? Chyba stąd, że ślady osób są kruche. Istnieją o tyle, o ile chcemy, by do nas przemawiały. Nie przypadkiem poeta wspomina o skorupce wazy i płatku tulipana. Ślady domagają się troski, ukazują się nam w swojej biedzie, wymagają opieki. Dla tego, kto potrafi je odczytać, stają się jednak czymś więcej niż uciążliwym zobowiązaniem. Jawią się jako dar. Pozwalając na wgląd w los Drugiego, poszerzają naszą własną egzystencję o inny sposób widzenia i przeżywania świata. Są zdolne do budowania poczucia wspólnoty losu. Uświadamiają coś, co należy do paradygmatu każdej ludzkiej egzystencji – wysiłek zamieszkania w świecie, zanurzenie w czasie, daremną walkę z tym, co nieuchronne, ulotność życia, jego kruchość. Ołędrzy z Holland-Pasłęka nie są w omawianym wierszu obcymi. Ukazują się tacy jak my – poszukujący lepszych warunków życia, lepszego społeczeństwa, goniący za marzeniami, śmiertelni. Jesteśmy tacy sami jak oni – wpisani w ten sam obraz malowany nieśmiertelnym pędzlem, poddani prawom geografii, przyrody i historii. Tak odczytuję przesłanie utworu.

Podobnych zabiegów jest w omawianej twórczości więcej. Dokonujące się w niej próby odsłonięcia zapisanych w palimpsestowym krajobrazie śladów Innego niemal zawsze prowadzą w stronę doświadczenia spotkania. W jednym z esejów Sterny-Wachowiaka odnajdujemy fragment, który ma charakter programowy i może być traktowany jako wskazówka, wytyczająca kierunek interpretacji świata przedstawionego w utworach pisarza: „Pogranicza są trzywarstwowe, wykształcają trzy pokłady. Pokład pierwszy tworzą «ja» wewnętrzne, «ja», które są opoką grupowych czy gminnych tożsamości: «ja» Żydów, «ja» Litwinów, «ja» Polaków, «ja» Niemców, a raczej «ja» narodu, kultury i religijności [...]. Pokład drugi to «ty», [...] szaty współżyjących kultur, różnice obnoszone jak znaki przynależności do grup narodowych albo wyznaniowych gmin, cechy z dała

²⁸ Por. E. Levinas, *Ślad innego*, w tomie zbiorowym: *Filozofia dialogu*, wyb., oprac. i red.: B. Baran, tłumacze różni, Kraków 1991, s. 214–229.

widoczne; język, mentalność, obyczaj, moda, sposób bycia, preferencje, akcesoria, ceremoniał [...]. Pokład trzeci tworzy głębokie «my», «my» człowiecze, międzyludzkie, humanistyczne, *ethos* elementarny, wspólny wszystkim narodom, kulturom i wyznaniom: nie zabijaj, nie czyń drugiemu, co tobie niemiłe²⁹.

Wyprawa w głąb krajobrazu, podróż w czasie, próba odczytania śladów przeszłości – wszystko to zmierza w omawianej twórczości w stronę spotkania z Innym. Jest rodzajem rozmowy w horyzoncie wartości uniwersalnych, ogólnoludzkich. Ów dialog bywa bardzo ważny, w jego trakcie dokonuje się bowiem osobliwa gra konstruowania i dekonstruowania tożsamości. Jak przekonuje pisarz, tożsamość ludzi pogranicza (a więc nas wszystkich?) nie jest czymś raz na zawsze ustalonym. Wręcz przeciwnie: jest rzeczywistością dynamiczną, bo dokonującą się w żywym spotkaniu. Idei tej Sergiusz Sterna-Wachowiak poświęcił powieść *Iskra lejdejska*. Eugeniusz Dzięciolewski w opracowaniu *Wschowa i Ziemia Wschowska w literaturze* pisze o tej książce następująco: „We Wschowie i w Ziemi Wschowskiej jest wiele śladów pogranicza w architekturze i zabytkach, a także w ludzkich losach, w samych już właściwościach mieszkańców. Są wśród nich [...] Jonasz Szlichtyng z dolnośląskiego arystokratycznego rodu, Niemiec, który podpisuje się «eques Polonus», jak i polski szlachcic Rafał Gurowski, który jest niemieckim hrabią [...]. Przypadki tych historycznych postaci w *Iskrze lejdejskiej* są personifikacjami rzeczywistości, w której unieważnione zostały narodowe, kulturowe i wyznaniowe korzenie, granice i tożsamości. [...]. Zasadą świata-tygla jest przecież nieustanna płynność, multiplikacja, przemienność, a więc i metamorfoza, wcielanie się i podszywanie jednego pod drugie. Nie dziwi, że «iskra lejdejska» konsekwentnie przeskakuje w powieści także pomiędzy rzeczywistością a zaświatami, spotykając ze sobą żywych i umarłych, ludzi i duchy³⁰.”

Niepodobna dokonać w tym miejscu wyczerpującej analizy wspomnianej powieści. I nie o to też chodzi. Pozwalam sobie przypomnieć *Iskrę lejdejską* wyłącznie po to, by podkreślić, że w twórczości Sergiusza Sterny-Wachowiaka granice kulturowe pełnią funkcję *pars pro toto* granic

²⁹ S. Sterna-Wachowiak, „*Male ojczyzny*” – w *zaimkach*, „Przegląd Wielkopolski” 1993, nr 3–4, s. 22–23.

³⁰ E. Dzięciolewski, *Wschowa i Ziemia Wschowska w literaturze*, Wschowa 2006, s. 137–138.

między światem widzialnym i niewidzialnym. Płynna tożsamość bohaterów powieści tylko na pozór pozwala się wpisać w paradygmat postmodernizmu. W rzeczywistości odnosi się raczej do idei przenikania się transcendencji i immanencji, otwartości egzystencji wobec nadprzyrodzoności. Fundamentalnym obrazem, naznaczającym całą twórczość pisarza, nie jest obraz dialogu w obszarze zacieśnionym do rozmiarów naszego świata. Spotkanie Drugiego odbywa się w utworach Sterny-Wachowiaka zawsze w horyzoncie otwarcia na to, co zupełnie inne, co przekracza wymiary bezpośrednio danego „tu” i „teraz” i kieruje ponad rzeczywistość, którą znamy. Tak w każdym razie dzieje się w utworach, w których pojawia się obraz miasta Fraustadt – dzisiejszej Wschowy. W jednym z jego esejów czytamy: „Proporcja rozpraszania i scalania jako widmo nieodzownej ziarnistości bytu, przyciągania-ku-sobie i jednoczesnego odpychania-się-od-siebie substancji i światła jest pramatrycą tego miejsca. Miasteczko ma w herbie symetrię przeciwieństw, równoległość dwóch białych krzyży i dwóch białych pierścieni, położonych na błękitnym polu. Z niewielkiego oddalenia widać też dominujące w panoramie wieże, ascetyczną, gotycko smukłą wieżę fary w wyniosłym, ciemnobarokowym hełmie, i przysadzistą basztę dawnej Bramy Polskiej, służącej później jako dzwonnica ewangelickiemu kościołowi *zum Kripplein Christi*, w ogromnym, rubasznym, pokrytym śniedzią, płaskim jak miska kasku”³¹.

Wypada najpierw zauważyć, że pejzaż Wschowy jest dla Sergiusza Sterny-Wachowiaka krajobrazem dzieciństwa i wczesnej młodości. Poeta spędził lata 1961–1972 właśnie w tym mieście, to tu ukończył I Liceum Ogólnokształcące im. Tomasza Zana. Obraz małej ojczyzny nie jest jednak w jego utworach ewokacją nostalgii za utraconym rajem. Nasycają go inne emocje, wypełniają go inne znaczenia. Wydaje się przede wszystkim niemal zupełnie oderwany od wszystkiego, co mogłoby się kojarzyć z prywatną biografią i indywidualną tożsamością. Zwraca uwagę skłonność pisarza do uniwersalizacji semantyki przedstawięń. Zarówno herb miasta, jak i jego architektura stają się dla poety obrazem kosmosu, emblematem zasady rządzącej wszechświatem. Wschowa jawi się jako centrum świata – dające wgląd w samą jego istotę. Jest nią właśnie pograniczność – ściąganie się i jedność sprzecznych elementów. Zaznaczone w panoramie miasta wyraźne kierunki pionowe – wyznaczone przez wieże kościołów

³¹ S. Sterna-Wachowiak, *Axis Mundi Wschowa*, „Akcent” 1987, nr 3, s. 44.

– nasuwają myśl, że w pismach poety ta niewielka miejscowość pełni funkcję mitycznej osi wszechświata *Axis Mundi*. Jest miejscem najwyższego poznania i najbardziej intensywnego spotkania antynomii. W tym samym eseju – a ma on tytuł *Axis Mundi Wschowa* – odnajdujemy szczegółowe objaśnienie idei osi kosmosu: „Wschowska *Axis Mundi* otacza się najchętniej duchem zgody, tolerancji i koegzystencji, co oznacza, że kiedy koegzystencja, tolerancja i pojednanie bywają trudne lub, jak to się zdarzało najczęściej, zagrożone z zewnątrz – stają się tym bardziej niezbędne i wyraziste w potrzebie samoświadomościowej, racjonalnej i jednocześnie emocjonalnej, powszedniej i metafizycznej, rzeczywistej. Widmo wyrazu miasteczka wystacza się w oś, w kolumnę Kosmosu, w wielkie prawo symetrii przeciwieństw, założone na samym dnie tygła, pośród pogranicza światów. Życia i śmierci, materii i ducha, wielkopol-skości i śląskości, katolicyzmu i luteranizmu, judaizmu i chrystianizmu, husytyzmu i kalwinizmu, szlacheckości i mieszczańskości, a także pośród uczuć, śmiechu i grozy”³².

Przestrzeń miasta zdaje się skrywać wiedzę o istocie bytu, pozwala zrozumieć sens egzystencji. Odślania korespondencje pomiędzy różnymi płaszczyznami istnienia. Wyobrażenie miasta jako mikrokosmosu skupia u Sterny-Wachowiaka wszystkie najważniejsze fakty „natury ludzkiej”. Zasada jedności przeciwieństw obejmuje u niego zarówno strukturę kosmosu, zasady życia politycznego, społecznego i gospodarczego, jak i los człowieka przekraczającego siebie i wychylającego się w stronę dialogu z tym, co zupełnie inne. Stając się miejscem, w którym w sposób szczególny odślania się *arche* wszechświata, Wschowa jest w twórczości pisarza w oczywisty sposób miastem wybranym i osobnym – sakralnym. Swoją sposobem czytania urbanistycznej przestrzeni pisarz wyraźnie osadza przy tym w tradycji. Świadomie stara się nawiązywać do dawnych zmityzowanych obrazów miasteczka, fundujących tożsamość Wschowian. Wielokrotnie w swych esejach przypomina, że najważniejszą opowieść o mieście – odślaniającą projekt egzystencji jego mieszkańców – utrwalił tutejszy pastor Samuel Friedrich Lauterbach w dziele *Fraustädtisches Zion 1500–1700* (Leipzig 1711)³³. Wydaje się, że tak jak u Lauterbacha,

³² Tamże, s. 45.

³³ Por. S. Sterna-Wachowiak, *Esej na wspomnienie Kresów Zachodnich*, w tomie zbiorowym: *Opowieść o cynowym raju i kilka innych historii z XX wieku*, red. S. Sterna-Wachowiak, Poznań 1993, s. 17.

Wschowa jest u Sterni-Wachowiaka miejscem świętym, takim zatem, które w szczególny sposób nosi w sobie ślady transcendencji. O dawnych i swoich własnych wyobrażeniach wschowskiego Syjonu – współtworzyli go także m.in. żyjący tu 100 lat przed Lauterbachem słynny ewangelicki pisarz mistyczny, pastor Valerius Herberger, i tworzący w czasach wojny trzydziestoletniej Andreas Gryphius, największy poeta i dramatopisarz niemiecko-łacińskiego baroku – pisze eseista w sposób następujący: „Symetria przeciwieństw, niczym powielony w licznych replikach stygmat pogranicza światów, sumuje w jedno polską i niemiecką nazwę miasta, skoro legenda plebejska – pomijając onomastykę i jej domysł, że w rdzeń nazwy «Veschow», «Wschowa», znanej przed lokacją miasteczka, wpisane jest imię domniemanego założyciela czy właściciela «Wiesz» – podnosi ze wzruszeniem metafizyczną niesprzeczność i symboliczną równoznaczność nazewniczej intencji i symboliki. Vrouwenstadt czy Vrowenstadt w średniowieczu pobrzmiwało czytelnym rdzeniem *vrouwe* oznaczającym pierwiastek żeński, «żeńskość», miłosną moc rodzaju żeńskiego, aspekt bytu odkryty przez żydowskich kabalistów jako *szechina*, najwyższy, żeński przymiot Boga. Fraustadt według tej tradycji to miasto pod opieką Matki Boskiej, a potem także Eklezji ewangelików i żydowskiej Synagogi, Miasto Pani, Kościół, Syjon, Zbór, zstąpienie *szechiny* na ziemię [...]. Miejsce bezpieczne dla kobiet, starców i dzieci, gdy za murami grodu czai się niebezpieczeństwo, przytulisko dysydenckich uciekinierów, przygraniczny polski raj heretyków, miasto szpitali i świątyń, Matka, Gospoda, Świątynia, Kokosz. Miejsce niewinne i bezpieczne, chroniące, chowające, schowek, Veschow, Wschowa. Miasto refugialne, ostoja i schronienie dla mieszczan i mieszkańców okolicy, centrum wymiany gospodarczej i spiżarnia”³⁴.

Cytowany fragment nie jest niczym innym niż próbą odtworzenia urbanistycznego mitu, którym przez wieki żywili się mieszkańcy Wschowy. Zasadniczym jego składnikiem jest – jak pisze autor – idea „żeńskiego” pierwiastka, naznaczającego materialną i duchową substancję miasta. Szczególną uwagę zwraca przecież nie tyle próba sakralnej interpretacji nazwy miejscowości, ile raczej pojemność mitu, zdolnego pomieścić religijne wyobrażenia bardzo różnych wspólnot wyznaniowych. Jak przekonuje eseista, język archetypów stawał się uniwersalnym kodem

³⁴ Tamże, s. 47.

zróznicowanej lokalnej społeczności, pozostawał otwarty dla partykularnych hermeneutyk, korzystających z pojęć charakterystycznych dla osobnych religii i wyznań. Idea świętej, matczynej opieki, rozciągniętej nad miastem, mogła przybierać kształt ewangelickiej Eklezji, katolickiego wizerunku Najświętszej Marii Panny, kabalistycznych wyobrażeń *szechiny*, nie tracąc nic ze swej fundamentalnej treści. Jak przekonuje eseista, sam język fundujący obraz miasta, przenoszony przez wieki w kolektywnej świadomości Wschowian, skrywa w sobie przesłanie pojednania. Chodzi – jak to było mówione – o pojednanie wymiaru horyzontalnego i wertykalnego, egzystencji i transcendencji. Ale nie tylko. Okazuje się, że w opowieści Sterny-Wachowiaka projekt spotkania ludzi i Boga owocuje perspektywą pojednania ludzi między sobą. Boże miasto staje się zarazem miastem ludzi, obszarem egzystencjalnego schronienia czy nawet „przycupnięcia”, o którym Gaston Bachelard pisał, że jest najpełniejszą formą zamieszkania świata. Ciepłe barwy, którymi poeta nasycy w swej twórczości krajobraz Wschowy, wydają się mieć wiele wspólnego właśnie z archetypem ostatecznego osadzenia w rzeczywistości, ukojenia pragnień. Niech jeszcze raz będzie mi wolno przywołać cytowany esej: „Przed oczami, jak stary sztych, panorama miasta. Odciski konturów w podświetlonej słońcem materii, architektura – kryształowe bloki i linie światła – to daje spływać po swych przeczłowieczonych powierzchniach żywemu pyłowi powietrza, to znów staje się tylko świadectwem martwej, lecz zaskakująco ostro pociętej w przęsła, słupy, kule, substancji. Spoza murów obronnych, ponad delikatnym lśnieniem lekkobłękitnej fosy wznosi się kolegium jezuitów, nad nim jak akt strzelisty potrąca o niebo gotycka wieża kościoła. Stamtąd, z wieży farnej, ogarnąć można całość. Wysoką zabudowę bernardyńskiego klasztoru i ewangelickiego kościoła *zum Kripplein Christi*, bliżej ratusz, niemal płaskie z tej strony wzgórze zamkowe, naprzeciw, u podnóża, ogrody sióstr bernardynek i ich klasztor, dalej, już na Nowym Mieście, żydowską bożnicę i siedzibę rady kahału. [...] Wyspa czarnych, spadzistych dachów dzielnicy żydowskiej, gdzie indziej wysepka *gemütlich* przytulonych do ogródków domków półmieszczan, półwyrobników, przybyłych późno z dolnych Niemiec. [...] Widmo słoneczne ożywia panoramę, przygotowuje oczy do powidoku miasta pod przymkniętymi powiekami, gdy miedzioryt staje się witrażem”³⁵.

³⁵ Tamże, s. 48.

Przywołany fragment dobrze ukazuje istotę pejzażu Wschowy. W utworach poety jest on nie tylko odzwierciedleniem lokalnej topografii, lecz także – a nawet przede wszystkim – obrazem mentalnym – skrytym pod powiekami. Podróż w głąb historii okazuje się w utworach pisarza podróżą wewnętrzną. Niech nie zwiedzie nas zmysłowość malowanych przezeń krajobrazów, miękkość linii i ciepło kolorów. Ten świat musi być piękny, bo ma być materialnym symbolem ostatecznego spełnienia czegoś, co jest w naszym wnętrzu – naszych najskrytszych pragnień i oczekiwań; rzeczywistością, która nie ma cienia. Podróż, którą odbywa bohater liryków Sterni-Wachowiaka, choć wiedzie przez tryskające barwami i życiem ulice dawnego miasteczka, nie przestaje być wspomnieniem, wyprawą w głąb czasu (w głąb pamięci własnej czy zbiorowej?), a wreszcie i drogą w głąb samego siebie. Autor chwyta dźwięki i zapachy, odtwarza kilka plastycznych scen obyczajowych, by poprowadzić czytelnika jeszcze dalej – ku wizji świata przenikniętego nadprzyrodzonością. Bywa, że poeta opisuje szczególny moment uwiedzenia, gdy rzeczywistość wabi bohatera swym zwyczajnym-niezwyczajnym urokiem, by uchylić się ku zaświatom. Wiersze poświęcone Wschowie na pierwszy rzut oka odsłaniają po prostu wnętrze miasteczka, pejzaż za oknem. Puenta zawsze odsłania jednak transcendentny, nadprzyrodzony charakter kreowanej rzeczywistości. Tak jest m.in. w wierszu *Wnętrze światła*, dedykowanym „pamięci Heleny Hetmańskiej”:

W niewidzialnie pustej izbie staruszka przy oknie. Zwiedza
wnętrze dłoni. Najpierw wiatyk twarzy, jak w lustrze. Splątane
siwe warkoczyki życia, rozsądku i żywiołów serca. Na czole pięć
pieczęci. Principium individuationis. Królewskie pierścienie
na ustach. W oczach korona ducha. Tęcza. Axis mundi. Dalej wnętrze
świata.

Dziewczyna z mężem idzie do kościoła. Kremowa letnia
sukienka, torebka z czarnej skóry, haftowany srebrem modlitewnik.
W głębi, wiejską dróżką, młoda kobieta wraca do miasta z pracy
w polu. Mąż nie żyje, była wojna. Widzi podwójne baszty fary,
śmieszny cebulkę ratusza, zbór z zegarem, iglicę Świętego Jana.
Wokół czerwionoczarne morze dachów. Odległy gwizd lokomotyw
na stacji. Zapach zboża z zakładów młynarskich. Wesołe okrzyki
z podwórza.

Pięcioro dzieci bawi się piłką. Kobieta rozpala w kuchni,
gotuje rosół dla córki w śmiertelnej chorobie. Niesie do szpitala.
Gerty już nie ma. Stara kobieta idzie do ogrodu. Zrywa żółtobiałe
porzeczki i renklody dla wnucząt, jarzyny na obiad, kwiaty
na groby Jana, Gerty, pana Dolinkiewicza i dopiero co zgasłej
Iry. Wraca do domu. Siada przy oknie, łuska fasolę. Zwiedza
wnętrze życia.

Teraz odsuwa dłoń. Splata ręce bezradne
na kolanach. Przed zmierzchem. Patrzy w zamknięte
okno. Krzyż rozsuwa ramiona. Zachwycenie. Obłok
mały jak dłoń dziecka podnosi się z ziemi. Pada
deszcz. Staruszka milczy. Widzi
wnętrze światła³⁶

5 V 1987

(Pl, s. 39)

Adresatka dedykacji, Helena Hetmańska, babka poety, była mieszkanką pobliskiego Leszna, innego miasta historycznej Ziemi Wschowskiej, a więc można ją określić jako Wschowiankę. W wierszu daje się dostrzec rodzaj konterfektu, chwytającego portretowaną osobę w szczególnym dla niej momencie wchodzenia w inną przestrzeń, inne życie. Niewidzialność, pustka izby byłyby wówczas symbolami owej inności. Ale wiersz mieści też w sobie historię, jest zapisem losu – szczególnego, zrosniętego z tą a nie inną polsko-niemiecką społecznością lokalną. Powtarzający się w utworze czasownik „widzi” odnosi się być może do pamięci jako zdolności unaoczniania minionych krajobrazów i zdarzeń. To, co „zobaczone”, jest biografią – pojedynczymi obrazami codzienności, nanizanymi na długie pasmo historii. Zarazem jednak, a może nawet przede wszystkim, jest ludzkim losem; odsłania to, co charakterystyczne dla nas wszystkich – dorastanie, miłość, troskę, ból, bezradność. Zarówno przestrzeń miasta, jak i biografia bohaterki wiersza, Wschowianki nabierają w utworze cech uniwersalnych. Stają się symbolami ludzkiego dojrzewania

³⁶ Dz. cyt., s. 39.

do nadprzyrodzonego. Los nie jest tu przecież prostą kumulacją faktów pamięci indywidualnej i zbiorowej, osadzonej w granicach ludzkiego horyzontu. Wydaje się raczej stopniowym przygotowaniem do przekroczenia czasu i przestrzeni. Moment śmierci staje się w wierszu chwilą epifanicznego zachwycenia. Ono zaś oznacza spotkanie z Tym, który jest zarazem najbardziej wobec nas zewnętrzny i wewnętrzny – z Bogiem.

Czym zatem jest dla Sterny-Wachowiaka Ziemia Wschowska? Hermetyczne obrazy poetyckie, symboliczne szyfry, którymi tak chętnie posługuje się autor, wcale nie ułatwiają recepcji jego tekstów. Wydaje się przecież, że warto nad nimi się pochylić. Wchodząc w sam środek lokalnego pejzażu, w jego przeszłość, wydobywa bowiem poeta bardzo ciekawe pokłady znaczeniowe. Jak się okazuje, mit Kresów Zachodnich ma u Sterny-Wachowiaka zapośredniczenia biblijne, jest mitem świętego miasta – Jerozolimy, a ziemie zachodnie – ziemią mistyków. Wyprawa w głąb czasu staje się dla pisarza poszukiwaniem tożsamości egzystencjalnej i religijnej, a nie – etnicznej. Mitologizująca narracja autora *Papierowego lampionu* właśnie dlatego staje się narracją pojednania. Poeta wie o istnieniu demonów historii, umiejętnie przeciwstawia im jednak taką płaszczyznę opowieści o przeszłości zbudowanej z wartości, które mają swe zakorzenienie w religii, ściśle zaś rzecz ujmując – w religijnym poliologu Europy. Jeszcze raz – ostatni – pozwalam sobie przywołać słowa pisarza:

Historyczny wielonarodowy, wielowyznaniowy i wielokulturowy tygiel znajdował kontynuację choćby w naszej szkolnej klasie – z imigranckich rodzin pochodzili prawie wszyscy nauczyciele i uczniowie, autochtonów nie było wielu i nasze miasto znów, jak w XVI i XVII wieku stało się mekką nomadów, wygnańców i prześladowanych. Począwszy od 1609 roku nawet ich pogrzeby odbywały się niezależnie od różnic chrześcijańskiej konfesji na wspólnym Świętym Polu, czyli staromiejskim cmentarzu luteran, katolików, braci polskich, kalwinistów, menonitów, jansenistów – wielu wśród nich było nikodemitami – położonym *extra muros*, otoczonym kamiennymi stelami bogato rzeźbionymi i pokrytymi inskrypcjami, z często pojawiającą się symboliką Wiecznego Powrotu i Wiecznie powracającego Wędrowca.³⁷

³⁷ S. Sterna-Wachowiak, *Esej o rzeczywistości*, „Pogranicza” 1995, nr 2–3, s. 7.

Piotr Cieleśz. Nawrócony

„Jest to poezja wysnuwana z autentycznej biografii Autora” – pisał Józef Bachórz w posłowie do retrospektywnego tomu wierszy *A jednak światło*³⁸. Czytelnikom liryki Piotra Cieleśza trudno byłoby się z tym nie zgodzić. Żywioł autobiograficzny – ledwie dający o sobie znać w debiutanckim *Widoku ze sklepu z zabawkami* z 1980 r. – stopniowo narasta, by objąć swym zasięgiem całość lirycznych dokonań pisarza. Od wielu już lat decyduje nie tylko o kształcie poszczególnych utworów, ale w ogóle o sposobie pisania, o formule poezji autora *Trzech źródeł*. Miarą liryki staje się przecież dla poety nie tyle forma (jakkolwiek byśmy ją pojmowali), nie tyle specyficzny, idiomatyczny język, ile przede wszystkim autentyczność – rozumiana jako związek życia i pisania, tożsamość biografii i literatury. Artystyczny kształt staje się w tej koncepcji twórczości czymś wtórnym wobec wartości przeżyć. Wiersze mają stać się przede wszystkim szczera, wiarygodną opowieścią o faktach biograficznych, kroniką życia, którą rządzi raczej *Lust zum fabulieren*, skłonność do narracji, niż imperatyw lirycznej dyscypliny. Jeśli wiele utworów Cieleśza przypomina wersowaną prozę, jeśli zwraca uwagę ich swobodna narracyjność – niewymuszony, luźny kształt, prosty język, bliski polszczyźnie codziennej, gadanej – to dzieje się tak właśnie dlatego, że u ich źródeł odnajdujemy coś, co Philippe Leujeune nazwał „paktem autobiograficznym”: rodzaj umowy z czytelnikiem, na mocy której komunikat autora winien być traktowany jako relacja rzeczywistej osoby przedstawiającej historię swej osobowości³⁹. Wiersz staje się w ten sposób utworem referencjalnym. Przedstawia nie tyle iluzję, ile raczej obraz rzeczywistości. Dostarcza weryfikowalnych informacji o rzeczywistości pozatekstowej. W taki sposób pojmował kiedyś poezję Edward Stachura, tak rozumie

³⁸ P. Cieleśz, *A jednak światło*, Gdańsk 2006, s. 199.

³⁹ Por. P. Leujeune, *Wariacje na temat pewnego paktu*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, tłum. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2007.

ją dziś Jacek Podsiadło⁴⁰. Liryka Ciesza wpisuje się w długą tradycję „zyciopisania”, mającą zarówno nieprzejeđnanych przeciwników, jak i zagorzałych wielbicieli.

Poezję autora *Czucia i wiary* można zatem czytać jak akt swoistej auto-kreacji – jest nią przecież każdy literacki autoportret. Jakiego siebie chce odsłonić autor? Kim chce się okazać przed czytelnikiem? – te i podobne pytania wyznaczają krąg możliwych obserwacji. Można jednak również przenieść uwagę na samego bohatera utworów. Nie rozstrzygając skomplikowanych związków łączących go z rzeczywistym (a nie tylko tekstowym) autorem, można pokusić się o rekonstrukcję historii jego osobowości. Przyznaję, że ta druga możliwość wydaje mi się szczególnie kusząca. Mam wrażenie, że wiersze Piotra Ciesza układają się w swoistą „historię duszy” – *story of a soul*. Z jego tekstów – pisanych od połowy lat 80. aż do dziś – wylania się przecież nie tyle portret epoki, ile obraz wewnętrznych doświadczeń – mieszczących się w ramach szeroko rozumianej duchowości. Mamy wrażenie, jakby bohater tej poezji nieustannie pytał sam siebie: kim jestem wobec transcendencji? Jakby uważał, że właśnie rodzaj odpowiedzi na to a nie inne pytanie decyduje o rozwoju osobowości, wyznacza zasadnicze etapy życia. Czytelnik kolejnych zbiorów wierszy autora ma okazję śledzić znamiennej ewolucję postaw lirycznego „ja” wobec *sacrum*. Historia wewnętrzna – zdaje się mówić poeta – wcale nie musi być mniej pasjonująca od tej zewnętrznej, którą dyktują mężowie stanu. Także i tu – wewnątrz – niemało wojen, zaskakujących przełomów, nagłych zwrotów akcji, intryg, zdrad, jednym słowem tego, co jest właściwe dla dobrze skrojonej akcji historycznej.

Pieriedboże

Bohater wczesnych tomów poety określa swoją postawę egzystencjalną jako ateistyczną. Wrogą wobec religii? – Chyba nie. W zbiorach *Widok ze sklepu z zabawkami* (Warszawa 1980), *Jeszcze maleńka Europa* (Bydgoszcz 1987), *Anatomie* (Bydgoszcz 1989), *Z księgi wschodniej* (Bydgoszcz 1992) próżno szukalibyśmy tonu agresji wobec postaci czy zjawisk związanych z obszarem *sacrum*. Nie znajdziemy ani szyderstwa,

⁴⁰ Pisze o tym m.in. Stanisław Stabro w szkicu *Związki liryki Jacka Podsiadło z tradycją kontrkultury*, [w:] *Literatura polska 1990-2000*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, t. 1, s. 244–279.

ani ironii. Trudno nawet mówić o obojętności czy też daleko idącej rezerwie w stosunku do religijności znanych mu osób. Wydaje się wręcz, że liryczny podmiot ogląda rozmaite przejawy pobożności z podziwem i fascynacją. Deklarowany ateizm oznaczałby więc nie tyle chęć wyeliminowania religii z terenów ludzkich doświadczeń, jej deprecjacji czy też odsunięcia poza obszar świadomości, ile raczej brak wtajemniczenia w modlitwę, liturgię i teologię, poczucie pozostawiania „obok” duchowości. Chodziłoby o brak czegoś, co określa się jako religijne wychowanie – często nabywane w domu dzięki najbliższym. Bohater – już jako człowiek dorosły – odkrywa, że nie został przez rodziców wyposażony w coś, co dla pokolenia dziadków stanowi samą esencję życia. To właśnie dziadkowie – mieszkający na Białorusi, więc spotykani rzadko, niejako od święta – stają się dla niego pierwszymi autentycznymi świadkami wiary. W wielu dawniejszych utworach poeta opisuje swe wyprawy na wschód, kontakty z wielopokoleniową rodziną. Ważnym elementem poetyckich relacji z różnorodnych familiarnych spotkań są obserwacje rozmaitych elementów ludowej pobożności. Zwłaszcza głęboka religijność „babuszki” sprawia, że wspomniany bohater czuje się zobowiązany do samookreślenia w kategoriach „wierzący – niewierzący”, być może po raz pierwszy w życiu odczuwa dyskomfort „bycia na zewnątrz religii”. Co więcej: postawiony wobec religijności osób, z którymi łączy go silna więź emocjonalna, czuje się w swej niewierze „zakwestionowany”. Odczuwa ją jako stan w jakimś sensie nienaturalny – niepożądany, wręcz wstydlivy. W wierszu *Ikona rodzinna* czytamy:

moja babcia stiepanida szymonowna wierzy w boga
w dziadka i w swoich wnuków babcia tak wierzy
że boję się jej powiedzieć „babuszka ja ateist”

(Jm, s. 27, w. 6–8)⁴¹

⁴¹ Tytuły poszczególnych tomów poetyckich Piotra Cieleśza opatruję następującymi skrótami: *Widok ze sklepu z zabawkami* (Warszawa 1980) – Wz; *Jeszcze małeńka Europa* (Bydgoszcz 1987) – Jm; *Anatomie* (Bydgoszcz 1989) – A; *Z księgi wschodniej* (Bydgoszcz 1992) – Zw; *Trzy źródła* (Bydgoszcz 1997) – Tz; *Obok* (Poznań 2001) – O; *Długo mnie u Ciebie nie było* (Bydgoszcz 2003) – Dc; *A jednak światło* (Gdańsk 2006) – Aj; *Czucie i wiara* (Bydgoszcz 2007) – Cw; *Effatha* (Gdańsk 2014) – E.

Tekst *Na kresach* portretuje natomiast przejmujące nabożeństwo, prowadzone przez świeckich, którzy w zamkniętym kościele, bez nadziei na posługę jakiegokolwiek kapłana, czytają przepisany do zeszytu tekst Mszy Świętej. Postawiony w samym środku wspólnoty wierzących – wobec dramatycznej, bo niespełnionej żarliwości religijnej – bohater nieoczekiwanie uświadamia sobie własną duchową nieokreśloność, wewnętrzną miałość, „nijakość”:

a ja
zbyt daleko od boga
człowiek przypadkowy
czerwony biały i czarny

(Zw, s. 7. w. 8–11)

Poczucie przypadkowości, nieistotności, wewnętrznej pustki – które odzywa się w cytowanym wierszu – może oznaczać jakiś rodzaj wewnętrznego przebudzenia (psychologowie religii podkreślają ważną rolę podobnych kryzysów w procesie nawrócenia). Może być odkryciem, że niewiara nie jest w stanie zaspokoić naszych wewnętrznych potrzeb; przecuciem, że ich spełnienie odnajdziemy dopiero „wewnątrz” religijności („i zaczynam czuć to nic/ które mnie wypełnia” – mówi bohater wiersza!). Blisko stąd do tęsknoty za wspólnotą, do pragnienia pełnego uczestnictwa w jej życiu. *List do babci białoruskiej (I)* kończy się znamienym postanowieniem:

posiedzimy też trochę nad rzeką
a któregoś wieczoru pójdę z kuzynkami na tańce
wa imia atca syna i ducha swiatowo
amin

(Jm, s. 36, w. 10–13)

Na pozór chodzi w liryku o uczestnictwo w zwykłej wiejskiej zabawie, jednak modlitewny zwrot, kończący utwór, przenosi znaczenie

tekstu w inne jeszcze sfery. Tańce okazują się częścią rytuału, uzyskują sakralną sankcję. Uczestnictwo w nich oznacza świadome przyjęcie wizji świata, w którym zwykle, codzienne czynności pozwalają uczestniczyć w porządku nadprzyrodzonym, przekraczającym wymiary „tu i teraz”. Może też chodzić o tęsknotę za wiarą jako taką – za możliwością autentycznych, osobistych relacji z Bogiem, za zaufaniem Nadprzyrodzonemu. Tak chyba jest w nietytułowanym utworze kończącym się apostrofą (do kogóż jeśli nie do Stiepanidy Szymonowej?).

babciu stiepanido
którą wysiedlono do Turkmenii
która oparłaś się głodowi i cierpieniu
modląc się uparcie o powrót do swoich ikon

daj mi swoją wiarę

(Tz, s. 7, w. 18–22)

Bohater cytowanych utworów zdaje się zatem doświadczać stanu, który psychologia religii nazywa inkubacją⁴². Chodzi o proces swoistego, bo ukrytego, dojrzewania do wiary. Elementami przygotowania są zarówno dyskomfort z powodu pozostawania poza religijną wspólnotą, jak i niekłamana fascynacja heroiczną – poddaną komunistycznej opresji – duchowością białoruskiej rodziny, a wreszcie i religijnym kultem. Pisząc o bohaterze współczesnej literatury rosyjskiej, Natalia Gorbaniewska – dla określenia wspomnianej postawy – ukuła kiedyś ze wszech miar fortunny termin „pieriedboże”⁴³. Piotr Cieleśz – niezależnie od niej – mówi o swoim bohaterze „przedbożnik” (Dc, s. 49). Warto podkreślić, że to piękne słowo – mogące z powodzeniem zastąpić źle się kojarzący termin psychologiczny – pada w wierszu opisującym zasadniczy egzystencjalny przełom. Tekst ma tytuł *Długo mnie u Ciebie nie było*. Topika powrotu, stanowiąca *locis communis* wszystkich świadectw religijnego nawrócenia, jest w ostatnich tomach stałą własnością poetyki autora *Czucia i wiary*.

⁴² Por. B.J. Soiński, *Nawrócenie religijne*, [w:] *Podstawowe zagadnienia psychologii religii*, red. S. Głaz, Kraków 2006, s. 387–422.

⁴³ Por. *Sacrum w literaturach słowiańskich*, red. J. Gotfryd, P. Nowaczyński, Lublin 1997, s. 97.

Przełom

Jednym z najważniejszych tekstowych wyznaczników przełomu w biografii wykreowanej przez Cieleśza lirycznej osoby jest wyraźna cezura czasowa. Od pewnego momentu „ja” wypowiedające się w omawianej poezji wyraźnie oddziela to, co było „przed”, od tego, co nastąpiło później. Przełom jest rodzajem olśnienia, które rzuca światło na całą przeszłość. Umożliwia rozpoznanie w jej chaosie elementów wyższego porządku, swoistej logiki, którą teologowie nazwaliby pewnie logiką zbawienia. W jednym niespodziewanym błysku pozwala uznać Opatrzność za prawowitego współuczestnika naszych zmagania z losem. Przynosi jasne rozpoznanie własnej drogi, umożliwia interpretację nieuświadomionych dotąd pragnień i zachowań. Pozwala wyraźnie określić dawną, przewyżczoną postawę. We wspomnianym „rozliczeniowym” utworze *Długo mnie u Ciebie nie było* natrafiamy m.in. na następującą autocharakterystykę:

o tak wpadałem od święta do świątyń
ale to dlatego, że fascynował mnie
bezbożucha jak się patrzy (jak?)
surowy gotyk jego rozpustna asceza
[...]
zaglądałem do cerkwi
sam nie wiem po co
może zauroczył mnie śpiew chóru sięgający nieba

(Aj, s. 157, w. 4–7,10–12)

Użyte w opowieści formy czasu przeszłego oznaczają nie tylko dystans czasowy, lecz także mentalny. Przeszłość podlega wyraźnej weryfikacji. Augmentatywna, deprecjonująca forma „bezbożuch” staje się znakiem takiego wewnętrznego przesilenia, które umożliwia krytyczne spojrzenie na własną biografię. Z zapalem neofity bohater wystawia negatywną ocenę tym nawet zdarzeniom, które mogą uchodzić za przedproże wiary. Wydaje się, że tak surowy osąd staje się możliwy jedynie wtedy, gdy ten, kto go formułuje, wie, że dotknął, choćby na moment, wiary pełnej, przeżył coś, co nazywamy doświadczeniem religijnym...

Czym ono było? Kiedy nastąpiło? Przywołajmy fragment obszernego tekstu *Nie tylko o Lidii b.* Choć wiersz wydaje się zrazu przypomnieniem

dawnych miłości, stopniowo okazuje się, że uwaga autora skupia się nie na zdarzeniach erotycznych, lecz metafizycznych:

otóż ta najpiękniejsza z licealnych bogiń
zaprowadziła mnie na pasterkę
no cóż cóż powiedzieć
nie umiałem się modlić
źle się czułem w kościele
nie znałem porządku liturgii
i
nie wiedziałem wówczas
że to sam Wielki Bóg
prószył śniegiem gdyśmy wracali
na osiedle leśne
Bóg
tak to dziś widzę
dał mi wtedy znak
a ja go nie odczytałem
choć wertowałem już
wielu filozofów i poetów
i musiałem czekać prawie ćwierć wieku
do srogiej zimy roku 1998
czekać kiedy znów prószył śnieg
a moja ówczesna dziewczyna
zaprowadziła mnie na pasterkę
w kościele Matki Boskiej Leśniańskiej na Podlasiu
i
tym razem
uchwyciłem się tych zimnych płatków śniegu jak
krzyża
było zimno i jednocześnie ciepło
było ciemno i równocześnie jasno
i już wiedziałem że czas na mnie
i że tym razem nie oprę się danemu znakowi

(Dc, s. 57–58)

Łatwo rozpoznać w tekście charakterystyczne elementy rozrachunkowej retoryki, która pojawiała się w utworach cytowanych wcześniej. Także tu bohater sytuuje siebie po stronie wiary i dystansuje się wobec swej dawnej religijnej ignorancji. Także tu stara się odczytać własny los jako rodzaj bezwiednego, ale jednak rzeczywistego dialogu z Bogiem, ustawiającym na naszej drodze swoje znaki. Zupełnie nowym elementem jest jednak świadectwo przeżycia radykalnej zgody na wiarę. Wiliam James, analizując świadectwa nawróceń, stanowiące ważny element wielu literatur narodowych, wyodrębnił niegdyś w swej głośniejszej książce zasadnicze cechy ponadkonfesyjnego, religijnego doświadczenia⁴⁴. Niektóre elementy, wskazane przez filozofa, dostrzegamy również w cytowanym utworze. Pojawia się w nim m.in. charakterystyczna topika jasności i ciemności, żaru i chłodu, figura paradoksu, jako sposobu wyrażenia czegoś, co nie poddaje się ludzkiej mowie. Odnajdujemy nie tylko gest przyzwolenia na wiarę – znamienne „wiedziałem że się nie oprę” – lecz także akt świadomego i dobrowolnego „chwycenia się” jej, „przyłgnięcia” do niej. Poruszająca metafora drobnego, ulotnego płatka, który daje oparcie, ujmując samą istotę wiary. Nie jest ona przecież pewnością, lecz kruchym zaufaniem, powierzeniem się Nieznanemu. Nieoczekiwanym punktem kulminacyjnym zwyczajowego uczestnictwa w bożonarodzeniowej Mszy Świętej stało się autentyczne doświadczenie otwarcia na Transcendencję. Wspomniany fragment lirycznego świadectwa mógłby wskazywać, że zmiana religijnej postawy bohatera dokonywała się przede wszystkim wśród bodźców o charakterze pozytywnym. Możemy wyobrazić sobie szczególną atmosferę świąt, zachwyt nocnym obrzędem, rolę religijności bliskiej osoby. Nie mniej ważnym kontekstem przełomu pozostaje jednak w omawianej poezji cień doświadczeń negatywnych – lęku, manii przesładowczej, choroby. Wydaje się nawet, że to one stanowiły najsilniejszy impuls przygotowujący przesilenie. Wiersz *Oddział VIII* – *głos* kończy następujące wyznanie:

[...]

i nagle tuż po dziewiątej
usłyszałem głos

⁴⁴ W. James, *Doświadczenie religijne*, tłum. J. Hempel, Warszawa 1958.

msza święta

głos modlitwy dobiegł do mnie z
sali telewizyjnej
i ja – rój myśli
zasnąłem
zasnąłem z Bogiem
ja – przedbożnik
zasnąłem w Bogu
ja który właśnie
teraz
uwierzyłem w Siłę
większą od siebie samego

(Dc, s. 49)

Niejasne fragmenty dotyczące czasu i miejsca opisywanych zdarzeń stają się zrozumiałe w kontekście innych wierszy autora, który nie waha się opowiedzieć o bolesnych doświadczeniach depresji i pobycie w szpitalu psychiatrycznym. Inaczej niż w poprzednim utworze, akt wiary łączy się w tym i wielu innych lirykach Cieleśza z doświadczeniem choroby, której imię pojawia się w *Zwariowanej historii*. To „zespół depresyjno-urojeniowy” (Cw, s. 11). James wspominał w swym opracowaniu, że większą podatność na nawrót ujawniają „chore dusze”, a kryzys egzystencjalny, związany z chorobą, niejednokrotnie przyspiesza proces dojrzewania wewnętrznego. Podobnie piszą współcześni psychologowie religii: „patologia może wpłynąć na dynamikę religijności, a zatem i na przebieg nawrócenia, ale nie można jej uznać za przyczynę sprawczą”⁴⁵. Odgłosy radiowej Mszy Świętej stają się w interpretacji podmiotu lirycznego źródłem wewnętrznego spokoju. Bohater wie, że doświadczył Bożej mocy, która przyniosła mu wewnętrzne uspokojenie. Przeżycie to będzie odtąd stanowiło fundament jego odniesień do *sacrum*.

⁴⁵ Podstawowe zagadnienia psychologii religii, dz. cyt. s. 408.

Wróg i Przyjaciel

Przemiana duchowa sprawia zatem, że bohater poznaje nowe sposoby radzenia sobie z kryzysami chorobowymi – pod wpływem modlitwy doświadcza znaczącej redukcji objawów lęku, zaburzeń zachowania, emocjonalnego nieprzystosowania. Nabiera pewności, że ze złem choroby można walczyć i że ma w tej walce sprzymierzeńca. „powstaję z prochu szaleństwa/ w Jezusie w Bogu” – czytamy w jednym z wierszy (Cw, s. 11). Kim jest Bóg tej poezji? – Zwraca uwagę szczególnie, chciałoby się powiedzieć, dziecięca poufałość bohatera w relacjach z Osobami Boskimi. Autor rezygnuje z patosu, omija hieratyczność, nie unika prostodusznej antropomorfizacji, jakby świadomie chciał podkreślić „prywatność” takiego a nie innego wizerunku osobowego Absolutu; jakby mówił: „to mój własny, osobisty Bóg, Bóg moich próśb, moich i tylko moich lęków, Bóg na moją miarę, Bóg na miarę mojej choroby”. Niekiedy mamy zatem do czynienia z groteską – tak jak w wierszu Jezu zawołaj:

[...]
zawołaj mnie Jezu w noc sierpniową
pojedziemy taksówką z moreny do Sopotu
niech na monciaku śliczne sopockie nocne
dziewczyny przytulą mnie i Ciebie
Ciebie – oczywiście – ta najlżej siebie prowadząca
i schlejemy się Jezu w SPATIFIE
schlejemy się jak świnię jak świnię...
bo czasami tak jest najlepiej i nie ma
innego wyjścia

(E, s. 54)

Czasem jednak te osobliwe „rozmowy z Jezusem” bliższe są nie tyle grotesce, ile naiwnemu, dziecięcemu realizmowi, który potrafi przybrać tak wstrząsającą postać jak w wierszu *chwałę Cię, Jezu*

[...]
Chwałę cię, Jezu
codziennie
nawet wtedy kiedy przed snem

szatan szepce mi do ucha
„powieś się powieś się Pietrze
w łazience na kaloryferze powieś się
twoje życie jest pozbawione sensu”
i ja z ledwością odpycham od siebie
te straszliwe słowa
[...]

(E, s. 56–57)

„Pozwól mi się o ciebie oprzeć/ Jezu/ pozwól (Cw, s. 52, w. 1–3); Chryste/
zaświeć latarką w mój ciemny mózg/ zaświeć/ proszę Cię/ bo zwariuję
naprawdę (Cw, s. 51, w. 35–40). Często w nowych wierszach poety poja-
wiają się podobne prośby.
Często też natrafiamy na takie zwroty modlitewne, jakie pojawiają się
w gawędzie *Długo mnie u Ciebie nie było*:

czy zapalisz ze mną papierosa Boże
[...]
chciałbym też popleść o tym i owym
by na koniec
diabłu popalić
czy pomożesz mi Boże
dopiec mu do żywego
mnie który bez ciebie
będąc w jego matni
prawie nie umarłem
prawie

(Aj, s. 157)

Poczucie niezwyklej, intymnej bliskości Boga splata się w utworze z prze-
świadczeniem o wspólnym wrogu: szatanie. To on, zdaniem bohatera, jest
powodem wszelkiego zła, także więc – choroby. Jej nawroty liryczne „ja”
łączy z oddaleniem od sfery *sacrum*, z grzechem:

i później kiedy wyszedłem ze szpitala
szatan jeszcze nie odpuścił
bo byłem daleko od Boga

(Cw, s. 11)

Mamy w tej poezji do czynienia ze swoistą demonizacją choroby. Walka z nią staje się walką z samym diabłem. Zwycięstwo – choćby chwilowe – jest przedstawiane przez liryczny podmiot nie tylko jako zwycięstwo medycyny i sił ludzkiego organizmu, lecz także – a nawet przede wszystkim – jako zwycięstwo Boga nad mocami ciemności. Trochę tak jak w poezji Sępa-Szarzyńskiego, bohater Ciesza bywa dręczony świadomością osaczenia przez zło. Diabeł nie tylko zastawia duchowe pułapki, lecz także kładzie swe groźne ślady w widzialnym świecie, straszy koszmarami (Por. Cw, s. 7–11, 52). Człowiek mobilizuje siły woli, by przeciwstawić się Złemu (warto przypomnieć zwłaszcza zakończenie wiersza „27”: „won z mego życia wypierdalaj gnoju” (Cw, s. 39). Wie jednak, że jest zbyt słaby i bez pomocy Boga skazany jest na klęskę.

Obok opisów zmagania ze złem odnajdujemy jednak w ostatnich zbiorach poety także epifanijne teksty zapisujące chwile szczególnego uspokojenia, liryczne przeczucia stanu ostatecznego spełnienia, gdy zło zostanie pokonane w sposób nieodwracalny, a ludzkie bycie-z-Bogiem stanie się czymś najgłębiej oczywistym. Sytuacja przedstawiona w wierszu *Na spacerze z Sopotu do Jelitkowa*, choć codzienna, skrywa szczególne doznanie ulgi, przeświadczenie, że „tego dnia nie było szatana” (O, s. 44). Nieobecność zła wydaje się czymś najzupełniej naturalnym, bo świat, w którym porusza się bohater, jest rzeczywistością całkowicie Bożą, ogarniętą przez Boga. Do jakiego świata miałyby się odnosić wersy – „przeleciała młoda mewa/ to przeleciał Bóg/ zaszczekał wielki biały pies/ to zaszczekał Bóg” (O, s. 44–45) – jeśli nie, to takiego właśnie: przemienionego, przebóstwionego. Choć jawi się on jedynie na moment, choć bywa ledwie przeczuty, jest w omawianej poezji przedmiotem stałej tęsknoty:

[...]
stary człowiek
powoli wstaje

patrzy w dal
myśli:
tyle lat
tyle lat
a ja nigdy nie byłem
za horyzontem

Bóg na niebie
przeciąga się
leniwie

(O, s. 51)

Pragnienie „wyjścia poza horyzont” – pragnienie bliskości, zażyłości z Bogiem – pojawia się w wielu lirycznych opowieściach Piotra Cieleśza. Równie silna jest w nich troska o wspólnotę międzyludzką. Często pojawiają się w wierszach słowa „przepraszam”, „dziękuję”, „proszę” – kierowane wobec rodziny, przyjaciół i znajomych! Próby naprawienia nadszarpniętych relacji, potrzeba rodzinnej bliskości – stają się teraz ważnymi źródłami omawianej twórczości. Czy chodzi też o poprawę relacji z czytelnikami? Pewnie tak. Nieobecność Cieleśza we współczesnym życiu literackim jest gorzką, bo do pewnego stopnia nieuchronną, nieobecnością cierpiących. I nie chodzi tylko o to, że – dręczony przez chorobę – poeta nie zawsze jest w stanie w pełni uczestniczyć w życiu literackim. Chodzi także o to, że pisze z głębi bólu, z nocy, która każe patrzeć na siebie i dookolną rzeczywistość w sposób szczególnie... Język, którym mówią cierpiący, rzadko jest zrozumiały dla tych, którzy bólu nie doznają. Ale też właśnie dlatego niepokoi, wyrywa z obojętności. A to wcale nie mało.

Krzysztof Kuczkowski. Poszukiwacz duchowości

Pod koniec lat 90. Krzysztof Kuczkowski opublikował wybór wierszy z lat 1978–1998⁴⁶, dokonując swoistej retrospekcji, a być może nawet – reinterpretacji własnej twórczości. Podobny gest oznacza niekiedy zmęczenie, jest symptomem wyczerpywania się pewnego pomysłu na poezję, sygnałem dystansu, przeświadczenia, że coś, co do tej pory uważaliśmy za swoje własne, nagle staje się obce, dalekie, niczyje. Ale może być też inaczej. Może chodzić o coś przeciwnego – o otwieranie, szukanie nowej drogi, wkraczanie w nowe obszary poetyckie. A także o próbę spojrzenia na własną twórczość z zupełnie innego punktu widzenia. Tego właśnie, który dała nam nowa przestrzeń. Tak jest w wypadku *Wieży widokowej*. Tytuł tomu okazuje się symbolem nowego miejsca, z którego ogląda się świat i siebie (umożliwiającego szerszy horyzont poznawczy) nowej przestrzeni, która jest metaforą nowego życia. W jaki sposób owa egzystencjalna przemiana wpływa na ocenę własnej twórczości? Nie prowadzi zapewne do zakwestionowania wartości całego dorobku twórczego, wyraźnie jednak skłania poetę do ocalenia tylko tego, co antycypowało nowy sposób widzenia rzeczy i zdarzeń. Jeśli prześledzimy proces selekcji, okaże się, że jednym z ważnych kryteriów wyboru wierszy pozostaje w książce ich „metafizyczność”. Autor konsekwentnie eliminuje m.in. te teksty, w których mniej intensywnie manifestuje się wrażliwość na tajemnicę istnienia, słabiej zaznaczona jest postawa poszukiwania istoty rzeczy, dochodzenia do religijnych horyzontów życia. Frazę „po prostu rzeczywistość” – rozpoczynając wiersz *Miłość w Busku (I)* (Ww, s. 106) – można uznać za poetyckie credo pisarza. To ono jest prawem, które rządzi wyborem tekstów dawnych i zasadą, której poeta pozostaje wierny także w ostatnich zbiorach: *Tlen, Pieśń miłości, pieśń doświadczenia, Dajemy*

⁴⁶ K. Kuczkowski, *Wieża widokowa. Wybór wierszy 1978–1998*, Gdynia 1998. Tom obejmuje utwory zamieszczane wcześniej w zbiorach: *Prognoza pogody*, Warszawa 1980; *Pornografia*, Bydgoszcz 1981; *Ciało, cień*, Bydgoszcz 1989; *Trawa na dachu* (1992); *Widok z dachu* (1994); *Stado* Gdynia 1995; *Aniol i góra* Bydgoszcz 1996; *Niebo w grudniu* (1997).

się jak dzieci prowadzić nicości, *Wiersze masowe i inne*⁴⁷. Począwszy od *Wieży widokowej*, wszystkie książki Krzysztofa Kuczkowskiego składają się z wierszy próbujących pochwycić coś, co wydaje się istotne i trwałe, tajemniczy punkt oparcia, który pozwala odróżniać dobro od zła, wokół którego można budować życie. Przedmiotem zainteresowań sopockiego poety nie jest to, co powierzchowne i zewnętrzne, ale jakiś niewidoczny, konstytutywny element, który odkrywamy wewnątrz zjawisk.

Co jest w środku?

„Co jest za tym błękitem” (T, s. 56) „Co jest pod tą męką?” (T, s. 57) – w wielu utworach pojawiają się podobne pytania. Bohater omawianych wierszy często ponawia gest, który wydaje się właśnie metaforą metafizycznych poszukiwań: schodzi w dół, drąży, próbuje wejść w głąb, pod powierzchnię. Zapytany o to, jak żyć, odpowiada: „Czyż można inaczej, niż kopać doły/ karczować korzenie, wiercić artezyjskie studnie?” (Ww, s. 73). Pytany o swe zajęcia mówi: „Przekopujemy się przez noc/ drążymy w niej tunele, przesypujemy ją/ przez sito Pisma” (Ww, s. 62). Celem jego starań nie jest zatem jedynie dotarcie pod powierzchnię zjawisk, ale i poszukiwanie czegoś cennego. Tak chyba należy odczytywać metaforę „przesiewania” górniczego „urobku”. Bohater drąży, sięga w głąb, by odkryć to, co najcenniejsze, sakralne, oświetlone słowami świętej księgi. W jednym z najnowszych wierszy wyznaje:

GDZIE JESTEŚ?

Ty wiesz, Panie.

Mam chleb,

sól,

wodę i wnętrze kubka.

Przegląda się w nim dzień,

noc trwa na zewnątrz⁴⁸.

⁴⁷ Por.: K. Kuczkowski, *Tlen*, Sopot 2003; K. Kuczkowski, Wojciech Kass, *Pieśń miłości, pieśń doświadczenia*, Bydgoszcz 2006; K. Kuczkowski, *Dajemy się jak dzieci prowadzić nicości*, Sopot 2007; tenże, *Wiersze [masowe] i inne*, Sopot 2010. W dalszej części artykułu temu poety oznaczam skrótami Ww – *Wieża widokowa*. T – *Tlen*. D – *Dajemy się jak dzieci prowadzić nicości*. Wm – *Wiersze masowe*.

⁴⁸ Por. „Bliza” 2014, nr 2(19) s. 116.

Czasami chodzi o podróż ku centrum własnego dzieciństwa, jawiącego się jako kraina nieskrępowanego obcowania z istotą bytu, jest furtką uchyloną w stronę nienazwanej transcendencji. Zwróćmy uwagę na liryk *Znowu te sny*, w którym czytamy:

Zbiegam po drewnianych stopniach
w dzieciństwo,
coraz niżej i niżej.
Na samym spodzie jest cisza:
czereśnia, blaszany kogut na
drewnianej tyczce.
Na tle nieba.
Nieważkie ciało kołysane
Przez wiatr.
Przezroczyście krople
żywicy
Liść.
Nic.

(Ww, s. 97–98)

Znamienna wędrówka w dół, w stronę piwnic staje się tu metaforą drogi wewnętrznej – wyprawy ku ukrytym pokładom własnej pamięci i osobowości (lub – jak chcieliby psychoanalitycy – w głąb podświadomości). Przynosi pewien rodzaj koncentracji, skupienia i uspokojenia, dzięki któremu podobne skupienie w ogóle jest możliwe. Ma charakter oczyszczający, uwalnia od zewnętrznego i wewnętrznego zgiełku, od jakiegokolwiek „wielości”. Daje poczucie wewnętrznej wolności – lekkości, wręcz, jak pisze poeta: „nieważkości”. Oprócz oczyszczenia, wchodzenia w głąb samego siebie pojawia się jednak w wierszu również motyw „wychodzenia” na zewnątrz, intensywnego oglądu rzeczywistości zewnętrznej. Chodzi o poznawanie, które ma szczególnie charakter – dokonuje się w najintymniejszych głębiach świadomości i prowadzi do odkrycia zarówno świata, jak i naszego „ja” w najgłębszych strukturach, jak również do przeżywania tej głębi we wzajemnym spotkaniu. Wyprawa przynosi się egzystencjalne przeżycie obcowania z Tajemnicą, odkrycie własnej duchowości. „Nic” nie jest przecież w utworze jakimkolwiek brakiem. Oznacza raczej przestrzeń oczyszczenia i kontemplacji. Odnosi się

– paradoksalnie – do pełni bytu, do czegoś, co nie ma nazwy i może być określone wyłącznie w sposób negatywny. Owocem wędrówki staje się epifania Innego.

Bohatera, który pojawia się w utworach poety, trudno zatem nazwać podróżnym. Na pewno nim nie jest, jeśli pojmujemy podróż jako przemieszczanie się w przestrzeni regulowanej prawami fizyki. Podróże bohaterów tej poezji są podróżami wewnętrznymi czy nawet podróżami duchowymi. Wiersz *Mysterium resurrectionis* zaczyna się od słów: „Śnił mi się pielgrzym,/ tak jak zobaczyłem go na starej rycinie/ w dzieciństwie –/ wychylony poza świat widzialny” (D, s. 28). Ulubioną postacią poety staje się właśnie on: nie podróżny, lecz ktoś, kto przekracza horyzont codzienności, przeżywa spotkanie z Niepojętym. „Czy ujrzał to, czego oko/ nie widziało/ i ucho nie słyszało” (tamże) – pytamy razem z autorem. Poetyckim zapisem duchowości wydaje się zwłaszcza cykl „anielskich” liryków – rozpoczęty w tomie *Tlen*, wciąż niezakończony, otwarty na nowe realizacje. Kim są: anioł Rilkego i Mertona, Oskara Wilde’a i Becketta, Gaudiego, Etty Hillesum i Manuela de Falli? – Istotami nie z tej ziemi? Retorycznymi figurami? Duchami ludzi? Wiersz *Anioł Kafki* zaczyna się od słów:

prawy jest anioł
dopuszczający cierpienie
w zastępstwie winnego

sprawiedliwy jest anioł
który nie odpowiada na pytanie:
dlaczego właśnie ja

(T, s. 22)

Kuczkowski odwołuje się do naszych literackich kompetencji, sprawnie posługuje się intertekstem Kafkowskiej biografii i twórczości, łącząc – na wzór współczesnych hermeneutów – dzieło i jego konteksty w jeden wielowarstwowy tekst, zadany naszej interpretacji. Ale też buduje swoją własną wersję mitu autora *Procesu*, w kilkunastu wersach stara się uchwycić coś, co w subiektywnym doświadczeniu odczuwa jako ważny aspekt lub nawet samą istotę twórczości pisarza, coś, co można by było nazwać jej j a k o ś c i ą . Interpretuje prozę i legendę artysty jako tekst, który ewokuje

wartość ofiary. A także ukrytą w niej ideę cierpienia przyjmowanego w zastępstwie kogoś, kto na nie zasłużył – najważniejszą ideę chrześcijaństwa. Można by zatem rzec, że odkrywa w tekstach pisarza zapis jego indywidualnej duchowości. Stara się uwzględnić szerokie spektrum rozmaitych determinantów pozwalających uchwycić nie tylko typowość, ale i swoistość duchowości kształtującej świat kreowany w literackich utworach Kafki.

Można by odnieść wrażenie, że postępowanie współczesnego poety przypomina nieco model lektury proponowany przez Romana Ingardena. Przypomnijmy: filozof pisał o ejdetycznym oglądzie utworów, o takim rodzaju czytania, którego efektem jest uchwycenie jednocześnie całości i istoty dzieła. Tę zaś, według fenomenologów, stanowią jakości. Dzięki literaturze poznajemy je niejako same w sobie, bez pośrednictwa innych bytów. Najważniejszym efektem odbioru staje się wyjątkowe obcowanie z wartościami, które w dziełach literackich nie są wyłącznie cechami zjawisk i bytów, lecz jawią się czytelnikom niejako same w sobie. Anioły Kuczkowskiego wydają się właśnie poetyckim ucieleśnieniem jakości i idei. Nie wymagają adoracji.

Ale możliwa jest też głębsza interpretacja wspomnianego cyklu. Kuczkowski czyta „tekst” biografii swoich bohaterów, śledzi i interpretuje meandry ich dokonań nie tylko po to, by wydobyć pewne jakości czy idee. Model lektury, który proponuje, ma wyraźną spirytualistyczną orientację. Anioły stają się upostaciowaniem duchowości opisywanych bohaterów. Artyści naszych czasów przyzwyczaili nas do tego, że twórczość charakteryzuje się tak indywidualnym kształtem życia duchowego (często pozakonfesyjnego czy nawet pozareligijnego), że nie da się go wytłumaczyć za pomocą klucza hermeneutycznego teologii. Intuicja podpowiada, że także wówczas kategorie czerpane z religii nie są jednak zupełnie bezużyteczne – mogą służyć ukazaniu „miejsc wspólnych” indywidualnej duchowości artysty (jak Gaudi) i mistyka (jak Etty Hillesum) i duchowości religijnej. Wie Kuczkowski, że także duchowość indywidualna zawsze kształtuje się w pewnym środowisku, nie pozostaje w izolacji od kultury, z której wyraasta. Być może właśnie dlatego cierpliwie wydobywa z tekstu i twórczości swoich bohaterów to, co bliskie jest duchowości chrześcijańskiej.

Interpretacje, proponowane przez Kuczkowskiego, za każdym razem wydają się przecież zaskakujące. Poeta odkrywa pokłady spirytualistycznych odniesień tam, gdzie ich do tej pory nieomal nikt nie szukał. Obszarem jego eksploracji nie jest bowiem wyłącznie kultura wysoka, ale także

popularna. Według Eliota, Różewicza (i wielu innych) dzieła pustoszenia mitów religijnych dokonuje przede wszystkim właśnie splaszczająca wszystko i wszystkich kultura masowa. Parafraza słynnej wypowiedzi Tadeusza Różewicza do czytelników – dokonana w tekście *Dwa listy [Tadeusz Różewicz – Andrew Lahde]* – dobrze odsłania proces dokonywanej przez autora *Plaskorzeźby* swoistej diabolizacji kultury masowej. Można by pomyśleć, że tak też dzieje się u Kuczkowskiego, ale stosunek dawnego redaktora „Gitary i Basu” do popkultury jest inny. W wierszu *Anioł Jeffa Buckley’ a* teledysk staje się źródłem medytacji o niemal religijnym charakterze. To prawda, można by przypuszczać, że tak jak w innych utworach cyklu – jak choćby w zamieszczonym w tomie *Wiersze masowe* tekście *Anioł Pasoliniego* – autor próbuje uchwycić istotę całej twórczości artysty, jego artystycznej osobowości. Okazało się jednak, że wiersz jest swoistą ekfrazą – poetyckim ekwiwalentem jednego z emblematycznych wytworów kultury masowej – wideoklipu. Nie jestem pewien, czy istnieją w naszej poezji ekfrazy teledysków. Jeśli nie są zbyt liczne, tekst Kuczkowskiego ma charakter prekursorski.

Wyraźne tropy pozostawione w utworze pozwalają na precyzyjną identyfikację. Chodzi o remiks *Hallelujah* Leonarda Cohena. Zmieniając oparty na prościutkich rozwiązaniach harmonicznym beat Cohena, odmieniając tonację i całkiem sporo innych muzycznych detali, które wymagają obszerniejszego omówienia, Jeff Buckley – popularny w kręgach alternatywnego rocka – balladowy melodramat przemienił w spektakl niemal mistyczny. Świątną pracę wykonał reżyser teledysku. Całość uderza swą siłą ascezą. Nie tylko muzyka (główni Buckley’ a towarzyszy wyłącznie specyficznym wykorzystana gitara elektryczna), lecz także kolorystyka – utrzymana w ciemnych sepiach – gra światła i cienia, powściągliwy ruch kamery skupiający się przede wszystkim na twarzy wokalisty, na jego ustach – wszystko to buduje klimat surowy i przejmujący. Tak jest też w wierszu Kuczkowskiego. I tu także oko patrzącego skupia się na twarzy: „jaki anioł jest bardziej/ prawdziwy od tego, który/ mieszka w ustach?” (Wm, s. 11). Światło prowadzone jest w teledysku w taki sposób, że połowa twarzy Jeffa Buckley’ a pozostaje w blasku, zaś drugą skrywa nieprzenikniona ciemność. Tekst i muzyka songu opowiadają właśnie o tym – o uwikłaniu w ciemność, o bólu, rozczarowaniu i tajemniczym, rosnącym gdzieś w głębi okrzyku „hallelujah!”. „I’ll stand before the Lord of Song/ With nothing on my tongue but Hallelujah”. Buckley opuszcza ten ostatni wers ballady Cohena, nie ma go też w wierszu Kuczkowskiego.

Jest za to coś innego. Jest anioł, który „zbiera się w kącikach ust” i prowadzi do gorzkiej wiedzy, że „miłość nie jest marszem/ zwycięstwa, ale niekończącym się/ szeregiem klęsk, po których/ – wciąż wyżej i wyżej – wspina się/ twoje Alleluja” (Wm, s. 11). Inaczej niż Cohen, obaj artyści starają się uniknąć łatwego morału. Ich głos pozostaje bardziej subtelny, silniej wydobywa dramat człowieka, daleko tu od łatwych pocieszeń. Stąd siła ich przekazu.

„Opowieść o Truposzu”⁴⁹

Utwory, które Kuczkowski poświęcił egzegezie tekstów popkultury, obejmują także mroczną stronę rzeczywistości. Obcowanie z jasną pełnią bytu nie jest w tej twórczości czymś oczywistym i niewymagającym wysiłku. Przeciwnie. W świecie wykreowanym przez pisarza *sacrum* pozostaje w ukryciu, zwykle bywa przesłonięte tym, co powierzchowne i krzykliwe. Liryczny podmiot wielu utworów wielokrotnie wspomina raczej o doświadczeniu braku – o oddaleniu. W wielu powraca doświadczenie zbrukania i bolesnego oderwania od źródeł prawdziwego istnienia:

*Jemy to żywcem, śpimy z tym,
śnimy o tym a także wdychamy to 24 godziny
na dobę.*

Zjadamy słowa słodkie jak miód, które w ustach
nabierają goryczy a wnętrzości zamieniają w piekło,
wdychamy to 24 godziny na dobę i jesteśmy tym
czym być nie chcemy.

(D, s. 32)

Wiersz *Hiszpanka*, z którego pochodzi cytowany fragment, to zapis przejmującego doświadczenia bezbronności wobec zła, które wydaje się wszechobecne. Nie jest ono przecież czymś uchwytnym i wyraźnym, nie ma nazwy. Zarazem jednak przenika wszystko. Jest atmosferą (naszym środowiskiem?), (naszą kulturą?). Jest czymś, czym się żyje, czymś, od

⁴⁹ Tak brzmi tytuł performance’u opartego na „Jarmuschowskich” tekstach K. Kuczkowskiego. Wykonawcy: Roman Puchowski, Krzysztof Kuczkowski.

czego nie można uciec. Jak śmiertelna grypa (hiszpanka!) wkrada się do wnętrza i zabija. Wpierw jednak zmienia. Oddala nas od samych siebie... Metaforą podobnego oddalenia bywa też u Kuczkowskiego ułomność ludzkiego wzroku, niezdolnego do przebicia się poza zasłonę doraźności. Przestrzeń kreowana w wielu wierszach zdradza „widzenie z góry” – tak, jakby bohater wspinał się, oddalał od zgiełkowej „powierzchni” świata, by zająć dogodną pozycję do obserwacji tego, co istotne – nawet jednak perspektywa „z dachu” nie daje mu gwarancji obcowania z *sacrum*. W wierszach z tomów *Trawa na dachu* i *Widok z dachu* niejedną raz pojawia się myśl najpełniej wyrażona chyba w liryku *Dachy. Za małe oczy*: „jednak na dachu niczego nie widać/ pewnie nasze oczy są za małe/ na takie cudowności (Ww, s. 84). Podstawowym przeżyciem lirycznym pozostaje w analizowanych wierszach doświadczenie metafizycznej tęsknoty: pragnienia przebicia się poza doraźność i zgiełk, poza to, co się wydaje – ku temu, co rzeczywiście jest. W *Wierszu atmosferycznym* natrafiamy na znamieny fragment:

Oczy uważnie fotografują. Detale, kolory
[...]
Obrazy rzeczy i ludzi, to za mało.
Oczy chcą widzieć więcej, niż mogą zobaczyć.
Rozerwać zasłonę. Przewiercić zbliżającą się
Od morza ciemność. Odkryć, co zakrywa.
Przedostać się do maszynowni.

(Ww, s. 102)

Rzeczywistość jawi się więc bohaterowi w całej swej złożoności i nieprzezroczystości: to oczywiste, że ma jakąś drugą stronę, jakąś ukrytą w głębi „maszynownię”, która wszystko porusza i utrzymuje w istnieniu. Zarazem jednak równie oczywiste jest to, że stawia opór, otacza ciemnością utrudniającą dostrzeżenie tego, co jest w głębi. Bywa światem, który budzi poczucie nienasyceń i niespełnienia. „Piszę z głodu” – mówi bohater jednego z utworów (Ww, s. 100). W innym traktuje głód jako samą istotę swojej egzystencji i ludzkiej tożsamości:

*To ja – głód, krzyczący z głębi
Odwilży; spośród strug deszczu.*

*Paszczą głodu oko głodu, ciało
głodu rozedrgane do nieprzytomności.
Umierające w głodzie, rozpadające się
na głodu sylaby i głoski,
zapadające się po ziemię,
ubywające, niknące jak obłok
przybity do krzyża*

(Ww, s. 90)

Czy chodzi tu o głód religijny – tęsknotę za ocalającym *sacrum*? Wiersz dopuszcza takie możliwości interpretacyjne. Przeciwwstawiony ulotnemu obłokowi krzyż wydaje się czymś trwałym i stabilnym – przynoszącym ostateczne umocowanie w istnieniu. Podobne skojarzenia są uprawomocnione poprzez kontekst innych liryków Kuczkowskiego. W jednym z nich czytamy, iż głód jest „wyzwaniem śmierci” (T, s. 9) – sprzeciwem wobec pustki i niebytu. W innym jawi się jednak jako słabość – jako uległość wobec sączącej się zewsząd nicości:

[...] Tak, właśnie pomocnik! Bo potężny
pomocnik potrzebny jest temu, kto podobny jest do wieprza,
w kim wieprz wielki jak stodoła nie pozwala
domknąć wrót, tak że otwarty jest na wszystkie
nienasyceń i na wszystkie głody płynące korytem
świata [...]

(*Reprobus*, D, s. 5–6)

Głody są w tym utworze władzą, której źródła zdają się tkwić w czymś, co jest w nas raczej zwierzęce niż ludzkie. Dochodzą do głosu, gdy z jakichś powodów przestajemy używać aksjologicznych miar i sądów. Gdy przestajemy wybierać. Gdy poddajemy się chaosowi i nicości. Warto to podkreślić: świat, w którym porusza się bohater analizowanych tekstów, ma swoje „oko przepaści” (T, s. 10). Zło nie jest w nim czymś iluzorycznym, nie jest wytworem świadomości, lecz czymś realnym. Nie tylko zresztą zło, ale i zły – wcielający się w różne osoby, przybierający rozmaite kształty i pozory „kłamca i zabójca od początku” (D, s. 41). To on jest siewcą nicości i śmierci: osacza, „atakuje z furią i zajadłością/ rozszarpuje

mięśnie/ i nerwy/ miażdży kości” (T, s. 14). To od niego pochodzą i ku niemu wiodą krajobrazy zniszczenia – tak liczne w omawianej twórczości pejzaże popiołów i ruin. To zło sprawia, że „kropka na końcu zdania zmienia się w kroplę nicości” (s. 50). To ono rozprasza świat, uniemożliwia komunikację między ludźmi, wydrąża rzeczy i sprawy, a wreszcie i nas samych.

Ważnym tropem poetyckim jest w omawianej twórczości figura umarłego. Pojawia się m.in. w cyklu wierszy osnutych na motywach niezwykłego filmu Jima Jarmuscha *Truposz*. Tylko na pozór wydają się one głosem do filmowej narracji, zbiorem poetyckich dagerotypów utrwalających postacie głównych bohaterów. W rzeczywistości pisarz dokonuje hermeneutyki dzieła filmowego, stara się odsłonić jego skomplikowaną duchowość – ukrytą pod warstwą obrazów i błyskotliwych dialogów wizję odwiecznej walki dobra i zła, życia i śmierci. Korzystając z sugestii zawartych w samym dziele filmowym, odkrywa przed nami paraboliczny wymiar spraw i zdarzeń. Ostentacyjnie rozwija wątek kryminalny, by opowiedzieć o eschatologii. Z pieczołowitością opisuje *Dickinson Metal Works*, by dać do zrozumienia, że chodzi o miejsce szczególnie – o piekło. Wykorzystane przez amerykańskiego reżysera elementy fabularnych schematów westernu stają się w tekstach poety metaforą potępienia. Jeśli dowiadujemy się od poety, że Dickinson i Blake, Conway Twill i Thel Russel są martwi, to nie mamy wątpliwości, że interesuje go dużo więcej niż westernowe zabójstwo – chodzi mu o coś, co teologowie nazywają śmiercią wieczną.

Czytając cykl Kuczkowskiego, łatwo zgubić się w sieci intertekstualnych nawiązań. Jeśli nawet jako pewną oczywistość przyjmieśmy swedenborgiańskie reminiscencje w twórczości angielskiego mistyka i poety Wiliama Blake’a, to i tak ciekawym polem analizy staje się skomplikowany układ wzajemnych odbić i powtórzeń: w dialogach bohaterów filmu Jarmuscha raz po raz powracają frazy z wierszy Blake’a, bohaterowie wierszy Kuczkowskiego niekiedy parafrazują lub powtarzają fragmenty dialogów filmowych, choć nie brak też w wierszach współczesnego poety samodzielnych, niezależnych od Jarmuscha nawiązań do angielskiego mistyka⁵⁰. Klucz intertekstualny – choć ważny – nie jest

⁵⁰ Dobrą analizę wspomnianego gąszczu wzajemnych odniesień zawiera praca Kingi Warszawskiej *Poetyckie dialogi Krzysztofa Kuczkowskiego z filmem Jimiego Jarmuscha „Truposz”*, złożona w archiwum UKSW pod numerem WNH-70555-Lic.

jednak wystarczający. Jeszcze ważniejsze są rozmaite warstwy sensów symbolicznych. Filmową podróż bohatera Kuczkowski wyraźnie interpretuje jako metaforę wędrówki duchowej. Wiersz inicjujący cykl opowiada o drodze w stronę „drugiej przestrzeni”. Słusznie pisze Przemysław Dakowicz:

Przez rysowany grubą, czarną kreską filmowy świat Jarmuscha wędruje strupieszala, bezsilna dusza. Krzysztof Kuczkowski przejmuje stylistykę amerykańskiego reżysera i, wielokrotnie przekraczając granice przezeń wyznaczone, tworzy dzieło literackie żyjące własnym, autonomicznym żywotem. Jego bohater porusza się wśród umarłych. Sam dotknięty śmiercią zaczyna śmierć zadawać – „swoje wiersze” „pisze krwią”. Ale – paradoksalnie właśnie w śmierci jego nadzieja, musi ją tylko – *nomen omen* – przeżyć zupełnie, do głębi.⁵¹

Bohater utworów Kuczkowskiego to często właśnie ów Jarmuschowski „stupid, fucking, white man”. Człowiek wydrażony, spadający w pustkę. Nie jest jednak ona czymś wobec niego zewnętrznym. Jest w nim. „Chodzi o skok ponad pożerającą wszystko otchłania/ którą sam jestem” (D, s. 30) – czytamy w jednym z liryków. Wiersz *Dajemy się jak dzieci prowadzić nicości* przesycony jest gorzką ironią: to nieprawda, że panujemy nad światem i sobą, że mamy pewną wiedzę o „tam”, ku któremu zmierzamy, nieprawda, że prowadzimy jakieś sprawy i interesy, jest raczej tak, że jesteśmy prowadzeni i wbrew naszej woli przestajemy istnieć. Na pytanie, w jaki sposób umiera człowiek, poeta ma odpowiedź najprostszą, najbardziej zastanawiającą – niepostrzeżenie. Stąd zadanie wiersza: uchwycić symptomy, rozpoznać oznaki, spostrzec nadchodzenie. Jeszcze robimy remonty, snujemy plany. Właśnie szukamy miejsca na parkingu. Ale tak naprawdę, jesteśmy martwi. Wstajemy z łóżka, chodzimy po kuchni, coś do kogoś mówimy, zaczął się Nowy Rok, ale nas już nie ma:

[...] czy to ty
zjadłaś ten kawałek skały
wulkanicznej, który jeszcze wczoraj
leżał na talerzu? A kapary? Czy ci

⁵¹ P. Dakowicz, *Helikon i okolice. Notatki o poezji współczesnej*, Sopot 2008, s. 207.

smakowały? Z kaparami smakuje
najlepiej. [...]

(Wm, s. 36)

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 puste 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. Wielka Małpa nie żyje. „Nie hukiem i skomleniem/ rozpocznie się ten świt,/ ale milczeniem”. Tak kończy się ten wiersz – parafrazą z *Wydrążonych ludzi* Eliota, bo opowiada taką właśnie historię – dzieje wydrążenia.

Wątki tej historii wiodą przez rozmaite wiersze. Każdy z nich odślania jakiś rodzaj rozkładu, wydaje się jednak, że ze szczególną uwagą poeta przypatruje rozpadowi czegoś, co jest samym sercem kultury, jej spoiwem i fundamentem. Myślę o mitach – o narracjach, dzięki którym oswajamy świat, układamy go w całość, zmieniamy w mieszkanie. Jak to się stało, że nawet one zostały wydrążone? Jak to możliwe, że tak ważny stał się dla nas Ken? Jak to się stało, że śnimy o Barbie? Odpowiedź, która pada w wierszach *Ken* i *Barbie*, pozostaje daleka od jednoznaczności... Jeśli mamy do czynienia z moralizmem, to jest to moralizm świetnej próby – moralizm z polskiej renomowanej, znanej w świecie, szkoły, moralizm ironiczny... Autoironiczny? Oczywiście. Wcale nie jest przecież przesadą stwierdzenie, że pozwoliliśmy wydrążyć również wielką opowieść o poecie. Jak pisze autor: „Orfeusz wchodzi do pubu” (Wm, s. 28). Nie potrzebujemy już wierszopapów. Może dałoby się przeżyć w budzie, „ale w budzie mieszka już pisarz/ Salinger, którego ojciec/ robił kielbasy w NY i podobno/ handlował z Polakami” (Wm, s. 42). Nie da się zamieszkać w żadnym mieście – nawet plebejskie okazują się zajęte. Nie potrzebujemy zapisywaczy swoich prywatnych, głupich wojen ze światem. A nasza opowieść o obłożonym mieście? No cóż: stała się (w wierszu *barbarzyńcy*) narracją o utracie ludzkiej tożsamości...

Dotknięcie śmierci, przeżycie egzystencjalnego lęku ma jednak w twórczości sopockiego poety także moc wyzwalającą. Stawia przed nieuchronną koniecznością radykalnego wyboru. Każę spojrzeć w przepaść

nicości i w bezmiar pełni. Uniemożliwia ucieczkę. Cytowany wiersz *Mysterium resurrectio* kończy się autobiograficznym wyznaniem:

To co zobaczył jesienią 1984 roku
młodzieniec chory na stawy,
który wpatrując się w puste miejsce pomiędzy
brwiami hinduskiego mędrca, zapytał:
„Kim ty naprawdę jesteś?”

Na jedno mgnienie otwarło się w nim
lodowate jezioro wypełnione zgiełkiem
różnoimiennych głosów i języków,
i w lęku przed napierającym szaleństwem,
zawołał: „Precz! Idź precz!”

Śnił mi się dół zagłady.
I wyjście z grobu trzeciego dnia o świcie.
I głos mówiący: „Nie bój się”
Pierzchały przed nim duchy powietrza
a cień słońca kładł się ogromnymi płachtami
na ziemię z drzewami, obłokami i szybującym
nad wodą pelikanem.

Sytuacja przedstawiona w utworze jest właśnie wspomnianym momentem aksjologicznego namysłu – momentem oceniającej refleksji, która poprzedza decyzję. Ta ma szczególną wagę, nie dotyczy bowiem czegoś, co jest różne od nas samych, dotyczy istoty naszej egzystencji. Choć jest wyborem pomiędzy życiem i śmiercią, tylko z pozoru wydaje się czymś oczywistym. Śmierć występuje wszak w przebraniu. Jawi się w aurze egzotyki i mądrości. Wabi i zniewala. Wyrażna opozycja przestrzeni zamkniętej i otwartej, żywiołów ziemi i powietrza, chłodu i ciepła, ciemności i światła, nie pozostawia wątpliwości, iż poeta zderza w utworze dwa osobne, zupełnie odrębne światy, a bohatera umieszcza pomiędzy nimi i to w chwili przekraczania ram jednego i wchodzenia w zupełnie inny. Motyw pelikana sugeruje odniesienia religijne. Niepodobna wykluczyć, że *Mysterium resurrectio* opowiada o osobistym nawróceniu.

Sytość, dom

Czy pragnienie nadprzyrodzonego ocalenia, będące korelatem mrocznych doświadczeń zła, jest jedynym uczuciem religijnym, którego doświadcza bohater liryki Kuczkowskiego? Wydaje się, że nie. W niektórych wierszach poety spoza szarej materii codzienności przeziiera skrawek rzeczywistości eschatologicznej: świata, w którym znikają wszelkie głody, świata spełnień, nasyceń i nieustannej wdzięczności. Przypomnijmy choćby fragmenty liryku *Syreny*:

Żarłoczna pasja
z jaką opróżniają
– jeden po drugim –
koszyki pełne chleba

o cudzie sytości!
[...]
z ust do ust
krążą kamyki
ciężkie od głodu

wydobyte z dna kredensów
wyrwane
z otchłani grobów

hosanna
śpiewają gazowe
palniki

(T, s. 33)

Nieokreśloność przestrzeni, czasu, bohaterów przedstawionej sceny każe myśleć o uniwersalnym wymiarze opisanej sytuacji: to wszystko mogło zdarzyć się zawsze, każdemu i wszędzie, a może nawet poza realną przestrzenią i czasem. Albo jeszcze inaczej: jednocześnie tu i jeszcze gdzieś indziej, teraz i w wieczności. Utwór jest przecież zbudowany na dwóch wyraźnie odrębnych planach. Jeden z nich, dosłowny i codzienny, trochę przypomina wnętrze piekarni: pojawiają się tu kredensy, gazowe palniki, koszyki pełne chleba, piekarczykowie. Zarazem jednak od razu wiadomo, że kredensy są

grobami, ciasto staje się słowem, palniki śpiewają hosanna, a piekarczykowie są niewidzialni. Wnętrze piekarni pozwala zobaczyć coś, co dzieje się po drugiej stronie świata, w przestrzeni pozaziemskiej. Opisany cud sytości nie jest tylko zaspokojeniem głodu ciała, lecz także – a nawet przede wszystkim – nasyceniem głodu, o którym mówiliśmy wcześniej, że ma charakter religijny. Wiersz jest po prostu poetycką wizją niebieskiej uczyty – ostatecznego, pozaziemskiego wypełnienia naszych egzystencjalnych pragnień. Odślania jednak coś, co pozostaje ważną własnością poetyki Kuczkowskiego: dyskrecję i powściągliwość w ewokowaniu znaczeń o charakterze religijnym. Tak samo dzieje w trzech tekstach z cyklu *Budowanie domu*. Oto drugi spośród nich:

Od dziury w ziemi rozpoczyna się
budowanie domu. Nocą wykop wypełnia
tłusta woda. Mężczyźni w pomarańczowych
pelerynach zakładają dreny. Z rury za parkanem
wychlustuje błękit. Niebem w czterech językach
wyłożona cała ulica.

Hosanna. Gloria. Hosanna.

Niedługo to trwa. Gołębie, wróble i kowaliki
odlatują z gałązkami błękitu w dzióbkach.
Wydziobują dziury w niebie, zakładają w nich
gniazda. Teraz jako w niebie, tak i na ziemi.

Śpij, świecie, śpij.
Buduj swoje domy

(D, s. 24)

Wiersz rozpoczyna się od malarskiego opisu budowy. Nie jest aż tak ważne, czy mamy do czynienia z poetyckim reportażem, czy impresją. Istotne wydaje się po prostu poczucie, że wszystko, o czym wspomina autor, mogło zdarzyć się naprawdę. I to w dodatku tu i teraz, w naszej przestrzeni, w naszym czasie. Obraz jest sugestywny, malowany z wielką wrażliwością na kolor i gry światła, z wyczuleniem na synestezyjne przenikanie się wrażeń zmysłowych – wzroku, dotyku, słuchu. Barwy są wyraźnie skonstrastowane, słychać chlustanie wody, niemal dotykamy jej tłustych powierzchni.

Ale niebawem wszystko się zmienia. Zdanie „niedługo to trwa” odnosi się także do kompozycji utworu. W drugiej strofie przestrzeń ulega daleko idącym przekształceniom. Nie pozwala się odnieść do świata, który znamy. Pejzaż nabiera cech surrealistycznych. Już wcześniej poeta wprowadzał nas w krąg znaczeń symbolicznych. Błękit wody to po prostu barwa, ale nie da się tego samego powiedzieć o niebie, które jest kulturowym symbolem zaświatów. Czy zakończenie pierwszej strofy należałoby więc odczytywać jako symbol nieoczekiwanej ingerencji *sacrum* w przestrzeń współczesnego miasta? – Taką możliwość interpretacyjną zdaje się podsuwać sam autor, wyraźnie rozszerzając w dalszej części utworu obszar odniesień religijnych. Biblijne okrzyki radości (gloria i hosanna), nieoczekiwana aluzja do modlitwy *Ojcze nasz* – wszystko to sprawia, że realistyczny krajobraz budowlany zmienia się w eschatologiczną wizję ostatecznej przemiany doczesnego w wieczne. Dotykalna i widzialna przestrzeń okazuje się znakiem. Symbolizuje coś, co trwa od początku do końca świata, nieustannie – osobliwy, zwykle ukryty dla naszych uspio-nych oczu proces „przebóstwienia” kosmosu... Budowa domu nie jest tu niczym innym niż tworzeniem przestrzeni ostatecznego, „niebiańskiego” zamieszkania. Gdybym miał jednym zdaniem określić wiersze Krzysztofa Kuczkowskiego, mówiłoby ono właśnie o tym – o poezji jako formie zamieszkiwania świata – aż po jego najdalsze granice. Których nie znamy. Także zresztą wartość najwyższa – *sacrum* – ulega w tej poezji personalizacji. Ów sakralny, niepojęty rdzeń rzeczywistości – transcendentny i niepoznawalny, inny od wszystkiego, co znamy i dlatego jawiący się jako Nic – jest w niektórych wierszach Osobą. W utworze *Głębiej. Blżej* natrafiamy na fragment: „nie wystarczy milczeć/ On jest głębiej/ pod tym wszystkim/ co na powierzchni” (T, s. 52). Zakończenie liryku *Mowność* brzmi następująco:

*Alegria, alegria hermanos,
que si hoy nos queremos, est porque resucitó*

W dole światła portu jak żarzące się
gwoździe, belki skrzyżowań,

[...]

„Przez resztę życia będziemy śpiewać
i szyć płaszcze”. Chcemy odejść z naręczem
płócien, ale materie przelewają się
przez palce jak woda i wracają do

błyszczącej ciemności. „Przez resztę
życia będziemy śpiewać”. I wtedy pojawia się
ta pewność, że żyjemy w otwartej ranie,
która nie może się zasklepić,

w samym środku źródła, które nie może
wyschnąć, w ciszy, która nie może siebie
usłyszeć i unicestwić. W wiecznym pulsującym
teraz, które jest jak Nic.

(D, s. 10)

Choć przedmiotem poetyckiego opisu są tu konkretne miejsce i sytuacja, wyraźna jest skłonność poety do uniwersalizacji znaczeń. Rzeczy, ludzie, pejzaż – nieco odrealnione, tajemnicze, surrealistyczne – odsyłają poza siebie. Są kruchymi znakami „tego-co-pozą”, szyfrem Tajemnicy. To, co ulotne, znikliwe i kruche nabiera w ten sposób szczególnej wartości: staje się mową Rzeczywistego i Wiecznego. Poeta odsłania osobliwy krąg rzeczy ostatecznych – ważnych, lecz przecież pomijanych, spychanych pod powierzchnię codzienności. To on odsłania przed nami nieco inny wymiar rzeczywistości. To dzięki niemu odkrywamy, iż doczesność naszych trosk i cierpień wpisana jest w nieustannie trwający dramat Męki – że żyjemy jednocześnie w przestrzeni codzienności i tej drugiej, którą można nazwać przestrzenią zbawienia. Miasto staje się bowiem w wierszu zranionym ciałem Chrystusa, ma charakter kosmiczny, obejmuje wszechświat. Zranione ciało Boga jest obszarem Jego intymnego życia, które staje przed nami otworem. Uchylone wnętrze ciała zaprasza do wejścia, wzywa do uczestnictwa wewnętrznym życiu Boga-który-jest miłością. Wezwanie to ma charakter powszechny i totalny – kieruje się do wszystkich ludzi. Chrystus nie tyle ocala, ile staje się ocaleniem, poprzez Niego cały świat wchodzi w intymny kontakt z Bogiem. Rany Jezusa stają się w poezji Kuczkowskiego obszarem owej udzielającej się ludziom Miłości Boga, źródłem całej kosmicznej rzeczywistości i gwarancją autentyczności Boskiego otwarcia na świat. Wśród rozmaitych, pojawiających się w naszej literaturze projektów odnowy religijnego języka poezji – czy może odnowy języka poezji religijnej – próba, którą podejmuje Krzysztof Kuczkowski, wyróżnia się samodzielnością i oryginalnością. Dlatego jest ważna. Zasługuje na więcej niż niniejszy szkic.

Jan Polkowski. Obecny nieobecny

Historia recepcji twórczości Jana Polkowskiego jest historią obecnej nieobecności: czytającego nieczytania, rozumnego nierozumienia. Nie dlatego przecież, że ma swą wyjątkową dynamikę – że wiersze poety funkcjonują w przestrzeni między biegunami dynamicznego wejścia na scenę literacką w latach 80. i powrotu na nią po 20 latach (kiedy zmieniło się niemal wszystko; lub – bo i tak rzecz można ująć – kiedy zmieniło się tak niewiele). Przypomnijmy: powstawały w ramach kultury niezależnej, a więc w nieoficjalnym obiegu literackim, poza czytelnictwem rynkiem. Na tym właśnie polega paradoks. Po efektownym „zmartwychwstaniu” autora (który w latach 2009–2012 opublikował trzy nowe tomy liryczne⁵²) na powrót znalazły się w swoistym „drugim obiegu literatury” – nieoficjalnym, kameralnym, zawężonym do grona przyjaciół.

U źródeł tej paradoksalnej sytuacji znajduje się przede wszystkim proces stereotypizacji wizerunku autora *Elegii z Tymowskich gór* we współczesnej świadomości literackiej. Myśląc dziś o poezji Jana Polkowskiego, nie możemy zapomnieć o ramie modalnej, regulującej nasze spojrzenie na jego twórczość. Uproszczenia były być może nieuchronne. Stały się naturalną konsekwencją modelu czytania literatury, który dominował w czasach stanu wojennego. W horyzoncie oczekiwań ówczesnych odbiorców literatury znalazło się wówczas przede wszystkim zbiorowe doświadczenie historyczne. To jego śladów poszukiwano w utworach,

⁵² Choć w roku 2011 ukazał się także tom retrospektywny – *Wiersze 1977–1987* (Kraków, 2011) zawierający wydane w latach 80. zbiorki *To nie jest poezja* (Warszawa 1980); *Oddychaj głęboko* (Kraków 1981); *Ogień, z notatek 1982–1983* (Kraków 1983); *Drzewa* (Kraków 1987) – mam na myśli przede wszystkim tomiki nowych wierszy, tj.: *Cantus* (Kraków 2009); *Cień* (Kraków 2010) i *Głosy* (Sopot 2012). Osobno warto wymienić dwukrotnie wydany tom *Elegie z Tymowskich gór i inne wiersze* (Kraków 1990, Kraków 2007), który jest wyborem wczesnych wierszy poety, w swej końcowej części zawiera jednak wiersze nowe, niepublikowane w innych zbiorach. W dalszych rozważaniach tomy poety opatruję następującymi skrótami: W – *Wiersze 1977–1987*; E – *Elegie*; C – *Cantus*; Ci – *Cień*; G – *Głosy*.

mniej zwracając uwagę na złożoność opisywanych doświadczeń, wieloznaczność ewokowanego świata, specyficzny język – na to jednym słowem, co uznajemy za ważną, autoteliczną wartość tekstu artystycznego⁵³. Ślady funkcjonowania podobnych sposobów czytania odnajdujemy zwłaszcza w różnego rodzaju antologiach poezji lat 80., w których na równych prawach pojawiają się liryki ambitne i okolicznościowe⁵⁴. Podobne formy równouprawnienia tekstów jakościowo nieporównywalnych przeniknęły również do prac poświęconych poezji lat 80.⁵⁵, a wreszcie i do opracowań syntetycznych⁵⁶. Samo pojęcie poezji stanu wojennego jest przecież efektem takiego sposobu odbioru tekstu literackiego, który w skomplikowanej materii wiersza poszukuje śladów rzeczywistości społeczno-politycznej i... niczego więcej; wydaje się rezultatem myślenia o literaturze jako „zwierciadle historii”. Na nic zdały się wnikliwe rozpoznania Stanisława Barańczaka, który w swej recenzji debiutanckiego zbioru poety trzeźwo zauważał:

Wierszy Jana Polkowskiego nie da się odłączyć od rzeczywistości, w której są osadzone. Tyle że należałoby raczej mówić o trzech wymiarach tej rzeczywistości, wymiarach w skomplikowany sposób nakładających się na siebie i krzyżujących ze sobą wzajem. Wymiar pierwszy to najbliższa, doczesna i konkretna otoczka poetyckiego „ja”: własne ciało, dom, miasto, Polska tu i teraz. Drugi wymiar rozszerza się w przestrzeni i w czasie: obejmuje Wschodnią Europę i zarazem – dzięki przywołaniu symbolicznych postaci od Lenina do Mandelsztama – kilkadziesiąt lat jej dwudziestowiecznej historii. Wymiar trzeci wreszcie istnieje poza przestrzenią i poza czasem: to wymiar odwiecznego ludzkiego cierpienia i zarazem nadziei, symbolizowany przez dyskretnie pojawiające się w tych wierszach motywy ewangeliczne.⁵⁷

⁵³ O tak ukształtowanym modelu czytania wspomina m.in. P. Śliwiński w recenzji retrospektywnego zbioru poezji Bronisława Maja: *Elegie, treny, sny, Maj, Bronisław*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 24.06.2003.

⁵⁴ Por. np. *Polska po 13 grudnia 1981r. Pejzaż poetycki*, Lund (Szwecja) 1984.

⁵⁵ Por. np.: D. Dąbrowska, *Okolicznościowa poezja polityczna w Polsce w latach 1980–1990*, Szczecin 1998; D. Dabert, *Zbuntowane wiersze. O języku poezji stanu wojennego*, Poznań 1998; A. Skoczek, *Poezja świadectwa i sprzeciwu. Stan wojenny w twórczości wybranych polskich poetów*, Kraków 2004.

⁵⁶ Por. P. Czaplinski, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, wyd. II, Kraków 2000.

⁵⁷ S. Barańczak, *Wyobraź sobie, że piszesz po polsku*, [w:] tegoż, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 82.

Stereotyp przygłuszył przenikliwe uwagi Jana Błońskiego (nawiązujące do spostrzeżeń Barańczaka)⁵⁸ oraz rozpoznania Mariana Stali, który komentując pierwsze tomy poety, pisał o umiejętności „stałego przechodzenia od wymiaru politycznego do teologicznego czy metafizycznego rzeczywistości”⁵⁹ i wyraźnie podkreślał: „Nie negując złowrogięgo wpływu polityki na egzystencję nas wszystkich, powiedziałbym jednak, iż Pańska poezja nie jest polityczna”⁶⁰. Etykieta „najwybitniejszego poety stanu wojennego”, która przyłączyła do Polkowskiego już w latach 80., sugerowała, że podstawowym „środowiskiem” utworów poety jest środowisko polityki. I że sens jego liryki winien być rozpatrywany przede wszystkim lub nawet wyłącznie w tym kontekście⁶¹.

Generatorem uproszczeń – innym niż wspomniany styl odbioru – stało się również pojawienie się po 1989 r. na arenie literackiej nowej grupy poetów. Ważny i konieczny proces budowania generacyjnej tożsamości dokonywał się przecież w opozycji do pokoleń wcześniejszych, a więc także dzięki pewnemu „ustawianiu przeciwnika”. Wygodnym punktem wyjścia stał się wspomniany stereotyp „literatury zaangażowanej”. Nie badano, na ile przystaje on do tekstów poszczególnych poetów, chętnie natomiast formułowano pod jego adresem uwagi krytyczne. Typowy zestaw zarzutów odnajdujemy m.in. w znanej, nie najlepszej, niestety, książce Jarosława Klejnockiego i Jerzego Sosnowskiego *Chwilowe zawieszenie broni*. Według autorów pierwszą słabością poezji lat 80. jest nadmierne uwikłanie w historię oraz ideologizacja. Drugą – fakt, iż „obraz ludzkiej prywatności został zawłaszczony przez domenę spraw publicznych”⁶². Trzecią – odebranie się „od podłoża, czyli języka, jakim posługują się zwykli ludzie”⁶³.

⁵⁸ J. Błoński w eseju *Język właściwie użyty. O poezji Jana Polkowskiego*, „Res Publica” 1978, nr 9 pisał: „Perspektywa poetycka i polityczna nakłada się jeszcze na metafizyczną. U Polkowskiego Bóg jest obecny zwłaszcza (czy tylko) przychodząc i odchodząc”. Tamże, s. 114.

⁵⁹ M. Stala, *List do Jana Polkowskiego*, [w:] tegoż, *Chwile pewności*, Kraków 1991, s. 206.

⁶⁰ Tamże, s. 207.

⁶¹ Tak sugeruje m.in. J. Krzyżanowski. Por. tegoż, *Prywatne getto wolności. O poezji w okresie stanu wojennego*, [w:] *Autor i jego wcielenia. Szkice o roli autora w literaturze*, pod red. E. Kuźmy i M. Lalaka, Szczecin 1991. Por. także: S. Balbus, *Poetyckie przełomy i poszukiwania*, „Dekada Literacka” 1991, nr 10; M. Inglot, *O poezji stanu wojennego*, „Język Polski w Szkole Średniej” 1992–1993, nr 1; D. Pawelec, *Poezja stanu wojennego. Przemyślenia do tematu*, „Postscriptum” 1992, nr 2; A. Fiut, *W potrzasku (O poezji stanu wojennego)*, [w:] tegoż, *Pytania o tożsamość*, Kraków 1995.

⁶² J. Klejnocki, J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni*, Warszawa 1996, s. 18.

⁶³ Tamże.

Nietrudno zauważyć, że cytowane opinie powielają zestaw zarzutów z głośnego wiersza *Dla Jana Polkowskiego*. Czy jednak kiedykolwiek istniał Jan Polkowski z utworu Marcina Świetlickiego? Czy nie przyznaliśmy realnego istnienia bytowi, który miał charakter wyłącznie retoryczny? Czy rzeczywiście można zlekceważyć głos wnikliwych badaczy literatury i twierdzić, że poezja autora *Elegii z Tymowskich gór* była czymś w rodzaju wierszowanej literatury tendencyjnej? A przede wszystkim: czy możliwy jest dziś dystans wobec utworów poety – umożliwiający uwolnienie procesu ich czytania spod ciśnienia bieżącej polityki?

Odpowiedź na ostatnie z postawionych pytań wydaje mi się szczególnie ważna. Nie lekceważąc innych stylów lektury wierszy Jana Polkowskiego, chciałbym zaproponować taki model ich czytania, który umożliwiałby dotarcie do szerszych, pozapolitycznych warstw znaczeniowych. Dziś, gdy sytuacyjny, społeczno-polityczny kontekst wierszy „poetów stanu wojennego” oddala się bezpowrotnie, gdy patrzymy na nie uwolnieni od obowiązku dostrzegania w nich portretu lat wojskowego reżimu, wyraźniej niż wcześniej dostrzegamy specyficzny rys postawy Jana Polkowskiego: skłonność do refleksji, do mozolnego poszukiwania ukrytego (egzystencjalnego? duchowego?) sensu w jawnym bezsensie historii. Codzienność trudnych lat 80. – uwikłanie w bolesną rzeczywistość państwowej opresji, szarą codzienność dogasającego PRL-u – wszystko to, co kiedyś skłonni bylibyśmy uznawać za podstawowy obiekt zainteresowania poety, jest być może u niego tylko tłem dla rozgrywającego się w tej poezji dramatu ludzkiego bycia-w-świecie. Być może to właśnie ów dramat jest prawdziwym przedmiotem uwagi autora *Oddychaj głęboko*. To prawda, że opisywany w tej poezji życiorys przytrafia się Polakowi w takiej a nie innej sytuacji historycznej. Prawdą jest jednak i to, że dla pisarza elementy owej partykularnej biografii są ilustracją tajemnicy każdego ludzkiego losu, a zdarzenia historii są ważne o tyle, o ile stają się źródłem pytań o człowieka w ogóle. Argumentów na rzecz podobnej tezy niespodziewanie dostarcza dziś diachronia omawianej twórczości. Wydaje się, że wiersze z trzech ostatnich tomów ewokują ten sam rodzaj odczuwania świata, co utwory sprzed lat ponad 20 – choć przecież pozbawione są jakichkolwiek aluzji do rzeczywistości lat 80. Wypada jeszcze raz podjąć próbę rekonstrukcji doświadczeń zapisanych w lirykach poety.

Doświadczenie wykorzenia

W twórczości poety wyraźnie pojawia się m.in. problem wykorzenia, wyłączenia z miejsc, które – podtrzymując więzi wspólnotowe – pomagają chronić i harmonijnie rozwijać naszą indywidualną i zbiorową tożsamość. Już w pierwszym tomie natrafiamy na utwór, który na tyle interesująco kreśli obrazy społeczności nękanej traumą utraty lokalnej ojczyzny, że warto przywołać go w całości:

Wysoko pod niebem żurawie leciały

Chwilowo żyjemy
(na walizkach) w jednym domu z innymi
stu dziewięcioma rodzinami.
Dzieli nas jedynie okno.
Dziesięć pięter. (Wysoko. Ciężkie
dymy nad Prokocimiem.)
Odna w Boga Korolewa,
Mołytsa za namy,
Z Czenstochowy, Poczajewa
I znad Ostroj Bramy

(W, s. 10)

Choć rzeczywiście pojawia się w wierszu obraz „niezamieszkania”, choć wprost mówi się w nim o doświadczeniu „życia chwilowego” czy też „życia na walizkach”, to jednak okazuje się, że nie-miejsca otaczają w poezji Jana Polkowskiego nieco inne konteksty niż te, które podpowiada cywilizacja późnej nowoczesności. Rozszyfrowanie obecnych w wierszu realiów PRL-u nie jest trudne. Wprawdzie nie da się jednoznacznie rozstrzygnąć wątpliwości, czy wieżowiec znajduje się w samym Prokocimiu, czy też w którejś z sąsiednich dzielnic Krakowa (w Bieżanowie?), podobne uściślenia nie są jednak chyba dla wymowy utworu najistotniejsze. Obie te dzielnice były w latach 70. placem budowy, obydwie wypełniały się wysokimi, wielkopływowymi konstrukcjami, mieszającymi wymarzone przez wielu M-3 lub M-4. Jak i inne, wpisywały się w nowoczesny mit nowej, egalitarnej społeczności znajdujący swój wyraz właśnie w nowych sposobach gospodarowania przestrzenią (także przestrzenią społeczną). Kiedy powstają wieżowce Bieżanowa i Prokocimia, narracja

modernizmu – osobiwie artykułowana w późnym PRL-u – wciąż zasila język władzy, wciąż próbuje organizować społeczną wyobraźnię. Sugestywnie ukazane w liryku „ciężkie dymy” zdają się jednak demaskować jej trujący charakter. Wpisują się tym samym w zjawisko – które w Europie Zachodniej pojawiło się już w latach 60. – w nurt sceptycyzmu wobec modernistycznych wizji społecznego bytowania. Zauważono wówczas, że projekt blokowisk, lekceważąc psychologiczne i społeczne potrzeby ludzi, zapominając o ich potrzebach duchowych, nie jest w stanie spełnić marzeń o nowym, lepszym życiu. Utwór Polkowskiego zdaje się nawiązywać do podobnych wątpliwości. Wchodząc w spór z PRL-owską narracją, odsłania rzeczywiste problemy ludzi „zblokowanych”, przymuszonych do funkcjonowania w gigantycznej „maszynie do mieszkania” – sprawnej, lecz przecież nieludzkiej, niezdolnej do wytworzenia więzi społecznych. Tytułowe żurawie stają się bowiem w wierszu nie tylko symbolem wygnania, lecz także obcości, niemożności zakorzenienia w miejscu, którego niepodobna uznać za własne. Warto przypomnieć, skąd pochodzą. Tytuł liryku jest przecież cytatem zaczerpniętym z wiersza Seweryna Goszczyńskiego *Wjście z Polski*. Pierwsza jego strofa brzmi następująco:

Wysoko pod niebem żurawie leciały,
Wysoko leciały, a lecąc śpiewały.
Polami lasami, wojacy szli w tłumach,
Bez pieśni, bez grania w milczących szli dumach⁶⁴.

Współczesny poeta dokonuje interesującej rekontekstualizacji tekstu romantycznego. Wycisza czy nawet usuwa wszystko to, co wpisywało liryk Goszczyńskiego w nurt bieżącej historii i bezpośrednio odnosiło się do „wychodźstwa” żołnierzy, opuszczających kraj po powstaniu listopadowym. Aktualizuje jedynie sytuację wygnania, osadzając ją przecież nie tyle w kontekście doświadczenia emigracji politycznej, ile w charakterystycznych dla epoki industrialnej procesach migracji ludności do wielkich miast. Zarazem jednak ukazuje, że w osobiwy sposób spletały się one w powojennej Polsce z falą repatriacji Polaków z terenów opanowanych po wojnie przez Związek Radziecki. Do pewnego stopnia sferę podobnych znaczeń sugeruje już wiersz romantycznego przedstawiciela tzw. szkoły ukraińskiej, jeszcze wyraźniej

⁶⁴ Por. S. Goszczyński, *Poezje wybrane*, red. J. Tutinas-Romanowska, Warszawa 1978, s. 35.

eksponuje go jednak końcowa modlitwa – autentyczny (jak się okazuje) tekst zatytułowany *Mołytwa*, umieszczony na nagrobku Platona Kosteckiego (1832–1908) pochowanego na lwowskim Łyczakowie⁶⁵. Obydwa interteksty odsłaniają ważne pęknięcia „modernistycznej” narracji PRL-u. Okazuje się, że skryta w architekturze blokowisk wizja nowego ładu społecznego niosła w istocie pogardę wobec tego, co jednostkowe i swoiste – wobec różnorodności kulturowej⁶⁶. W jakimś sensie była zatem podszyta tym samym marzeniem o nowej społeczności, którym żywiły się wszystkie totalizmy.

Czy jednak bohaterowie liryku naprawdę nie wykonują żadnych gestów osvajania obcej przestrzeni? Co znaczy modlitwa kończąca utwór? Że jest znakiem nieprzynależności, to oczywiste. Jej język nie jest językiem autochtonów, lecz repatriantów. Pojawia się w niej jednak również pragnienie wspólnoty – nie tyle tej bosko-ludzkiej, ile międzyludzkiej. Jej możliwym fundamentem – zdaje się mówić poeta – nie są jednak narracje modernizmu, lecz otwarte, ekumeniczne chrześcijaństwo...

Utopijne narracje PRL-u władały całą rzeczywistością – nie tylko teraźniejszością i przyszłością, lecz także – a nawet przede wszystkim – przeszłością. Ich ważnym przestrzennym komunikatem były różnego rodzaju miejsca pamięci – muzea, obeliski, pomniki. Także one poddane są w twórczości Jana Polkowskiego rozmaitym zabiegom demaskatorskim. Ich osobliwą kondensację odnajdujemy m.in. w tekście *Restauracja „Arkadia”*. *Nowa Huta Plac Centralny*:

Sekretarz Generalny Wszechrosyjskiej Komunistycznej Partii
(bolszewików) Włodzimierz Iljicz Lenin. Obsypany
Śniegiem, sześciometrowy kolos, wraca z roboty
Do baraku. Wycieńczony, głodny. Na nogach trzyma go tylko
Wzrok konwoju *galuboj*. Mróz podaje mu pięść
Zatrzaśniętą jak rozgrzane, brzęczące stopy. Polarna
Noc rozbiera się do naga. Apel.
Na poplamionych obrusach
Kołymskiego śniegu

(W, s. 13)

⁶⁵ Zawdzięczam te informacje autorowi wiersza.

⁶⁶ Zwraca na to uwagę M. Zaleski, pisząc, że blok przypomina dawną wielokulturową ojczyznę. Por. M. Zaleski, *Poezja Jana Polkowskiego*, „Puls” 1985, nr 25, s. 65–69.

Cytowany wiersz szybko doczekał się interesującego komentarza pióra Stanisława Barańczaka. Nie podważając zasadniczych ustaleń znakomitego krytyka, chciałbym jedynie uzupełnić jego interpretację o kilka uwag, związanych z kategorią miejsc pamięci, która dopiero od niedawna pojawiła się w refleksji literaturoznawczej. Wpierw wypada jednak przywołać wspomniane uwagi:

Wiersz znajduje swoją wewnętrzną motywację w dwóch naraz porządkach: pierwszy to porządek historii (Lenin jako twórca obozów koncentracyjnych i zarazem ubóstwiony symbol ucieleśniony w nowohuckim pomniku), drugi to porządek przestrzenny, związany z punktem widzenia mówiącego (który ogląda pomnik Lenina z okien restauracji, łącząc w jednym spojrzeniu śnieg za oknem i „poplamiony obrus” na stoliku przed sobą). Krzyżuje się z tym druga opozycja: w pomniku widzi mówiący jednocześnie pomnik Lenina i żywą postać leninowskiego systemu, anonimowego łagrowca. W tym kontekście nazwa restauracji „Arkadia”, staje się jeszcze jednym elementem znaczącym, sygnałem ironii łączącej w jedność sprzeczności wiersza. Umieszczona na początku, jest ta nazwa w istocie pointą całego utworu.⁶⁷

Szkiełko i oko interpretatora świetnie wydobywa charakterystyczny dla metaforycznych konstrukcji mechanizm nakładania na siebie obrazów – znamiennej interferencji monumentu, historycznej osoby i więźnia łagru oraz proces przenikania się mikropejzażu widzianego z okien nowohuckiej restauracji i widoku kołymskiego obozu. Przypominając istotne konteksty historyczne – związane z osobą Włodzimierza Ilicza Lenina⁶⁸ – słusznie podkreśla autor wagę tytułu i jego ironiczny charakter. Wszak wiersz ma właśnie charakter polemiczny, podważa mowę propagandy, odsłaniając bankructwo arkadyjskiego mitu, którym się odżywiła. Warto zatem pokusić się o kilka dopowiedzeń – istotnych dla wymowy utworu. Jego istotnym kontekstem jest bowiem także, a nawet chyba przede wszystkim, „opowieść miasta” – wpisana w urbanistyczny projekt i architekturę Nowej Huty wizja proletariackiej Arkadii.

Ta część Krakowa miała być przecież miastem spełnionych ideałów socjalizmu. Symetryczny Plac Centralny (zwany najpierw placem Józefa

⁶⁷ S. Barańczak, *Wyobraź sobie, że piszesz po polsku*, [w:] *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przelomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 83.

⁶⁸ Rozpoznanie krytyka pozostają zgodne z najnowszym stanem badań historycznych.

Por. np. S. Ciesielski, *GULag. Radzieckie obozy koncentracyjne 1918–1953*, Warszawa 2010.

Stalina) był jej komunikacyjnym sercem i zarazem punktem kulminacyjnym ideologicznej narracji. Miał skupiać najważniejsze ośrodki życia kulturalnego (część z nich nigdy nie powstała) i otwierać drogi ku innym sferom życia – takim jak praca i wypoczynek (niektórych terenów rekreacyjnych nie udało się utworzyć). Dlatego właśnie stąd wychodziły najważniejsze dla miasta arterie, tworząc m.in. tzw. oś pracy, wiodącą wprost do Huty. O ideałach socjalizmu miało tu mówić wszystko – nie tylko układy ulic, rozmieszczenie budynków i ich przeznaczenie, lecz także architektura arkadowych pierzei placu, wyraźnie nawiązująca do estetyki socrealizmu⁶⁹. Komunikat o dobrodziejstwach nowego ustroju miały zaś utwierdzać przede wszystkim ślady „ojca-założyciela” komunizmu – Włodzimierza Iljicza Lenina. W symboliczny sposób uległy one potrojeniu: z Huty im. Lenina prowadziła do placu arteria im. Lenina zaś w samym centrum placu w 1973 r. stanął jego monumentalny pomnik. Wiersz zmienia zatem utopię w antyutopię. Nie przekreślając realnej obecności pomnika w przestrzeni Nowej Huty, w radykalny sposób zmienia jego znaczenie. Opis miejsca pamięci komunizmu staje się w ten sposób dystopią – autor tekstu zdziera propagandowe zasłony i pozwala zobaczyć prawdziwą twarz systemu totalitarnego, każe pamiętać nie tyle o jego wzniosłych hasłach, ile raczej o jego zbrodniach – o więzieniach i łągach. Dystopijne opowieści o Nowej Hucie mają jednak u Polkowskiego jeszcze jedną ciekawą realizację. Bywa, że ich przedmiotem jest nie tyle monument realnie istniejący, ile raczej ten, którego nie ma. Myślę o liryku *O nowej to hucie piosenka*:

Tobie, nieznanemu? Zapomnianemu, ostyglęmu ciału?
Tobie, którego imię i nazwisko ktoś może jeszcze pamięta
(nieistniejącemu) od dawna budowano pomnik.
30 lat temu, jeśli nie wcześniej, uchwałą Biura Politycznego
KC, w Moskwie, Warszawie, uchwałą rządu tamże i ostatecznie
Sejmu PRL, spadkobiercy europejskiej demokracji, rozpoczęto budowę
pomnika Bogdana Włosika (1961–1982).
Budowali go wszyscy: tow. Bierut, Beria, Berman, Borejsza
MBP, NKWD, dystyngowani poeci mitu śródziemnomorskiego
prawdziwi, katolicy marksieści, niegołący się jeszcze filozofowie

⁶⁹ Por. M. Mieźian, „Nowa Huta, socjalistyczna w formie, fascynująca w treści, Kraków 2004.

dźwigający na sercu swój pierwszy pistolet, faszyci z ONR, specjaliści radzieccy, niepiśmienni chłopci, Tadeusz Borowski (piśmienny) oteściały od wódki i pochlebstw Władysław Broniewski. W takt obozowej orkiestry, na trzeźwo, po pijanemu, na czczo, we śnie, w strachu, w strachu, nienawiści budowali mistrzowie murarscy i kapusie, nauczyciele, doliniarze, Luis Aragon oraz autor niedoścignionych *Cien poemas de amor* kurwy, stróże, psy, ministrowie i cała postępową ludzkość. Ktoś rzekł, po męsku: *nikakoj Polszi nikogda nie budiet* ale jest drzewo (Twoja twarz) dom (Twój brzuch) sklep (ręka). Stoi to miasto jak niewidzialna zasłona łzawiącego gazu. Twoja komora, Twój czas, Twój grób, Twój pomnik. Teraz wszyscy, gdziekolwiek jesteście na świecie (po operacjach plastycznych, zmianach zyciorysu) a zwłaszcza jeśli zostaliście w Polsce bowiem jesteście przywiązani do idei wolności, niepodległości tolerancji, więc teraz, kiedy to zdziwione, chłpiące ciało wyprężyło się na chodniku rozprute ołowiem każdy z was może powiedzieć: *exegi monumentum* to zostanie po nas.

(W, s. 102)

Tytuł wiersza jest jednocześnie tytułem popularnej niegdyś piosenki przedstawiającej arkadyjski mit Nowej Huty. Kolejny raz poeta zderza mit i gorzką, dramatyczną rzeczywistość. Poetycka energia utworu skupiona jest w akcie kreacji potencjalnego – projektowanego wyobraźnią – miejsca pamięci. Dziś pomnik Bogdana Włosika i innych ofiar stanu wojennego rzeczywiście istnieje, został odsłonięty 13.10.1992 r. w 10 rocznicę śmierci chłopca w miejscu, w którym zginął – na nowohuckim osiedlu Przy Arce, przed blokiem nr 11. Wiersz Jana Polkowskiego powstał jednak dużo wcześniej – jako bezpośrednia reakcja na fakt, że oddziały ZOMO, które regularnie w brutalny sposób próbowały tłumić demonstracje organizowane w stanie wojennym w każdy 13 dzień miesiąca, użyły ostrej amunicji i że od kuli funkcjonariusza SB 13.10.1982 r. zginął młody uczestnik zamieszek.

Miejsce pamięci, które aktem poetyckiej kreacji powołuje artysta, ma jednak przechować nie tylko szacunek dla zamordowanego, nie tylko garść informacji historycznych. Chodzi Polkowskiemu także o miejsce pamięci,

o uwikłanie w ideologię i struktury przemocy, owocujące zbrodnią. Autor tekstu przypomina powtarzane niekiedy przez działaczy komunistycznych zdanie gubernatora rosyjskiego, ogłoszone po powstaniu styczniowym (*nikakoj Polshi nikogda nie budiet*⁷⁰), by podkreślić opresyjny, antypolski charakter komunistycznej utopii. Koncentruje się przy tym na ukazaniu nie tylko rozmaitych stopni i form uwikłania ludzi w groźną utopię, lecz także na podkreśleniu rozmiarów zjawiska. Rozmaite formy współpracy z „utopią u władzy” obejmuje bowiem w utworze spektrum całego, zróżnicowanego społeczeństwa. Są mu poddani przedstawiciele władzy ustawodawczej i wykonawczej, członkowie najróżniejszych grup zawodowych, inteligenci i robotnicy, chrześcijanie i ateści, przestępcy i poeci (niektórzy wymienieni z nazwiska, inni – jak Pablo Neruda – przywołani są aluzyjnie). Śmierć młodego chłopca ukazuje prawdziwe, zbrodnicze oblicze systemu, podważając tym samym szlachetność motywacji uwikłania w śmiertcioną ideologię.

Doświadczenie wykorzenienia podlega jednak u Polkowskiego stopniowej uniwersalizacji. W wierszu *Moja słodka ojczyzno* – dzięki figurze „innego” – poeta demaskuje nie tylko opresyjny charakter socjalistycznego państwa, lecz także uniwersalne mechanizmy przemocy, rządzące historią:

Urodziłem się w pociągu
na ruchomej granicy
jako żydowskie szczenię w kącie wagonu towarowego
jako mówiący po polsku żołnierz Wehrmachtu
idący na Moskwę
jako niewiadomego pochodzenia enkawudzista
strzelający do moich przodków: Polaków
Litwinów, Tatarów – szlachty z dwugłowym tyfusem
W herbie.
Urodziłem się na ich ruchomych grobach:
w Kazachstanie, na Litwie,
w Częstochowie, Krakowie, Katyniu, Londynie.

⁷⁰ O frazie tej wspomina m.in. Czesław Miłosz w rozmowie z Aleksandrem Watem. Por. A. Wat, *Mój wiek*, Warszawa 1990, t. 1, s. 237.

Oto moje obywatelstwo – twój wzniesiony
Pod piersiami
Brzuch (Anusiu, mateńko.)

(Moja Niewidzialna Ojczyzna
będziemy sobie wierni.)
To już nic nie znaczy.

(W, s. 97)

Tak jak w liryku *Wysoko pod niebem żurawie leciały*, jak w wielu innych utworach pisarza, pojawia się w tym sugestywnym tekście przejmujący obraz nieprzynależności. Przedmiotem niniejszych rozważań jest poezja, warto przecież zauważyć, że problem skomplikowanej tożsamości jest osią konstrukcyjną wydanej niedawno powieści Polkowskiego – *Ślady krwi*. Wiele wskazuje na to, że „niepełna przynależność” należy do tematów, które nie pozwalają pisarzowi o sobie zapomnieć, uparcie powracają, stanowią ważną cechę jego wyobraźni.

Przestrzennym korelatem wspomnianego doświadczenia staje się w utworze pociąg. Warto zauważyć, że w idiolekcie poety niemal zawsze ma on konotacje negatywne. Niekiedy ulegają one rozmaitym spiętrzeniom. Niech wystarczy tu jeden przykład – fragment wiersza *Mgły, ścierniska*:

Pociąg stoi nieruchomo wśród niepewnego śpiewu
młodych lasów Mazowsza.

[...]

Już nigdy nie wyruszymy dalej,
ani do W. ani gdziekolwiek.

Szary śnieg? piasek? przysypuje pociąg.

Ziemia przygasa, pokrywa się drżącym popiołem.

Zapamiętałe zawzięcie zapada się w siebie,

przemienia się w wiatr, głuchy gwizd

drutów wysokiego napięcia, sen ciężkiego

dymu, zawodzenie zamkniętych dworców.

(C, s. 62)

Pojawiają się w cytowanym fragmencie również dworce – ponowoczesne nie-miejsca, rzeczywiście niegościnne, odpychające, zamknięte wobec ludzi i ich życia. Ale to nie one tworzą przestrzeń najbardziej obcą. Ważniejszy od nich jest pociąg. Znamienny dla Polkowskiego motyw „ciężkiego dymu” tym razem jest częścią wyobraźni katastroficznej, symptomem wydziedziczenia rzeczywistości z niej samej. Nieruchomy pojazd staje się w tym obrazie nie-miejscem o tyle, o ile nie-miejscem staje się cały nicestwiejący świat.

Urodzić się w pociągu to zatem w poezji autora *Głosów* tyle, co urodzić się nigdzie. Podobne miejsce urodzenia nie zakorzenia w żadnej uchwytnej rzeczywistości, nie pozwala zbudować tożsamości. W tym sensie jest właśnie nie-miejscem. Jest ruchem. To, co stałe, zmienia się więc w utwórze w to, co ruchome. Ruchowi poddane są granice; zmienności – groby. Trudno nie dostrzec w tym świadomego zabiegu poety hiperbolizującego obraz niemożności zatrzymania, uchwycenia czegoś, co dawałoby bohaterowi poczucie przyłgnięcia, zadomowienia. Równie trudno byłoby jednak mówić o jego płynnej czy też nieustalanej tożsamości. Od początku liryku wysiłki poety wyraźnie zmierzają w kierunku zarysowania podmiotu o bardzo wyrazistym charakterze, spuentowanego motywem wierności.

To, co ruchome, rozgrywa się bowiem na zewnątrz bohatera – w warstwie znaków przynależności etnicznej i narodowej. Sama wielość gestów identyfikacji podsuwa przekonanie, że nie odnoszą się one do sfery wewnętrznej podmiotu. Struktura wyliczenia, w którą są włączone, nadaje im charakter synonimiczny, a w każdym razie ustawia w tym samym szeregu znaczeniowym, który każe pytać o to, co łączy żydowskie dziecko, mówiącego po polsku żołnierza Wehrmachtu i enkawudzistę. Mamy do czynienia ze swoistą artystyczną prowokacją, która w ostrych, kontrastowych zestawieniach kreśli figurę „obcego”. Każda z wymienionych wyżej postaci gra bowiem wobec pewnej grupy właśnie taką rolę. Ściślej zaś rzecz ujmując, nie tyle gra, ile raczej jest w nią wtłaczana przez ciemne mechanizmy historii. Bohaterem utworu okazuje się ktoś, kto został uznany za wroga; ktoś, wobec kogo usunięto zapory uniemożliwiające przemoc, sankcjonując możliwość zbrodni. Właśnie dlatego miejscem narodzin tożsamości bohatera okazują się groby – także te, które są pamiątką ludobójstwa.

Pojawia się w wierszu perspektywa świata-domu, uniwersum pozbawionego przemocy. Jest to jednak świat przed-historyczny, symbolizowany przez matkę i etap życia prenatalnego. Urodzić się to tyle, co

wejść w historię – w rzeczywistość poddaną mechanizmom przemocy. Stąd gorzka ironia tytułu i całego utworu. Ojczyzna nie jest słodka, bo panują nad nią mechanizmy opresji. Czy zatem w ogóle można się z nią identyfikować? Utwór stawia takie pytanie, ale wydaje się, że nie udziela wyraźnej odpowiedzi. Obok ojczyzny „widzialnej” pojawia się bowiem w wierszu „Niewidzialna Ojczyzna”. Przeczujemy, że ma ona związek ze sferą aksjologii, wierność wobec niej to chyba właśnie wierność podstawowym wartościom – takim jak życie i ludzka godność. Czy taka ojczyzna pozostaje jednak zupełnie niewykłana w perspektywę historyczną? Tego właśnie nie wiemy. Bo też akcenty kładzie poeta w innym miejscu utworu. Jego zasadniczą osią jest proces konstruowania się podmiotu. Inicjalne „urodziłem się” to właśnie pierwsza próba odpowiedzi na pytanie: „Kim jestem?”. W rzeczywistości poddanej przemocy bohater stroni jednak od prób wpisania swojej podmiotowości w jakąkolwiek narrację zwycięzców. Przeciwnie: doświadczeniem tożsamościowym staje się dla niego poczucie „bycia nienawidzonym”. Jeśli przypomnimy społeczno-polityczny kontekst, w którym powstawał ten utwór, może się okazać, że tożsamość opozycjonisty jest właśnie – o czym łatwo zapomnieć – tożsamością kogoś, kto czuje, że w swoim własnym kraju został uznany za wroga. Z punkt widzenia władzy politycznej, w perspektywie bieżącej historii, jego wierność Niewidzialnej Ojczyźnie Wartości zdaje się nie mieć wielkiego znaczenia. Drugim imieniem dziejów człowieka jest bowiem w tej poezji przemoc. Czasem śladem działania zła są budynki, pomniki, środki lokomocji, czasem po prostu ruiny (tak jest w przejmującym wierszu *** *za wybitymi oknami i resztkami drzwi* (C, s. 58). Nie brzmi to optymistycznie. Ale też nie darmo tyle już napisano o katastroficznej wyobraźni poety⁷¹.

Analiza „złych miejsc” – tak silnie obecnych w twórczości Jana Polkowskiego – przekonuje zatem, że nie tyle ukazują one ciemne strony socjalistycznej utopii, ile raczej odsłaniają zasady rządzące historią, skłonności każdej silnej władzy do wywłaszczania ludzi z tego, co partykularne, lokalne, osobnicze i jej wyraźną skłonność do uruchamiania rozmaitych mechanizmów przemocy wobec tych, których uznaje się za „innych”. Tak dzieje się w wielu utworach, jeden z nich wydaje się jednak szczególnie cenny, skupiając – niby w soczewce – zasadnicze elementy dystopii poety:

⁷¹ Por. np.: J. Błoński, dz. cyt.; M. Stala, dz. cyt.; M. Zaleski, dz. cyt.

Ty jesteś dom
Ty jesteś nikt

Wstanie poezja, która była ciałem
a stała się słowem karmiącym sytych
wstaną nieśmiertelni umarli za życia
ze zbutwiałych gazet, cel zamienionych w muzea
wstaną jedzący mech i ciała swoich przyjaciół
wstaną z wapiennych ksiąg pamięci narodowej
wstaną owinięci w sztandary zbiorowych mogił
wstaną robotnicy Gdańska i Szczecina
wstaną zmęczone kobiety otrząsające się ze śmierci
jak z wiadomości o nowej podwyżce cen
na nieśmiertelność
wstaną ze swoich żywych ciał by odejść
razem z wojskiem krzyczących ptaków
z tej coraz bardziej niczyjej
północnej ziemi, nad którą rozjarza się
wbity w szary pasiak nieba
zółty trójkąt
spokojnego lata

(W, s. 23)

Anaforyczne wyliczenia, które tak wyraźnie uwypuklił poeta, odgrywają tu szczególną rolę: odsłaniają obszary wykluczenia i eksterminacji. Do tych procesów odnosi się czasownik „wstaną”. Jest skierowany ku nieokreślonej przyszłości, bo w tle ma właśnie bolesną teraźniejszość – poniżenia i śmierci. Motywy zbiorowych mogił, głodu, cel więziennych czy też ksiąg pamięci narodowej aluzyjnie przywołują zbrodnie dwudziestowiecznych totalitaryzmów – nie tylko wojenne. Autor zdaje się przypominać również o PRL-owskich represjach wobec robotników upominających się o swoje prawa, a wreszcie i o biedzie społeczeństwa w PRL-u. Utopia państwa sprawiedliwości społecznej zmieniła się pod piórem Polkowskiego w dystopię. Motywy pasiaka i żółtego trójkąta sugerują, że to, co było projektem społecznego domu, stało się obszarem represji i zbrodni – wielkim obozem koncentracyjnym. Wszak tylko w obozach strojem był pasiak i tylko tam więźniów żydowskich odróżniano od innych naszywką

w kształcie żółtego trójkąta, który w połączeniu z innym tworzył kształt sześcioramiennej gwiazdy Dawida. Początek wiersza mocno stawia tezę, że dom istnieje, co więcej – ma rysy osoby. Pisane wielką literą Ty może sugerować jej nadprzyrodzony charakter, wszak nie jest nią nikt z nas, nikt do nas podobny. Gdyby tak było, wiersz, opowiadając o tym, jakiemu spotwornieniu uległa w PRL-u idea domu, przenosiłby nasze nadzieje na zamieszkanie poza horyzont historii i chyba nawet poza horyzont świata dostępnego naszemu poznaniu.

Liryki poety – tak mocno eksponujące gorzką historię Środkowej Europy, tak wyraźnie demaskujące logikę imperialnej opresji (myślę o takich tekstach jak m.in. *Rosja* [W, s. 47]; „*Tak nas powrócisz cudem na ojczyzny łono*” [W, s. 71]; *Europa* [W, s. 117]; *Carskie wrota* [W, s. 140–141]) zarazem uchylają się w stronę tego, co ponad historią. Doświadczenie wydziedziczenia, przeżycie utraty domu, w wielu utworach jest nie tylko doświadczeniem historycznym, lecz także metafizycznym.

Dom jest w nich metaforą egzystencjalnego spełnienia, doświadczenia sensu. Tak jest w wierszu *Spoczniemy tutaj*, w którym natrafiamy na zdanie: „Niebieski Opiekunie, zdejmij kraty z obłoków./ Chcą spocząć w naszym domu krewni/ i wędrowcy” (W, s. 74). Warto przypomnieć także tekst *Dom*, który poeta zadedykował matce:

Dom którego nie pamiętam
ani z dzieciństwa
ani ze snów
ani z marzeń
kołysze się
jak obłok przykryty słomą
gwiazdy

jest bez ścian
ale to dobrze
bo wielu gości mieści

jest bez dachu
ale dzięki temu
słońce między nami siada

jest bez podłogi
czuję pod stopą
kret pulsuje w ziemi

nie ma go wcale
ale to nie przeszkadza
Jezuskowi i podnosi rączkę
gdy klęczę
między zwierzętami

15 I 1977

Wers „nie ma go wcale” wydaje się kluczowy dla zrozumienia utworu. Dom jest w poezji Polkowskiego raczej „miejszem po domu”, raczej „śladem” realnej, domowej przestrzeni niż nią samą (przypomina się m.in. wiersz *** *czuła noc* i zdanie: „słony wiatr nad domem, który odszedł?/ Który porzuciłeś?” – C, s. 67). Daleki od poetyki nostalgii, poeta nie sytuuje obrazów domu w pamięci, nie umieszcza go ani w arkadii dzieciństwa, ani w maceczniku podświadomości. Istotą tej osobliwej przestrzeni okazuje się w wierszu jej transcendentny charakter – fakt, że przekracza ona nie tylko ramy przestrzeni naturalnej, lecz także ramy ludzkiego poznania. Właśnie dlatego brak jej wyraźnych konturów, brak granic, brak umiejscowienia w czasie i topografii. Dyskretnie stylizowana przypomina betlejemską szopę. Taką jednak, która w żaden sposób nie przypomina jakiegokolwiek realnego miejsca w czasoprzestrzeni. Wydaje się raczej symbolem „miejsca ostatecznego” – rzeczywistości ostatecznego spełnienia naszych tęsknot do zamieszkania, realności sytuującej się poza czasem historii i poza dostępną nam geografiją.

Pytania o tożsamość

Przeżywana przez bohatera tej poezji sytuacja wydziedziczenia jest zatem stanem niepewności metafizycznej, niepokojem, który wyrażają słowa: „Bo ja nie jestem ja” (W, s. 137). Poeta wpisał w swą poezję fundamentalne doświadczenie naszej współczesności: przeżycie nietożsamości „ja” i „jestem”, dotknięcie nieistnienia; głos świadomości, której odebrano pewność bycia-w-świecie i pewność bycia-świata. Epifanijne zanurzenie w świat natury tylko niekiedy przynosi bohaterom Polkowskiego doświadczenie utwierdzenia w istnieniu. O wiele częściej prowokuje ono

do pytań o własne bycie i własną tożsamość. Stają się one ważną częścią poetyckiej dykcji Polkowskiego. Pojawiają się najpierw we wczesnym wierszu *Tenebrae*: „Jesteś światłem? Jesteś?! Wierzę? (W, s. 21). A zaraz potem w przejmującej miniaturze lirycznej *** *Przykryty chorobą*:

Kim jest kurz, szept, papier, strach?

Świat?

My?

(Nieistniejący?)

(W, s. 66)

Są też w utworach najnowszych. Wybuchają w tomie *Cień*: „Drzewa prostują plecy, wspierają wiatr/ Byłem?” (Ci, s. 20); „Istniejesz? We mnie?” (Ci, s. 27); „Nawoływania popielic. Pochodnia mgły/ (jestem?)” (Ci, s. 37); „Za ścianą. Ręka wyrasta z drugiej strony/ świata. Narodziłem się?” (Ci, s. 79). Wypada powtórzyć: podmiot poezji Polkowskiego bytuje w świecie, który nie jest w stanie wyposażyć go w ontyczną pewność istnienia. Doświadczenie własnej podmiotowości staje się w tej poezji paradoksalnym doświadczeniem wydziedziczenia z bytu – utraty pozapodmiotowych komponentów istnienia, na których można by ufundować własną tożsamość i poczucie sensu. „(Gdzie uciec mogę ubrany w nieistnienie?)” – pyta bohater liryku *** *Nawet na chwilę* (W, s. 134).

Zagadkowe zakończenie wiersza *Adwent* tylko na pozór wydaje się paradoksalne. Przejmujące wyznanie, docierające do nas z doświadczenia granicznego, spoza świata, wypowiedane przed Bogiem – „Panie, mogłem żyć,/ ale nie urodziłem się/ mogłem zmartwychwstać, ale nie umarłem” (Ci, s. 18) – odsłania przerażające wnętrze nieistnienia. Zamiast doświadczenia *transitus* – „przejścia” – pojawia się przeżycie zatrzymania. W kadrze poetyckim utrwalona została tylko jedna chwila procesu umierania, ta najstraszniejsza, gdy całym sobą bohater doświadcza niebycia. Groza konania polega w tym utworze właśnie na tym, że mieści ono w sobie radykalne zaprzeczenie życia, niemożność nie tylko zmartwychwstania, ale i narodzenia. „Przejście” nie jest chyba niemożliwe – tak próbuję czytać ten tajemniczy utwór – zawsze jednak droga wiedzie przez miejsce zupełnej pustki; przez „nic”, w którym musimy – choćby na krótką chwilę – przystanąć.

Pustka jest więc u Polkowskiego obrazem świata, który nie wyposaża w pewność istnienia, nie oferuje poczucia sensu. Leksemy z pola semantycznego braku, nicości stanowią integralną część poetyckiego idiolektu Jana Polkowskiego. Oto kilka przykładów:

(długi kaszel alkoholika, kłótnia
nieprzytomne głosy, te same słowa
zawodzenie.)
Modły o nicość.
Podziemia psalmu.

(W, s. 54, w. 6–9)

A przecież poza ucieczką
Nie było innych szarzy.
Lecz żyje dobrotliwa pamięć i awansuje mnie codziennie.
Te dni, które włokę teraz obdarzają mnie szczodrze spokojną
nicością.

(W, s. 67, w. 5–9)

Kos odzywa się z innego świata.
Już nic. (Nie odwracaj się).

(C, s. 12)

Wyraziste, mocno w niektórych wierszach wyeksponowane (zwłaszcza wtedy, gdy pełnią funkcję puenty), powracają na tyle często, że trudno obronić się przed myślą, iż – splecione z innymi słowami kluczami – współtworzą tkankę wyobraźni i wrażliwości autora *Elegii z Tymowskich Gór*, doświadczającego świata w sobie właściwy sposób. Świadczą o tym m.in. przekłady, których dokonuje poeta – tłumacząc m.in. wiersze Osipa Mandelsztama. W zbiorze *Cień* natrafiamy m.in. na przekład wiersza *** *napina słuch czuły żagiel*. Jego ostatnia strofa brzmi następująco:

Widzę jak księżyc oddech gubi
I niebo martwe jest jak płótno
Twój świat przedziwny i bolesny
Ogarniam sobą cały, pustko!

(Ci, s. 67, w. 9–12, podkr. W. K.)

Chciałbym zwrócić uwagę zwłaszcza na jej przedostatni wers, w którym pustka staje się niejako częścią podmiotu. W przekładzie Marii Leśniewskiej pojawia się „pusty wszechświat” – a nie, wyolbrzymiona, zsubstantywowana, pustka.

Widzę księżycą twarz nieżywą,
Niebo, co bledsze jest od chusty, –
Twój byt przedziwny, chorobliwy
Przyjmuję o wszechświecie pusty⁷²

Leksem „pustka” – zachowany u Jana Polkowskiego – bliższy jest oryginałowi, który ma kształt następujący:

Я вижу месяц бездуханный
И небо мертвенной холста, –
Твой мир болезненный и странный
Я принимаю, пустота!

Gest „przyjmowania” pustki wyraźnie jednak poddaje poeta hiperbolizacji. Chodzi Polkowskiemu o to, by „przyjęcie” pustki miało charakter „totalny”, całkowity, by jej doświadczenie nie pozostało na zewnątrz podmiotu, lecz zostało przezeń jak najgłębiej zinterioryzowane.

„Lasy pustych gniazd” z wiersza *** *podziemne ulice...* (Ci, s. 51) wydają się właśnie metaforą tego osobliwego stanu, gdy pustka staje się niechcianym, lecz nieuchronnym miejscem zamieszkania. „Byłem pustko z tobą w miłym uścisku” – wyznaje bohater wiersza *Tylko u ciebie szukam pocieszenia* (W, s. 123). Nicość staje się dla Polkowskiego konstytutywnym elementem ludzkiej przestrzeni – „przedziwnym i bolesnym” światem, który został nam

⁷² O. Mandelstam, *Poezje*, wyb., red. i posł. M. Leśniewska, Kraków 1983, s. 25.

dany i który musimy sobą ogarnąć. „Nic nigdy i gdziekolwiek” (Ci, s. 49) jest w świecie analizowanej liryki czymś, czego nie możemy ominąć.

O tym, że doświadczenie pustki dotyka w tej poezji całej osoby, w sposób najbardziej wymowny, świadczy jego zmysłowy charakter. Nicość jest w utworach poety czymś, co widzimy. Ważną metaforą zagubienia, symbolem nieoczywistości pytań o własne „jestem” stają się w nich m.in. obrazy ciemności. Kierowani dawnymi przyzwyczajeniami chcielibyśmy, być może, widzieć w nich aluzję do grozy i bólu stanu wojennego. Ale one są też – i zawsze były – czymś o wiele więcej. Mówią nie tyle o doraźnej sytuacji politycznej, ile raczej o niezależnej od bieżących wypadków sytuacji naszego istnienia. Nie odpowiadają na pytanie: jak przedstawia się dookólna rzeczywistość, ale na to, które sięga głębiej: jak istniejemy w świecie? Nie dziwi nas zatem, że w wierszu *Wspomóż nas Panie* (W, s. 33) mrok ma charakter totalny: obejmuje „niebo i ziemię” – wszystko, co nas otacza, dotyka i porusza. Puenta tego utworu brzmi następująco:

Tymczasem ciemność obejmowała niebo
i ziemię
Na opustoszałych stadionach
wiatr toczył butelki, szamotał się
z nadpalonymi gazetami.

(W, s. 33)

Domyślamy się, że przebywanie w ciemności oznacza u Polkowskiego zanurzenie we wszechogarniającej bylejakości i bezsensowności, rodzaj vegetacji bez światła i nadziei. Noc okazuje się brakiem czegoś, co pozwalałoby na elementarne decyzje aksjologiczne; czegoś, co moglibyśmy nazwać fundamentem struktury świata, gwarantem jego istnienia (jego wartością? istotą? sensem?). Modlitewna apostrofa w tytule, ukryte w liryku motywy biblijne pozwalają interpretować mrok także w kategoriach teologicznych – jako poetycką wizję świata, w którym Bóg stał się wygnańcem, przybyszem, kimś obcym, wielkim odrzuconym. Ogarnięcie-ciemnością niemal zawsze w omawianej poezji – także w najnowszych utworach – oznacza oderwanie od źródeł istnienia, metafizyczne zagubienie.

Niemniej zmysłowy charakter mają także inne słowa klucze tej poezji: „chłód”, „szarość”, „popiół”, „choroba”. Tak jak i „ciemność”, w swej warstwie powierzchniowej, dosłownej odsyłają niekiedy do realiów państwa policyjnego i więziennego. Tak jak ona zawsze kierują o wiele dalej – ku uniwersalnej sytuacji ludzkiej tęsknoty za zadowoleniem, za sensem. Podstawowym przeżyciem egzystencjalnym bohatera analizowanych wierszy jest bowiem doświadczenie nieprzychylności świata, który jawi się jako przestrzeń odpychająca i absurda. „Jest zimno, owijam kocem mój dom” – szepcze bohater *Tenebrae* (W, s. 21). Dramatyczne poszukiwanie zadowolenia nie natrafia na jakąkolwiek wzajemność ze strony świata, który pozostaje zimny, szary i szorstki. Jego niegościnnosć symbolizują m.in. „szara ławica” z tekstu *Krwawiące piersi* (W, s. 19); szarość kamieni z liryku *** *Świat* (C, s. 60), szare powietrze w wierszu *Mosty* (Ci, s. 49) czy też szary piasek z wiersza *Mgły, ścierniska* (C, s. 62). Nicość jest u Polkowskiego czymś, czego się dotyka, co jest szorstkie, nieprzejdane, uwierające – jak popiół osypujący się na ludzi i ich ziemię (por. np. wiersze, *Zmierzch* [W, s. 124] czy też szary piasek z wiersza *Mgły, ścierniska* [C, s. 62]). Jej materią jest „syty, głuchy kurz” (Ci, s. 23). Stałym komponentem egzystencji okazuje się poczucie samotności i słabości (bezsilności i zwątpienia) wyrażane niekiedy za pomocą sugestywnych obrazów choroby (por. np. *** *ostatnie słowo należy do wiatru...* [C, s. 66]). Pozbawione trwałej wartości, a więc sprofanowane, podszyte pustką, może się u Polkowskiego okazać niemal wszystko: dom, ojczyzna, ciało, sztuka, poetycka mowa. Przejście przez pustkę jest w tej poezji koniecznością (chciałoby się powiedzieć historyczną koniecznością narodów Środkowej Europy). Dobrze ilustruje to prawo nietytułowany wiersz opatrzone motto wyjętym z wiersza Adama Zagajewskiego (*Ci co nie całkiem żyli w nierealnym kraju, nie umrą na zawsze, wciąż będą szukali innego wcielenia*). Jego puenta brzmi następująco:

To jest czuła wolność i wielkie porównania – chłodne
konstrukcje świerków, omszałe krety brzoskwiń toczące się
przez zdania Pascala, najwspanialszy ze smutków, soczysty owoc
Europy dzielony w metrze między ciała uchodźców wcielonę
W pustkę

(W, s. 134)

Można w tym widzieć męstwo nieulegania iluzji, konsekwentną rezygnację z ułudy spełnienia-w-czasie, świadomą odmowę uczestniczenia w utopjach do-czesnego szczęścia. Nicość – przekonuje poeta – jest przecież nie tylko częścią świata zewnętrznego, ale i częścią naszego wnętrza. Jest nieodłącznym i niemożliwym do usunięcia przez nas samych komponentem egzystencji. *Tak, czyniliśmy zło* (W, s. 119); *Wśród nas, nieczystych* (W, s. 87) – nie tylko w tych utworach powraca bolesne poczucie niedoskonałości, świadomość uwikłania w żywioły pustki. A wraz z nim niezgoda, tęsknota za ocaleniem przychodzącym spoza nas samych, chęć egzystencjalnego przyświadczenia nadziei sięgającej poza ciasne ramy do-czesnego losu. Czy jednak uczucia metafizyczne mogą uwolnić od pytań? Wydaje się, że nie. Wiersz *Gładki kamień* (Ci, s. 31) rejestruje niektóre z możliwych:

Czyja jesteś ręko, która mnie miękko dotykasz? Podnosisz
Popychasz lekko, lecz bez odwołania puls niepokoju?
Jaki zgiełk i ciężar zagubionej stopy, jaki koniec
I jaki początek mogą jeszcze otworzyć moje kroki?

Niepokój staje się w analizowanej poezji istotnym komponentem tożsamości. Polkowski sugeruje, że poczucie zagubienia to szansa dana człowiekowi, bowiem właśnie samotność i bezradność są drogą w stronę Innego. Czy refren „I’m going Home Just live with Jesus” (Ci, s. 54) wybrzmiewa w wierszu tak czysto właśnie, dlatego że kryją się za nim zmęczenie, ból i starość Joe Lee Hookera? Warto to podkreślić: i człowiek, i Bóg pojawiają się w tej poezji nie w majestacie i mocy, lecz w słabości. Takiej jednak, która nie osłabia siły wyborów moralnych.

Źródła podmiotowości

Wiersze Jana Polkowskiego wyrastają z buntu, z woli sprzeciwu wobec rozmaitych imion nicości. Zwraca uwagę m.in. parafraza znanej formuły z *Herostratesa*: „a wiosną [...] ciszę, nie nicość zobaczyć” (Ci, s. 41). Gdyby trzeba było określić warunki, dzięki którym bohater analizowanej liryki konstituuje swą podmiotowość, to wypadałoby podkreślić właśnie rolę czegoś, co można nazwać „momentem aksjologicznym” czy po prostu sytuacją wyboru. Jej przeciwieństwem biegunem są próby uchylenia wiążącego charakteru naszych decyzji aż po rozmaite odmiany eskapizmu czy też braku zainteresowania rzeczywistością. Te jednak poeta

waloryzuje negatywnie. Aktywność, zaangażowanie są u niego niemal synonimem *l'engagement* Mouniera. Bierność, spoczynek traktuje poeta jako ewokację zgody na niebyt, niegodne poddanie się konieczności. Lęk „że będę spał i spał i spał” (Ci, s. 10) wyrasta w tej poezji właśnie z niezgody na uległość wobec determinantów pochodzących spoza nas samych i naszych wewnętrznych władz, jest wyzwaniem rzuconym nie-woli. Bohater omawianych wierszy do końca chce być wolny, do końca zdolny do aktów samodeterminacji. Wie, że może pozostać sobą tylko w ten sposób: dzięki nieustannemu wysiłkowi wydobywania swej egzystencji z niebytu, dzięki aktom wyboru dobra. I siebie i nas przekonuje, że można być wolnym tylko dzięki napięciu woli skierowanej ku wartościom: nie dzięki wycofaniu, lecz przez uczestnictwo; przez mozolne, życiem dawane świadectwo, że wbrew przeciwnościom i okrucieństwom historii wybór taki jest możliwy.

Wiele wierszy Polkowskiego mówi właśnie o tym – o dynamice istnienia, o wyborach i czynach, dzięki którym osoba – sytuując się wobec wartości – ugruntowuje się (wbrew żywiołom pustki) w swym własnym istnieniu. Bardzo ważne jest w tej poezji wspomniane napięcie pomiędzy spoczynkiem i działaniem – wyczuwamy je śledząc losy bohaterów, obserwując przestrzeń, w której się poruszają, ale odnajdujemy je też u samych źródeł wielu utworów: na poziomie języka. W idiolekcie poety leksemy „głód” i „pragnienie” odsłaniają ogromne bogactwo znaczeń – są nie tylko wyrazem napięcia woli i buntu przeciw nicości, nie tylko gestem wyzwolenia z konieczności i aktem nadziei sięgającej poza doraźne ograniczenia, lecz także zasadniczym obszarem konstruowania własnej tożsamości. Równie ważna jest dla pisarza mocno antagonizowana przezeń (o wiele mocniej niż w języku ogólnym) para pojęć „czekać” i „czuć”! Wypada powtórzyć: tożsamość nie jest w świecie Jana Polkowskiego czymś danym, lecz czymś, co musi być nieustannie zdobywane. Stąd właśnie często ponawiane przez bohatera pytania o własną integralność, przynależność – o jedność w czasie i przestrzeni, pytanie o to, jak być wiernym, jak utwalić swoje istnienie w działaniu (por. np. wiersz *** *Bach, toccata G-dur...* [Ci, s. 13]). Stąd też pejoratywna ocena czegoś, co można nazwać „lekkością bycia”. Warto o tym pomyśleć: poeta negatywnie waloryzuje przymiotnik „bezbolesny”. „Bezbolesne wnętrze śniegu, z którego trzeba się wyrwać” – to zdanie z wiersza *Pierwszy śnieg* (Ci, s. 30). W innym pojawia się fraza „Los bezbolesnie odrywać od jestem” (Ci, s. 17). I w jednym i w drugim „bezbolesność” opatrzona jest znakami

ironii, pozostaje na zewnątrz życia, wydaje się nie-ludzka. Ludzki jest ból, utrudzenie, ciężar – czy to przypadek, że mówi się w tej poezji o „najjaśniejszym z ciężarów?” (Ci, s. 16).

Wyobraźnia poety z nieodmienną częstotliwością porusza się przecież wśród antynomii, tłem obrazów poety często staje się sieć różnego rodzaju paradoksów. W wierszach dawniejszych pojawiają się formuły: „ciemny a jednak świecisz (W, s. 40). W nowych natrafiamy na zwroty typu: „Światło czernieje” (Ci, s. 76), radość pozostaje „ciemna, zimna” (Ci, s. 58), ciemny jest „złoty obłok” (Ci, s. 75) i „ton nadziei” (Ci, s. 13). Przekonanie o obecności w świecie i w nas samych nieusuwalnych opozycji jest konstytutywną cechą omawianej twórczości. Co oznacza? Analiza najbliższych kontekstów cytowanych i wielu innych, podobnych paradoksów poety, pozwala wysunąć ostrożną hipotezę, że autor *Elegii z Tymowskich gór* stara się je wpisać w figurę ofiary. Jej istotę dobrze oddaje symbolika „żarłocznego ognia” – tak często powracająca w lirykach pisarza. Chodzi o osobliwe doświadczenie dezintegracji pozytywnej – ogień jednocześnie spala i oczyszcza, daje ciepło i zniszczenie, podtrzymuje życie i zabija. Niektóre opozycje, które kryje w sobie mieszczą się w układzie życie – śmierć, ocalenie – zagłada, zwycięstwo – klęska, szczęście – ból. Bohaterowie Polkowskiego często znajdują się właśnie w ogniu sytuacji granicznej – takiej, gdy wybór jednych wartości wiąże się z utratą innych. Poeta sugeruje, że dzięki temu, iż są w stanie poświęcić jedno (choćby była wśród nich wartość życia) na rzecz innych (takich jak: wolność, sprawiedliwość, prawda) w sposób najbardziej jaskrawy utwierdzają własną ludzką tożsamość i duchową niezależność. Stara się nas przekonać, że wewnątrz naszych aktów wyboru „większego dobra” kryje się jakiś rodzaj cierpienia, które w jakimś innym wymiarze okazuje się jest szczęściem, rodzaj spalania, które przynosi ocalenie. Podkreśla, że nasza droga ku tożsamości prowadzi właśnie przez poniżenie, przez poczucie klęski i pustki, a więc jakiś rodzaj zagłady i śmierci.

Zarysy preferowanego przez poetę projektu egzystencji pojawiają się w wielu wczesnych wierszach (myślę m.in. o takich jak: **** Powiedziałem wszystko* [W, s. 72]; *Cela 209* [W, s. 92]; *Sefer ha Zohar. Księga Blasku* [W, s. 107]; *Carskie wrota* [W, s. 140]). Jeden z ostatnich, *Wiatr*, przynosi jednak ich ciekawą syntezę. Warto przywołać go w całości:

Brnie, pod prąd, gorzkie źródła, ciemne wody.

Czuwa. Żyje i czuwa.

Matka odchodzi,
już jej nie widzi.
Widzi nieustannie powtarzającą się chwilę
końca i ofiarny ból, całopalny,
zmierający wytrwale ku szaleństwu,
poświęcony, tak, tylko jemu.
Mozolnie, pod prąd, dźwiga kamień,
swój przenośny dom.
Słone wody, pod wiatr, niosą jego ciało.
Będzie sam, będzie nagi,
będzie obmyty.

(C, s. 63)

Ten krajobraz znamy już z innych wierszy poety – ledwie zarysowany, jakby objawiał się nam wyłącznie po to, by kierować poza siebie; oszczędny, sprowadzony do prostej kombinacji podstawowych żywiołów: woda, kamień, wiatr. W samym środku jest, ktoś, kto nie ma imienia, ktoś, kto mógłby być każdym z nas, ktoś nienazwany. Czasoprzestrzeń, w której się porusza, wydaje się niemal abstrakcyjna, wyrwana z tego, co doraźne i bieżące. Miejsce nienazwanego bohatera jest wszędzie i nigdzie. To, co mu się przydarza, zdarza się teraz i zawsze. Ten, który mówi, nie opowiada przecież biografii. Jest raczej tym, który układa hieroglify, rysuje symbole. Jest kimś, kto dotyka tajemnicy losu.

Wiemy to od początku, od pierwszego słowa, które pada w utworze: nasz los jest trudem jest mozołem. Co to oznacza? Najpierw chyba to, że jest w naszych rękach. Trud nie może być przecież – tak jak unoszenie – doznaniem biernym. Ma charakter czynny, jest związany ze świadomością i suwerenną decyzją osoby. Wysilek – pisał Maine de Biran – to ruch człowieka uchwycony przez świadomość. Jeśli doświadczamy swej tożsamości, to dzieje się tak dzięki wysiłkowi. Dzięki niemu doznajemy też świata zewnętrznego⁷³. To trud stanowi o człowieku, konstytuuje jego podmiotowość, ustanawia tożsamość bohatera. Oto zasadniczy, filozoficzny kontekst wiersza. „Brnę, więc jestem” – mógłby powiedzieć jego

⁷³ Por. B. Kuczera-Chachulska, „Czas siły zupełnej”. *O kategorii wysiłku w poezji Norwida*, Lublin 1998, s. 12.

bohater – „bycie-tu jest z samej swej istoty byciem pod prąd. Potwierdzam siebie poprzez mózół”.

Inaczej niż ruch, wysiłek ma zatem u Polkowskiego charakter podmiotowy i, by tak rzec, „tożsamościowy”. Jest związany z działaniem świadomości – z pracą umysłu i woli. Nie byłby wszak możliwy, gdyby nie przeżycie niewystarczalności. Trud zawiera w sobie doświadczenie głodu wartości – ukryte roszczenie do-pełnienia. Jest – jak chce Paul Ricoeur – „afirmacją bytu przedsięwziętą w braku bytu”⁷⁴. Roszczenie pełni wartości nieuchronnie przynosi zatem ze sobą doświadczenie oporu świata skażonego obecnością braku. Nurty strumienia rzeczywistości płyną w wierszu przeciwno człowiekowi i jego wartościom. Wody świata są gorzkie i mroczne. Wiatr – przeciwny. Kamień – ciężki. Ale to właśnie opór rodzi wolę. To on utwierdza nasze „chcenie-innego” – naszą niezgodę i tęsknotę, ustanawia tak ważne w tej poezji słowo „pragnę”. Męstwo bycia, wytrwałość, wierność nie są dla poety niczym innym niż właśnie konsekwencją działającej woli. Rozumiemy teraz, dlaczego są tak ważne: to dzięki nim w świecie podszytym nie-byciem konstituuje się to, co ludzkie. Nie ma innego, ludzkiego sposobu zamieszkania świata, niż ruch woli w stronę wartości. Nie ma innej drogi tożsamości niż wierność temu, co uznajemy za najważniejszą wartość. Figurą owego aksjologicznego centrum, figurą domu, jest w liryku dźwigan kamień. Im bardziej (boleśniej?) w naszej drodze w stronę dobra doświadczamy oporu nicestwiejącej rzeczywistości, tym bardziej jesteśmy sobą – zdaje się mówić Polkowski. Jeśli tak dramatycznie brzmi w tej poezji o zdradę⁷⁵ – to dzieje się tak dlatego, że zapytywana jest wówczas sama istota człowieczeństwa, sam rdzeń bycia – coś, co wyznacza granice człowieka, stanowi horyzont, poza którym przestajemy być sobą.

Czuwanie jest więc w utworze nieustannym, mozolnie podtrzymywanym napięciem woli skierowanej w stronę jakiegoś ważnego dobra. Pragnienie skierowane ku „czemuś innemu” okazuje się jedyną, godną człowieka formą bycia-w-świecie. Czy można zatem powiedzieć, że jest wywyższeniem, rodzajem nagrody? Czy można mówić o błogosławieństwie bez-senności? Być może tak, ale odpowiedź nie jest łatwa. Czymś, co odsłania się przed otwartymi oczami bohatera, nie jest przecież pełnia bytu, lecz

⁷⁴ Tamże, s. 6.

⁷⁵ Por. np. pytanie, jakie Rabbi kieruje do swego ucznia w wierszu „*Nie znam tego człowieka*”: „Nie zaparłeś się Mnie, Galilejczyku?” (W, s. 52).

„nieustannie powtarzająca się chwila końca”. Czuwanie, o którym mowa w liryku, bardzo przypomina to z pism Levinasa i Ciorana. „Bezsensowność” – pisze Cioran – „jest wykluczeniem ze świata, zanurzeniem w chaos bezsensowności i bez-celowości”. Podobnie Levinas, który czuwanie łączy z doświadczeniem *il y a* – bezosobowego, absurdałnego bycia, bezsensownego, niczym niewypełnionego czasu:

Świat *jest*, znudzenie ogarnia człowieka, wszystko trwa bez zmian [...]. W tej sytuacji nic nie ma sensu: żadne działanie nie przerwie jednostajności *il y a*. Pozostaje jedynie dostosować się do owego bezosobowego „szumu” i wegetować bez nadziei, w [...] zniechęceniu oraz świadomości groźnego osaczenia [...].⁷⁶

Samotność i opuszczenie nie są w analizowanym utworze cząstkowe i mijające. Wydają się absolutne. Nie chodzi przecież w nim o tragiczną „dorosłość”, o śmierć matki, rozpad poczucia bezpieczeństwa i niemożność zaznania przytulności świata. Opuszczenie, które doświadcza liryczna persona, jest dużo głębsze. Jeszcze raz warto przywołać analizy Levinasa:

To nie jest samotność istoty opuszczonej przez świat, któremu ona dotrzymuje kroku, lecz, jeśli tak wolno powiedzieć, istoty, która kroku nie dotrzymuje samej sobie, która – z siebie wybita – nie scala się w chwili, i tak oznaczającej dla niej wieczne zobowiązanie.⁷⁷

Zmęczenie czuwania – pisze dalej filozof – wystawia świadomy podmiot na próbę granicy i szaleństwa⁷⁸. Tak właśnie dzieje się u Polkowskiego. Wierność nie przynosi jego postaciom nagrody, lecz śmierć. I we wczesnych i w ostatnich wierszach poety z niezwykłą siłą powraca ten sam obraz – takiego przy-świadczania wartościom, które w płaszczyźnie historycznej przynosi wyłącznie klęskę. Zarazem jednak w jakimś sensie uchyla darwinistyczne prawa historii, wskazuje horyzont, który otwiera się ponad nimi.

⁷⁶ Cyt. za: W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996 s. 128.

⁷⁷ Cyt za: H. Perkowska *Postmodernizm a metafizyka*, Warszawa 2003, s. 286.

⁷⁸ Tamże.

Bohaterem *Wiatru* nie jest zatem Syzyf. Nie ten, w każdym razie, któremu Albert Camus poświęcił słynny esej.

Zostawiam Syzyfa u stóp góry. Człowiek zawsze odnajdzie swój ciężar. Syzyf uczy go wierności wyższej, tej, która neguje bogów i podnosi kamienie. On także mówi, że wszystko jest dobre. Świat bez władcy nie wydaje mu się ani jałowy, ani przemijający. Każda z cząsteczek kamienia, każdy poblask minerału w tej górze pełnej nocy same w sobie tworzą świat. Aby wypełnić ludzkie serce, wystarczy walka prowadząca ku szczętom. Trzeba wyobrażać sobie Syzyfa szczęśliwym.⁷⁹

Pod żadnym z tych zdań nie mógłby się podpisać autor wiersza. Każde wydawałoby mu się podszyte utopią, naiwną wiarą w moc człowieka, zdolnego własnymi siłami osiągnąć ostateczne ocalenie. Serce osoby, która pojawia się w wierszu, pozostaje puste. Tak jak u Levinasa, bohater Polkowskiego⁸⁰ doznaje potrzeby, która nie zna żadnego do-czesnego zaspokojenia. Przeciwnie, odnosimy wrażenie, że „karmi się własnym głodem”, jakby świadomie i dobrowolnie kierował się „ku czemuś całkowicie innemu, ku temu co inne absolutnie”⁸¹.

Odmawiając wiary w możliwość samozbawienia człowieka, nie przekreśla bowiem autor możliwości ocalenia, które ma charakter transcendentny, przychodzi spoza nas samych. Przeciwnie, wyraźnie zarysowuje horyzont ostatecznego oczyszczenia – perspektywę sakralną, nadającą tragedii egzystencji zupełnie nowy sens. O takim oczyszczeniu poeta mówi wielokrotnie w swoich utworach (por. np. *O dobrą śmierć*). Całopalna ofiara jest klęską w wymiarze immanencji, ale w sferze tego, co nas przekracza – jest zwycięstwem. Poprzez bankructwo ludzkiej samo-wystarczalności, poprzez totalne zniszczenie tego, co w nas i naszym świecie immanentne, dokonuje się w tej poezji otwarcie na transcendencję.

Kluczem do zrozumienia postawy bohatera omawianych wierszy jest więc być może koncepcja podmiotu wypracowana przez Charlesa Taylora. Przypomnijmy: kanadyjski filozof mocno podkreśla fakt, że

⁷⁹ A. Camus, *Dwa eseje. Mit Syzyfa. Artysta i jego epoka*, tłum. J. Guze, Warszawa 1991, s. 110.

⁸⁰ W *Wietrze* jest nim mężczyzna. Warto przecież podkreślić, że mit Syzyfa ma w omawianej poezji wersję żeńską w intrygującej osobie Brzemiennej...

⁸¹ Por. K. Wiczorek, *Levinas a problem metafizyki*, Katowice 1992, s. 72.

w nowoczesnej kulturze Zachodu horyzont moralny nie jest czymś stałym, ustanowionym, ale funkcjonuje jako rzeczywistość mniej lub bardziej dynamiczna, negocjacyjna, tym samym jest nie tyle dany podmiotowi, ile raczej pojawia się przed nim jako zadanie. Inaczej mówiąc, współczesny podmiot skazany jest na wysiłek – na nieustanny wybór i konstrukcję własnego horyzontu aksjologicznego. Aby utrzymać i wzmocnić swą tożsamość, winien on, zdaniem Taylora, mieć pewną orientację wobec dobra. Od kształtu tej orientacji zależy jego poczucie zadowolenia w świecie, a więc – poczucie sensu. Jak pisze filozof:

Wiedzieć, kim się jest, znaczy zarazem być zorientowanym w przestrzeni moralnej, przestrzeni, w której pojawiają się pytania o to, co dobre, a co złe, co warto robić, a czego nie, co ma sens i wagę, co zaś jest nieistotne i drugorzędne.⁸²

W innym zaś miejscu dodaje:

Moja tożsamość określona jest przez więzi i identyfikacje, stanowiące ramy lub horyzont, wewnątrz których mogę w każdym konkretny przypadku próbować ustalić, co jest dobre czy wartościowe, co powinienem zrobić.⁸³

Taylor podkreśla także rolę języka czy raczej rolę opowieści w procesach wzmacniania tożsamości. To właśnie język pozwala uczestniczyć jednostce w kulturze, a zatem w różnorodności historycznych narracji, w ramach których będzie ona zdolna do tego, by konstruować swoją własną opowieść. Znajomość własnego tła kulturowego, własnych relacji z innymi ma – zdaniem Taylora – ogromny wpływ na procesy tożsamościowe, bowiem jednostka zawsze negocjuje swą tożsamość ze „znaczącymi innymi”. Podmiot – jak podkreśla filozof – może być wolny i autentyczny tylko poprzez dialog z innymi ludźmi w ramach otaczającej nas kultury. Jedną z ważniejszych form udzielania odpowiedzi na powracające pytanie „Kim jestem?” staje się u Polkowskiego (podobnie jak u Taylora) właśnie refleksja nad źródłami własnej moralności, skrytymi w relacjach ze

⁸² Ch. Taylor, *Samointerpretujące się zwierzęta*, [w:] *Filozofia podmiotu. Fragmenty filozofii analitycznej*, tłum. J. Górnicka-Kalinowa, Warszawa 2001, s. 54.

⁸³ Tamże, s. 53.

wspólnotą. Jej najprostszą, najbardziej naturalną formą jest przynależność rodzinna. W wierszu o znamienym incipicie *** *żyć tylko w pojedynczym losie* natrafiamy na zdanie: „Jednego nie mogę uniknąć/ Wejścia w los matki i ojca” (Ci, s. 40). Gdyby kusiła nas możliwość egzegezy naturalistycznej, prymitywnej, warto od razu zaznaczyć, że nie mówi się tu o dziedziczeniu genów, lecz losu. Rzeczywista wspólnota ludzi – zdaje się mówić poeta – nie ma swych źródeł ani w biologii, a nie nawet w socjologii, lecz w egzystencji. Rodzi się ze współczucia, z tego, że wspólnie stajemy przed nieuniknionymi doświadczeniami życiowymi: przed przeżyciem opresji, bólu, samotności, rozpacz. Tak jest m.in. w licznych wierszach, które poeta poświęcił żonie lub córce (mam na myśli nie tylko takie teksty jak m.in. *** *Oddaję ci: żebro, rękę, nogi* (W, s. 20), ale także ciekawy, dialogujący z Miłozsem tryptyk *Gołębica* – dedykowany córce). Wierność wobec wybranych wartości to u Polkowskiego najpierw wierność wobec najbliższych „znaczących innych”.

Do ich grona należą rozmaite postaci z bliższej i dalszej rodziny. Niektóre wiersze poety mają kształt genealogii, są nie tylko wyprawą w głąb czasu, próbą ocalenia minionego, ale przede wszystkim właśnie podróżą hermeneutyczną, w ramach której wydarzenia z przeszłości pełnią funkcję wciąż aktualnego znaku. Opowiadają bohaterowi nie tyle o tym, kim byli inni, ile raczej o tym, kim jest on sam, służą budowaniu jego własnej tożsamości. Tak jest w znanym wierszu *Rok 1940. Zdzisław Chmielewski wędruje przez Azję* (W, s. 88), tak w *Podróży do Święcian* (C, s. 9), w *Pniowie* (C, s. 50–51) i nietytułowanym tekście, który dał tytuł esejowi Tomasza Burka⁸⁴ *** *Opowieść, która nieustannie niszczy i powstaje z martwych* (C, s. 52–53).

Tak dzieje się też w niektórych lirykach niemających struktury genealogicznej. Myślę zwłaszcza o tych, które są świadectwem zakorzenienia we wspólnocie lokalnej i narodowej. Inaczej niż dla wielu rówieśników, inaczej niż dla wielu poetów młodszych generacji, miasto nie jest dla Polkowskiego przestrzenią obcą, milczącą, anonimową. Przeciwnie – ma charakter spersonalizowany, pozostaje znane, mówiące. Tekst miasta jest, co kulturoznawcom wydaje się oczywiste, tekstem człowieka. Autor *Cienia* nie chce ignorować faktu, że wypisał on swoje świadectwo w murach, skrył się w monumentach. Dlaczego jednak przeszłość jest dla

⁸⁴ Por. T. Burek, „Opowieść która...”. „Cantus” Jana Polkowskiego, „Topos” 2011, nr 3, s. 15–19.

poety ważna? Jeszcze niedawno nie trzeba było zadawać takich pytań, ale dziś jest inaczej... Kiedy czyta się *Pierwszy śnieg (widok z okna)* (Ci, s. 29–20) czy „*Poemat dla dorosłych*” (Ci, s. 7–8), można odnieść wrażenie, że przeszłość ma w tej poezji tak ważne miejsce dlatego, że jest... ludzka. Nie jest heglowskim wcieleniem „ducha”, lecz biografią konkretnych ludzi. W szczególny sposób mówi o tym tom *Głosy*. Jego pierwsze wydanie ma na okładce wyłącznie tytuł. Autor rezygnuje ze swego nazwiska, sprowadzając swą rolę do roli medium, radiowej fali przenoszącej cudzy głos, cudzą opowieść. Każda z nich – a jest ich w zbiorze 18 – to opowieść o utracie, próbie przepracowania traumy. W tle ciemnieje oczywiście okrucieństwo historii, pamięć o zamordowanych na Wybrzeżu w 1970 r., ale na pierwszym planie jest egzystencja – codzienny trud, zwykła żaloba, ludzki ból.

Pamięć o tym, co było, jest pamięcią o egzystencji – staje się więc u Polkowskiego jeszcze jedną formą walki o tożsamość. Ten sam sens uzyskuje w omawianej twórczości przywiązanie do wspólnoty narodowej. Nie ma ono w sobie ani cienia dumy, nie jest skierowane przeciwko innym. Wręcz przeciwnie, wyrasta z empatii, z poczucia więzi z innymi: z tymi, których – tak jak bohatera tej poezji – historia doświadczyła trwogą, głodem, rozpaczą. Z tymi, którzy – właśnie dzięki temu, że zmiażdżeni przez historię złożyli ofiarę ze swojego życia – ustalili ramy, dzięki którym można i dziś odróżniać dobro od zła, kłamstwo od faktu... Być sobą znaczy zatem w omawianej poezji tyle, co być-z-drugim, doświadczać relacji. Kultura, a zwłaszcza język, są dla poety empirycznym wykładnikiem relacyjnego charakteru naszego bycia-w-świecie. W jednej z niewielu programowych wypowiedzi autora *Cienia* odnajdujemy charakterystyczny fragment:

Cóż byłoby warte nasze życie uwięzione tylko w jednym czasie? Czy byłby nam potrzebny język zagłębiony tylko w swoją epokę i ograniczony zmysłami jednego ja? Zanurzenie się w sięgającej tysiącleci pamięci języka i w kosmos poezji przenikającej tajemnicę istnienia wszystkich pokoleń pozwala nam wznieść się ponad jednostkowy wymiar poznania i ponad kleszcze czasu.⁸⁵

⁸⁵ J. Polkowski, *Czy poezja ocala?*, „Rzeczpospolita” z dnia 31.12.2010.

Przykuwa uwagę nie tylko sugestywny obraz przekraczania, transcendowania ponad ramy czasu i przestrzeni, lecz także myśl o zbiorowej pamięci języka, o jego władzy nad istnieniem.

„Jak wyczyścić język/ z nalotu cudzych losów?” (s. 43) to pytanie, co wydaje się oczywiste, ma charakter retoryczny. Nie może mieć innego charakteru po Bachtinie, nie może brzmieć inaczej dziś, gdy tyle już wiemy o intertekstualności. Nawet gdyby zabrakło cytowanych, eksplcytnych wypowiedzi pisarza o „pamięci” języka, powyższe sądy miałyby silne uzasadnienie w przekonaniach zawartych w sposób implcytny w poetyckich decyzjach autora *Cienia*. W wielu utworach poeta w sposób intencjonalny, często wyraźnie zaznaczony, podejmuje dialog z cudzymi głosami. Wydaje się znamienne, że do rozmowy zaprasza m.in.: Kazimierza Wierzyńskiego, Osipa Mandelsztama, Czesława Miłosza, Paula Celana, Ryszarda Krynickiego. Nie pokusiłbym się o ułożenie jakiegoś algorytmu wyjaśniającego podobny zestaw nazwisk, mam jednak wrażenie, że Polkowskiego interesują ci, którzy czynią język ważnym narzędziem wrażliwości tyleż artystycznej, co moralnej. Tadeusz Nyczek pisał kiedyś, że dla autora *Ognia* język stanowi o egzystencji:

Człowiek pozbawiony godności, praw i szans samostanowienia bywa tylko bełkoczącym mechanizmem: ani się z nim porozumieć, co dopiero żądać wiarygodnego świadectwa, lirycznej metafory. Tu nie chodzi o informacyjny jedynie kryzys języka. Kryzys dotyczy egzystencji. Słowo jest funkcją ciała. Nie istnieje poza ciałem. Ciało zaszczone nie będzie pewne słowa.⁸⁶

Dziś możemy powiedzieć, że bunt poety przeciwko kłamstwu – artykułowany dawniej jako troska o bliskie relacje słowa i rzeczy (por. np. wiersze *Strumień wieczności* czy też „*Co nie jest wymówione zmierza do nieistnienia*” Czesław Miłosz [W, s. 125]) – dziś wyrażany jest skłonnością poety do budowania własnej, tożsamościowej opowieści ze skrawków rozmaitych narracji obecnych w kulturze – z opowieści rodzinnych, z literatury, z muzyki, z wielkiej sztuki i architektury europejskiej. Stąd właśnie narracyjność, epickie zacięcie wierszy z tomu *Cantus* i *Cień*.

⁸⁶ T. Nyczek, *Co słycać w Polsce?*, [w:] tegoż, *Powiedz tylko słowo*, Londyn 1985, s. 116.

Poza historią?

Obok do-czesności dziejów poeta często kładzie bowiem w wierszu obrazy wiecznego „teraz” kultury lub natury. Liryki takie jak *Europa* (W, s. 117) czy też *** *Na początku była katedra...* (C, s. 64–65) – a obok niech wiele innych – okrucieństwom historii przeciwstawiają trwanie wartości zaklętych w sztukę, architekturę i język. Niemniej istotna wydaje się opozycja historii i natury. Jak to było mówione, dzieje są w tej poezji domeną braku i niespełnienia – a więc także dziedziną wysiłku i woli – są obszarem zmagania. Inaczej jednak natura. Tak jak dzieła mistrzów, wydaje się raczej krainą nasycenia i łagodności. Nie stawia oporu, nie implikuje więc napięcia. Tak jak one – jak muzyka Bacha, obrazy Vermeera, jak katedra – zachęca raczej do bezinteresownej afirmacji, jest przestrzenią medytacji. Zamiast proponować *actio*, skłania raczej do wyciszenia, buduje klimat *contemplatio*. Niemniej ważnym niż omówiony wyżej model *vita activa* jest w charakteryzowanej twórczości projekt *vita contemplativa* – swoistej bierności, która stanowi rodzaj wewnętrznego otwarcia na dar świata. Czasem ów moment powierzenia się rzeczywistości pojawia się jako pragnienie – tak dzieje się zwłaszcza w lirykach z lat 80. (warto przypomnieć choćby zaklęcie „oddać się światłu” z wiersza *** *bolełem nad sobą*: [W, s. 114]). Kiedy indziej wiersz staje się zapisem faktyczności czegoś, co moglibyśmy nazwać doświadczeniem medytacyjnym. Jego finałem jest iluminacja. Tak jest w poetyckim zapisie koncertu: *Allemanda, corrente, sarabande, giga, ciaccona* (C, s. 76), tak w wielu innych utworach, chwytających prywatne olśnienia dziełami sztuki (por. np. *** *Bach, toccata G-dur...* [Ci, s. 13], *** *Ostanie słowo należy do wiatru* [C, s. 66]) Kiedy tłem tego przeżycia staje się natura, oznacza ono niekiedy zjednoczenie ze światem, głęboką zgodę na rzeczywistość, poczucie nieważności czy nawet nieistnienia „ja”, całkowite powierzenie się rzeczywistości. Wyznanie „przez chwilę czuję, że rozplływam się w niedotykalnej,/ nieogarnionej przestrzeni, przestaję/ istnieć” (C, s. 38–39) jest świadectwem takiego właśnie – medytacyjnego – przeżycia⁸⁷? Podobnie – słowa „otworzyły się moje oczy na pochylone domostwa traw,/ bezwietrzne sieci ptaków, błękitne wino kamieni” z tekstu *** *Uwielbiona poro ptaków...* (W, s. 135). O oczyszczeniu poznania, o pełniejszym wnikięciu w istnienie

⁸⁷ Wspomina o tym Zofia Zarębianka w tekście, który w całości poświęcony jest interpretacji tego wiersza. Por. Z. Zarębianka, *Przebudzenie jako odkrycie pulsu wewnętrznej ciemności*. Jan Polkowski „Rzeka”, „Topos” 2010 nr 5, s. 153–157.

zdaje się mówić zakończenie wiersza *** *We śnie trzymałem w dłoniach szarpiającą się rybę*:

Pieściłem cię, obietnico narodzin.

Wędrowałem, nie odchodząc.

Położyłem się na wznak by śledzić

najwyższe i najniższe z Twoich uczynków

(E, s. 109)

Chodzi w nim nie tylko o medytację nad stworzeniem, ale wręcz o kontemplację – o przyłgnięcie do Nadprzyrodzonej Tajemnicy. Wpatrywanie się tylko w nią.

Medytacja w środowisku kultur i/lub natury często przybiera jednak w utworach Jana Polkowskiego jeszcze inny kształt. W dawnych i nowych lirykach poety odzywa się ów znamieny ton *meditatio mortis*, charakterystyczna skłonność do rozpamiętywania marności, śmiertelności nas i rzeczy świata tego. Tekst *Plecami do światła*, poświęcony muzyce Bacha, staje się wierszem o śmierci (W, s. 65). Liryk *Toscana indicazione geografia tipica* rozgrywa się pomiędzy ekstazą i nirwaną (C, s. 21–22). *Wolfgang Amadeusz M.* jest przejmującym zapisem choroby i śmierci... Wiele wskazuje na to, że także elegijność liryki Polkowskiego – związana z przestrzeniami natury – ma u swych źródeł wyobraźnię melancholiczną, znajdującą – jak pisze znawca – „zagadkowe zadowolenie» w kontemplacji chaosu przemijających bytów”⁸⁸. Warto przypomnieć najpierw pewien liryk z lat 80.:

Godzinami patrzę na ptaki: ostrożną sójkę, białogrzbietego dzięcioła
bawiącego się w chowanego, niestrudzone sikorki,
na pokolenia gałązek czereśni, bez końca, ślepnąc.

Na moście, w majestacie rzeki, nie narodzona, niepoznawalna cisza
zatapia porty, toczy kamienne twarze ku ciemnym gwiazdom mórz.

(W, s. 137)

⁸⁸ W. Bałus, dz. cyt., s. 51.

Skupienie, o którym mówi bohater utworu, przynosi wprawdzie otwarcie na tajemnicę rzeczywistości, ale charakter tej tajemnicy pozostaje mroczny. Samo doświadczenie okazuje się właściwie ukrytą formą mozołu. Jest bolesne, skoro jego efektem okazuje się jakiś rodzaj utraty. Medytacja kończy się paradoksalną „ciemną iluminacją” – odkryciem nieuchronności odejścia. Jest więc swoistą anty-medytacją? Mogłoby się wydawać, że poeta zwodzi nas pozorami medytacyjnego zanurzenia w istnieniu, podczas gdy w rzeczywistości zamyka horyzont nieuchronną granicą śmierci. A jeśli tak, to okazuje się, że natura nie stanowi w tej poezji przeciwagi dla procesów nicestwienia świata, staje się jedynie ich tłem. Tak jest w licznych wierszach, które autor poświęca drzewom, tak choćby w znanym, komentowanym tekście⁸⁹ *** *Umiera naród*:

Umiera naród, jest tak cicho, że słyszę
Jak z mokrych kamieni nad Białką piją pszczoły
I okurzony słońcem jeometra wytycza brzoźowym trójkątem
Nowe granice imperium.

Mogłoby się wydawać, że cisza ma w nim cechy sakralnego *silentium*, które poprzedza zjawienie się Nadprzyrodzonego. Postać – archaizowana, ozłocona słońcem – rzeczywiście wydaje się mało realistyczna. Ale pesymistyczna wymowa tej miniatury jest aż nadto wyraźna. Archaizacja obrazu zdaje się służyć jedynie uniwersalizacji obrazu, odsłonięciu ciągłości scenariuszy przemocy w naszej części Europy.

Czy jednak katastrofizm poety wyklucza perspektywę ocalenia? Krajobrazy z tomu *Cantus* w większości oświetlone są blaskiem dogasania naszego świata. Ów blask jest przecież jednak nie tylko gaśnięciem, lecz także rozbłyskiem rzeczywistości Innej. Daje nadzieję. Spośród wielu tekstów powołajmy *Pragnienie*:

Chyli się dzień. W ogrodzie wylamuję przemarznięte
pędy żylistka a żona wrzuca je do ognia.
Niskie słońce przenika kwaśny dym i czeka
aż wszystko opowiem.

⁸⁹ Por. P. Czaplński, P. Śliwiński, dz. cyt., s. 118.

Ziemia obejmuje ogień i płynie przez kosmos.
Zamarzają i wysychają morza, lasy przeistaczają się
W bursztyn i węgiel. Zimne twarze z onyksu i kwarcu
układają się do snu.

Splatają się: słone powietrze, szorstka rosa
i chłodne dłonie.

Purpurowa strona światła rozpala się
i gaśnie.

Kos odzywa się z innego świata.

Już nic. (Nie odwracaj się).

(C, s. 12)

Pejzaż jesieni staje się pejzażem kosmicznym. W dymie ogniska przegląda się w syntetycznym skrócie naturalna historia wszechświata. Ogień, obejmujący zrazu jedynie pędy żylistka, niebawem obejmie całą ziemię. Stanie się ogniem dziejów? Być może tak, skoro mówi się o trwających miliony lat procesach fosylizacyjnych (obejmujących ogół zjawisk przechodzenia rozmaitych elementów w stan kopalny). Jego funkcją nie jest jednak budzenie do życia, lecz spopielenie. Czytamy nie tylko o rozpalaaniu, ale i o gaśnięciu, zapadaniu w sen, a wreszcie i o nicestwieniu rzeczywistości. Proces nihilizacji zachodzi – warto to podkreślić – jedynie, by tak rzec, w powierzchniowej warstwie rzeczywistości. To, co w niej ważne, zostaje ocalone, przeniesione na drugą stronę, umieszczone w świecie innym, ponad-historycznym. Sytuacja trochę przypomina tę, którą znamy z opowieści biblijnych. Ktoś, kto chce ująć gasnącej historii, nie może się odwracać w jej stronę. (Nie można wejść do Nowej Ziemi nie zwracając ku niej swojej twarzy?).

Niedostatek istnienia – rodzący upór i bunt – nie obejmuje jednak całości uniwersum kreowanego przez pisarza. Bywa, że mrok ustępuje tu przed promieniami blasku, szarość rozświetla się kolorami, a chłód obcości zmienia się w przytulność domu. Obietnica zamieszkania (spełnienia, ukojenia) zawsze przychodzi jednak w tej poezji spoza tym-czasowości, spoza tej sfery rzeczywistości, która jest związana z naszym uwikłaniem w ten a nie inny czas, w jego konieczności – z naszą dorosłością. Jednym z ważniejszych obszarów chronionych przed profanacją jest u Polkowskiego dzieciństwo. Co oznacza modlitwa z wiersza *W okopach kościoła*

Niepokalanego Poczęcia jeśli nie to, by dzieciństwo było jak *terra sancta*
– skrawek ziemi wolny od praw tego świata:

Modliliśmy się dzisiaj za tych,
którzy zginęli za ojczyznę.
[...]
Obok mnie młoda kobieta w ciąży
szepiała modlitwę bezwiednie osłaniając brzuch.
(Mówiłem do Ciebie) niech śpiących w jej brzuchu
żołnierzy nie dosięgnie włócznia
tej modlitwy

(W, s. 61)

Nie tylko w tym wierszu dziecko ma pozostać kimś, kogo nie powinien
skałać brud historii. Także w wielu innych pozostaje jasne i czyste, jakby
było zwiastunem *sacrum*. „Świat prosty jak sen dziecka” – z wiersza
o takim właśnie tytule (W, s. 60) – świeci jasnością *genesis*. W innym
liryku kraina dzieciństwa staje się biblijną ziemią obiecaną, której zna-
kami są „Pismo cytra, dolina owocująca” (E, s. 46). Jeszcze inny przynosi
wizję dzieci zwycięsko przechodzących przez ogień końca historii:

Tylko one były obecne, stąpając
po jeszcze ciepłym spopielającym świetle.
Cudownie obecne na Górze.
Radośnie machające gałązkami
Tobie i osiołkowi

(E, s. 77)

Za każdym razem postać dziecka podlega wyraźnej sakralizacji, wpisuje
ją poeta w inny wymiar rzeczywistości – przeciwstawiony brudnym grom
historii (por. zwłaszcza wiersz *wśród nas, nieczystych*, W, s. 87) czyni
uczestnikiem takiego wymiaru bycia, który nam wydaje się dostępny
jedynie w chwili kontemplacji lub... śmierci (por. zwłaszcza wiersz
Oddychaj głęboko, W, s. 62). Wie o tym, że i one muszą przejść przez
zło historii. Wie, że i one staną się dorosłe, będą się trudzić i umierać.
Ale wie także, że na razie bytują w świetle (w łasce?), doświadczają pełni

bycia. Czy kryje się za tym sugestia, że i my mogliśmy doświadczyć tego samego, gdybyśmy byli tak czysti jak one? Że i nam oszczędzono by gorzkiej wiedzy o tragedii egzystencji?

W świecie tej poezji specjalne miejsce zajmuje też postać kobiety. Znamienne, że niemal zawsze występuje ona w roli matki, tak jakby właśnie ta rola odsłaniała to, co w niej najbardziej fascynujące, najcenniejsze. Liryk *Matka* brzmi następująco:

Przed wypowiedzeniem pierwszego słowa
przed każdym ze słów i uczynków
przed pierwszym dotknięciem, pytaniem, strachem
pragnieniem, płaczem, ucieczką
przed pierwszym zwycięstwem i ostatnią klęską
(przed początkiem świata)
– dom. Dom który się nigdy
Nie kończy.

(W, s. 51)

Kulturowa symbolika często łączy obrazy matki i domu. Kobieta była w kulturze Europy właśnie figurą możliwości naszego zamieszkania w świecie, egzystencjalnego spełnienia. W cytowanym utworze to zadowolenie jest jednak rzeczywistością ponadhistoryczną. Jednocześnie poprzedza ją i ją zwieńcza. Historia – zdaje się mówić poeta – jest domeną mężczyzn. To oni realizują scenariusze opresji, to oni zadają i przyjmują śmierć. Kobieta – Polkowski mocno to podkreśla – zawsze stoi po stronie życia, staje się archetypem dążenia do relacji pozbawionych wymiaru przemocy. Choć w wierszu *Każdą podłość zrymuj z Polską* poeta nakłada na siebie obrazy ojczyzny i kobiety, nie odbiera przecież niczego kobiecie, geniuszowi, który udowadnia, że można być słabszym (fizycznie) i jednocześnie mieć przewagę (moralną):

Czyżby to była moja ojczyzna
ta ociążała kobieta
nie potrafiąca skrzywdzić ptaka ani ryby.

Czyżby to była ona, której jedyną winą
jest ufność i poświęcenie.

Wejdz do mojego domu (Joszua)
ona cię urodzi, wykarmi i nie pozwoli
Zabić.

(W, s. 85)

Obraz nie jest pozbawiony gorzkiej ironii. W żaden sposób nie dotyka jednak ona bohaterki wiersza. Kieruje się raczej na zewnątrz niej – w stronę opinii, powszechnych mniemań, „ducha czasu”, który w ufności i poświęceniu nie dostrzega żadnej wartości. W wierszu te właśnie cechy opatrzone są znakiem dodatnim, a sama bohaterka staje się (tak jak Joszua) postacią sakralną. Spośród rozmaitych rodzajów ironii chyba ironia dziejów odzywa się w wierszach Polkowskiego najczęściej i najwyraźniej. Wypada przywołać choćby fragment liryku *** *Dla Ciebie ciągle małym chłopcem jest ten świat*:

Niezniszczalna miłości, nie owiniesz szalikiem Uralu
Pokorna cierpliwości, nie dasz piersi Nerczyńskim kopalniom.
Troskliwy śnie, nie wyleczysz kopalni Wujek.

[...]

Musisz przeżyć, żeby rodzić. Wydać z siebie
te ciała, które bez Twojej nadziei pozostałyby uśpione
martwe jak ten mężczyzna
z piastowskim orłem na czapce
beznamiętnie, do krwi, kopiący Cię w brzuch.
(Mamo).

(W, s. 115)

Bohaterka tego utworu staje się żywym świadectwem nadziei na to, że świat opowiadający się po stronie życia jest możliwy mimo okrucieństw historii. Choć jej miłość nie jest w stanie na zawsze przerwać pasma zbrodni, jest nieustającym wyrzutem sumienia wobec oprawców. Postać matki udowadnia, że można być słabszym (fizycznie) i jednocześnie mieć przewagę (moralną). Także etykieta katastrofisty, którą tak chętnie oklejano twórczość autora *Drzew*, wymaga reinterpretacji. Wciąż jesteśmy na początku drogi prowadzącej w głąb poetyckiego świata Jana Polkowskiego.

O autorach

Roman Bąk – ur. 1958 r. w Ostrowie Wielkopolskim. Poeta, eseista, tłumacz, redaktor i edytor, etnolog z wykształcenia. Twórca pracowni wydawniczej Biblioteka Telgte (od 2001 r.), przybliżającej poezję różnych czasów, kultur i wyznań. Wydał m.in. tomy wierszy: *miejsca dróg i przepraw (wiersze wybrane 1985–2000)* (2005), *list do Grzegorza Przemyska (wiersze z lat 1980–1985)* (2006), *Pieśni stopni* (2014), a także tom esejów – *kaligrafia śniegu i skały* (1999). Kilka jego wierszy ukazało się w wydanej we Francji antologii polskiej poezji katastroficznej i metafizycznej *Le pire est certain*. Od kilku lat nadzwyczajny szafarz Komunii Świętej w swojej parafii. Mieszka w Poznaniu.

Piotr Cielesz – ur. 1958 r. w Krakowie. Poeta, polonista z wykształcenia. W latach 1984–1990 – dziennikarz. W 1991 r. przeniósł się z Bydgoszczy do Gdańska, gdzie zaczął pracować w handlu. Wydał tomy wierszy: *Widok ze sklepu z zabawkami* (1980), *Ikony rodzinne* (1984), *Jeszcze maleńka Europa* (1987), *Anatomie* (1989), *Z księgi wschodniej* (1992), *Kochanie* (1996), *Trzy Źródła* (1997), *Obok* (2001), *Kochanie cz. 2* (2001), *Długo mnie u Ciebie nie było* (2003), *A jednak... światło* (2006), *Czucie i wiara* (2007), *Moje nie-moje kobiety* (2009), *Effata* (2014). Członek Stowarzyszenia Pisarzy Polskich i PEN Clubu. Mieszka w Gdańsku.

Wojciech Gawłowski – ur. 1953 r. w Ostrowie Wielkopolskim. Poeta, recenzent, ukończył studia prawnicze. Publikuje od 1976 roku. Autor tomików i arkuszy: *Błądźnik równowagi* (1977), *Błądźnik równowagi* (1978), *Przypisy do przepowiedni* (1985), *Zmienna losowa* (1985), *Prowincja zimowego zmięzchu* (1993), *Zapach gasnącej świecy* (2000), *Podania, życiorysy, legendy i baśnie* (2001), *Głosy, obrazy i sny* (2002), *Prowincja ostrów miasta* (2008), *Lunapark nieśmiertelności* (2011). Jego poezja prezentowana była wielokrotnie na antenie Polskiego Radia a przekłady wierszy ukazały się w antologiach i czasopismach w Czechach, Francji, Niemczech i Austrii. Stale współpracuje z dwumiesięcznikiem literackim „Topos” wydawanym w Sopocie. Członek Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Mieszka w Ostrowie Wielkopolskim.

Jan Kasper – ur. 1952 r. we wsi Bielejewo, woj. wielkopolskie. Były nauczyciel polonista, twórca alternatywnego Teatru Prób przy I LO w Wągrowcu. Autor tomów wierszy: *Noc przed ocaleniem* (1985), *Przejsie graniczne* (1985), *Zwierzęta doświadczalne* (1990), *Śmierć wizjonerów* (1993), *Miasto nad wodą* (1999), *Chleb z wiśniowym dżemem* (2000), *Ziemia dla skowronków* (2005), *Wiry, strzępy, psie prognozy* (2007), *Zbieracze jabłek* (2011). Należy do Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Mieszka aktualnie we wsi Łaziska k. Wągrowca.

Krzysztof Kuczowski – ur. 1955 r. w Gnieźnie. Poeta, autor szkiców, recenzji literackich i muzycznych; juror wielu konkursów, wykładowca warsztatów poetyckich. W 1993 r. założył dwumiesięcznik literacki „Topos”, którym kieruje do dzisiaj. Redaktor serii książek Biblioteka „Toposu”. Opublikował tomiki wierszy: *Prognoza pogody* (1980), *Pornografia* (1981), *Ciało, cień* (1989), *Trawa na dachu* (1992), *Widok z dachu* (1994), *Stado* (z K. Szymoniakiem, 1995), *Anioł i góra* (1996), *Niebo w grudniu* (1997), *Wieża widokowa* (wybór wierszy, 1998), *Tlen* (2003), *Pieśń miłości, pieśń doświadczenia* (z W. Kassem, 2006), *Dajemy się jak dzieci prowadzić nicości* (2007), *Wiersze [masowe] i inne* (2010). Zredagował antologię: *Podróż do Gdańska* (2009) oraz dwujęzyczną *Six Poets: Twenty-eight Poems* (2011). Mieszka w Gdyni-Orłowie.

Jan Polkowski – ur. 1953 r. w Bierutowie. Poeta, prozaik, publicysta, dziennikarz, w latach osiemdziesiątych działacz opozycji demokratycznej i niezależny wydawca. Obecnie pełni funkcję redaktora naczelnego serwisu Portalfilmowy.pl. Od 2010 sekretarz generalny Krajowej Izby Producentów Audiowizualnych.

Prezes Fundacji Smoleńsk 2010, odpowiedzialnej za wspieranie realizacji oraz rozpowszechnienie filmu fabularnego pod roboczym tytułem *Smoleńsk*. Autor tomów wierszy: *To nie jest poezja* (1980), *Oddychaj głęboko* (1981), *Ogień* (1983), *Wiersze 1977–1984* (1986), *Drzewa* (1987), *Elegie z Tymowskich Gór i inne wiersze* (1990), *Elegie z Tymowskich Gór 1987–1989* (2008), *Cantus* (2009), *Cień* (2010), *Głosy* (2012) oraz powieści *Ślady krwi* (2013). Mieszka w Krakowie.

Sergiusz Sterna-Wachowiak – ur. 1953 r. w Lesznie. Poeta, prozaik, eseista, krytyk literacki, tłumacz, redaktor, edytor, scenarzysta teatralny, radiowy i telewizyjny. Autor tomów poezji *Na odlot* (1971), *Mój surrealizm* (1974), *Śpiewające rynny* (1977), *Może usłyszysz* (1977), *Wieża ciemności* (1986), *Papierowy lampion* (2000), powieści *Kopiejecka* (1979), *Iskra lejdejska* (1982), tomów esejów i szkiców „*Fizjologia*” *słowa* (1979), *Głowa Orfeusza* (1984), *Miąższ zakazanych owoców* (1985), *Szyfr i konwencja* (1986). Autor antologii poezji polskiej XX wieku w przekładzie na język niemiecki *Polnische Lyrik aus hundert Jahren* (Hamburg 1997), uczestnik „antologii pięciu” *Rzeczywiste* (2003). Autor kontynuowanego od wielu lat cyklu esejów *Axis mundi Wschowa*. Jego twórczość była przekładana na język niemiecki, angielski, francuski, rosyjski, hebrajski, węgierski, bośniacki, czeski i bułgarski. Prezes Stowarzyszenia Pisarzy Polskich (od roku 2008), członek Zarządu PEN Clubu (od roku 2012). Mieszka i tworzy w Suchym Lesie pod Poznaniem, na Górze Moraskiej.

Wojciech Kudyba – poeta, krytyk, historyk literatury; prof. nadzw. w Katedrze Literatury Współczesnej Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, wykładowca Studium Literacko-Artystycznego UJ, współpracownik dwumiesięcznika „Topos”, autor artykułów i monografii o literaturze XIX-wiecznej i najnowszej. Publikował m.in. w „Studiach Norwidianach”, „Tekstach Drugich”, „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim” i „Ethosie”, koncentrując swoje prace badawcze wokół problemów dialogu w kulturze i napięć pomiędzy dyskursami dominującymi i mniejszościowymi. Świadectwem podobnych zainteresowań jest zarówno książka *Wiersze wobec Innego* (Sopot 2012), jak i niniejsza publikacja.



Generacja źle obecna

© by Wojciech Kudyba, Sopot 2014

Redaktor tomu:

Jarosław Wróblewski

Korekta:

Monika Ekert

Zdjęcia:

Na I stronie okładki: *Człowiek stojący przed rozkładem jazdy pociągów*,

Warszawa 1963. Fot. Jarosław Tarań / KARTA.

Fot. na str. 159 – Tomasz Sławiński.

DTP:

1.2.1 STUDIO GRAFICZNE

Druk:

Normex, Gdańsk

Wydawca:

Towarzystwo Przyjaciół Sopotu

Seria wydawnicza:

Biblioteka *Krytyki* / Biblioteka „Toposu”, t. 105

Adres wydawcy:

Towarzystwo Przyjaciół Sopotu

Redakcja „Toposu”

81-706 Sopot

ul. J. Czyżewskiego 12

Tel. 58 551 07 56

E-mail: topos10@interia.pl

www.topos.com.pl

www.tps-dworek.pl

Zamówienia:

prenumerata@tps-dworek.pl

ISBN 978-83-61002-03-1