

Wiersze wobec Innego

Wojciech Kudyba

Wiersze wobec Innego

Biblioteka „Toposu”
Sopot 2012

Wstęp

Opowieść o Innym od dawna jest ważną częścią współczesnych narracji literaturoznawczych, od wielu lat modeluje nasze sposoby budowania dyskursu badawczego, niekiedy wyznacza też rodzaj i zakres podejmowanych poszukiwań. Szczególny impet nadał im tzw. przełom kulturoznawczy sytuujący badania literackie wobec metod obcowania z literaturą wypracowanych w ramach *cultural studies*. To dzięki niemu na nowo odkryliśmy podstawowy – a przecież często zapoznawany – antropologiczny wymiar literatury, uczyniliśmy się znów widzieć w niej rodzaj opowieści o człowieku – jego mentalności i tożsamości. To one uwarżliwiły nas na rozmaite formy kulturowej opresji, zapisane w literaturze¹.

Im też zawdzięczamy język badawczy – instrumentarium pojęciowe decydujące o modelach lektury i opisu. Kulturoznawczo zorientowane sposoby lektury skłaniały do postrzegania utworu jako zapisu tych sposobów ludzkiego bycia w świecie, które zostały wyznaczone przez takie kategorie jak: naród, rasa, płeć, klasa społeczna czy wiek. W skrajnych przypadkach ograniczały się do poszukiwania w tekstach literackich świadectw kulturowego „ucisku”, przemocy stosowanej wobec tych, których ze względu na płeć lub status społeczny uznano za słabszych². Właśnie te uproszczone, zideologizowane sposoby czytania doczekały się ostatnio krytyki. Wydaje się, że słusznie dostrzeżono ich pokrewieństwo z pewną wersją badań marksistowskich³.

¹ Zagadnienia z kręgu antropologii literatury doczekały się u nas ujęcia podręcznikowego. Por. *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.

² Alarmująco pisze o tym w swej książce J. M. Ellis. Obszerne fragmenty tej publikacji zawiera artykuł *Literatura utracona. Programy społeczne a rozkład humanistyki*, tłum. A. Pokojńska, „Znak” 2009, nr 10, s. 18–43.

³ Zwraca na to uwagę H. Markiewicz w wywiadzie *Przed teorią nie ma ucieczki*, „Znak” 2009, nr 10, s. 47.

Nawiązując do *cultural studies*, nie chciałbym zatem ograniczać kategorii Innego do obszaru *race-gender-class theory*. Doświadczenie czytelnicze podpowiada, że wybitne teksty literackie odsłaniają zwykle bardziej skomplikowaną rzeczywistość ludzkiego bycia-w-świecie niż ta, którą da się wytłumaczyć procesami dominacji tej lub innej płci, grupy etnicznej czy ekonomicznej. To samo doświadczenie każe poszukiwać kontekstów lektury raczej w obszarze filozofii niż ideologii – skłania do ostrożnego traktowania tych form obcowania z tekstem, które całą swą energię, a niekiedy również sposób postrzegania świata, zawdzięczają ideom politycznym. Nie rezygnując z inspiracji, jakich dostarcza współczesna antropologia literatury, chciałbym dla potrzeb tej książki rozszerzyć sposób rozumienia kategorii Innego o wszystko to, co zawdzięcza ona właśnie refleksji filozoficznej. Myślę zwłaszcza o filozofach dialogu – o tym, w jaki sposób modelowali pojęcie Innego Franz Rosenzweig, Martin Buber, Gabriel Marcel i Emmanuel Lévinas (na którego wykłady uczęszczałem kiedyś w szwajcarskim Fribourgu), o tym, jak rozumiał je Józef Tischner (którego tak uważnie słuchaliśmy w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych).

Starałem się też nie zapominać, że charakterystyczne dla nowoczesności, dynamiczne koncepcje człowieka – pojmowanego jako istota transgresyjna, stająca się sobą dzięki przekroczeniu siebie – nie pozwoliły utrzymać kategorii Innego w obszarze zewnętrznym wobec podmiotu, lecz wpisały je w pytanie o jego tożsamość⁴. Odkrycie „dialogicznej” struktury podmiotu nadało poszukiwaniom tożsamościowym nowy kształt. Pytanie „Kim jestem?” przybrało postać: „Kim jestem wobec Innego?”⁵, „Jak dokonuje się spotkanie z Innym?”. Częścią refleksji dotyczącej problematyki dialogu stała się odtąd próba określenia egzystencjalnego kontekstu możliwych prób transgresji „ja”, przekraczania znanych mu horyzontów życia, wchodzenia w obszar egzystencji Innego, a więc: stawania się z powodu Innego kimś

⁴ Myślę zarówno o filozoficznych ujęciach ludzkiej osoby (ich syntetyczne omówienie można odnaleźć w książce S. Kowalczyka, *Człowiek w myśli współczesnej*, Warszawa 1990), jak i psychologicznej koncepcji *homo transgressivus*. Jej autorem jest J. Kozielski. Por. tegoż, *Koncepcja transgresyjna człowieka*, Warszawa 1987.

⁵ Szczególnie dramatyczny charakter nadal temu pytaniu E. Lévinas, co skrzętnie odnotowują badacze jego filozofii. Por. R. Włodarczyk, *Lévinas – w stronę pedagogiki azylu*, Warszawa 2009. Por. także M. Murawska, *Problem innego. Analiza porównawcza koncepcji intersubiektywności Maurice’a Merleau-Ponty’ego i Emmanuela Lévinasa*, Warszawa 2005.

innym (także wtedy, gdy obecność Innego sytuuje się w sferze transcendencji⁶). Ważnym obszarem kontekstowym są dla mnie – obok filozofii – niektóre nurty współczesnej psychologii.

Materiałem badawczym stały się w niniejszej książce współczesne liryki czytane jako zapis doświadczenia spotkania z Innym. Mniej interesował mnie status ich autorów w systemie literackim, bardziej – intensywność zapisu przeżycia, niejednoznaczność doświadczenia, jednym słowem to, na ile dany wiersz wzbogaca nasz sposób widzenia inności, komplikuje i uwielostronnia spojrzenie. Staralem się dokonywać wyborów w taki sposób, by można było traktować je jako reprezentacje pewnego charakterystycznego sposobu postrzegania problematyki inności. Wiem, że w ich miejscu mogły pojawić się inne.

Zakres podejmowanych przeze mnie decyzji metodologicznych – nawiązujących zarówno do osiągnięć historii idei, jak i antropologii literatury – w dużej mierze został wyznaczony przez dokonujący się na naszych oczach „zwrot etyczny” w czytaniu literatury. Myśl ponowoczesna obnaża rozmaite mechanizmy przemocy wobec tekstu. Można odnieść wrażenie, że apriorycznie wykluczając możliwość obiektywizacji rezultatów czytania, w sposób dogmatyczny akcentuje tylko jeden – ważny, ale chyba nie jedyny – czynny, kreacyjny aspekt lektury. Nurty refleksji o literaturze mniej uwikłane w pokantowską tradycję filozoficzną, bliższe doświadczeniu czytelniczemu kazań jednak brać pod uwagę także inny – „bierny” aspekt czytania. W sposób najbardziej radykalny pisali o nim przedstawiciele krytyki tematycznej. Georges Poulet podkreślał m.in.:

Czytać [...] to robić ofiarę ze wszystkich swoich przyzwyczajęń, pragnień i przekonań⁷.

Poznanie literatury jest tu nie tyle opresyjnym narzucaniem dziełu zinteryoryzowanych przez badacza kategorii poznawczych (będących czasem po prostu zestawem modnych narzędzi badawczych), ile raczej maksymalną otwartością na jego osobność, swoistym powierzeniem się jego głosowi, uległością wobec jego własnych roszczeń. Etyka czytania uwrażliwia na „inność”

⁶ Szeroko oświetla tę problematykę monografia B. Sipińskiego, *Fenomenologia dialogu*, Poznań 2008.

⁷ G. Poulet, *La conscience critique*, Paris 1971, s. 104, tłum. W.K.

dzieła, zachęca do niezbędnej otwartości czytającego na powierzony mu tekst. Więcej: każe w nim widzieć przekaz etycznie nacechowany⁸. Starałem się zachować nie tylko czujność wobec podpowiadanych przez utwór narzędzi jego opisu – filologiczną „uwagę” wobec tekstu – lecz także pamięć o aksjologicznym nacechowaniu językowej materii wiersza, o sposobach konstruowania literackiej przestrzeni, czasu i bohaterów – a zatem o tym, że tekst może być nośnikiem pewnych postaw oraz wartości. Wydawało mi się, że trud ich odsłaniania jest ważny.

Wojciech Kudyba

⁸ Pisze o nim M. P. Markowski w artykule *Zwrot etyczny w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki”, 2000, z. 1. Zwrotowi etycznemu w literaturoznawstwie został poświęcony osobny zeszyt „Tekstów Drugich” 2002, nr 1–2.

Lew przywiązuje się do erudyty

Motyw spotkania z królem sawanny przywędrował do legendy o świętym Hieronimie ze starożytnego Rzymu. *Gesta romanorum* (i nie tylko one) odnotowują historię niejakiego Androklesa, który – zbiegłszy z niewoli do Afryki – w czasie swej wędrówki przez pustynię napotkał cierpiące zwierzę i usunął cierń z jego łapy. Schwytany po pewnym czasie i rzucony na arenę cyrku na pożarcie lwom, nieoczekiwanie doświadczył ich niezwyklej łagodności. Jeden z nich podbiegł i zaczął łasić się, rozpoznając dawnego dobroczyńcę... W hagiografii autora Wulgaty sytuacja nieco się zmienia. Scenerię tworzy sala wykładowa. Podczas jednej z prelekcji Hieronima do grona słuchaczy nieoczekiwanie dołącza lew. Studenci w popłochu uciekają, jedynie dociekliwy humanista zachowuje spokój: dostrzega nie tylko cierpienie bestii, lecz także źródło bólu. Wyciąga z łapy kolec, zyskując wdzięczność i oddanie zwierzęcia⁹. Zbigniew Herbert w jednym ze swoich wierszy na nowo pochyła się właśnie nad tym właśnie wątkiem: przywiązania. Wydobywa, a nawet świadomie uwyrażnia, osobiwość relacji lwa i uczonego.

1. Wiersz, który nie istnieje.

Teza o zainteresowaniu współczesnego poety legendą o Hieronimie może wydać się zaskakująca. Wiersz *Colantonio – S. Gierolamo e il Leone*¹⁰, choć

⁹ Wędrówkę tego interesującego motywu opisuje W. Kopaliński w swym nieocenionym *Słowniku mitów i tradycji kultury*. Por. wyd. VII poprawione, Warszawa 2001, hasło „Lew”, s. 593.

¹⁰ Zachowuję niezgodną z włoską i polską ortografią pisownię „il Leone” wielką literą, ponieważ taka pojawia się w polskich wydaniach wiersza. W niemieckich wydaniach utworu błąd autora został poprawiony, pojawia się pisownia małą literą: „il leone”.

napisany jeszcze pod koniec lat 50.¹¹, tłumaczony za granicą, opublikowany m.in. w 1967 r. w niemieckim tomie *Inschrift* (gdzie pełni ważną funkcję epilogu¹²) nie pojawia się w żadnym krajowym zbiorze liryków pisarza. Polski czytelnik mógł odnaleźć wspomniany tekst wśród listów młodego poety do Jerzego Zawieyskiego lub w specjalnym wydaniu „Dekady Literackiej” z roku 1999¹³. Nic dziwnego, że ten interesujący utwór nie zadomowił się dotąd ani w świadomości przeciętnego odbiorcy poezji, ani w herbertologii. Spośród liczного grona znawców twórczości autora *Napisu* jedynie Tomasz Garbol poświęcił mu nieco uwagi w swej cennej monografii „*Chrzest ziemi*”. *Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta*¹⁴.

Nie podważając zasadniczych ustaleń autora wymienionej rozprawy, chciałbym rozszerzyć spektrum poczynionych przezeń obserwacji. Istotne wydało mi się zwłaszcza uwzględnienie w lekturze dwóch, pomijanych przez badacza, kontekstów – stanowiących najbliższe środowisko wiersza. Myślę najpierw o obrazie neapolitańskiego mistrza. Utwór poety jest przecież ekfrazą, pozostaje w intertekstualnym związku z dziełem, którego autorem jest znany przedstawiciel włoskiego quattrocenta Nicolo Antonio Colantonio. Tłem, pomagającym szerzej spojrzeć na możliwe odniesienia liryku, jest także – jak sądzę – korespondencja Zbigniewa Herberta z niemieckim tłumaczem jego wierszy, którą odnalazłem, penetrując zbiory Archiwum Karla Dedeciusa w uniwersytecie Viadrina. Pisarz nie zadedykował bowiem *Colantonia*... Jerzemu Zawieyskiemu, lecz właśnie Dedeciusowi, uznając prawdopodobnie, że wiersz o świętym tłumaczu świetnie wpisuje się w kontekst dokonań adresata. W liście autora *Napisu* do tłumacza (z dn. 17.10.1968 r.) odnajdujemy rysunek ołówkiem, opatrzony uwagą: „To jest Hieronim, Twój patron, dla Ciebie”¹⁵. Zapewnienia typu „wszystkich św. Hieronimów, jakich spotkam

¹¹ Do podobnych hipotez skłania fakt, że wiersz został przesłany Jerzemu Zawieyskiemu w liście datowanym na 4.01.1960. Por. Z. Herbert, J. Zawieyski, *Korespondencja 1949–1967*, wstęp

J. Łukasiewicz, z autografu przygotował i przypisami opatrzył P. Kądziela, Warszawa 2002, s. 125–126.

¹² Z. Herbert, *Inschrift. Gedichte aus zehn Jahren, 1956–1966, herausgegeben und übertragen von K. Dedecius*, Frankfurt 1967, s. 171–172. Tekst pojawia się w osobnym rozdziale zatytułowanym *Epilog*, tuż przed posłowiem tłumacza.

¹³ Por. „Dekada Literacka” 1999, nr 2, s. 9.

¹⁴ Por. T. Garbol, „*Chrzest ziemi*”. *Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta*, Lublin 2006, s. 121–124.

¹⁵ Por. K. Dedecius, *Europejczyk z Łodzi. Wspomnienia*, przeł. S. Lisiecka, Kraków 2008, s. 273.

[...] pozdrowię od Ciebie”¹⁶ spotykamy w tej niezmiernie interesującej korespondencji kilka razy¹⁷.

Jesteśmy świadkami osobliwej rozmowy poety i tłumacza – o Hieronimie. Swoista odpowiedź translatora na wiersz i dedykację Herberta pojawia się w jednym z najważniejszych tekstów Karla Dedeciusa o sztuce przekładu. Św. Hieronim jest dla translatora postacią emblematyczną¹⁸ – staje się wzorem i archetypem tłumacza, czyli jak pisze autor, kogoś, kto przekracza granice, buduje relacje z innymi, zafascynowany życiem, które skrywa się pod płaszczem liter. W szkicu pojawia się też refleksja na temat obrazu Colantonio (który tłumacz poznał najprawdopodobniej dzięki Herbertowi). Autor podkreśla, że neapolitański malarz wydobywa zdolność Hieronima do przekroczenia tekstu i zanurzenia się w gorącej materii egzystencji, która ostatecznie zawsze jest życiem wśród innych: dobrem świadczonym drugim, przyjaźnią, wiernością¹⁹. Wspomniana dedykacja mieści się w szerszym kontekście, który warto wziąć pod uwagę. W niemieckich wydaniach wiersza brzmi ona: „Für Karl Dedecius in uverbrüchlicher Freundschaft”²⁰. W tekście przesłanym tłumaczowi miała więc zapewne postać: „Karlowi Dedeciusowi z niezłomną przyjaźnią”, taka właśnie znajduje się w ostatecznej wersji ogłoszonej w „Dekadzie Literackiej”.

¹⁶ Dedecius-Archiv. Zbigniew Herbert. Briefe 16 05 226.

¹⁷ Tylko niektóre listy ujrzały dotąd światło dzienne. Największy ich blok – wraz z niewielkim komentarzem – został niedawno opublikowany w „Toposie” (Por. W. Kudyba, *Korespondencja Zbigniewa Herberta z Karlem Dedeciusem*, „Topos” 2011, nr 1–2, s. 26–30.

¹⁸ Gwoli ścisłości warto zaznaczyć, że postać Hieronima pojawia się też w korespondencji Dedeciusa z innymi autorami, m.in. z Tadeuszem Różewiczem. W jednym z listów poety czytamy: „Twój patron duchowy pisał do Pauli, do papieża Damazego, do Teodozjusza i do innych pustelników, a Ty piszysz do papieża Jana Pawła II, do Miłosa, Zbigniewa, Kornela i Tadeusza...” Por. Karl Dedecius, *Europejczyk z Łodzi. Wspomnienia*, przeł. S. Lisiecka, Kraków 2008, s. 263.

¹⁹ Oto fragmenty omawianego artykułu: „[Hieronimus] war fasziniert von der Idee des Lebens, das in den Buchstaben steckt.[...] Ein Grenzgänger. [...] Colantonio Napolitano hat Seine Güte Und Anhänglichkeit In der Freundschaft mit dem König der Wüste, dem Löwen, In den Mittelpunkt gestellt”. [Hieronim był zafascynowany ideą życia, które skrywa się w literach. Przekraczał granice. Colantonio Neapolitano umieścił w centrum jego dobroć i oddanie w przyjaźni z królem pustyni – lwem. Przeł. W.K]. Por. K. Dedecius, *Vom Übersetzen*, Frankfurt am Main 1986, s. 185–194.

²⁰ Por. *Inschrift*, dz. i s. cyt.

Pora przywołać wreszcie sam utwór:

Prawdę rzekłszy bałagan
książki w nieładzie
Organon Marks Engels Lolita Tractatus Logico-Philosophicus
święty czyta wszystko
i na marginesie
mak komentarzy:
porównaj strona 7 słusznie nie wynika

na biurku zwój pergaminów
pióro kałamarz klepsydra
bezużyteczne flaszeczki które pomagają w skupieniu
odbija się w nich świat odwrócony a więc podany
w wątpliwość

właśnie gdy czytał głośno
proroctwo świętego Jana
wszedł lew i wyciągnął
przebitą kolecem łapę

długim łacińskim stylem święty wyciąga cierń z szarej puszk

to mogło skończyć się dobrze
ale skończyło się źle

lew przywiązał się bardzo
chodził wszędzie za świętym
tratował kwiaty
straszył rzeźników
tylko nieustraszone dzieci
wołały „głupi Leon”
i rzucały kamieniami
święty robił co mógł
chował się do bramy
kazał mówić służącej że „pana nie ma w domu”

nic a nic nie pomagało
lew ryczał walił ogonem
naprawdę zwariował
z miłości

w dzień kiedy święty umarł
odszedł przez brudne przedmieście
wprost na pustynię

i wtedy właśnie zobaczył
jak szkarłatny kapelusz
z potrójnym sznurem i czternastoma węzłami
którym święty przykrywał aureolę
gdy szedł do apteki na rogu
po proszki od bólu głowy
wschodzi wolno
jak księżyc na niebo
całe złote
i tam już zostaje

na zawsze²¹

Cytowany tekst jest rezultatem dość długiej pracy redakcyjnej. Pierwszy szkic utworu, który pojawia się w liście do Jerzego Zawieyskiego, musiał budzić wątpliwości pisarza, skoro autor opatrzył go komentarzem: „Anioł przeczytał, powiedział, żeby jeszcze popracować na tym i że może jeszcze przyjdzie”²². Tym bardziej warto go przypomnieć (nie lada to gratka dla filologa: śledzić pracę poety nad tekstem!)

Prawdę rzekłszy na półkach bałagan
książki w nieładzie
Oragon Marks Engels Lolita Tractatus Logico – Theologus
Święty czyta wszystko

²¹ „Dekada Literacka” 1999, nr 2, s. 9.

²² Z. Herbert, J. Zawieyski, *Korespondencja 1949–1967*, dz. cyt. s. 126.

i na marginesie mak komentarzy
„porównaj strona 7” „brak przesłanki” „wcale nie wynika”
na biurku zwój pergaminu pióro kałamarz klepsydra
bezużyteczne flaszeczki które pomagają skupieniu
odbija się w nich świat odwrócony a więc podany w wątpliwość
i książka właśnie czytana głośno Apokalipsa
wtedy wszedł cicho lew
pokazał przekłuta łapę
zaraz święty wyciąga stylem
cierń z szarej puszkii
druga łapa spoczywa na kolanie świętego
to mogło skończyć się dobrze ale skończyło się źle
lew się bardzo przywiązał
chodził wszędzie za świętym
straszył rzeźników i tratował kwiaty
chłopaki go się nie bały
wołały Leoś głupi Leon
Słowem zamieszanie
Święty krył się po bramach
kazał gospodyni mówić „pana nie ma w domu”
nic nie pomagało
lew ryczał walił ogonem
zupełnie zwariował z miłości
wiosną to było wieczorem
szedł brudnym przedmieściem
aleją kubłów na śmiecie
i ślepych latarni
wtedy zobaczył nagle
jak szkarłatny kapelusz –
z potrójnym sznurem i wieloma guzami
który służył do zakrywania aureoli
gdy święty szedł do apteki
po proszki od bólu głowy
– wolno jak księżyc wschodzi na niebo
całe złote

i tak już zostaje
na zawsze²³

Czas na poprawki przyszedł zapewne w chwili, gdy poeta zdecydował się przekazać wiersz niemieckiemu translatorowi. Rękopis, który odnalazłem w archiwum tłumacza, ujawnia daleko idące zmiany²⁴ – nie różni się zresztą zbyt od tekstu z „Dekady Literackiej”. Autor niektóre fragmenty wykreśla, inne przekształca, inaczej dzieli wersy. Utwór przesłany Jerzemu Zawieyskiemu przypomina bryłę materiału, z której wprawne dłuto rzeźbiarza usuwa zbędne skrawki, zarysowuje wyraźną linię kompozycyjną, organizuje rytm, nadaje wyrazisty kształt. Nie dziwi nas klarowna segmentacja tekstu, pozwalająca oddzielić zasadnicze elementy kompozycyjne i odsłonić rytmiczno-znaczeniowe całości. Nie dziwi usunięcie słów, które wydają się zbędnym dopowiedzeniem – nadmiernie szczegółową lokalizacją czy нефunkcjonalnym wobec całości fragmentem opisu. Nie zdumiewają też te zabiegi, które intensyfikują pożądane jakości – ironię, humor (zamiast potocznego: „chłopaki” otrzymujemy wyrafinowane, ironiczne „nieustraszone dzieci”) – lub potęgują dynamikę zdarzeń (w nowej wersji pojawia się motyw rzucania kamieniami w lwa). Zaskakuje natomiast odmienne rozwiązanie fabularne. W poprawionej opowieści lew nie wybiera się w bezcelową przechadzkę, lecz udaje się na pustynię (trudno nie dostrzec specjalnego znaczenia tego gestu!). Co więcej: jego decyzja pozostaje w związku przyczynowo-skutkowym ze zdarzeniem, które w wersji wcześniejszej w ogóle się nie pojawia. Myślę oczywiście o śmierci Hieronima. Natrafiamy na miejsce, w którym poeta w zasadniczy sposób zmienił przesłanie utworu. Zwrócił uwagę na coś, co wydarzyło się nie tyle obok bohaterów, ile raczej p o m i ę d z y Hieronimem i lwem. Na dramatyczną historię ich spotkania.

Trzecia redakcja musiała nastąpić już po ukazaniu się tłumaczenia na język niemiecki. Ostateczna wersja, którą opublikowała „Dekada Literacka”, różni się bowiem od rękopisu przekazanego Dedeciusowi i niemieckojęzycznej wersji *Colantonia*. Niektóre poprawki mają charakter kosmetyczny, inne

²³ Tamże.

²⁴ Z korespondencji poety i tłumacza jednoznacznie wynika, że wiele utworów Herbert wysyłał Dedeciusowi w rękopisie. Jak poucza niniejszy przykład, można domniemywać, że mogą się one niekiedy różnić od tekstów opublikowanych w polskich wydaniach dzieł poety. Sytuacja stanowi nie lada wyzwanie dla tekstologów i translatorów...

jednak wyraźnie dopełniają, dopowiadają znaczenia obecne w tekście, są istotną wskazówką interpretacyjną – wprowadzoną świadomie jako drogowskaz dla czytelnika. Wersy 32–33 „naprawdę zwariował/ z miłości” mają w tłumaczeniu na niemiecki kształt: „verlor tatsächlich die Sinne”²⁵. Skrupulatny tłumacz nie opuszcza ani jednego wyrazu. Słów „z miłości” nie ma po prostu w rękopisie, który mu został przesłany. Są one w pierwotnej wersji i powracają w ostatecznej. Trudno oprzeć się myśli, że poeta uznał je za bardzo ważne, może nawet niezbędne dla zrozumienia całego utworu. Zarysowuje się ciekawa perspektywa odczytania liryku jako utworu o spotkaniu.

2. Uchwycić troskę.

Analiza intertekstualnych powiązań omawianego wiersza z dziełem Nicola Colantonio nie uniemożliwia prób takiej właśnie lektury. Idea wyekspozowania motywu dziwnego kontaktu uczonego z dziką bestią przyświecała zapewne samemu malarzowi, który świadomie podjął wątek znany wprowadzie ze *Złotej legendy* Jakuba de Voragine, rzadko jednak występujący w ikonografii świętego²⁶. Nauczyciel Colantonio, Jan van Eyck, przedstawił lwa leżącego u stóp zaczytanego badacza²⁷. Wśród malarzy XV stulecia jedynie Pere Gracia de Benevarri uchwycił postać św. Hieronima wyjmującego cierń z łapy stojącego lwa²⁸. Ani van Eyck, ani Benevarri nie malują jednak spotkania. Przeciwnie, zależy im na ukazaniu dystansu pomiędzy człowiekiem i zwierzęciem, przedstawiają świętego w płaszczu kardynalskim i dość sztywnej pozie uczonego w otoczeniu przypominającym wnętrze zamku. Inaczej Neapolitańczyk: tylko u niego święty – odziany w zgrzebną, brunatną pelerynę – wśród zwykłego naukowego rozgardiaszu pochyla się nad zwierzęciem. Tylko Colantonio stara się namalować zdumiewającą troskę starego, mądrego człowieka i nieoczekiwane zaufanie groźnej bestii.

²⁵ Por. *Inscription*, dz. i s. cyt.

²⁶ W syntetyczny sposób omawia ją J. Pollakówna w artykule *Święty Hieronim, czyli manowce pamięci*, „Zeszyty Literackie” 2000, nr 4, s. 105–114.

²⁷ Wspomina o tym m.in. J. Howell w rozprawie *Jan van Eyck and St. Jerome. A study of Eyckian influence on Colantonio and Antonello da Messina in Quattrocento Naples*, Penny 2004.

²⁸ Obraz znajduje się w kościele św. Jana de Mercat w hiszpańskiej Lleidzie.



Nicola Antonio Colantonio, *Święty Hieronim w pracowni*, Neapol, Museo di Capodimonte.

Nic przeto dziwnego, że także w tekście Herberta na pierwszy plan wysuwa się motyw spotkania²⁹. Liryk *Colantonio – S. Gierolamo e il Leone* zawiera dość wierny opis obrazu, który obecnie znajduje się w neapolitańskim Museo di Capodimonte i nosi tytuł „Święty Hieronim w pracowni”. Autor nie ukrywa swych reporterskich zamiarów. Informuje o nich Jerzego Zawieyskiego: „Przypomniałem sobie, że w Neapolu widziałem obraz malarza Colantonio

²⁹ Wiele wskazuje na to, że Herbert znał dużą część ikonografii św. Hieronima – dzieła Dürera, Cranacha, Caravaggia, da Messiny i innych, wiedział o stopniowej zmianie wizerunku świętego – zrazu kardynała i uczonego, a od czasów baroku – pokutującego pustelnika. Czy inspirował się nimi, szkicując portrety świętego w listach? Niełatwo odpowiedzieć. Rysunek zamieszczony w cytowanym liście do Karla Dedeciusa przypomina swą kompozycją – zwłaszcza układem postaci – obraz Domenico Ghirlandaia. Trudno jednak orzec, w jakiej mierze mamy do czynienia ze świadomym nawiązaniem.

(II połowa XV wieku), który się nazywa «Św. Hieronim i lew». To bardzo piękny obraz, a ponieważ nie byłeś ze mną, to ja pomyślałem, żeby Ci go – jak potrafię – opisać³⁰. Choć poeta myli się co do tytułu dzieła, świetnie pamięta szczegóły malarskiego przedstawienia. W wierszu pojawia się większość ważnych szczegółów. Czytamy o nieładzie rozrzuconych ksiąg, widocznych na obrazie atrybutach uczonego – o komentarzach na marginesie lektury, piórze, kałamarzu, flaszeczkach, o klepsydrze symbolizującej medytację nad czasem i szkarłatnym, kardynalskim kapeluszu z węzłami. (W pierwotnej wersji utworu pojawia się też szczegółowy opis pozy zwierzęcia: „druga łapa spoczywa na kolanie świętego”). Podobnie jak Colantonio, pisarz dba o ucodziennienie sytuacji. Obraz neapolitańskiego mistrza przedstawia piętnastowieczne studio – wypełnione zwykłymi, prostymi meblami – prywatny, więc nieco zabałaganiony, pokój pracy humanisty. U współczesnego poety odnajdziemy elementy codzienności dwudziestowiecznej – brudne przedmioty, aptekę na rogu, proszki od bólu głowy, charakterystyczny zestaw lektur.

Wiersz Zbigniewa Herberta nie jest zatem wyłącznie próbą poetyckiego odtworzenia dzieła, jest czymś więcej niż poetyckim reportażem z muzeum. I to nie dlatego nawet, że opis obejmuje jedynie pierwszą część utworu, podczas gdy druga stanowi swobodną opowieść o możliwym rozwoju sytuacji przedstawionej na obrazie. Już w pierwszej części autor wprowadza motywy, których brak w scenie uchwyconej przez Colantonio – sugeruje, że jego wiersz ma charakter nie tylko mimetyczny, lecz także hermeneutyczny, jest interpretacją malarskiego dzieła. Również wprowadzone przez poetę tytuły ksiąg, czytanych przez tłumacza, stanowią interpretację obrazu, są elementem kreacji głównego bohatera. Jeszcze wyraźniej ów hermeneutyczny zamiar daje oczywiście o sobie znać we wspomnianej drugiej części wiersza. Obszerna narracja, tworząca rodzaj samodzielnej fabuły, ma kształt apokryfu³¹ – odpowiada na pytanie o losy przyjaźni króla sawanny i uczonego, zdaje się dopełniać linię narracji zasygnalizowaną w malarskim przedstawieniu. Czy jednak tylko tę z obrazu? A może mamy do czynienia także z apokryfem hagiograficznej legendy? Ta nic nie mówi przecież o dalszych losach lwa, który przywiązał się do tłumacza Biblii. Niepodobna uciec od terminu, który wprowadziła ponowoczesna refleksja nad intertekstualnością. Gilles Deleuze

³⁰ Tamże, s. 125.

³¹ Zwrócił mi na to uwagę Wojciech Ligęza w czasie konferencji w Suchoj Beskidzkiej, wiosną 2009 r.

i Félix Guattari spopularyzowali pojęcie rizomatyczności – określające „kłaczkowe” relacje międzytekstowe. Tekst legendy, dzieło Colantonio i wiersz Herberta zdają się być częścią amorficznej struktury przypominającej właśnie kłącze – dającej co chwilę początek nowym obrazom.

3. Patron literaturoznawców?

Nie zwalnia to nas od obowiązku pytania o znaczenia wiersza współczesnego poety. Przeciwnie: uwrażliwiając na rozmaite zapośredniczenia utworu literackiego, na jego wielowymiarowe konteksty, tym bardziej skłania do pytań o znaczeniową integralność liryku. Kim jest Herbertowy Hieronim? Najpierw chyba uczonym, Tomasz Garbol słusznie podkreśla, że poeta kreuje postać pogrążoną w rozmyślaniach. Na ten właśnie motyw warto zwrócić szczególną uwagę, ponieważ dzieło malarskie ewokuje zupełnie inną postawę świętego. Przypomnijmy: to na obrazie van Eycka święty duma na księgą. U Colantonio jest starcem z czułością pochylającym się nad łapą zranionego lwa. Trzeba znów przyznać rację badaczowi, gdy zwraca uwagę, że autor wiersza stara się zdynamizować postać, chce pokazać jej ewolucję, wewnętrzną przemianę. Trudno nie zgodzić się ze zdaniem: „Hieronim pogrążony w rozmyślaniach nad światem, nieufny w stosunku do niego, doświadczył niezwykle oddania ze strony drugiej istoty. Można się domyślać, że to doświadczenie podało w wątpliwość jego dotychczasowe wyobrażenie o rzeczywistości”³². Czy jednak na pewno chodzi o przewyżczenie postawy ascetycznej? Teza ta, zawarta w pracy lubelskiego herbertologa, opiera się na następujących przesłankach:

1. Sygnałem tego, że święty postrzega świat jako pełen chaosu, jest bałagan panujący w pracowni i motyw „świata podanego w wątpliwość”.
2. Postać lwa ma sens nie tylko dosłowny, lecz także jest także symbolem pokusy, tj. wartości ziemskich odrzucanych przez ascetę.

Zwróćmy najpierw uwagę na motyw nieporządku. Poeta rozwija go w trzech pierwszych wersach utworu. Pojawiające się w inicjalnym wersie słowo „bałagan”, zostaje wytłumaczone w drugim, gdy czytamy o książkach „w nieładzie”, kwintesencją objaśnienia jest wyliczenie tytułów lub metonimii

³² T. Garbol, dz. cyt., s. 223.

owych dzieł: „Organon Marx Engels Lolita Tractatus Logico-Philosophicus”. Na obrazie Colantonia omawiany motyw ma charakter dosłowny, chodzi o to, że książki nie są równo ułożone na półkach. U Herberta mamy jednak do czynienia z chaosem idei, stylów, sposobów pisanie i rozumienia świata. Obok traktatu logicznego Arystotelesa pojawiają się dzieła twórców myślowego zaplecza ideologii komunistycznej, klasyczny tekst dwudziestowiecznej filozofii autorstwa Ludwika Wittgensteina, a nawet Apokalipsa św. Jana Apostoła i jakby tego było mało – powieść Vladimira Nabokowa o dwunastoletniej „nimfetce” uwodzącej profesora. Wydaje się, że kontrast jest zamierzony, zamierzony jest też efekt komizmu i groteski. Zdanie „święty czyta wszystko” podsyte jest aż nadto wyraźną ironią. Nie wiemy doprawdy, czy mamy podziwiać mędrca, czy śmiać się z zagubienia erudyty w tekstowym świecie.

Odnosimy wrażenie, że Hieronim nie jest w stanie oderwać się od książek, pochłania je nałogowo, nie potrafi ani wybierać, ani selekcjonować materiału studiów. Komentarze, jakie kreśli na marginesach, nie oznaczają dystansu, lecz uwikłanie czy nawet: uzależnienie. Językowy świat przybiera kształt labiryntu – zamyka w sobie, każe wchodzić w kolejne intertekstualne przejścia, komentować kolejne tekstowe nawiązania. Nie pozwala na wyjście nie tylko dlatego, że nie ma granic, jest mgławicowy i nieskończony, lecz także, a nawet przede wszystkim dlatego, że wydaje się być światem najbardziej realnym, najprawdopodobniej jedynym, który naprawdę istnieje. Odwrócenie się Hieronima od rzeczywistości pozatekstowej nie jest motywowane ostrożnością ascety, lecz smutnymi przyzwyczajeniami badacza literatury. Czyż nie przypomina postawy niektórych współczesnych literaturoznawców?

4. Spotkanie w horyzoncie światła.

Przywoływanie symboliki, jaką król zwierząt posiada w hagiografii oraz ikonografii św. Hieronima, nie wydaje się zatem konieczne. Sądzę, że wiersz Herberta nie zawiera sygnałów wskazujących na konieczność osadzenia go w takim właśnie kontekście. Jeśli można mówić o dodatkowych asocjacjach znaczeniowych, związanych z motywem lwa, to chyba tylko takich, które czyniłyby to wspaniałe zwierzę figurą Innego – metaforą postaci, której pojawienie się burzy porządek świata, wzywa do rewizji dotychczasowych sposobów myślenia i życia. Sytuacja opisana przez poetę zawiera charakterystyczne

dla groteski, kontrastowe zestawienie komizmu i grozy. Nie zmienia to przecież faktu, że zachowania dzieci (nieodbiegające od tych, które wciąż możemy obserwować w naszej codzienności) są jaskrawym, chciałoby się powiedzieć: egzemplarycznym obrazem mechanizmu socjologicznego, stosowanego właśnie wobec kogoś uznawanego za „odmieńca”. Inność zostaje najpierw opatrzona stygmatem, sprowadzona do jednej negatywnej cechy. Odrzucenie mentalne, deprecjacja symboliczna, werbalna – w postaci wyzwiska – otwiera drogę do odrzucenia fizycznego – umożliwia przemoc³³. Zwrot „nieustraszone dzieci” pobrzmiewa gorzką ironią, wszak rzucanie kamieniami w Lwa jest raczej objawem irracjonalnego strachu i głupoty, niż rozważ i męstwa. Na tak zarysowanym tle zachowań społecznych postawa świętego musi budzić szacunek. Nie muskularni rzeźnicy, lecz właśnie on, wąty intelektualista, okazuje się gotowy do spotkania z „nieoswojonym”.

Właśnie spotkanie jest, jak to było mówione, zasadniczym tematem liryku. Gest zranionego zwierzęcia, które prosi o pomoc, nie trafia przecież w próżnię. Brak uprzedzeń, a więc i lęku, otwarta postawa świętego umożliwia nie tylko okazanie skutecznej pomocy, lecz także inicjuje osobliwą przyjaźń. Nie bez humoru pisze poeta o tym, że nieoczekiwana intensywność relacji pomiędzy postaciami mocno wykroczyła poza spodziewane ramy konwencjonalnego kontaktu, przerosła nie tylko mentalne nawyki społeczności, ale zaskoczyła również głównych bohaterów, którzy dzięki niej poczuli się nagle zakwestionowani w swoim własnym byciu i przymuszeni do radykalnej przemiany egzystencjalnej³⁴. Ta polega chyba na przejściu od samotności do wspólnotowości, od bycia-dla-siebie do bycia-dla-drugiego.

Dla każdego z nich stała się życiową rewolucją: lew porzucił dotychczasowe nawyki króla sawanny i mimo zaznawanych upokorzeń, ze względu na przywiązanie do Hieronima, postanowił funkcjonować w środowisku ludzkim. Zastanawia jego odejście na pustynię. Czy był to gest żałoby, niechęć do

³³ Szeroką, pogłębioną analizę tego fenomenu podejmuje w swych pracach m.in. R. Girard. Por np. tegoż, *Początki kultury*, przeł. M. Romanek, Kraków 2006.

³⁴ J. Tischner, analizując fenomen spotkania, pisze m.in.: „Spotkanie stanowi wyłom w dotychczasowej przestrzeni obcowania z drugim [...] Spotykając, czujemy: jesteśmy w poszukiwaniu innej, nowej płaszczyzny bycia. Wszystko trzeba będzie zacząć od nowa.” J. Tischner, *Fenomenologia spotkania*, „Analecta Cracoviensia”, 1977, s. 75. W innej swej pracy dodaje: „[Spotkanie] wtrąca mnie „na drogę” radykalnej przemiany wewnętrznej: metanoi, konwersji, nawrócenia, czy jak ją trzeba nazwać”. J. Tischner, *Myślenie według wartości*, Kraków 1982, s. 487.

nowych relacji, nostalgiczne wycofanie? A może raczej rzeczywiste, dokonane dzięki relacji, upodobnienie się do pustelnika, chęć naśladowania jego pustelniczej misji, kontynuacji jego życia, bycia jego drugim „ja”? Tekst nie pozwala na kategoryczny wybór pomiędzy zarysowanymi możliwościami...

A przemiana Hieronima? Erudyta, jak na intelektualistę przystało, długo się opiera, chowa (skrywając zarazem przed sobą samym przeświadczenie, że nic tak nie przeszkadza w pracy naukowej jak relacje z drugimi?). Być może stopniowo również on został oswojony, również on stał się bardziej otwarty, dokonał istotnych przewartościowań – docenił sens przyjaźni, nie starał się niszczyć zapoczątkowanego kontaktu. Domyślamy się tego, choć warto podkreślić, że w samym tekście ten akurat moment spotkania oglądamy wyłącznie z perspektywy króla zwierząt. To on odczytuje sygnały sympatii (czy nie nazbyt subiektywnie?). Kapelusz, który wznosi się ku złotemu niebu, staje się dla lwa wiekuistym znakiem niezłomnej, nieustannej przyjaźni Hieronima. Ze względu na przejmujące świadectwo jego przyjaciela chcielibyśmy w nią wierzyć...

Czy spotkanie, które się między nim dokonało, można zatem nazwać spotkaniem w horyzoncie światła? Chyba tak. Lunarny znak, jaki otrzymuje lew, jest właśnie symbolem protestu przeciwko możliwości kresu spotkania. Wiersz Herberta każe myśleć, że spotkanie jest czymś, co się nie kończy. Trwa przede wszystkim jako nadzieja, że „ty”, które stało się częścią nas samych nie, może przestać istnieć. Musi być. Jak pisał Gabriel Marcel: „ukochać jakąś istotę [...] to powiedzieć: ty nie umrzesz”³⁵.

³⁵ G. Marcel, *Homo viator*, przeł. P. Lubicz, Warszawa 1959, s. 25.

Ateista spotyka papieża

Być może trzeba w tym dostrzec znak czasu. Na początku trzeciego tysiąclecia dwóch najwybitniejszych polskich poetów pisze wiersze adresowane do duchowego przywódcy katolików (a może wszystkich chrześcijan?). W maju 2000 r. Czesław Miłosz pisze *Odę na osiemdziesiąte urodziny Jana Pawła II*. Mniej więcej w tym samym czasie powstaje inna, równie ważna oda poświęcona Janowi XXIII. Jej autorem jest Tadeusz Różewicz.

Jest taki pomnik

Jest taki pomnik
Na Ostrowie Tumskim
Smutny opuszczony
Pomnik Dobrego Papieża

stoi nieporuszony
niewydarzony (niech
„twórcy” Bóg wybaczy
wypadek przy pracy...)

nikt tu nie składa wieńców
czasem wiatr przymiecie
jakieś gazety śmiecie

ktoś zostawił blaszaną puszkę
po piwie

puszka po kamieniach się toczy
to taka metalowa
muzyka techno

Dobremu Papieżowi
wiatr wieje w oczy
w kamienne uszy
gra na wielkim nosie

nikt nie pamięta
kto to postawił poświęcił
zostawił

kwiecień to miesiąc pamięci?

w rocznicę encykliki
Pacem in terris
zobaczyłem w butelce
suchy badyl
biedny Roncalli
biedny Jan XXIII
mój papież
wygląda jak baryła
jak słoń

zrobili Cię na szaro

czy ci nie jest smutno
Ojcie święty
Mój ojcie serdeczny

Zbuntuj się
Przerwij sen
Rusz do Rzymu
Do Sotto il Monte

sen mara Bóg wiara
jest we Wrocławiu
kamienna poczwara

ale w moim sercu masz
pomnik najpiękniejszy w świecie
mówię do Ciebie
jakieś wiersze Norwida
(według Buonarotiego
Michała Anioła)

*Słodko jest zasnąć, słodziej być z kamienia
Dziś, gdy tak wiele hańb i poplamienia*

uśmiechasz się

widzisz Janie jesteś opuszczony
bo Twój pomnik „niesłuszny”
został wystawiony przez
jakiś Pax podejrzany czy
inny Caritas z Partią powiązany
takie to były u nas ciemne
sprawy i zabawy
w one lata

Ty pozostałeś sobą nie tracisz
dobrego humoru i kamienną
ręką z brzucha wystającą
jak z granitowej beczki
błogosławisz mi
Tadeuszowi Judzie z Radomska
o którym mówią że
jest „ateistą”

ale mój Dobry Papieżu
jaki tam ze mnie ateista

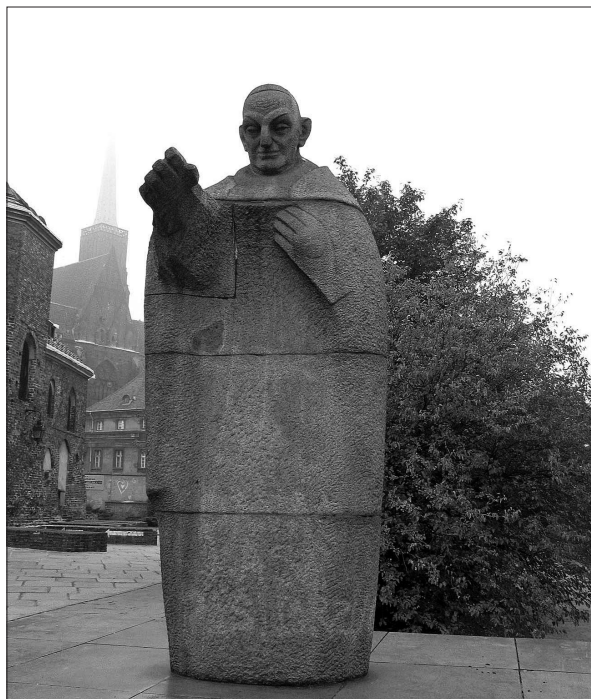
ciągle mnie pytają
co pan myśli o Bogu
a ja im odpowiadam
nieważne jest co ja myślę o Bogu
ale co Bóg myśli o mnie³⁶

1. Ekfraz czy oda?

Czy na pewno wiersz *Jest taki pomnik* realizuje wymagania gatunkowe ody – choćby niektóre? Tytuł utworu i jego początek sugerują przecież, że mamy do czynienia z tekstem ekfrastycznym, z opisem dzieła sztuki. Pytanie o formę wypowiedzi jest o tyle ważne, o ile kryje się pod nim inne: o to, jaki charakter ma spotkanie przedstawione w tekście. Czy chodzi o kontakt z dziełem sztuki czy o spotkanie z osobą? Postawa autora zrazu przypomina postawę reportera. Siedem pierwszych części utworu to w istocie rodzaj poetyckiego reportażu, którego bohaterem staje się osobliwy Pomnik Dobrego Papieża. Taką ramę modalną zakreśla tytuł, który – dzięki zaimkowi „taki” – brzmi jak początek opowieści objaśniającej osobliwości monumentu. Wróćmy jednak do reportażowości lirycznej narracji: autor dba o wiarygodność relacji – precyzyjnie podaje geograficzne umiejscowienie „dzieła” („Na Ostrowie Tumskim”), określa czas swojej wizyty przed pomnikiem – w kwietniu, w rocznicę encykliki *Pacem in terris* (która przypada 11 dnia tego miesiąca), dba o „naoczność” opisu, sugestywnie odtwarza lokalny koloryt i smętny nastrój opisywanego miejsca. Czasownik „zobaczyłem” wyraźnie określa autora jako uczestnika opisywanej rzeczywistości. Dodatkowym uwierzytelnieniem reporterskiego dyskursu staje się fotografia. W zbiorze *Szara strefa*, z którego pochodzi liryk, na stronie poprzedzającej utwór widzimy zdjęcie autora stojącego przed osobliwym monumentem.

Przewrotna to ekfraz. Trochę podobna do innych ekfraz Różewicza – choćby tych z *Et in Arcadia ego* – oparta na kontraście tego, co wzniosłe, wielkie, z tym, co niskie, doraźne – ukazująca bolesny dysonans pomiędzy kulturą wysoką i cywilizacją mas. Obiektem zainteresowania poety nie jest – jak w ekfrazach staropolskich a nawet i młodopolskich – szczególne „piękno”

³⁶ T. Różewicz, *Szara strefa*, Wrocław 2002, s. 33–35.



Pomnik papieża Jana XXIII na Ostrowiu Tumskim we Wrocławiu przy romańskim kościółku Św. Marcina. Autorką pomnika jest warszawska rzeźbiarka Ludwika Nitschowa.

zabytku. Przeciwnie: podobnie jak w wielu ponowoczesnych tekstach ekfrazystycznych przedmiotem opisu staje się brzydota. Pomnik jest „niewydarzony”, „smutny opuszczony”, „papież/ wygląda jak baryła/ jak słoń”. Jeśli wiersz czytać wyłącznie jak ekfrazę, jego przesłanie mieściłoby się w szerszej wizji świata pogrążonego w rozpadzie, o której tyle już pisali czytelnicy Różewicza. Jego estetyka jest estetyką dezintegracji³⁷.

Ale utwór nie jest wyłącznie ekfrazą. Począwszy od konstatacji „zrobili cię na szaro” opisowość znika, a w jej miejsce pojawia się wezwanie. Opis okazuje się w wierszu preludium do liryki zwrotu do adresata. Pomnik staje się metonimią osoby. Ekfrazą nieoczekiwanie nabiera cech ody. Rozpoznawczym znakiem tego „klasycznego” gatunku staje się cytowana wyżej apostrofa

³⁷ Spośród wielu opracowań dotyczących Różewiczowej „estetyki po Oświęcimiu” chciałbym wskazać zwłaszcza na – niuansującą zagadnienie – pracę R. Cieślaka *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999.

(kierowana przecież nie w stronę pomnika, lecz papieża), a po niej kolejne – wypełniające tekst aż do końca. Rozkaźnik, zamykający zwykle odczyt, pojawia się tu mniej więcej w połowie tekstu. Charakterystyczna muzyczność ody realizowana jest tu, jak sądzę, na miarę kultury literackiej, której wyrazem jest wiersz wolny. Poeta rezygnuje z regularnej liczby sylab w wersie, nie zabiega o uzgodnienia akcentowe, dba jednak o linię intonacyjno-zdaniową oraz współbrzmienia. Niektóre wersy – choć rzadko bezpośrednio sąsiadujące ze sobą – spojone są dokładnym rymem żeńskim (np. „wiara – poczwara”, „poświęcił – pamięci”, zdarzają się także rymy przybliżone, asonansowe (np. „wybaczy-pracy”). Czasami poeta oddala rymowane frazy – jak choćby „toczy-oczy” przedzielone trzema wersami i dodatkowo podziałem stroficznym. Jeszcze częściej oddala zgodność brzmień, przesuwając rymujące się wyrazy w środek wersu. Porównajmy np. fragment „jakiś Pax **podejrzany**/ czy inny Caritas z Partią **powiązany**”. W wielu miejscach utworu mamy do czynienia z mniej lub bardziej jawnymi współbrzmieniami wyrazów.

Nie są to wszakże jedyne znamiona przynależności tekstu poety do gatunku ody. Kompozycja wiersza nieco przypomina znamieny dla wspomnianej formy „beau désordre” – swoisty „chaos”, który miał uobecniać zmienny bieg emocji podmiotu mówiącego. Wypowiedź pisarza ma przecież wyraźne nacechowanie emocjonalne. Odnajdujemy w wierszu patetyczne okrzyki „zbuntuj się, przerwij sen, rusz do Rzymu” i zwykle, troskliwe pytanie: „czy ci nie jest smutno”? Natrafiamy na oficjalny zwrot „Ojcie święty” i tuż obok na „prywatne” wezwanie „mój ojcie serdeczny”, a nieco dalej na zupełnie poufale – „widzisz Janie”. Znamy gatunku dopatrzą się być może w analizowanym tekście ważnego dla ody pindarowskiej motywu „zawiści” – swoistej deprecjacji bohatera. Wszak pomnik papieża okazuje się nie tylko brzydki i opuszczony, ale i „niesłuszny”, uwikłany w gry polityczne. Ich tło poeta zarysowuje powściągliwie, zabarwiając zresztą obraz specjalnym odcieniem sarkazmu.

2. Resakralizacja świata.

Warto zatem przypomnieć najpierw historię samego pomnika. Przedstawia ją pokrótce Beata Maciejewska w artykule „Spacer po wrocławskich miejscach Tadeusza Różewicza”:

Ów twórca, któremu Bóg ma wybaczyć, to warszawska artystka Ludwika Nit-schowa. [...] Różewicz wprowadzie pisze, że „nikt nie pamięta/ kto to postawił poświęcił/ zostawił”, ale to licentia poetica, większość wrocławian świetnie pamięta. Postawiła władza ludowa w 1968 roku z powodu jednego zdania. Papież wypowiedział je przed rozpoczęciem Soboru Watykańskiego do biskupów polskich: „Mówiono nam też, że w dalekiej Polsce, w obronie naszego kraju życie poświęcił nasz rodak [...] Francesco Nullo. Mówicie mi, że odrodzona Polska postawiła temu szlachetnemu pułkownikowi pomniki; jego nazwiskiem nazwała ulice – jak to miało miejsce we Wrocławiu [na Sępolnie – przyp. red.], na ziemiach zachodnich po wiekach odzyskanych”. Budowie monumentu sprzeciwił się Episkopat Polski, a wrocławianie natychmiast orzekli, że granitowy papież dlatego wyciąga dłoń, bo błogosławi siedzibę Komitetu Wojewódzkiego PZPR (kierunek się zgadzał)³⁸.

W poważniejszych opracowaniach można się dowiedzieć, że bezpośrednim fundatorem pomnika był Komitet Wojewódzki PZPR. Monumentalny napis u stóp postaci Papieża – *Pacem in terris* – wyrażał jednak nie tylko wdzięczność za uznanie polskich praw do tzw. ziem zachodnich, lecz także szacunek z powodu swobodnego dialogu z komunizmem, jaki wspomnianą encykliką zainicjował Jan XXIII³⁹. Wypada powiedzieć o kontrowersjach z tym związanych. Ich tembr dobrze oddają książki Józefa Mackiewicza. Badacz jego twórczości pisze m.in.:

Przejawem kapitulacyjnej polityki Kościoła wobec reżimu była – w opinii Mackiewicza – encyklika Jana XXIII *Pacem in terris*, ogłoszona 11 kwietnia 1963 roku. Przedstawiona przez Dobrego Papieża Jana, jak powszechnie nazywano inicjatora Vaticanum Secundum, wizja pokoju, wolności i sprawiedliwości wśród narodów mocno rozczarowała Mackiewicza. Wyrazem tej reakcji była sarkastyczna w tonie ocena papieskiego dokumentu: „Porzućcie wszelkie nadzieje wy, którzy wchodzicie... – w nową epokę pokoju. Wy miliard ludzi pod ustrojem komunistycznym. Bo od tej pory wszelkie wasze bunty przeciwko temu ustrojowi, wszelkie zaburzenia i wrzenia, powstania zbrojne, protesty moralne, wołania o pomoc i odwoływania się do sumienia chrześcijańskiego

³⁸ B. Maciejewska, *Spacer po wrocławskich miejscach Tadeusza Różewicza*, „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Gazeta Wrocław” z 06.06.2011, s. 4.

³⁹ Z. Antkowiak, *Pomniki Wrocławia*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1985, s. 105–107.

– na nic się nie zdadzą. I nikt wam pomocy nie udzieli, bo każda taka pomoc, moralna czy fizyczna, napiętnowana zostanie jako grzech przeciwko Pokojowi. Gdyż od tej chwili nie zbrodnie będą piętnowane, nie ucisk, niewola, niewola słowa i myśli, niewola nędzy, niewola godności ludzkiej, prawdy i religii, lecz nade wszystko piętnowane będzie wszelkie antykomunistyczne poruszenie przeciwko p a c e m i n t e r r i s, i wszelki inny gest zinterpretowany w sensie naruszenia – spokoju... [cytat pochodzi z książki J. Mackiewicza *W cieniu krzyża. Kabel Opatrzności*, Londyn 1986, s. 171]⁴⁰

Pochwalno-panegiryczny ton wypowiedzi poety – wyraźnie sytuujący ją w ramach gatunkowych ody – ma zatem cel polemiczny. Wiersz jest próbą rewaloryzacji postaci Jana XXIII – jednocześnie kontrowersyjnej i nieco zapomnianej, a przecież wielkiej, ważnej dla historii XX w., zawłaszczają zaś dla historii Kościoła – m.in. za sprawą odważnej decyzji zwołania soboru⁴¹. Zasadniczym sposobem poetyckiej ochrony bohatera przed deprecjacją staje się ironiczny humor. Dotyczy on najpierw monumentu. Jednej z fraz opisujących pomnik Różewicz nadaje kształt zbliżony do form znanych z folkloru dziecięcego. Zdanie „Sen mara Bóg wiara/ jest we Wrocławiu/ kamienna poczwara” wyraźnie realizuje elementy poetyki dziecięcych rymowanek. Nie chodzi przecież o sam pogłębiony rym, ale przede wszystkim o elementy groteski i nonsensu; o kontrastowe zestawienia religijnych terminów „Bóg, wiara” i ekspresywnego kolokwializmu „poczwara” oraz niedające się w żaden sposób wytłumaczyć logiką (zgodne natomiast z dziecięcym poczuciem absurdu) połączenie przysłowiowego frazeologizmu „sen mara Bóg wiara” z informacjami o pomniku znajdującym się we Wrocławiu.

Tę samą strategię obrony obserwujemy w strofie poświęconej samemu papieżowi. Na tyle, na ile jest to możliwe, poeta to, co dotyczy sfery historii, stara się opatrzyć ironicznym nawiasem. Tak odczytuję parafrazę cytatu z „Pana Tadeusza”. W oryginale zdanie ma postać: „Takie były zabawy, spory w one lata”⁴². Pełni ono funkcje peryfrastyczne, służy ominięciu, przemilczeniu zdarzeń, o których poeta nie chce mówić wprost. Podobnie jest u Róże-

⁴⁰ K. A. Dorosz SJ, *Pasja jako metoda. Józef Mackiewicz wobec Kościoła katolickiego*, „Ethos” 2009, nr 3–4, s. 135.

⁴¹ Monografie poświęcone Janowi XXIII nie pozostawiają co do tego wątpliwości. Por. np. L. Algisi, *Jan XXIII*, Kraków 1965.

⁴² A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, oprac. i wstęp S. Pigoń, Wrocław 1980, Księga I, w. 892.

wicza – także w jego wierszu historia bywa spychana poza obręb tego, co wysłowione. Inne są oczywiście motywacje obu pisarzy. Peryfrazą nie jest u Mickiewicza sygnałem ironii. Rzeczownik „zabawy” ma u niego archaiczne znaczenie „prac, zajęć”. Inaczej jednak u współczesnego poety. Wydaje się, że nie stara się on aktualizować dawnych znaczeń. Przeciwnie, wprowadzając rym „sprawy i zabawy” oraz nieobecny u Mickiewicza przymiotnik „ciemne” zdaje się budować rodzaj sarkastycznego dystansu wobec opisywanych zjawisk. Wrażenie to potęguje się, gdy natrafiamy na zrymowane „po częstochowsku” wersy „jakiś Pax podejrzany czy/ inny Caritas z Partią powiązany”. Wydaje się, że zabiegi poety zmierzają do osłabienia historycznej konkretności desygnatów. Owa konkretność zostaje wpierw odebrana nazwom – zrazu poprzez dołączenie nieokreślonego zaimka „jakiś” do nazwy tolerowanej przez PZPR organizacji świeckich katolików, następnie zaś poprzez użycie nazwy własnej w taki sposób, jakby była ona nazwą pospolitą (w sformułowaniu „czy inny Caritas”). Nic więc dziwnego, że poetykę uogólnienia dostrzegamy również na poziomie faktów historycznych. Wydaje się, że poeta świadomie objawia brak zainteresowania faktycznym fundatorem monumentu. Prowokacyjne *désintéressement* wobec meandrow historii jest gestem aksjologicznym. Zbywając sferę faktów ironicznym machnięciem ręki, autor formułuje jasny, wyrazisty komunikat: „ta sfera nie jest dla mnie ani jedyną, ani najważniejszą warstwą rzeczywistości, to, co ważne znajduje się poza nią”. Deprecjacji postaci papieża przeciwstawia deprecjację historii.

Wyraźnych gestów aksjologicznych jest w wierszu więcej. Samo zainteresowanie odą ma w naszej współczesności znaczenie aksjologiczne. Mało kto pamięta dziś o odach socrealistycznych. Żywa staje się raczej odległa tradycja klasycyzmu i wizji świata wpisanej w dawną twórczość. Wszak muzyczność ody była odbiciem „muzyczności” świata, opartego na niewzruszonym porządku aksjologicznym. Świat ody to świat wyraźnie określonych wartości – podzielny na to, co, dobre i to, co złe; to świat zhierarchizowany – taki, w którym to, co gorsze, wciąż daje się oddzielić, od tego, co lepsze. Powrót do ody okazuje się próbą poszukiwania aksjologicznego ładu⁴³. Jak jest jednak u Różewicza?

⁴³ Pisze o tym T. Kostkiewiczowa w swej znakomitej książce *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*, Wrocław 1996.

Warto baczniej przyjrzeć się, w jaki sposób autor tekstu waloryzuje opisywaną rzeczywistość. To prawda, wiele jest w wierszu znaków rozpadu. Tak jak w całym tomie *Szara strefa*, również w analizowanym liryku dominującym kolorem jest szarość. Podobnie jak w wielu innych utworach poety krajobraz jest tu krajobrazem śmietnika. Stare gazety, puszki po piwie, suchy badył, śmiecie – to przecież podstawowe elementy topografii przestrzeni opisywanej przez poetę. Zamiast „muzyki sfer” pojawia się upiorna „metalowa muzyka techno” – zdegradowana, sprowadzona do kilku dźwięków puszki toczącej się po kamieniach. Zdegradowana jest tu także rzeźba. Jej autor jest „twórcą” objętym cudzysłowem. Wykorzystując napięcie pomiędzy idiomatycznym i dosłownym znaczeniem sformułowania, pisze Różewicz o papieżu „zrobionym na szaro” (a zatem o kolorze monumentu i deprecjacji osoby). Pomnik to „granitowa beczka” i „kamienna poczwara”. Bylejakości świata towarzyszy bylejakość języka. Nie chodzi wyłącznie o kolokwialną frazeologię występującą w tekście, lecz także, a może nawet przede wszystkim, o niektóre „częstochowskie rymy” – nazbyt oczywiste, będące niekiedy po prostu takimi samymi końcówkami fleksyjnymi. „Biedny” – ponizony, dotknięty deprecją jest tu nie tylko Roncalli, nie tylko Jan XXII. Właściwie każdy element świata i języka pozostaje w wierszu naznaczony swoistą „biedą”.

Zarazem jednak autor utworu konsekwentnie buduje perspektywę świata niepozbawionego wartości. Dookolnej przestrzeni śmietnika przeciwstawia przestrzeń wewnętrzną; chaosowi współczesności – nienaruszony ład świata duchowego. Osobliwa „przestrzeń serca” okazuje się obszarem, w którym wartość osób i dzieł trwa w sposób niezależny od doraźnych mód i zakusów historii. W niej Jan XXII ma „pomnik najpiękniejszy na świecie”. Nie tylko ludzie, lecz także ich język odzyskuje w owej symbolicznej „głębi serca” sens i wysoką wartość. Tak rozumiem zabieg wprowadzenia Norwidowego intertekstu. Poeta przywołuje cytat z Norwida jako znak istnienia „innej mowy” – wartościowej, pięknej. Język o tak wyraźnym znaku aksjologicznym nie tylko obnaża rozkład współczesnej mowy, ukazuje niewystarczalność naszych słów, niezdolnych do objęcia tego, co naprawdę istotne, ale ma też moc pocieszenia. Brzydki kamień, w którym uwięziono postać Dobrego Papieża, okazuje się ostatecznie „słodki” – chroni przed goryczą i brudem świata. Wydaje się, że w analizowanym tekście „bieda”, degradacja, rozkład istnieją jedynie na powierzchni zjawisk, nie sięgają w głąb. Osoba papieża jest „ponizona” jedynie w tym, co zewnętrzne, w warstwie materialnych znaków. W przestrzeni

duchowej stale i niezmiennie „pozostaje sobą”, „nie traci dobrego humoru”. Utwór Różewicza zdaje się przekonywać, iż wartość osoby nie zależy od „zewnętrznych” uwarunkowań i opinii.

3. Jan z Sotto il Monte i Tadeusz Juda.

Sytuację liryczną analizowanego wiersza można więc, jak się zdaje, określić jako „spotkanie w horyzoncie wartości”. Nie jest to bowiem spotkanie z wartością samą w sobie – ta jest przecież zawsze pewną właściwością bytu. Nie spotykamy „świętości”, spotykamy świętych ludzi. Nie jest możliwe obcowanie z dobrem samym w sobie. Możemy jednak kontaktować się z ludźmi, którzy tak głęboko i konsekwentnie przyświadczaali swoim życiem owej wartości, iż nazywamy ich dobrymi ludźmi. Utwór mówi zatem o spotkaniu osób. Żarliwe wezwania „zbuntuj się/ przerwij sen/ rusz do Rzymu” mówią o tym aż nadto dobitnie: „nie jesteś dla mnie pomnikiem, nie jesteś skamieniałym bohaterem legendy, jesteś żywą, działającą osobą”. Jan XXIII jest dla poety – tak jak chyba dla wszystkich, którzy go znali – przede wszystkim właśnie ucieleśnieniem Dobra. Janusz Pasierb w eseju *Jan XXIII* pisał:

W *Testamencie duchowym*, skreślonym 29 czerwca 1954 roku, z największym naciskiem wypowiedział słowa: „Prawda i dobroć, dobroć łagodna i kochająca, pracowita i cierpliwa, niepokonalna i zwycięska”. Wydaje się, że są to słowa-klucze do rozumienia jego osobowości, zwłaszcza słowo *dobroć*. Cały świat, nie tylko katolicki czy chrześcijański, zauważył tę samą dominantę osobowości Jana XXIII; którego z papieży nazywano tak jak jego: *papa buono*, dobrym papieżem?⁴⁴

Zastanawia motyw encykliki *Pacem in terris*. Czy poeta znał jej podtytuł, który brzmi: „o pokoju między wszystkimi narodami opartym na prawdzie, sprawiedliwości, miłości i wolności”? Czy przeczytał jej pierwsze zdanie? Przypomnijmy je:

⁴⁴ J. S. Pasierb, *Światło i sól*, Paryż 1983, s. 122.

1. Pokój na ziemi, którego wszyscy ludzie wszystkich czasów tak żarliwie pragnęli, nie może być budowany i utrwalany inaczej, jak tylko przez wierne zachowanie porządku ustanowionego przez Boga⁴⁵.

Może Dobry Papież jest dla poety znakiem „innej rzeczywistości” – opartej na zasadach miłości? Może jest żywym świadectwem tych wszystkich wartości, których gwarantem okazuje się ostatecznie Bóg?

Niełatwo udzielić odpowiedzi na podobne pytania. Być może też ważniejsze jest coś innego. Uderza przede wszystkim niezwykle emocjonalna więź poety z „Ojcem serdecznym”. Choć wypowiedź pisarza ma charakter panegiryczny, niewiele w niej retoryczności i lirycznego dystansu. Przeciwnie: papież jest w niej kimś bardzo bliskim, „rozbrojonym” z patosu i powagi. „Rozbrajającą” funkcję pełnią wszystkie wspomniane przed chwilą motywy brzydoty. To one – paradoksalnie – wskazują, iż Dobry Jan XXIII jest tak samo jak my uwikłany w meandry współczesnej kultury, cywilizacji i historii – jest jednym z nas. Być może właśnie stąd, z poczucia wspólnoty losów bierze się intymny, czuły ton wiersza. O serdecznej zażyłości przekonuje motyw błogosławieństwa udzielanego poecie, a zwłaszcza zestawione motywy „kraju lat dziecińczych”, niewielkich rodzinnych miasteczek „ateisty” i papieża – obok Sotto il Monte pojawia się Radomsko.

Jak by tego było mało, Różewicz podkreśla swą głęboką wspólnotę duchową z Ojcem Świętym. Tak odczytuję osobliwą autoprezentację poety, który zechciał wystąpić w wierszu pod imieniem jednego z uczniów Chrystusa. Juda Tadeusz to przecież jeden z apostołów, czczony jako „patron od spraw beznadziejnych”. Świadectwem owej wspólnoty jest też wers „jaki tam ze mnie ateista” – który stanowi wyraźną, niedwuznaczną deklarację światopoglądową. Zdanie „nieważne jest co ja myślę o Bogu/ ale co Bóg myśli o mnie”, które zapewne ma już status „skrzydlatych słów”, brzmi w gruncie rzeczy jak przejmujące wyznanie wiary⁴⁶.

⁴⁵ *Encyklika Pacem in terris Jana XXIII, Do czcigodnych braci patriarchów, prymasów, arcybiskupów i biskupów oraz innych ordynariuszy zachowujących pokój i wspólnotę ze Stolicą Apostolską, do duchowieństwa i wiernych chrześcijan całego świata oraz do wszystkich ludzi dobrej woli, O pokoju między wszystkimi narodami opartym na prawdzie, sprawiedliwości, miłości i wolności*, Warszawa 2001, s. 5.

⁴⁶ Zwraca na to uwagę Z. Zarębianka w szkicu: *Metafizyczne racje pisania: Tadeusz Różewicz, «Dlaczego pisać?»*, „Topos” 2005, nr 5–6, s. 106.

* * *

Czytałem ten utwór wiele lat. Wiem, że wciąż skrywa on pokłady sensu, do których nie udało mi się dotrzeć. Ale jestem też przekonany, że znalazłem w nim coś, co wciąż wydaje mi się w nim ważne. Współczesny znawca filozofii dialogu pisze:

W przypadku spotkania [...] na dalszy plan schodzi wszystko, co nie wiąże się bezpośrednio z osobą drugiego człowieka. W dużej mierze traci swe znaczenie zewnętrzny świat⁴⁷.

Myślę, że *Jest taki pomnik* opowiada właśnie o tym, że osoba jest wartością; o tym, że wartość ta odsłania się w spotkaniu. Promieniuje w nim w taki sposób, że odsuwa na dalszy plan wszystko, co wobec niej samej zewnętrzne – nie tylko to, co ma związek z estetyką przestrzeni czy burzliwym biegiem czasu historii, ale także to, co jest przeszkodą mentalną, co wiąże się z uprzedzeniami, etykietami, stereotypami (będącymi zwykle częścią jakiejś obszerniejszej narracji światopoglądowej). Chodzi o wszystkich uczestników spotkania. Nie tylko papież staje się w wierszu „czystą” osobą. Staje się nią również Tadeusz Różewicz. Uciec przed etykietą (np. ateisty). Spotkać osobę (np. papieża). Właśnie po to powstał ten wiersz.

⁴⁷ J. Bukowski, *Zarys filozofii spotkania*, Kraków 1987, s. 172.

Spotkanie. (Którego nie było?)

Ktoś opowiedział nam historię. Historia ma swego bohatera, pojawia się sekwencja zdarzeń. Zdarzenia są ze sobą powiązane. Są wśród nich takie, które wyglądają jak przyczyny, są takie, które wyglądają jak skutki. Nie jest ich wiele, ktoś zamknął opowieść w zwięzłą formę poetycką. Wiersz pochodzi z tomu Jarosława Jakubowskiego *Pseudo*. Nie zawsze tytuł zbioru wyrażnie oświećła ścieżkę lektury pojedynczego utworu, ale akurat w przypadku tego liryku, tak właśnie jest: męczące „pseudo” przenika świat przedstawiony w lirycznym tekście. Zdarzenia trudno tu nazwać zdarzeniami, bohater nie jest bohaterem, jego życie jest śmiercią:

Bohater

Czasem zapominał żyć
i długo paliło się niepotrzebne światło.
Dzień nadchodził jak śmierć
rozrzedzona w powietrzu.

Wiedział, że tamten nazywał się Chrystus,
ale teraz jakieś dalekie wyobrażenie
patrzyło bez mrugnięcia,
nieprzemienione.

Czasem nie nastawiał budzika
jakby liczył, że się nie obudzi
albo chociaż nie zaśnie⁴⁸.

⁴⁸ J. Jakubowski, *Pseudo*, Sopot 2007, s. 11.

To, co stawia w tym wierszu opór, zdaje się nie mieć związku z autotelicznością poetyckiej frazy – z jej wyrafinowaną, zwracającą na siebie uwagę konstrukcją. Dziwi raczej jej niepokojąca przezroczystość. Takiego niepokoju nauczył nas Tadeusz Różewicz: niepokoju bez efektownych gestów językowych, bez jaskrawych barw, bez hysterii. Powściągliwość autora pełni jednak w tym lakonicznym utworze jeszcze inne funkcje. Oszczędność stylistyczna współbrzmi z surowością rysunku świata przedstawionego. Kreska artysty ledwie zarysowuje kontury postaci, wydobywa kilka przypadkowych elementów przestrzennych, w żaden sposób nie pozwala na osadzenie wydarzeń w czasie, który miałby wymiar konkretnego „tu” i „teraz”. Gdyby trzeba było opowiedzieć o dziejącej się „akcji”, musielibyśmy usytuować ją w sferze uniwersalnego „zawsze” – poza temporalnością, której granice wyznaczają zjawiska natury i historii. Gdyby trzeba było mówić o przestrzeni, należałoby ją umieścić poza topografią – zarówno wszędzie, jak i nigdzie. Gdyby trzeba było podać personalia tytułowego bohatera, musielibyśmy powiedzieć, że jego imię brzmi: *Każdy*. Stopniowo coraz wyraźniej odsłania się rama modalna wypowiedzi poety. Omnitemporalność, omnispacjalność i omnipersonalność są przecież konstytutywnymi cechami paraboli. Schematyczność świata, abstrakcyjność przedstawień są w niej sygnałem „nieważności” konkretnego, wskazówką kierującą w stronę uniwersum. To, co dosłowne, okazuje się w paraboli jedynie pre-tekstem, umożliwiającym dotarcie do „tekstu” właściwego – ukonstytuowanego dzięki warstwie sensów symbolicznych. Niemal każdy element świata przedstawionego może w niej stać się symbolem, niemal każdy może „dawać do myślenia”. Chodzi właśnie o refleksję. Duży stopień uogólnienia, nakierowanie na to, co jawi się jako istotne, konieczne kieruje wiersze-przypowieści ku celom, jakie wyznacza sobie filozofia. Ona też jawi się jako ich ważny, trudny do ominięcia kontekst.

1. *Mundus melancholicus*.

Zastanawia osobliwość czasoprzestrzeni, w której pogrążony jest tytułowy bohater wiersza. Myślę o pogrążeniu, a więc o szczególnej nie-dogodności, a może nawet nie-dobro-wolności sytuacji. Jej przeciwieństwem byłoby zadowolenie, ale właśnie ono jest w świecie wiersza niemożliwe. W przestrzeni, która otacza bohatera, nie ma niczego, co skłaniałoby do przywiązania. Jeśli

nawet istnieje tu coś, co mogłoby się okazać wartościowe, jeśli są rzeczy lub zjawiska promieniujące światłem wartości, to i tak okazuje się, że nie jest ono nikomu potrzebne. Brakuje kogoś, kto zdolny byłby je dostrzec. Bohater wędruje w mroku.

Czym jest jego noc? Zapewne zniechęceniem, smutkiem, rozczarowaniem. Ale też chyba czymś, co przekracza sferę emocji i wkracza w obszar fundamentalnych przeżyć bycia-w-świecie. Jest doświadczeniem „rozrzedzenia” kosmosu, jego pustki. Jest dotykaniem nicości. Mrok jawi się w wierszu jako niemożność udzielenia odpowiedzi na fundamentalne pytanie: dlaczego istnieje raczej coś niż nic? Odnosimy wrażenie, że przestrzeni, która otacza bohatera, zabrakło czegoś, co nadawałoby jej istnieniu jakąkolwiek wartość. Znajdujemy się w samym centrum melancholicznego uniwersum. Jego znawca pisze m.in.: „Melancholia świata to nic innego jak przeświadczenie o niejasności, nieczytelności, zakryciu bądź braku fundamentu, na którym wznosi się nasza rzeczywistość”⁴⁹.

Świat bohatera utworu okazuje się martwy. Nie oddycha się tu powietrzem. Oddycha się śmiercią. Jej groza ujawnia się jeszcze wyraźniej, gdy zwrócimy uwagę na rodzaj temporalności ewokowanej w wierszu. Określenia „czasem” sugerują ciągłość, miarową powtarzalność, jakiś rodzaj zastygania czynności w czymś na kształt somnambulicznego transu. Nie chodzi przecież o ruch, bo ten musiałby mieć kierunek i cel, tymczasem bohater wiersza nie potrafi w rytuałach codzienności znaleźć niczego, co uzasadniałoby konieczność jakiegokolwiek dążenia. Także pytanie: „dlaczego cokolwiek powinienem?” pozostaje w melancholicznym świecie bez odpowiedzi. Jego przestrzeń poraża brakiem. Jego czas zmusza do udźwignięcia poczucia bezsensu (wszak sens nie jest tu wyłącznie czymś, co się pojmuje, lecz stanowi coś, czym się żyje). *Horror vacui* nasila się, gdy jeszcze raz pomyślimy o ciągłości, rytmicznej powtarzalności czynności pozbawionych jakiegokolwiek znaczenia, o wiecznym powrocie „trwającej nicości”. Świadomość nieustannie odnawiających się rytuałów istnienia pozbawionego sensu wydaje się tak przytłaczająca, że wręcz niemożliwa do uniesienia. Stąd zapewne marzenia bohatera o formach wyzwolenia od niej – dzięki szczególnemu pobudzeniu umożliwiającemu czuwanie; albo przeciwnie – za sprawą jej wiekuistego uśpienia.

⁴⁹ W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s. 135.

Sytuacja przedstawiona w wierszu nieco przypomina tę, którą opisał kiedyś Emmanuel Lévinas. Myślę zwłaszcza o jego książce *Czas i to co inne*⁵⁰. Melancholia, której doświadcza bohater wiersza, odsłania głębsze pokłady znaczeniowe, gdy zestawimy je z opisem ważnej dla filozofa kategorii *il y a*:

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 nadziei⁵¹.

Il y a to w filozofii Lévinasa anonimowe istnienie. Podmiot wyłania się zeń wtedy, gdy świadomie bierze na siebie swoje własne – trudne do udźwignięcia – bycie. Jest w tym samotny i – jako podmiot – pozostaje samotny, zamknięty w sobie, monadyczny i właśnie przez to wezwany do ucieczki od siebie. Jeśli ma się ona udać, nie może być jednak ucieczką ani w stronę świata, ani ku śmierci. Uwolnienie się od siebie jest, zdaniem filozofa, możliwe jedynie wtedy, gdy wchodzimy w relacje z osobami⁵². Jedynie one wyznaczają horyzont nadziei. W wierszu Jakubowskiego dzieje się podobnie – pole możliwości przekroczenia nużącej stagnacji wyznacza relacja z „tamtym”.

2. Czemu nie „Ty”?

Melancholiczne poczucie utraty, zaniechania czegoś istotnego, zapomnienia o czymś najbardziej podstawowym jawi się w wierszu bydgoskiego poety jako męcząca „egzystencjalna pauza”, uniemożliwiająca wspinanie się ku pełniejszym formom bytowania. O melancholii jako zatrzymanym rozwoju pisał m.in. Søren Kierkegaard:

Melankoli [...] to zamrożone dojrzewanie. Proces duchowego dojrzewania rodzi w człowieku znamiona samoświadomości, *resp.* wieczności. Te rysować się poczynają jako mroczny kształt ideału. Mroczny ów ideał drażnić zaczyna

⁵⁰ E. Lévinas, *Czas i to, co inne*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1999.

⁵¹ Cyt za: W. Bałus, dz. cyt., s. 128.

⁵² Píše o tym w swym opracowaniu Stanisław Barszczak. Por. Tegoż, *Bliźni i on*, Częstochowa 2008.

ludzkie wnętrze. W takim momencie człowiek dokonać powinien skoku i ucieleśnić ideał. Jeśli tego nie zrobi – pojawi się melancholia⁵³.

Czym miałby być ów „mroczny ideał”? Współcześni filozofowie dialogu wyraźnie (o wiele wyraźniej niż duński prekursor egzystencjalizmu) zwracają uwagę na rolę relacji międzyosobowych w dochodzeniu „ja” do pełni egzystencji. Była o tym mowa wyżej: melancholiczny świat *Bohatera* jawi się – podobnie jak u cytowanego Lévinasa i wielu innych „dialogików” – jako korelat niemożności wejścia w relację z „tamtym”. Mamy wrażenie, że w świecie wiersza zapomnienie o Drugim jest tym samym, co zapomnienie o prawdziwym życiu. Relacja „Ja” z „Ty” staje się dla bohatera liryku czymś, co Gabriel Marcel nazwałby zapewne „wymogiem ontologicznym”. I w wierszu współczesnego poety i w tekstach francuskiego filozofa „ja” przeżywa bytową niewystarczalność, rodzaj pustki, która domaga się dopełnienia dzięki uczestnictwu w relacji z drugim. „Człowiek jest w pełni sobą tylko wtedy, gdy jakaś druga osoba staje się dla niego „ty”⁵⁴ – pisał filozof. W innym zaś miejscu dodawał, że brak relacji oznacza nie tylko niemożność ukonstytuowania siebie, lecz także niemożność ukonstytuowania sensownej postaci egzystencji, spycha nas w nihilizm⁵⁵. Tak właśnie dzieje się w utworze *Bohater*.

Czy zatem chodzi w nim utratę możliwości relacji; o spotkanie, którego nie było? – Raczej nie. Autor zarysowuje w tekście lirycznym dwie perspektywy czasowe. Wyraźnie oddziela opowiedziane „teraz” od przemilczanej przeszłości. Można się domyślać, że była ona przeciwieństwem dziejącego się oddalenia, była bliskością. Chodzi o sposób postrzegania „Ty”. „Teraz” to czas, gdy trudno mówić o zaangażowaniu i uczestnictwie. „Ty” staje się w nim nie tyle żywym, zobowiązującym podmiotem relacji, ile raczej nieruchomym, obcym „przedmiotem” wyobraźni. Przypominają się analizy Martina Bubera:

W momencie kiedy *Ja* odczuwa wygasanie związku z partnerem w relacji, upada on jako *Ty* i odtąd można mówić o nim tylko *On*⁵⁶.

⁵³ Cyt. za: W. Balus, dz. cyt., s. 90.

⁵⁴ G. Marcel, *Od sprzeciwu do wezwania*, tłum. S. Łowicki, Warszawa 1965, s. 49.

⁵⁵ Tamże, s. 50.

⁵⁶ Cyt za: J. Bukowski w cytowanej książce *Filozofia dialogu*, s. 124. Poglądy filozofa obszernie omawia w swej monografii W. Glinkowski. Por. Tegoż., *Człowiek – istota spoza kultury. Dialogika Martina Bubera jako podstawa antropologii filozoficznej*, Łódź 2011.

U źródeł opisanego w utworze doświadczenia odnajdujemy przemilczany, żywy związek „Ja” i „Ty” – pełen osobowych odniesień. Domyślamy się, że mogłyby je tworzyć akty zaufania, współ-czucia, poświęcenia i przywiązania, które mówi: „jesteś ważny; tak ważny, że nie możesz umrzeć”. Wygaśnięcie relacji, zapomnienie, o którym mówi się w wierszu, oznacza przyzwolenie na proces nicestwienia „Ty”; zgodę na to, że stanie się ono bezosobowym, martwym, „dalekim wyobrażeniem”. Tak jak u filozofów dialogu, brak relacji jest tu rodzajem zdrady – unicestwiającej zarówno zdradzanego, jak i zdradzającego. Śmierć „Ty” sprawia, że również „ja” obraca się w niebyt. Zgoda na unicestwienie drugiego okazuje się zaprzeczeniem samemu sobie, oznacza unicestwienie samego siebie i świata dookoła. Melancholijne uniwersum wiersza jest pejzażem po takiej właśnie katastrofie, staje się krajobrazem po zdradzie. Jego ciemność jest zmierzchem, który zapada, gdy wygasa „Ty”. Czy jest nocą, która chciałaby coś ukryć? Czy zapomnienie, rezygnacja są w wierszu mrokiem, w którym chroni się wina – w niej właśnie, w nocy, w nierozstrzygalności ukryta przed sobą?

3. Nazywał się Chrystus. Czy to coś zmienia?

No właśnie: czy fakt, że Zdradzony ma w wierszu imię, w istotny sposób zmienia semantykę utworu? Mam wrażenie, że nie. Skłonny byłbym myśleć, że jedynie ją interesująco rozszerza a zarazem ukonkretnia. Nie chciałbym przy tym sugerować, że nie ma ono znaczenia. Przeciwnie: uważam, że właśnie imię decyduje o nowej, nieanalizowanej dotąd płaszczyźnie rozumienia *Bohatera*. Wypada ją odsłonić.

Imię jest bowiem w wierszu czymś więcej niż nazwą. Ponieważ odnosi się do osoby, a nie do przedmiotu, może wyrażać jej odniesienia do świata, jej misję. Pamięć kulturowa mogłaby podpowiadać, że chodzi o założyciela chrześcijaństwa. Płaszczyzna kultury, religii i w ogóle jakiegokolwiek „zewnątrżności” wobec odniesień personalnych jest jednak w liryku nieobecna. Wiersz mówi wyłącznie o relacjach międzyosobowych. Każe pytać o to, jaką funkcję w nich i tylko w nich miałyby pełnić *Christos*. Grecki źródłosłów oznacza zbawcę. O jego roli w interakcjach „Ja” – „Ty” czytamy w zakończeniu wiersza, który w tomie *Pseudo* poprzedza *Bohatera* i jest jego osobliwym rewersem:

[...]

Miłość.

Tak, to Twoje imię.

Niczego o niej nie ma w naszych książkach⁵⁷.

„Ty” Chrystusa jest, okazuje się, w tekstach pisarza zbawiającą miłością. Co to znaczy?

Najpierw chyba to, że imię Chrystusa mieści w sobie inną obietnicę niż ta, do której przywykliśmy. Jest imieniem Boga. Nie zapewnia nas o spełnieniu częściowym lub czasowym, lecz o tym, że n a z a w s z e zaspokojone zostaną w s z y t k i e nasze istotne pragnienia.

W utworze ważny jest jednak nie tylko zakres możliwej obietnicy, ale i jej dynamiczny, personalny charakter. Chrystus jest tu kimś więcej niż ten, który – jak chce niekiedy pewna uproszczona postać katechezy – zbawił człowieka. Jest kimś, kto wciąż go zbawia. Co więcej: jest nie tyle Zbawicielem, ile raczej samym zbawieniem. Jego imię (miłość!) niesie ze sobą moc przemiany tych, którzy otworzą się na jego działanie. Zbawienie nie jest w wierszu rzeczywistością „zewnętrzną” wobec relacji, dokonuje się wewnątrz spotkania. Zachodzi o tyle, o ile „ja” bohatera pozostaje w relacji do „Ty” Chrystusa.

Imię Boga zdaje się więc odsłaniać skalę dziejącego się dramatu. Scena, skonstruowana w utworze, nieco przypomina scenę moralitetu. Jej bohater, nienazwany po imieniu, nieokreślony *Każdy*, staje wobec charakterystycznego dla wolności elementu wyboru. Może dobro-wolnie zdecydować się na zaangażowanie w ocalającą relację z Bogiem, ale może też nie odpowiedzieć na objawienie miłości. Może wybrać nie-wolę – wolę, która udzielającemu się nam Chrystusowi mówi „nie”. Nie taką zatem, która – tak jak w spotkaniu – mówi: nie możesz przestać istnieć. Taką, która – tak jak w zdradzie – mówi: coś się wypaliło, mam wrażenie, że nie istniejesz, jesteś tylko nic nieznaczącym wyobrażeniem, widmem⁵⁸. Gdyby taka odmowa uczestnictwa w relacji miała rozciągać się na całą wieczność, teolog mówiłby o piekle. Przerazające, bolesne poczucie pustki, o którym czytamy w wierszu, wydaje się właśnie pochodną eschatologicznych wymiarów spotkania. Bohater zdaje się przeczuwać, iż rzeczywiście dzięki relacji z „tamtym” mógł być kimś o wiele wię-

⁵⁷ J. Jakubowski, *Pseudo*, dz. cyt., s. 10.

⁵⁸ Podobne „dialogiczne” ujęcie zdrady odnajdujemy m.in. u G. Marcela. Pisze o tym I. Dec w książce *Filozofia miłości w ujęciu Gabriela Marcela*, Wrocław 1996.

cej. Właśnie świadomość rozmiarów owego „więcej” sprawia, że wszystko inne, każde „mniej” objawia mu się jako uciążliwa nicość.

Odlączenie, o którym mówi się w wierszu, nie ma jednak charakteru ostatecznego. Analizowane „czasem” można odczytywać jako sygnał dynamizmu relacji, która ma swoje momenty gorące i zimne, jasne i ciemne, swoje zdrady i swoje powroty. Jak ją nazwać? Właściwie trzeba było o tym wspomnieć na samym początku: Jakubowski pisze o fenomenie wiary. Wypada to podkreślić: traktuje wiarę jako fenomen, abstrahuje zatem od jej religijnych, kulturowych, historycznych czy instytucjonalnych kontekstów. Interesuje go tylko to, co jest dla niej konstytutywne. Akt wierzenia nie jest dla niego w żaden sposób związany ze sferą przyzwyczajęń. Nie jest wymogiem prawnym tej lub innej religii czy też jakiejś instytucji. Nie wiąże się z jakimkolwiek socjologicznym przymusem, historycznym dziedzictwem czy tradycją kultury. Żadna z tych sfer – zdaje się mówić poeta – nie buduje jeszcze rzeczywistości wiary. Ta jest w swej istocie osobowym, a więc w pełni świadomym i wolnym zaangażowaniem w relację z Bogiem. Budują ją decyzje zapadające w naszym wnętrzu. Wszystko inne znajduje się na zewnątrz.

Domyślamy się, że ten rodzaj spojrzenia pozwala autorowi na usytuowanie swej parabolicznej opowieści poza potocznym rozumieniem opozycji „wierzący” – „niewierzący”. Powtórzmy: zdaniem Jakubowskiego wiara dzieje się wewnątrz osoby. To tu zdradzamy, tu w chwili słabości (teolog nazwałby ją grzechem) mówimy Drugiemu: „nie masz dla mnie znaczenia”, to tu powtarzamy: „jesteś dla mnie ważny”, tu wołamy (teolog nazwałby to modlitwą): „musisz mnie ocalić”. W tym miejscu wszyscy jesteśmy równi i wszyscy – niedoskonali. Etykiety czy nawet deklaracje są wobec tej rzeczywistości czymś całkowicie zewnętrznym, a więc i nie w pełni adekwatnym. To, co istotne, znajduje się głębiej⁵⁹.

Używam formy „my”, ponieważ podpowiada ją moralitetowa logika wiersza. Jeszcze raz wypada też przyjrzeć się tytułowi utworu. Wiemy już, że nie skłania on do sytuowania słowa bohater w pobliżu konotacji heroizmu i wyjątkowości. Chodzi o coś wręcz przeciwnego – o ewokację typowości, czy nawet przeciętności. Trochę tak jak u Lermontowa stoi przed nami *gieroj naszewo uriemieni*, bohater naszych czasów – ktoś, kto skupia w sobie nie

⁵⁹ Najpełniejszy opis fenomenu wiary zawiera u nas monografia K. Tarnowskiego, *Usłyszeć niewidzialne. Zarys filozofii wiary*, Kraków 2005.

tyle cechy indywidualne, ile raczej kulturowe powszechniki, staje się zwierciadłem epoki. Mogłoby się wydawać, że wiersz Jakubowskiego przedstawia jeszcze jeden szczegół w obszernym fresku przedstawiającym wygaśnięcia Absolutu – pędzla mistrza Różewicza. Nie jest też chyba moim subiektywnym wrażeniem przeczucie, że w mrokach przedstawionej w utworze pustki skrywa się – tak jak u autora *Szarej strefy* – niezgoda na stagnację, rozpad i śmierć.

Ale jest też w wierszu coś, co w moim odczuciu wyraźnie przekracza konwencje Różewiczowskie. Kolejny raz wracam do formy „czasem”. Wydaje się, że nie pozwala ona mówić wyłącznie o cywilizacji śmierci Boga, sugeruje, iż obraz *naszewo wriemieni* jest bardziej skomplikowany. Wskazuje na proces ścierania się różnych prądów, na konfrontację kultury zaufania i kultury podejrzeń, kultury troski i obojętności, nadziei i melancholii. To prawda – zdaje się przekonywać autor – czasem pograżamy się w pustce. Nie jedyna. Bo czasem możemy też dotknąć pełni. To prawda.

Ikona wspólnoty

Tak niewiele wiemy o jej życiu. Jest jedną z najbardziej tajemniczych postaci Ewangelii. Inaczej niż apostołowie, nie ma swojego grobu. Nie dlatego, że jej nie szanowano. Wręcz przeciwnie: zachowane ślady jej kultu sięgają pierwszych wieków chrześcijaństwa. Już wtedy uważano jednak, że była wybrana, odmienna i że śmierć tę jej odmienność potwierdziła. Od V w. chrześcijanie na Wschodzie obchodzili święto jej zaśnięcia⁶⁰. Nie śmierci. Wierzano, że jej inność polegała na tym, iż jako pierwsza osiągnęła stan ostatecznej, ponaddoczesnej wspólnoty z Bogiem. Katecheci katoliccy powiedzieliby w tym miejscu, że z duszą i ciałem została wzięta do nieba.

1. Zrozumieć formułę inności.

Kiedy 1 listopada 1950 r. papież Pius XII po kilku latach studiów i konsultacji z biskupami ogłaszał dogmat o Wniebowzięciu Najświętszej Marii Panny (w bulli *Munificentissimus Deus*), ruch maryjny – rozwijający się od lat trzydziestych XIX w. – osiągał apogeum. U szczytu rozwoju znajdował się także pewien model myślenia o inności Matki Zbawiciela. Przypomnijmy: mariologia przedsoborowa rzadko korzystała z osiągnięć biblistów (chętnie komentowano natomiast wypowiedzi papieży), omijała problematykę wewnętrznego życia i osobistej świętości Maryi oraz jej rolę w historii zbawienia, koncentrowała swą uwagę na niezwykłych „przywilejach” Najświętszej Panny, przygotowywała grunt do ogłaszania kolejnych dogmatów,

⁶⁰ Historię święta Wniebowzięcia zwięźle przedstawia R. Laurentin w książce *Maryja Matka Odkupiciela*, przeł. T. Żeleźnik, Warszawa 1988, s. 99–102.

a nawet wywierała w tym celu pewną presję⁶¹. W grudniu 1950 r. na łamach „Tygodnika Powszechnego” Karol Wojtyła ogłasza poemat *Matka*, który jest swoistą, złożoną z ośmiu lirycznych medytacji, poetycką odpowiedzią na orzeczenie papieża. Jak każda dogmatyczna formuła również i ta wymagała przecież komentarza. Lakoniczne stwierdzenie, iż

Niepokalana Dziewica z ciałem i duszą wzięta została do chwały niebieskiej
*Munificentissimus Deus*⁶²

domagało się rozumienia. Można się było spodziewać, że młody kapłan nakreśli poetycki wizerunek Wniebowziętej zgodnie z duchem ówczesnych opracowań mariologicznych. Ukáže jej niezwykle „wywyższenie”, zdumiewający „przywilej” stawiający ją ponad zwykłymi śmiertelnikami, odsłoni jej wspaniałość i splendor. Taki obraz Wniebowzięcia prezentowały opracowania, do których wikariusz parafii św. Floriana w Krakowie mógł mieć wówczas dostęp⁶³. Niezwykłą godność i szczególne funkcje Maryi mocno akcentował Ludwik Maria Grignon de Monfort w swym *Traktacie o doskonałym nabożeństwie do Najświętszej Maryi Panny*⁶⁴ – książce, która towarzyszyła młodemu Wojtyłе w trudnych latach okupacji. W podobny sposób przedstawiał Matkę Boga Cyprian Kamil Norwid, którego twórczością autor *Matki* był zafascynowany od lat licealnych. Jedna ze strof Norwidowej *Do Najświętszej Maryi Panny. Litani* poświęcona jest właśnie Wniebowzięciu:

Od rana prawdy stawszy się kołyską,
Gdy, męką Syna nad śmierć wyniesiona,
Wężowi głowę t u potarłaś śliską,

⁶¹ Por. R. Laurentin, *Matka Pana. Krótki traktat teologii maryjnej*, tłum. Z. Proczek, Warszawa 1989, s. 136–142.

⁶² Cyt. za: R. Laurentin, *Maryja Matka Odkupiciela*, dz. cyt., s. 100.

⁶³ Nie istnieją wówczas jeszcze polskojęzyczne podręczniki teologii maryjnej. Wojtyła mógł znać jednak np. artykuł ks. E. Dąbrowskiego, *Wniebowzięcie Matki Bożej w świetle Pisma Św.*, „Ateneum Kapłańskie” nr 46 (1947), s. 417–426. Spośród opracowań zagranicznych wypada wymienić zwłaszcza czterotomowe dzieło lidera maksymalistycznej mariologii przedsoborowej G. Roschiniego, *Mariologia*, t. 1–4, Roma 1947.

⁶⁴ L. M. Grignon de Monfort, *Traktat o prawdziwym nabożeństwie do Najświętszej Maryi Panny*, tłum. J. Rybałt, wyd. III poprawione i uzupełnione, oprac. A. Boniecki, Warszawa 1986, por. zwłaszcza rozdział *Maryja w planie bożym*, s. 11–15.

Współ-wszechmoc bierzesz t a m w niebo-niesiona,
I wciąż rozrzewniasz się nad planetami...

Cyprian Norwid, *Do Najświętszej Panny Marii. Litania*, w. 186–190⁶⁵

Trudno nie zauważyć skłonności Norwida do hiperbolizowania postaci Maryi i jej funkcji w niebie. Najświętsza Panna zostaje obdarowana współ-wszechmocą w trosce o świat. Inaczej jest jednak w poemacie *Matka*. Wbrew tendencjom ówczesnej teologii i konwencjom poetyckim Karol Wojtyła kreuje portret Maryi jako służebnicy Pana, „pierwszej chrześcijanki” oraz ikony nowej, zupełnie innej, niebiańskiej wspólnoty – antycypując ustalenia Vaticanum II i nurty nowoczesnej mariologii, uprzedzając także niektóre myśli znane z jego własnej papieskiej encykliki *Redemptoris Mater* z roku 1987⁶⁶.

2. Druga przestrzeń.

Teologiczne sensory podpowiada m.in. literacka przestrzeń poematu. W jaki sposób poeta kreuje krajobraz? Jak kształtuje „scenografię”, w której pojawiają się bohaterowie cyklu – Matka, Syn, rybak Jan? Wypada poświęcić postawionym wyżej pytaniom nieco uwagi.

Istotne wydaje się najpierw osadzenie lirycznych monologów Maryi w historycznym i geograficznym „tu i teraz” mieszkanki Nazaretu. Nie jest to w polskiej liryce maryjnej regułą. W *Bogurodzicy* brak jakichkolwiek odniesień przestrzennych, ujęcie ma charakter abstrakcyjny. U Norwida dominuje perspektywa kosmiczna. W dwudziestowiecznych wierszach maryjnych bohaterka często bywa umieszczana w scenerii współczesnej⁶⁷. Wszystkie wspomniane tendencje omijają problem historyczności postaci Maryi, jej związków z pewną topograficzną przestrzenią w ściśle określonej epoce. Tymczasem pierwsze słowa poematu Wojtyły to zdanie: „Miejsce moje upły-

⁶⁵ Cyt. za: C. Norwid *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. I, Warszawa 1971, s. 195.

⁶⁶ Wiele mówi się o wpływie Wojtyły-filozofa na Wojtyłę-poetę. Jeszcze bardziej frapujące wydaje się jednak pytanie o wpływ Wojtyły-poety na filozofię i teologię Jana Pawła II.

⁶⁷ Por. np. J. Twardowski, *Tak ludzka*, Poznań 1990. Myślę zwłaszcza o wierszu *Wniebowzięcie*, zaczynającym się od słów: „Nikt nie biegł do Ciebie z lekarstwem po schodach”. Tamże, s. 43.

wa w pamięci”. Bohaterka cyklu ma „swoje miejsce” – mówi o swej przynależności do lokalnej wspólnoty, o związku z niewielkim miasteczkiem, z jego uliczkami i atmosferą. Simone Weil nazwałaby ów stan zakorzeniem. W analizowanym tekście Maryja, stając się Matką Boga, nie przestaje być Córką Izraela.

Wspomniane topograficzne realia przywoływane są jednak przez autora z wielką powściągliwością. Geograficzna przestrzeń podlega w utworze osobliwemu ogołoceniu, zostaje sprowadzona do kilku zaledwie elementów. Miasteczko nie ma nazwy. Nie odnajdziemy w poemacie opisów pejzażu, wnętrza, przedmiotów, ani w ogóle czegokolwiek, co wymagałoby spojrzenia „z bliska”. Krajobraz poematu tworzą jedynie uliczki i wysokie ściany domów, nawet one widziane są wszakże z pewnej perspektywy. Ma ona charakter przestrzenny, gdy bohaterka mówi o „dalekich uliczkach” (I 1, w. 2)⁶⁸. Gdy jednak wspomina o ciszy „tamtych uliczek” (I 1, w. 15) i „tamtej miejscinie” (I 3, w. 5), mamy do czynienia z dystansem czasowym i strukturą wspomnienia. Wrażenie oczyszczenia przestrzeni z wszelkiej „wielości” pogłębia się, gdy zwrócimy uwagę na motywy ciszy powtarzające się w każdym niemal utworze cyklu. Czytamy o „ciszy zatrzymanej w przestrzeni” (I 1, w. 2) „cichych rozmowach” (I 2, w. 4), „cichym szepcie” (III 1, w. 13), ciszy, której nie zakłóca „waga krwi” (I 1, w. 10), o cichym zanurzaniu się w spojrzenie Boga (III 2, w. 7). „Miejsce Maryi” pozostaje nie tylko oddalone, ustronne, osobne, lecz także – uciszone. Jest też miejscem osobliwego spoczynku. Cisza jest tu „zatrzymana w przestrzeni jak szkło” (I 1, w. 2).

Mamy zatem w poemacie do czynienia z przestrzenią przewycięzoną – zatrzymaną, uciszoną, a wreszcie i oddaloną. Bohaterka postrzega ją tak, jakby sam była już poza nią. Wszystko, co zewnętrzne, wydaje się w poemacie jedynie nieruchomym tłem, scenografią zupełnie innej rzeczywistości – takiej, której istotą nie są już relacje przestrzenne, lecz osobowe. „Miejsce” Matki Jezusa staje się w poemacie metaforą wnętrza, projekcją stanu duchowego oczyszczenia, które, jak chcą mistycy, winno poprzedzać spotkanie

⁶⁸ Wszystkie cytaty z poematu *Matka* pochodzą z wydania K. Wojtyły, *Poezje zebrane*, Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*, oprac. M. Skwarnicki, Kraków 2003, s. 153–161. Zachowałem numerację zgodną z oryginałem: cyfrą rzymską oznaczam część cyklu, a arabską – kolejność wierszy w poszczególnych częściach. Cyframi arabskimi oznaczam także wersy utworów.

z Bogiem⁶⁹. Najistotniejszą „przestrzenią” staje się w poemacie „przestrzeń spotkania”, obszar, o którym Maryja powie, że znajduje się w jej sercu. Słowa „a we mnie miejsca starczyło...” (I 4, w. 4) przekonują, iż spacialność ma w poemacie charakter wewnętrzny, duchowy. Miejsce, w rozumieniu Wojtyły, to wewnętrzna przestrzeń człowieka – uchylona w stronę Innego. Taki sens mają pojawiające się w poemacie obrazy głębi. Metafory ciszy schodzącej „na dno uliczek” (I 1, w. 6), iskry ukrytej „pod korą dni” (I 3, w. 11), słów wniesionych w głąb duszy (I 2, w. 20), światła schodzącego w głąb myśli (III 2, w. 7), Bożego spojrzenia sięgającego „do głębi” – wszystko to ewokuje obraz wnętrza przenikniętego Bożą obecnością. Jeśli pojawia się tu cisza, to tylko po to, by odsłonić głos Jezusa wołającego „mamo” (I 1, w. 5). Jeśli bohaterka mówi o swoim oderwaniu, wyłączeniu z codziennych rozmów mieszkańców miasteczka (I 2, w. 6), to tylko dlatego, że ze zdumieniem odkrywa w swoim życiu dotykálną obecność Bożego Syna.

Podobny sposób rozumienia przestrzeni Wojtyła zawdzięcza być może Maxowi Schelerowi, który jest autorem pojęcia „osoby zbiorowej”, czy też „osobowości zbiorowej”. Schelerowska *Gesamtperson* jest przecież właśnie rodzajem „przestrzeni”, staje się „miejscem”, w którym kontaktujemy się z innymi. Według Schelera, nie jesteśmy zamkniętym „bytem-w-sobie”, ale „bytem-dla”, spełniamy się jako osoby w relacji do innych osób. Nie tylko udzielamy innym swojego „miejsca” w nas samych, ale i sami w jakiś sposób „mieszkamy” w naszych bliskich. Nie tylko jesteśmy częścią pewnej społeczności, ale i społeczność jest istotną częścią nas samych. „Przestrzeń” staje się w ten sposób drugim imieniem osobowej wspólnoty⁷⁰. Owej wspólnotcie Wojtyła nadaje jednak w poemacie charakter nie tyle – jak u Schelera – społeczny, ile przede wszystkim teologiczny. Nie chodzi przecież w tekście jedynie o jedność ludzi między sobą, lecz o ich wspólnotę z sobą w Bogu. Człowiek

⁶⁹ Związki twórczości Wojtyły z mistyką obszernie omawia A. Przybylska w monografii *Samotność możliwa w człowieku. Mistyczny aspekt poezji i dramatów Karola Wojtyły*, Kraków 2002. Autorka poświęca *Matce* jedynie kilka drobnych uwag, dokonuje jednak interpretacji motywów światła, pustki, przezroczystości. Píše o kategoriach czasu i przestrzeni, ustanawiając kontekst badawczy, z którego korzystam.

⁷⁰ Do Schelerowskiej koncepcji osoby ludzkiej Wojtyła nawiązuje w swym fundamentalnym dziele filozoficznym *Osoba i czyn*, Kraków 1969, por. zwłaszcza s. 294–295. Spośród nowszych prac omawiających Schelerowską filozofię człowieka warto wymienić zwłaszcza obszerną rozprawę A. Sander *Mensch, Subjekt, Person. Die Dezentrierung des Subjekts in der Philosophie Max Schelers*, Bonn 1996.

jest u Wojtyły wybranym „miejszem” Boga. Bóg staje się ostatecznym „miejszem” człowieka. Kiedy autor *Matki* wspomina o „przestrzeni Syna” (II 2, w. 1), którą Jan próbuje ogarnąć słowami i w której jako kapłan sprawujący Eucharystię się zanurza, trudno nie myśleć o Kościele jako mistycznym zjednoczeniu z Chrystusem i w Chrystusie. Kiedy pisze o Zdarzeniu Syna Bożego, że „doszło do wielu ludzi, w których znalazło swą przestrzeń” (III 2, w. 20), znów przychodzi na myśl obraz Boga poszukującego drogi do człowieka i tajemniczej duchowej przestrzeni, w której Chrystus na nowo jednoczy Stwórcę ze stworzeniem.

Czy istnieje w poemacie jakiś pierwowzór, idealny model tej nowej innej „przestrzeni”? Czy istnieje osoba, której „przestrzeń” mogłaby stać się symbolem mistycznego zjednoczenia z Bogiem? Na obydwa pytania wypada odpowiedzieć twierdząco. Ikoną jedności staje się w analizowanych utworach Matka Wcielonego Boga. Autor przekonuje najpierw o niezwyklej łączności Maryi ze wspólnotą tych, którzy uwierzyli Chrystusowi. Myślę zwłaszcza o wierszu *Przestrzeń która w Tobie została...* Jan Ewangelista, który wypowiada się w tym utworze, pochylając się nad eklezjalną tajemnicą Eucharystii, niespodziewanie rozpoznaje obecność Maryi w centrum Kościoła, jej przynależność do samej jego istoty:

I oto – przestrzeń Jego bardziej niż w szepcie mych warg,
bardziej niż w myślach, we wzroku, w pamięci –
czy także bardziej niż w chlebie? –
zapamiętana jest w Twoich ramionach, przytulona główką do Twych bark,
bo przestrzeń ta w Tobie została, bo ona wzięta jest z Ciebie.

I nigdy pustką nie świeci. Tak bardzo zaś w Tobie jest,
że gdy już w drżących palcach łamałem chleb,
by podać Matce –
stanąłem na chwilę zdumiony,
bo całą tę prawdę ujrzałem przez jedną w Twych oczach łzę.

Przestrzeń która w Tobie została (II 1, w. 12–21)

Bohater wiersza ze zdumieniem odkrywa, że Kościół, ta osobiwa „przestrzeń” Syna udzielającego się ludziom w Eucharystii, w przedziwny sposób

łączy się z „przestrzenią” Najświętszej Panny. Macierzyńska miłość Maryi do Chrystusa tworzy obszar wspólnoty, która znajduje swe „przedłużenie” w Kościele. Okazuje się, że w omawianym cyklu Maryja jest uczestniczką eklesjalnego życia, tak jak inni z pokorą i zdumieniem przyjmuje Boga ukrytego w „smaku chleba” (w. 10), w przedziwny sposób staje się jednak również „pierwszą chrześcijanką” – ucieleśnieniem i zapowiedzią tego, czym Kościół jest w swej istocie i czym ostatecznie stanie się na końcu czasów: nie tylko pamięcią, refleksją czy też widzeniem, ale przede wszystkim autentycznym, egzystencjalnym, dokonywanym „tu i teraz” byciem-z-Bogiem. Ona pierwsza osiągnęła coś, co ma być udziałem całej wspólnoty wierzących – całkowite i pełne zjednoczenie z Chrystusem. W omawianym cyklu wierszy figurą owe- go niezwykle doświadczenia, spotkania ze Stwórcą jest m.in. spojrzenie. Być może symbolizuje ono Boże zamiary, gotowość powierzenia Maryi szczególnej roli w dziejach odkupienia. Padający na izraelską dziewczynę wzrok wyraża jednak również coś innego. Bohaterka mówi m.in.:

Widziana jestem do głębi, przejrzana jestem łaskawie –
 Jakże wzbieram od tego widzenia i jak się w nim cicho zanurzam,
 Chociaż przez długi czas nikt o tym nie wiedział,
 Bowiem o Twoim wzroku nie mówiłam niczego ludziom.

Objęta nowym czasem (III 2, w. 1–4)

Ów poetycki obraz przekonuje nie tylko o wewnętrznym, intymnym charakterze spotkania z Nadprzyrodzonym, lecz także o dogłębnej, egzystencjalnej przemianie. Wzrok Boga przenika tu do wnętrza, przeświecła i przemienia całą osobę. Motyw zanurzenia w Bożym spojrzeniu staje się symbolem całkowitego egzystencjalnego oddania, doskonałej zgody i jedności z mistycznym Oblubieńcem. Cały poemat przeniknięty jest obrazami mistycznego zjednoczenia. Czytamy o słowach – już nie szeptanych, lecz samą myślą wniesionych w głąb duszy (I 1, w. 20), o kontemplacyjnym skupieniu Maryi, jej zachwycie i zdumieniu, które towarzyszyły stopniowemu oswajaniu się z tajemnicą Bożego Macierzyństwa (por. zwłaszcza wiersze *Słowa, które rozrastają się we mnie*, *Zdumienie nad Jednorodzonym*, *Skupienie dojrzałe*). Wojtyła uprzedza mariologiczną myśl soboru, przekonując w swym poetyckim tekście, że właśnie w macierzyństwie Maryi realizuje się – przez antycypację

– najgłębsza istota Kościoła, która polega na egzystencjalnym zjednoczeniu z Chrystusem⁷¹.

Macierzyńska posługa Bogurodzicy ogarnia zresztą w poemacie nie tylko Jezusa, lecz także wspólnotę, obją się „echem głębokim o cały byt” (III 1, w. 12). Matka Boga staje się także Matką Kościoła. Eklezjalna „przestrzeń” naszych relacji z Bogiem właśnie w niej ma swoje źródło i z niej „jest wzięta” (w. 16). Warto to podkreślić: kreowana przez Wojtyłę postać Maryi nie pozostaje obok Kościoła, lecz całkowicie do niego należy. Wewnętrzna „przestrzeń” Matki Boga w przedziwny sposób rozszerza się i trwa nadal właśnie we wspólnocie odkupionych w Chrystusie. Ta sama myśl – obca dawnej mariologii – pojawi się w encyklice *Redemptoris Mater* Jana Pawła II. Niektóre sformułowania wyraźnie nawiązują do idei naszkicowanych w poemacie. W paragrafie 28 czytamy m.in.:

Istotnie, w wierze Maryi, już przy zwiastowaniu, a ostatecznie u stóp Krzyża na Golgocie, otwarła się na nowo po stronie człowieka owa *wewnętrzna przestrzeń*, w której Przedwieczny Ojciec może «napęlić nas wszelkim błogosławieństwem duchowym»: przestrzeń «Nowego i Wiecznego Przymierza». Przestrzeń ta trwa nadal w Kościele, który jest w Chrystusie «sakramentem... wewnętrznego zjednoczenia z Bogiem i jedności całego rodzaju ludzkiego»⁷².

Różnicę pomiędzy dawniejszymi i nowszymi ujęciami postaci Bogurodzicy dobrze ilustruje analiza motywu światła. W tradycyjnych obrazach poetyckich i teologicznych Maryja „świeci” swym własnym światłem – rozświetla Kościół blaskiem swoich niezwykłych cnót i przywilejów⁷³. Inaczej jednak u Wojtyły. W poemacie *Matka* światło jest czymś ukrytym, wewnętrznym. Skrywa się „pod korą dni” (I 3, w. 11) z wolna prześwituje „poprzez zdarzenia codzienne” (tamże, w. 1), pozostaje wtopione w głąb myśli (III 1, w. 7). Przypomina „światło wewnętrzne”, o którym piszą mistycy – nie należy zatem do Maryi, przychodzi spoza. „Nie było ono ze mnie” – powie

⁷¹ O tym, że zasadniczą mariologiczną ideą soboru była myśl o Maryi jako „pierwszej chrześcijance” i „realizatorce” eklezjalnej wspólnoty pisze m.in. R. Laurentin w cytowanej pracy *Matka Pana*, s. 233.

⁷² Encyklika „*Redemptoris Mater*” Ojca Świętego Jana Pawła II „O błogosławionej Maryi Dziewicy w życiu pielgrzymującego Kościoła”, Watykan 1987, s. 61.

⁷³ Pisze o tym m.in. R. Laurentin w cytowanym wyżej opracowaniu *Matka Pana*, s. 142.

bohaterka w jednym z wierszy (I 3, w. 13). Jedynym światłem jest tu Chrystus. Jedynym blaskiem – ten, który jest dowodem działania Boga i jego miłości do człowieka. Jedyną pieśnią chwały – ta, która wyprowadza z ukrycia Jezusa (III 1, w. 6).

3. *Kairos*, czyli *Kyrios*.

W poemacie Wojtyły teologiczne znaczenie mają także kategorie temporalne. W rzeczywistości kreowanej przez poetę również czas podlega osobliwemu oczyszczeniu, оголоczeniu ze wszystkiego, co wobec duchowego spotkania z Bogiem musi pozostać „zewnętrzne”, drugoplanowe, nieistotne. Bieg zdarzeń uniezależnia się tu przede wszystkim od przemian przyrody i historii. Na próżno szukalibyśmy w tekście *Matki* jakichkolwiek odniesień do czasu natury – do obrotów pór roku i wegetatywnego cyklu, zwiastującego nieuchronne starzenie się i obumieranie. Nie odnajdziemy też rytmu historii, podpowiadającego konieczność odchodzenia i zaniku. Bohaterka poematu wspomina o tym, że pozostaje poza echami „dalekich i tyłu bliskich zmian” (I 2, w. 5). Grecki *chronos* – związany z negatywnym doświadczeniem przemijania – został w poemacie zastąpiony zupełnie innymi wyobrażeniami temporalnymi. Czas Maryi to przede wszystkim chwila obecności Boga, to biblijny *kairos* – czas zbawienia mający swe zapowiedzi i swą pełnię⁷⁴. Ma on, co wydaje się oczywiste, wymiar codzienny. Powracają w monologach bohaterki obrazy zwykłych obowiązków i czynności, związanych ze społeczną rolą kobiety. *Kairos* ma jednak także – a nawet przede wszystkim – wymiar nadprzyrodzony, który – według Maryi – z wolna ujawnia swą obecność, promieniuje na zewnątrz. W monologu *Zdumienie nad Jednorodzonym* natrafiamy m.in. na następujący fragment:

Owo światło przebijało z wolna poprzez zdarzenia codzienne,
do których przywykają od dziecka oczy i dłonie niewieście –
lecz z wolna w tych samych zdarzeniach taki blask się odsłonił niezmierny,
że dłonie się same związały, kiedy słowa zgubiły swą przestrzeń.

⁷⁴ Znaczenie obu wyobrażeń temporalnych obszernie tłumaczy m.in. A. Jankowski w książce *Biblijna teologia czasu*, Kraków 2001.

Mój Synu – w tamtej miejscinie, gdzie ludzie znali nas razem,
mówiłeś do mnie „matko” – i nikt nie przejrzał w głąb
mijanych dnia każdego zdumiewających zdarzeń
– a życie twoje się zlało z życiem ludzi ubogich,
do których chciałeś należeć przez ciężką pracę rąk.

Lecz ja wiedziałem, że światło, które snuje się w owych zdarzeniach
Jak włókno iskry pod korą dni
Jest Tobą.

(I 3, w. 1–7)

Cytowany monolog bohaterki jest rodzajem medytacji nad czasem – nad tajemnicą codziennych, rodzinnych wydarzeń. Te okazują się bowiem czymś niezwykłym, przekraczającym zdolność wyśłowienia, skłaniającym do modlitwy (być może tak należy interpretować motyw splecionych dłoni). Maryja ze zdumieniem i z zachwytem odkrywa ich nadnaturalny wymiar – niedostrzegalny dla innych mieszkańców miasteczka. Symbolem nadprzyrodzoności staje się w wierszu blask, który uzyskuje jednak wyraźny kształt osoby. Światło jest tu ostatecznie Chrystusem, który z wolna odsłania Matce i światu swoją boskość. Podwójny wymiar czasu – codzienny i transcendentny – ma zapewne związek z podwójną naturą Wcielonego Boga, który należy zarówno do doczesnego porządku życia zwykłych ludzi, jak i nadprzyrodzonego porządku życia-w-Bogu. Wyłania się z utworu obraz do-czesności przemienionej, wypełnionej obecnością Nadprzyrodzonego, całkowicie – choć niezauważalnie – ogarniętej Jego światłem. Pojawiają się w poemacie także inne symbole czasu dojrzałego, dopełnionego – szkło (I 1, w. 2) i woda (III 2, w. 7). W wierszu *Pierwsza chwila uwielbionego ciała* bohaterka wspomina o prostych dniach, „które przebrały swą miarę” (I 1, w. 13). W innym mówi o dojrzałej „pełni” (I 4, w. 11), w jeszcze innym o tym, iż „wszystko się wreszcie nasyci” (III 2, w. 14). Wydaje się, że według autora poematu czas Maryi jest ściśle związany z biblijną „pełnią czasu” – z okresem ostatecznego dopełnienia naszej wspólnoty z Bogiem. A jeśli tak, to warto zauważyć, że podobna idea jest charakterystyczna dla mariologii posoborowej i encykliki *Redemptoris Mater*⁷⁵.

⁷⁵ Por. *Redemptoris Mater*, dz. cyt. s. 13–14.

Teologiczny sens ma jednak w analizowany poemacie przede wszystkim kategoria Zdarzenia. Termin „Wydarzenie Jezusa” (którego korzenie sięgają prawdopodobnie Heideggerowskiego pojęcia „Ereignis”) stał się popularny w teologii niemieckiej w latach siedemdziesiątych i bywa używany m.in. dla podkreślenia egzystencjalnego charakteru naszych relacji religijnych. Bóg, który w osobie Jezusa staje się „wydarzeniem” w dziejach świata, domaga się spotkania, chce stać się także „wydarzeniem” naszego życia, pragnie wzajemności⁷⁶. Uprowadzając koncepcje niemieckich teologów, autor *Matki* posługuje się kategorią „wydarzenia” w takim właśnie sensie. Wiersz *Objęta nowym czasem* zawiera m.in. następujące wyznanie Maryi:

A wówczas otworzę mą pieśń i pojmę z niej każdą głoskę,
otworzę wówczas mą pieśń skupioną nad całym Twym życiem
do głębi przejętą Zdarzeniem ogromnie jasnym i prostym,
które się w każdym człowieku poczyna jawnie i skrycie
– a we mnie stało się ciałem i okazało się w pieśni [...]

(III 2, w. 15–19)

Zdarzenie staje się w cytowanym fragmencie metaforą spotkania Boga i człowieka – stanu, w którym obecność Boga narzuca się z prostotą i oczywistością. Uczestnicząc w podobnym spotkaniu, Chrystus angażuje całe swoje życie, ale też – jak się zdaje – oczekuje od nas podobnego zaangażowania. Człowiek pozostaje istotą otwartą, kimś, kto w sposób jawny lub ukryty zawsze pozostaje zdolny do dialogu z Odkupicielem. „Wydarzenie” Zbawiciela obejmuje w poemacie całą ludzkość, „przydarza się” wszystkim, choć każdemu nieco inaczej. Naturalnie, w sposób szczególny, inny realizuje się w egzystencji Najświętszej Panny. Tylko w niej „staje się ciałem”, co oznacza, że Matka Boża w sposób najpełniejszy otwiera czas swojej egzystencji na spotkanie z Chrystusem, najdoskonalej włącza swoje dni w Jego Zdarzenie. Można rzec, że według autora właśnie w niej spełnia się prawda o tym, że *kairos* (czas) to *Kyrios* – Pan. To w jej życiu czas i Chrystus stanowią

⁷⁶ Popularyzatorem pojęcia „wydarzenia Jezusa” stał się zwłaszcza B. Casper. Por. np. tegoż, *Jesus*, Freiburg 1970.

nierozerwalną całość, zapowiadającą eschatologiczny „koniec czasów”, który w Biblii jest właśnie tym: rozszerzeniem czasu do rozmiarów życia w Bogu.

Co zatem oznacza tak naprawdę Zdarzenie Jezusa dla egzystencji Najświętszej Panny? W wierszu *Zdumienie nad Jednorodzonym* czytamy, iż jest ono czymś więcej niż związkim „ciała i krwi” – staje się blaskiem i milczeniem (I 3, w. 15–16), przekracza płaszczyznę naturalną, ma charakter duchowy. Wiele wskazuje na to, że jest kontemplacją – całkowitym zanurzeniem czasu Służebnicy Pańskiej w czas Boga (który jest wiecznością!). Bohaterka poematu wielokrotnie wspomina o swym mistycznym zapatrzeniu, zdumieniu, skupieniu nad ukochanym Synem. Przypomina się zwłaszcza wiersz *Słowa, które rozrastają się we mnie*. Maryja mówi w nim m.in. o pierwszej chwili swego macierzyństwa:

Mnie wyłączyła z tych rozmów pierwsza chwila zdumienia,
która świadczyła o Tobie – o Synu mojej miłości
Ta chwila się dotąd pogłębia,
całe życie się w nią przemienia –
i pęka w oczach gasnących jak w kropli czystego wosku.
Ta chwila całego życia raz doświadczona w słowie,
a odkąd mym ciałem się stała, karmiona we mnie krwią
i w uniesieniu noszona –
w moim sercu wzbierała cicho jak Nowy Człowiek,
gdy trwało zdumienie myśli i praca codzienna rąk.

(I 2, w. 8–15)

Cytowany fragment ewokuje przede wszystkim obraz religijnej kontemplacji. Zdumienie i miłość odnoszą się w wierszu do postawy kontemplacyjnego trwania przy Ukochanym. Właśnie trwania, bo akt całkowitego oddania się Drugiemu oznacza swoiste zatrzymanie czasu, pogrążenie się bez reszty w chwili mistycznej adoracji. Czas podobnej adoracji nie zna żadnego „przedtem” ani „potem”, jest nieustannym „teraz”, staje się wieczną „chwilą serca” (I 4, w. 7). Nie ma tu mowy o przemijaniu. W wierszu *Skupienie dojrzałe* przeczytamy, że Jezus objęty taką chwilą już nie zaznaje zmian (I 4, w. 12). Jedyny ruch, który może się wtedy zdarzyć, to ruch w głąb, oznaczający prawdopodobnie proces wewnętrznej ewolucji, duchowego dojrzewania człowieka do

pełni spotkania z Bogiem. Jedyna zmiana, która staje się wówczas możliwa, to zmiana całego życia w ów wieczny moment mistycznego zatopienia się w Bogu. Gdy Matka zwierza się własnemu Synowi: „ja w Twej Tajemnicy cała skupiona trwam” (I 4, w. 15), to mówi zapewne właśnie o tym: o swym życiu przemienionym w nieustanną chwilę kontemplacji Wcielonego Boga.

Autor poematu odsłania jednak jeszcze inny wymiar temporalności. *Objęta nowym czasem* – tak brzmi tytuł ostatniego utworu omawianego cyklu. Czym jest ów nowy czas? Druga i trzecia strofa wiersza brzmią następująco:

Przecież skupienie Twoje nie ustanie we mnie nigdy –
Ja tylko wybiorę ku niemu i kiedyś tak się z nim zżyję,
Że stanę w nim cicho jak rzeka uniesiona przeźroczystym dnem
– choć ciało moje zostanie.
I przyjdą uczniowie Twoi – i usłyszą, że serce nie bije.

Moje życie przestanie zależeć od wagi głęboko we krwi
I od znużenia mych stóp już nie będzie odsuwać się droga –
Pochłonę mnie nowy czas, który w oczach gasnących już łśni,
A będzie mieszkał z mym sercem –
I wszystko się wreszcie nasyci i myślom zostanie na powab.

(III 2, w. 5–14)

Podobnie jak w wielu innych utworach połączonych w cyklu *Matka*, również w tym wierszu odnajdujemy obrazy mistycznego zjednoczenia duszy z Bogiem. Wyraźniej jednak niż w innych poeta akcentuje tu moment transcendencji czasu – jego przekraczania w wieczność. Boży wzrok – który wybiera i przemienia Maryję, zatrzymuje się na niej i skupia w jej życiu – z samej swej istoty trwa wiecznie. Tymczasem kontemplacja dokonywana przez ludzi – choćby najgłębsza – jest ograniczona możliwościami naszej natury, dokonuje się w czasie. Wzrok Boga zdaje się wzywać do pokonywania ograniczeń. Przybywa spoza czasu i porywa w wieczność. Czas natury, będący przecież czasem-ku-śmierci, staje się tym samym procesem przygotowania do pełnego uczestnictwa w nowym wymiarze egzystencji. Bohaterka wiersza przekonuje, że doczesność jest „wzbieraniem”, polega na „życiu się” z Bogiem, na stopniowej przemianie naszego życia w Jego Życie.

W wielu utworach omawianego poematu czytamy o zmęczeniu Maryi – o „znużeniu stóp” (III 2, w. 11) i „znużeniu ogromnym”, które „już znalazło swe światło i sens” (I 2, w. 19). Wydaje się, że właśnie zmęczenie dobrze ilustruje zjawisko przekraczania czasu. To prawda: przemijanie jest najpierw osuwaniem się ciała, jego wyniszczeniem, obumieraniem, zatrzymywaniem serca. Ów proces Maryja zdaje się jednak przedstawiać pozytywnie – jako coraz większą gotowość powierzenia Bogu wszystkiego, czym się jest, jako rodzaj mistycznego „spoczynku”, który otwiera Bogu coraz większe obszary naszej egzystencji i istoty. Obumieranie staje się w ten sposób coraz głębszym zapadaniem w wieczność Boga, zanurzaniem się w nią – tak chyba należy interpretować szereg akwaticznych motywów pojawiających się w cytowanym fragmencie.

Warto wszakże podkreślić, że wieczność nie jest – w interpretacji Maryi – związana z jakąkolwiek zasługą. Pozostaje darem. Jest darmowa. Przychodzi niezależnie od nas i spoza nas, narzucając swoje prawa – obejmuje, pochłania, „zabiera”. Wiemy już, że rzeczywistość kreowana w poemacie to świat przeświecony – napełniony Bożą Obecnością. Symbolem podobnego „przebóstwienia” osoby są być może dłonie Bogurodzicy, o których Jan powie, że pozostają „przejrzyste” (II 1, w. 3). Motywy „przezroczystości” stale zresztą towarzyszą w poemacie wizerunkowi Niepokalanej. Czytamy najpierw o jej „czystych źrenicach” (I 1, w. 3), o „kropli czystego wosku” (I 2, w. 10), nieco dalej – o przejrzystej łzie (II 2, w. 21). Okazuje się, iż bohaterka poematu jako pierwsza z odkupionych dostępuje ostatecznej przemiany – mocą Łaski osiąga stan trwałego i pełnego obcowania z Bogiem w wieczności. Przyjmuje dar, który nazywamy Wniebowzięciem, stając się wizerunkiem zupełnie innej, eschatologicznej rzeczywistości bycia-z-Bogiem.

Z jakich wzorów literackich mógł korzystać Wojtyła, kreśląc w swych wierszach literacki portret Bogurodzicy jako ikony wspólnoty w Bogu? Ważnym kontekstem pozostają pisma romantyków. Wizerunek Służebnicy Pana, zawarty w Norwidowej *Do Najświętszej Panny Marii. Litanii*, mimo nawiązań do awangardowych nurtów mariologii XIX-wiecznej⁷⁷ wyraźnie różni się od ujęcia znanego z poematu. O wiele więcej łączy tekst *Matki ze Słowami Panny* Adama Mickiewicza. Zbliża oba utwory naprawdę wiele: forma mono-

⁷⁷ O ideach mariologicznych zawartych w utworze Norwida szerzej piszę w artykule *Mariologia Cypriana Norwida w kontekście pism pierwszych zmartwychwstańców*, „Zeszyty Historyczno-Teologiczne” nr 4–5 (1999), s. 107–122.

logu, motywy mistyczne, sytuacja całkowitego zjednoczenia Maryi z Synem Bożym, a wreszcie konstrukcja czasu i przestrzeni – „tu i teraz” przeniesionego w wymiar „zawsze i wszędzie”. Rzetelna analiza porównawcza obydwu tekstów wymaga jednak osobnej rozprawy.

Dusza Królowny Śnieżki

Chodzi mi właściwie nie o królowną i nawet nie o kobietę jako taką, ale o jej literacki wizerunek. A może nawet o jeszcze coś innego: o sposób czytania kulturowych ikon kobiecości. Czy we współczesnych literackich przedstawieniach kobiety często można odkryć jej duchowość? Czy warto, czy wypada dziś pytać o możliwość funkcjonowania dyskursu o duchowości kobiety? Odnalazłem te pytania w wierszu, który kiedyś mnie poruszył. Pochodzą z jego wnętrza. On opowiada właśnie o głębokim wnętrzu. Jego autorem jest Wojciech Wencel. Tak, wiem, że to zaskakujące:

Deep Inside Aurora Snow

Wpychają do niej różne części ciała i przedmioty
jakby naprawdę chcieli dosięgnąć tego co jest
głęboko wewnątrz

wydrążyć ją jak drewno
opróżnić jak dzban
wypatroszyć jak rybę

cała jest wymyślona przez speców od porno
lecz to co nosi najgłębiej
wymyślił ktoś inny

nienazwane
delikatne
uśpione

porusza się jak dziecko w siódmym miesiącu
niechcianej ciąży⁷⁸

Na początku wydawało mi się to absurdałne, potem groteskowe, dziś wydaje mi się symptomatyczne. Bohaterką anglojęzycznej wersji *Śpiącej królowej* jest księżniczka Aurora. Angielski tytuł baśni *Królowna Śnieżka* brzmi *Snow White*. Konstrukcja *Aurora Snow* wygląda zatem na kontaminację nazw bohaterek świata dziecięcej wyobraźni. Warto dodać, że *Snow White and the Seven Dwarfs* to pierwszy pełnometrażowy film w kolorze, będący disneyowską adaptacją znanej opowieści ze zbioru braci Grimm. To dzięki niemu Śnieżka stała się w popkulturze ikoną kobiecej subtelności. W księdze Grimmów jest też baśń o śpiącej królownie, zapisana zrazu na początku XVIII w. przez Charlesa Perraulta⁷⁹. Czy mógł on, czy mogli Grimmowie i Walt Disney – czy byli w stanie przewidzieć, jak potoczą się losy ich księżniczek na początku trzeciego tysiąclecia; przeczuć, kim będzie wtedy baśniowa *Aurora Snow*? Nie mogli. Co za ulga. Na szczęście nie mogli.

1. Baśń o Królownie Śnieżce.

Urodziła się w 1981 r. w Santa Maria. Kiedy miała dwanaście lat, zaczęła występować w lokalnych przedstawieniach teatralnych. W czasie studiów w University of California odpowiedziała na ogłoszenie werbujące nagie modelki. Od tej pory grywała w amatorskich klipach porno, zabiegała o zmianę profilu studiów. Wybrała *Business*. Drzwi do branży pornograficznej otworzył jej film *More Dirty Debutantes 152*, wyprodukowany przez Eda Powersa. Potem przyszły inne (jak podają internetowe źródła, ponad 600). Z czasem pojawiły się branżowe wyróżnienia. W 2002 r. otrzymała nagrodę w kategorii „Three-Way Sex Scene” za udział w filmie – *Up Your Ass 18*. W 2003 wyróżniono ją tytułem „Female Performer of the Year”. Niebawem została gwiazdą *Playboy TV* i filmową producentką. „She directs hardcore anal films” – podaje internetowa encyklopedia, czego – jak sądzę – nie trzeba tłumaczyć na język polski. W 2009 r. jej biografia stała się kanwą

⁷⁸ W. Wencel, *Podziemne motyle*, Warszawa 2010, s. 14.

⁷⁹ Powyższe informacje czerpię z pomnikowego dzieła W. Kopalińskiego *Słownik mitów i tradycji kultury*, wyd. VII poprawione, Warszawa 2001 (hasła „królowa śnieżka” i „śpiący”).

komiksu: *Aurora Snow: True Stories of Adult Film Stars*. Wszystko wskazuje na to, że stała się bohaterką *american dream*, ikoną sukcesu. Ci, którzy myślą, że baśniowa Królowna nigdy nie istniała, są w błędzie. Wszystkie powyższe dane zaczerpnąłem z amerykańskie wersji Wikipedii⁸⁰. Aurora Snow istnieje naprawdę. Królowna Śnieżka żyje.

Wiersz Wencla w swych niejawnych, głębokich płaszczyznach znaczeniowych ujawnia elementy gry z baśniowym i biograficznym intertekstem. Autor (mimowolnie?) odsłania jeden z etapów wędrówki symbolu: jego szokujące przesiedlenie z kultury dziecięcej do tzw. pornosfery. Zjawisko można prawdopodobnie traktować jako dowód ekspansywności tej ostatniej – starającej się uzyskać jakiś rodzaj społecznej legitymizacji⁸¹ właśnie w ten sposób: poprzez zawłaszczenie symboli pochodzących z tych rejonów rzeczywistości, których w żaden sposób nie da się kojarzyć z działalnością o wątpliwej kwalifikacji moralnej. Białej sukienki disnejowskiej Śnieżki, jej wizerunku – zgoda: mocno „przesłodzonego” – nie da się skojarzyć (przynajmniej na początku) z treściami *More Dirty Debutantes*. Wydaje się przecież, że chodzi właśnie o to – żeby się dało. Biogram w Wikipedii skonstruowany jest w taki sposób, by mógł funkcjonować jako wersja mitu o drodze do splendoru. Wyprawa królowny z prowincjonalnego Santa Maria do „światowego” pałacu *Playboya* przedstawiona jest jako pasmo zaszczytów. Czy postrzegalibyśmy ją tak samo, gdybyśmy znali wszystkie jej szczegóły? Pytanie to skryte jest w wierszu. *Deep Inside* – odsłonięte przez Wencla „głębokie wnętrza” losu Śnieżki – ukazuje przecież te szczegóły podróży królowny, które skłaniają raczej do myślenia o utracie. Uruchomiony przez poetę drastyczny kontrast pomiędzy rzeczywistością, jaką pamiętamy z baśni, a realiami pornobiznesu inicjuje proces dekonstrukcji mitu gwiazdorskiego. Zaczynamy podejrzewać, że sceniczny pseudonim modelki jest elementem czegoś, co można chyba nazwać „porno nowomową”, okrucieństwem magicznego języka, dzięki któremu ma się dokonać cudowna przemiana porno-gwiazdki w księżniczkę. Cytowany biogram zdaje się przekonywać, że zmiana rzeczywiście się dokonała. Inaczej jest jednak w wierszu: poeta daje do zrozumienia, że w świecie *Up Your Ass* Aurora Snow ani nie jest traktowana jak księżniczka, ani nie zachowuje się, jak na księżniczkę przystało. I pewnie

⁸⁰ Por. www.en.wikipedia.org/wiki/Aurora_Snow. Stan na dzień 10.07.2011.

⁸¹ O zachodzących dzisiaj dynamicznych procesach społecznej legitymizacji pornografii pisze obszernie B. McNair w książce *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, Warszawa 2004.

można by poprzestać na opatrzeniu jej historii tym ironicznym nawiasem, gdyby nie męcząca *non-fiction* narracji. Czy właśnie dlatego – żeby podkreślić niefikcjonalność przedstawienia – poeta nadał utworowi tytuł odsyłający do prawdziwych nazw porno klipów, funkcjonujących w sieci? – Żebyśmy nie zapomnieli, że Aurora jest realnie istniejącym człowiekiem⁸²: że nie jest postacią fikcjonalną, że jest czyjąś córką, że ma twarz?

Stawką demitologizacyjnych działań poety jest zatem przywrócenie opowieści o królownie czegoś, co wydaje się dla ludzkiego świata konstytutywne. Trochę brakowało tego horyzontu w encyklopedycznym biogramie. Wencel zdaje się przypominać, że nikt z nas nie funkcjonuje poza wartościami, poza dobrem i złem – nawet Królowna Śnieżka. Uderzający, werystyczny obraz porno-rytuałów ma silne nacechowanie aksjologiczne. Właśnie dzięki swej wyraźnej waloryzacji unaocznia nam, coś, co powinno wydawać się oczywiste: z księżniczką dzieje się coś nie-dobrego, ktoś traktuje ją źle, dzieje się jakieś zło. Jeśli ktoś chce ją wydrążyć, wypróżnić, wypatroszyć, to nie wygląda to jak czułość. Wygląda to jak przemoc. Jeśli ktoś wpycha w nią jakieś części ciała i przedmioty, to raczej nie przypomina to troski; przypomina pogardę. Jeśli – idąc tropem biogramu z Wikipedii – chcielibyśmy zobaczyć w opisanej scenie dzieło performerskiej sztuki, moglibyśmy mocno narazić się tym, którzy ją rzeczywiście uprawiają. Historia współczesnej królowny nie kończy się dobrze. Gdyby świadkami przedstawionego w wierszu „performerskiego spektaklu” były małe dzieci, krzyczałby do Śnieżki, żeby uciekała. Gdyby zaraz potem trochę podrosły, mogłyby powziąć silne postanowienie usunięcia obleśnych krasnoludów z tego świata.

2. Kto stworzył kobietę?

Mimo to tekst gdańskiego poety jest czymś więcej niż tylko komentarzem do historii o królownie. Trudno nie zauważyć wysiłków poety, by nadać narracji o Śnieżce wymiary daleko przekraczające ramy losu baśniowego symbolu czy też jednostkowej egzystencji realnej osoby. Imię bohaterki pojawia się

⁸² Jej pseudonim można chyba rozpatrywać nie tylko jako element swojej „inżynierii społecznej”, ale także jako część psychologicznego procesu podtrzymywania pozytywnego wizerunku samej siebie. Szkoda, że wiersz nie pozwala na obszerniejsze rozwinięcie tego wątku...

wyłącznie w tytule, jest zresztą rodzajem szyfru – niełatwego do odczytania. Inni bohaterowie w ogóle nie mają imion, autor rezygnuje z zarysowania jakiegokolwiek tła ich działań. Wszystko to skłania do podejrzeń, że mamy do czynienia z figurą *pars pro toto*, do konstatacji, że to, co jest w wierszu jednostkowe, odnosi się do tego, co typowe. Pytanie o bytowy status ewokowanego w liryku „typu kobiety” można byłoby uznać za nazbyt oczywiste, ale współczesna refleksja nad kategorią płci wyraźnie odróżnia dane biologiczne od kulturowego wizerunku. To, co nazywamy dziś kobiecością, bywa kojarzone ze sferą konstruktów mentalnych, a nie fizyczno-psychicznych. Właśnie dlatego w utworze mówi się nie tylko o kreowaniu, ale i o kreatorach kobiety. Właśnie dlatego autor może zadać pytanie: kto ją stworzył?

„Cała jest wymyślona przez speców od porno”. Trudno doprawdy o bardziej zwięzłą i klarowną odpowiedź. Kusząca wydaje się możliwość rozważań nad statusem kobiety w kulturze Zachodu, nad tym, na ile funkcjonujące w niej wizualizacje postaci kobiecych mają swe korzenie w pornosferze i są dowodem jej przenikania do socjosphery⁸³. Perspektywa podobnych dociekań znacznie przekracza jednak tę, która jest zarysowana w wierszu. Wydaje się, że Wencel stara się raczej zwrócić uwagę na wzorzec kobiecości upowszechniany w jednym tylko obszarze zachodniej cywilizacji: w kulturze porno. Pyta o to, kim jest kobieta z klipów *Deep Inside*? I odpowiada: jest wyłącznie ciałem, w jej przedstawieniach brakuje jakiegokolwiek elementu, który kierowałby wzrok poza cielesność; producenci dbają o to, by maksymalnie zawęzić spektrum możliwych znaczeń ciała. To, co korporalne, ma być wyłącznie obiektem seksualnym. Niczym więcej. Nie pojawia się w wierszu kategoria wstydu, jako formy psychicznego zabezpieczenia przed podobną formułą cielesności, nie ma w nim mowy o społecznym systemie seksualnego tabu. Pisarz daje do zrozumienia, że ani pierwszego, ani drugiego zjawiska nie ma po prostu w świecie Aurory Snow. Kultura porno opiera się na eliminacji poczucia wstydu i systemów tabu; rozwija się wyłącznie dzięki temu, że w niej i chyba tylko w niej nic nie osłania kobiety przed tymi, którzy chcieliby widzieć w niej wyłącznie seksualnie nacechowany przedmiot.

Utwór Wencła mówi też o czymś jeszcze innym – o tym, że w wizualizacjach porno-ciała chodzi nie tyle o zmianę kobiety w rzecz, ile raczej o jej

⁸³ Zagadnieniom tym jest poświęcona cytowana książka B. McNaira – zarysowująca zjawisko, daleka jednak od jego wyczerpującego opisu.

przemianę w towar. Jak piszą znawcy zagadnienia: „seksualność kobiety od dawna stała się obiektem kapitalistycznej przedsiębiorczości, bazującej na przekształceniu pożądania i obietnicy rozkoszy seksualnej w różnego rodzaju towary⁸⁴”. Zdanie o fachowcach porno przemysłu, które pada w utworze, każe przypuszczać, że zgodnie z prawami wolnego rynku i konkurencji, kobiece ciało jako produkt ma w tym sektorze ekonomicznym – jak każdy inny produkt – tylko jedno zadanie: musi budzić potrzeby i wyraźnie formułować obietnicę ich spełnienia. Nie mogą o tym nie wiedzieć ci, którzy je produkują. Oświecenie ciała-produktu, jego kształt, kolor, ułożenie, ruch, kadrowanie – wszystko to poddane jest wspomnianej logice budzenia erotycznych potrzeb. Tę samą funkcję pełni fragmentaryzacja – eksponująca te części produktu, które mają z seksualnym popytem szczególny związek. Podobną – ich osobiwa hiperbolizacja (osiągana m.in. dzięki ujęciu *Deep Inside*), a także rozmaite gadzety, umożliwiające penetrację. Wydaje się, że poeta w syntetycznym skrócie chwytą samą istotę kulturowego porno-wizerunku kobiety. Jej ciało-produkt jest właściwie miejscem ustępowania ciała. Jest otworem.

Deep Inside Aurora Snow nie jest jednak wyłącznie opowieścią o ustępowaniu kobiecego ciała, o jego uległości wobec profesjonalistów z różowej branży i spojrzeń erotycznej klienteli. Ten wstrząsający liryk przekonuje też o czymś innym: o tym, że kobiety nigdy nie udaje się do końca zamienić – ani w ciało, ani w przedmiot, ani w produkt; że jest w niej zawsze coś, co się wymyka specom od wizerunku. Co? Być może coś, czego nie można przewidywać i opanować, coś, co nas przerasta i nie daje się zawłaszczyć. Jest prawdziwe, choć pozostaje nienazwane i nienazywalne – coś, czego nie możemy wymyślić i skonstruować; coś przekraczającego to, co znamy i do czego przyzwyczaiła nas kultura; coś, dzięki czemu każda kobieta zawsze będzie kimś więcej niż stereotyp kulturowy, kimś więcej niż ciało, kimś więcej niż to, czego możemy dotknąć, kimś więcej niż to, co jesteśmy w stanie przedstawić.

3. Niechciana inność.

Otwarte w utworze pytanie o wnętrze kobiety, dzięki umiejętności przez poetę rozegranej wieloznaczności wyrazu, okazuje się więc pytaniem o jej

⁸⁴ B. McNair, dz. cyt., s. 16.

inność. Autor liryku nie zaprzecza, że o kobiecej tożsamości decyduje ciało, że na jej postrzeganie ma wpływ kultura. Daje jedynie do zrozumienia, że ani cielesna, przedmiotowa toż-samość, ani kulturowe wizerunki nie wyczerpują wszystkich aspektów bycia kobietą. Jej egzystencja rozgrywa się także gdzie indziej, w wymiarze, który wypada nazwać wymiarem tajemnicy: bo pozostaje niejawnym – niewypowiedzianym, uśpionym, nieuchwyconym przez świadomość; bo okazuje się najgłębszy, być może również – najbardziej własny. Nie wymyślił, nie stworzył go nikt z nas; został dany z zewnątrz – pochodzi z tej sfery, którą określamy jako transcendentną. Jest darem. Gdyby koniecznie trzeba było uchwycić sugestię poety w kategorii podsuwane przez filozofów, trzeba by powiedzieć, że autor wiersza prosi, by dostrzec w kobiecie osobę – kogoś, kto jest ciałem, ale jednocześnie nieustannie je przekracza, kierując się – dzięki swej świadomości i wolności – w stronę nieskończonego; by zobaczyć w niej taki rodzaj bytu, którego egzystencji nie da się wyjaśnić determinantami biologicznymi, społecznymi czy kulturowymi. Prosi by dostrzec to, co wymyka się empirii, co ma związek z duchowością, co pozostaje ulotne i kruche.

Czy tak kruche, że pozwala się wyprzeć z obszaru mówienia o kobiecości? Nie wiadomo. Autor mówi jedynie o próbach wykluczenia – o tym, że tajemnica kobiety bywa niechciana. Przez kogo? Przez nas. Przez tych, którzy woleliby widzieć w niej erotyczny produkt? Przez Aurorę Snow? Przez pewien typ kultury, która podpowiada, że jedynymi kategoriami tworzącymi sens kobiecej egzystencji są kategorie pieniędzy i władzy? Kolejna niewiedza. Nie ostaniamy, tekst każe pytać dalej: czy otacza nas kultura opresywna wobec tej inności osoby, która wiąże się z tajemnicą, z przekraczaniem tego, co przedmiotowe? Czy w naszym dyskursie o kobiecie uwzględniamy refleksję nad jej duchowością⁸⁵?

Nie ma na tak postawione pytania łatwej odpowiedzi. Siedmiomiesięczne dziecko jest już duże. Niebawem może się urodzić.

⁸⁵ Mimo niezwykłego rozwoju tego typu refleksji na Zachodzie (przegląd amerykańskiej, niemieckiej i francuskiej literatury przedmiotu wymagałby osobnego opracowania) problematyka związana z literackimi „ślადami” kobiecej duchowości bywa u nas podejmowana nieśmiało i rzadko. Spośród ważniejszych opracowań wypada wskazać zwłaszcza książkę A. Legeżyńskiej *Od kochanki do psalmistki. Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009.

Obcy jest księdzem

Nie przestają mnie dziwić interpretacje wiersza Janusza Stanisława Pasierba, zatytułowanego *Écorché*. W książce *Poeta czasu otwartego. O wierszach ks. Janusza Stanisława Pasierba* Aleksandra Pethe koncentruje swą uwagę na podmiocie wypowiadającym się w utworze. Stawia najpierw tezę, że „podmiot mówiący w wierszu to antytyp mitologicznego Marsjasza”⁸⁶, następnie zaś poszukuje dowodów na to, iż lirycznym bohaterem wiersza jest Chrystus. W rozmaitych miejscach tekstu autorka dostrzega odniesienia do Biblii. Słowa: „spójrzcie na moją urodę” traktuje jako aluzję do księgi *Lamentacji*, w której czytamy m.in.: „przyjrzyjcie się czy jest boleść jako moja” (Lm 1, 12). Motywy plewy, piasku i popiołu są w wierszu, według Pethe, biblijnymi symbolami przemijania, oczyszczenia i śmierci. Fragment o „gmeraniu palcami w strunach bólu” badaczka traktuje jako nawiązanie do słów Tomasza z Ewangelii św. Jana – „Jeżeli na rękach Jego nie zobaczę śladu gwoździ i nie włożę palca mego do boku jego, nie uwierzę” (J 20, 24). Wers „oto nagość” zdaniem interpretatorki „nosi rangę klucza interpretacyjnego”⁸⁷, jest bowiem parafrazą Piłatowego „oto człowiek”, a zatem jednoznacznie wskazuje, iż bohaterem liryku jest umęczony Jezus. Ostatecznie wiersz Pasierba okazuje się w interpretacji Pethe „poetycką realizacją znanej sztuce formuły samotnego Chrystusa ECCE HOMO”⁸⁸, wyrazem przeżyć Jezusa „w stanie agonii”⁸⁹.

⁸⁶ A. Pethe, *Poeta czasu otwartego. O wierszach ks. Janusza Stanisława Pasierba*, Katowice 2000, s. 190

⁸⁷ Tamże, s. 191. Pomijam wątpliwą frazeologiczną poprawność tego sformułowania.

⁸⁸ Tamże.

⁸⁹ Tamże, s. 192.

Ewa Sykuła w swej obszernej analizie *Écorché* dystansuje się wobec niektórych spostrzeżeń Pethe⁹⁰. Podkreśla, że trudno osadzić tekst Pasierba w kontekście mitu o Marsjaszu, „nie ma bowiem w wierszu żadnej sugestii interpretacyjnej w tym kierunku”⁹¹. Jako nadużycie autorka traktuje także poczynione przez Pethe spostrzeżenia dotyczące symboliki plewy, piasku i popiołu. Ważnym walorem pracy Sykuły jest szerokie tło interpretacji. Badaczka pieczołowicie rekonstruuje kontekst historii sztuki, zestawia wiersz z innymi wypowiedziami pisarza, imponuje erudycją. Tak jak Aleksandra Pethe uważa jednak, że „wypada najpierw zrekonstruować podmiot liryczny, tu bowiem zdaje się tkwić klucz interpretacyjny utworu”⁹². W podobny sposób przywołuje również fragmenty Biblii, by za ich pomocą uzasadnić fakt, że bohaterem utworu jest umęczony Chrystus. Ostatecznie utwór Pasierba okazuje się w interpretacji Sykuły lirykiem, który stanowi „oskarżenie sztuki i, co za tym idzie, całej kultury za niefrasobliwy, nieadekwatny stosunek do Chrystusa, zwłaszcza w jego męce i śmierci”⁹³.

Obydwa wspomniane wyżej odczytania Pasierbowego wiersza wydają mi się nieadekwatne czy nawet nieuczciwe wobec tekstu. Sądzę, że przesłanie utworu pozostaje dużo bardziej uogólnione, niż chciałyby obydwie badaczki. Uważam, że poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, kim jest bohater wiersza, musi prowadzić do nieporozumień, gdyż liryk jest skonstruowany w taki sposób, by sytuacja odarcia ze skóry mogła stać się metaforą egzystencjalnej sytuacji każdego z nas. Obie autorki zaproponowały podobny model lektury *Écorché*. Wbrew intencjom autora (który nie zamieścił utworu w zbiorze *Wiersze religijne*), a także wbrew samemu tekstowi (w którym brak wyraźnych sygnałów sakralności) usiłowały umieścić utwór Pasierba w kręgu wyobraźni religijnej (czy miałby o tym decydować fakt, że jego autor jest księdzem?). Przekonanie co do takiego właśnie charakteru wiersza skłaniało autorki do swoistej interpretacyjnej „przemocy” – do otaczania go kontekstami biblijnymi i teologicznymi, których utwór w żaden sposób nie wymagał. Musiało to prowadzić wnioski interpretacyjne daleko poza znaczenia podpowiadane przez tekst. Czy każda zachęta do spojrzenia na „odsłonięte mięśnie” musi być aluzją do księgi Izajasza, a wspomnienie o „gmeraniu

⁹⁰ Por. E. Sykuła, *Pasja według Pasierba*, Lublin 2004, s. 103–128.

⁹¹ Tamże, s. 105.

⁹² Tamże.

⁹³ Tamże, s. 120.

palcami” reminiscencją spotkania niewiernego Tomasza z Chrystusem? Czy wers „oto nagość” brzmi na pewno w taki sposób, że nie mógł go wypowiedzieć ktoś inny niż Jezus? Wiele wskazuje na to, że obie badaczki posługiwały się z zespołem „przed-sądów”, które zastąpiły rzetelną lekturę samego wiersza. Zamiast interpretacji otrzymaliśmy osobliwą nadinterpretację tekstu. Oto i on.

Écorché

Spójrzcie na moją urodę
jakże banalne wasze zwykłe skóry
gładkie zmarszczone tłuste czy spierzchnięte
patrzcie jak grają odsłonięte mięśnie
czerwienią fioletem błękitem
jak lśni gromniczo żółtość ścięgien

oto nagość

można ościstą plewą piaskiem lub popiołem
jątrzyć rozcinać dla badań zabawy
palcami gmerać w strunach bólu
żadnego odruchu nie skryję przed wami
nieprzyzwoitość skurczów śmieszność dygotania
to wszystko dla was

nikłe podobieństwo do normalnych ludzi
w razie wahania doda wam odwagi⁹⁴

W samym centrum tego zagadkowego liryku znajduje się obraz człowieka w specyficzny sposób odsłoniętego, wydanego spojrzeniom, otwartego aż do głębi przed innymi. Francuskie *écorché* („odarty ze skóry”, „skaleczony”, „urazony”, „zadrażniony”) to termin używany w historii sztuki dla określenia modelu pozbawionego skóry, ukazującego układ mięśniowy. Jak czytamy w słowniku sztuki, *écorché* stanowiły rodzaj ćwiczenia artystycznego,

⁹⁴ J. S. Pasierb, *Kategoria przestrzeni*, Warszawa 1978, s. 26.

którego rezultaty wykorzystywano w malowaniu obrazów bądź modelowaniu rzeźb⁹⁵. Obecność specjalistycznej terminologii, odniesienia do dzieł sztuk plastycznych – wszystko to może nasuwać podejrzenie, iż analizowany liryk – podobnie jak wiele innych wierszy poety, który był przecież przede wszystkim historykiem sztuki – jest rodzajem ekfrazy, odnosi się do pewnego dzieła sztuki, staje się słownym ekwiwalentem dokonania malarskiego lub rzeźbiarskiego. Kuszająca wydaje się perspektywa poszukiwania intertekstualnych relacji wiążących tekst Pasierba z takimi obrazami, jak choćby *Ukrzyżowanie* Mathiasa Grünewalda z ołtarza w Isenheim czy też rozmaite ikonograficzne przedstawienia św. Bartłomieja⁹⁶. Do pewnej powściągliwości skłania jednak sam tekst, który nie zawiera żadnych wyraźnych sygnałów relacji do istniejących dzieł sztuki. Ostrożność nakazuje też sama struktura wypowiedzi. Istotnym elementem tekstów ekfrastycznych pozostaje opis, tymczasem wiersz Pasierba jest lirycznym monologiem. W samym centrum utworu znajduje się liryczne „ja”. To ono zwraca uwagę, to dzięki jego emocjom i niejako „poprzez” nie obserwujemy inne elementy świata wykreowanego w wierszu. To jego specyficzna sytuacja egzystencjalna determinuje kształt wypowiedzi i jej emocjonalną temperaturę. Przypomnijmy: bohaterem utworu jest ktoś otwarty, naznaczony raną, która odsłania go wobec innych. Wiersz jest lirycznym monologiem wypowiedzianym niejako „z głębi rany”.

1. Ten, który patrzy, nie jest przyjacielem.

Jak interpretować tę kluczową w omawianym wierszu metaforę? Czym jest przerażające *écorché*, którego doświadcza osoba mówiąca w utworze? Nie wiemy i nie dowiemy się, jakie są przyczyny skaleczenia. Tekst o tym nie mówi. Liryczny monolog wskazuje raczej na skutki zranienia. Ukazuje, jeśli można tak powiedzieć, społeczny wymiar rany. Okazuje się bowiem, że bolesne rozdarcie, o którym mówi utwór, rozgrywa się nie tylko wewnątrz świadomości lirycznego „ja”, lecz także, a nawet przede wszystkim, w obrębie jego relacji z innymi. Bohater wiersza jest naznaczony raną. Pierwsze odkrycie, którego dokonuje, jest odkryciem obcości, osobiwej przeszkody

⁹⁵ Por. M. Kornell, *Écorché*, w: *The Dictionary of Art*, red. J. Turner, Grove 1996, t. IX, s. 706.

⁹⁶ O malarskich kontekstach utworu poety szerzej pisze Ewa Sykuła w cytowanej pracy *Pasja według Pasierba*, Lublin 2005, s. 106–107.

oddzielającej jego zranione ciało od zwykłych i banalnych skór nienaznaczonych rozcięciem. Za sprawą zranienia rozpoznaje nie tylko swoją bytową osobność wśród osób, prosty fakt, że nie jest zbiorowością, ale uświadamia sobie także trudność bycia z drugimi. Rana sprawia, że nabierają one innego wymiaru, stają się problematyczne. W zasadniczy sposób zmienia ona układ międzyosobowych relacji. Sprawia, że zraniony staje się dla drugich kimś z zewnątrz, jest kimś „zupełnie innym”. Podobnie dzieje się po drugiej stronie relacji: także dla zranionego drudzy stają się w jakiś sposób kimś z zewnątrz – stają się „kimś innym”, kimś obcym. Rozdarcie zdaje się unie możliwiać dialog. Rozdziela świat na „ja” i „oni”, ustanawia granicę pomiędzy osobą i zbiorowością. Warto też podkreślić że nie jest to relacja symetryczna. Pisał o tym Emanuel Lévinas. Ten, który patrzy, ma inną pozycję niż ten, który jest oglądany:

Inny człowiek jako ten inny nie jest tylko jakimś alter ego; jest on tym, czym ja nie jestem. Jest on tym nie z racji swego charakteru lub swojej fizjonomii czy swojej psychiki, ale z racji samej swej inności. Jest on, na przykład, kimś słabym [...] podczas gdy ja jestem potężny⁹⁷.

Zranienie okazuje się zatem symbolem pewnego sposobu istnienia wobec społeczności. Nie przerywa interpersonalnych relacji bohatera, zmienia jedynie ich charakter. Powoduje, że nabierają one wymiarów dramatycznych. Zraniony odkrywa własną inność wobec drugich i obcość drugich wobec siebie, zarazem jednak zdaje sobie sprawę, że bolesne rozdarcie w sposób nieuchronny wydaje go nieprzychylnemu światu. Mogłoby się wydawać, że odkrycie „osobności” oznacza wycofania się, ucieczkę przed nieprzyjazną rzeczywistością. W świecie kreowanym przez poetę dzieje się jednak inaczej. Tekst przekonuje, że rana nie jest poszukiwaniem kryjówki. Przeciwnie: jest nieuchronnym odsłonięciem. Do samej istoty zranienia należy fakt, że zwraca się ono na zewnątrz: ku „obcym”. *Écorché* jawi się jako metafora bycia-wobec-obcych. Jest innością skazaną na ich wzrok i dotyk, stąd też osobiwa ambiwalencja wypowiedzi lirycznego podmiotu. Apostrofy, które kieruje on pod adresem zbiorowości, można odczytywać jako próbę nawiązania kontaktu, formę zaproszenia do spotkania. „Spójrzcie”, „patrzcie” – te

⁹⁷ E. Lévinas, *Czas i to, co inne*, tłum. J. Migasiński, Kraków 1999, s. 93.

i podobne zwroty brzmią jak bezpośrednia zachęta do nawiązania relacji. W dalszej części wiersza mowa jest również o dotyku, co pozwala sądzić, że bohater nakłania do bliskości, do szczerego i głębokiego spotkania. Monolog ma jednak charakter ironiczny, podszyty jest gorzką świadomością, że spotkanie boli; przecuciem, że „dotknięcie” może być nie tylko troską, lecz także ciekawością, a wreszcie i zranieniem, zadawaniem bólu (fizycznego lub psychicznego).

Ten sam rodzaj ironii odkrywamy we fragmencie mówiącym o nagości. Zwrot „oto nagość” oznacza przecież, że osoba mówiąca odrzuca wszystko, co w naturalny sposób osłania nas przed światem, ochrania nas przed „innymi”. „To wszystko dla was” – czytamy w jednym z wersów. Bohater utworu świadomie decyduje się na najbardziej drastyczną formę egzystencjalnego wydania się innym. O tym, że chodzi o odsłonięcie się całkowite, radykalne i – w pewnym stopniu – drastyczne świadczy specyfika nagości, z którą obcuje w liryku. Nie chodzi w nim przecież o banalną nagość ludzkiej skóry. Chodzi o coś więcej. O odsłonięcie czegoś, co znajduje się o wiele głębiej – o огоłozenie ze wszystkiego, co zewnętrzne, i o ukazanie wnętrza. Poruszający, naturalistyczny portret ciała odartego ze skóry – przywodzący na myśl Herbertowy tekst *Apollo i Marsjasz* – ukazuje dramatyczny wymiar naszego bycia wobec innych. Cały wiersz zdaje się przenikać gorzką świadomością, że nawet radykalne otwarcie wobec drugich nie prowadzi w sposób konieczny do podobnego otwarcia z ich strony, nie kończy się dialogiem.

2. Spotkanie w kontekście rany.

Autor wiersza przypomina więc przede wszystkim, że człowiek zraniony całym sobą kieruje się na zewnątrz: zwraca uwagę, niepokoi, przymusza do kontaktu, skłania do spotkania. O jaki rodzaj spotkania mogłoby jednak chodzić? Personalisci i filozofowie dialogu piszą o spotkaniu jako wzajemnym dzieleniu się i otwarciu. Fenomen nagości, swoistego, egzystencjalnego wydania drugim bywa przez nich interpretowany jako gotowość do szczególnej, międzyosobowej wymiany. W wierszu *Szata* Pasierb pisał, że nagość jest rodzajem „szaty godowej”. Jest znakiem otwarcia wobec innej osoby, powierzenia się tym, których kochamy. Trudno jednak powiedzieć, by interpersonalna przestrzeń zarysowana w *Écorché* była przestrzenią miłości.

Przekonujemy się o tym, obserwując m.in. pojawiający się w tekście motyw dotyku. Przypomnijmy: Emanuel Lévinas, analizując dokonujące się w spotkaniu odkrywanie siebie w innym i innego w sobie, opisując doświadczenie afirmującej bliskości – odwoływał się właśnie do wspomnianego zmysłu. Pisał o pieszczocie⁹⁸. W liryku Pasierba dotyk ma jednak niewiele wspólnego z afirmacją. Wydaje się raczej, że sprawia ból.

Podobnie zresztą spojrzenie. Zdaniem filozofów pozostających w kręgu zainteresowań Pasierba, w czasie rzeczywistego spotkania spojrzenie miłości potwierdza naszą, skrywaną przed światem, osobową wartość, umożliwia „absorbcję wstydu przez miłość”⁹⁹. Spojrzenie, które byłoby jej pozbawione przeciwnie – uprzedmiotawia naszą osobę, ogołaca nas z wartości, wzmacnia wstyd i poczucie upokorzenia. Jest spojrzeniem zawłaszczającym. Ten, kto tak patrzy, zachowuje się tak, jakby patrzył na rzecz i dotykał rzeczy¹⁰⁰. Taką właśnie świadomość skrywają gorzkie słowa lirycznego podmiotu o ciele otwartym dla badań i zabawy. Bez-litosne spojrzenie sprawia, że bohater odczuwa wstyd i ból dotkliwiej niż kiedykolwiek wcześniej. Być może ma ochotę chronić swą osobową wartość, ale zarazem doświadcza „wydania”, zdaje sobie sprawę z „nieprzyzwoitości” i „śmieszności” własnego otwarcia, czuje się upokorzony i bezradny. Niedaleko stąd do analizy relacji międzyludzkich, której dokonał Jean-Paul Sartre. Podobnie jak u autora *L'être et le néant*, bliźni stają się w analizowanym wierszu „piekłem” – odpowiadają na nasze otwarcie takim rodzajem spojrzenia, które narusza w jakiś sposób

⁹⁸ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 310–311.

⁹⁹ Określenie pochodzi ze znanej poecie, przywoływanej w niektórych wierszach, rozprawy K. Wojtyły, *Miłość i odpowiedzialność*, Kraków 1962, s. 163. Por także analizy fenomenu miłości i wstydu dokonane m.in. w znanych poecie pracach F. Sawickiego, *Filozofia miłości*, Poznań 1934 lub tegoż, *Fenomenologia wstydlivosti*, Wrocław 1986; M. Schelera, *Istota i formy sympatii*, tłum. A. Węgrzecki, wyd. I, Warszawa 1980 i J. Tischnera, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Kraków 1998, s. 72–73.

¹⁰⁰ W ineditach ks. Józefa Tischnera znajduje się artykuł *Inny*, w którym natrafiamy na frapującą analizę semiotyki dotyku: „Pieszczota szuka dla siebie miejsca pod słońcem. Miejsmem tym jest „raj”. W „raju” jest się „we dwoje”. Drugą granicą bezpośredniego obcowania Ty i Ja jest okrucieństwo. Zarodek okrucieństwa mieści się już w samej relacji kwestionowania „swawolnej niezależności” Ja przez innego. Inny atakuje moje oczy, by umiały spojrzeć na świat także jego oczyma, atakuje moje uszy, by umiały słyszeć to, co on słyszy, podważa suwerenność punktu widzenia, który jest moim punktem widzenia. Niczego w zamian nie obiecując, Inny wymaga, aby stać się jego pokarmem, jego częścią składową, nim. Inny zadaje ból. Poprzez ból poszerza granice swego królestwa”. Tekst jest dostępny w Internecie: www.tezeusz.pl. Stan z 3.08.2011.

naszą wewnętrzną integralność, ogołaca z poczucia godności, jest zagrożeniem intymności i indywidualności, skazuje bohatera na nieustanną udrętkę¹⁰¹. Inność, która może stać się zaproszeniem do dialogu i osobowego spotkania, w rzeczywistości opisywanej przez poetę jest źródłem opresji.

3. Zabić księdza.

Wiersz kapłana-poety można więc odczytywać jako swoistą, poetycką opowieść o przemocy. Wszystkie projektowane przez liryczne „ja” odniesienia zbiorowości mają charakter opresywny. Można odnieść wrażenie, że społeczność, do której zwraca się osoba mówiąca w tekście, nie zna innych sposobów kontaktowania się z drugim niż dominacja i okrucieństwo. Normą odniesień wobec bohatera nie są tu ani współczucie, ani litość, lecz drapieżność, symbolizowana przez piasek, popiół, ościstą plewę. Jeżeli członkowie owej anonimowej zbiorowości zwracają się wobec bohatera, to czynią tak wyłącznie po to, by zadawać cierpienie – jątrzyć, rozcinać, palcami „gmerać w strunach bólu”. Tekst pisarza pozwala zrekonstruować niektóre elementy mechanizmu społecznej opresji. „Inny” zostaje najpierw napiętnowany, wyszydzony, następnie uznany za „obcego”, „nienormalnego”, a wreszcie wykluczony ze społeczności ludzi. Czasownik „można” brzmi gorzko. Cały analizowany wiersz przenika tragiczna ironia wobec świata, w którym społeczność działa według podobnych zasad.

O jaki rodzaj opresji może jednak chodzić w wierszu? Silnie wyeksponowany motyw nagości umiejscawia liryk Pasierba w pobliżu tekstu Ryszarda Krynickiego ****nagi, obudziłem się nagle w kolejce po chleb*. Ogołocenie i bezbronność bohatera wiersza nowofalowego poety jawi się jako metafora opresji, której źródłem było wówczas totalitarne państwo. Tekst Krynickiego pozwala się w każdym razie sytuować w pobliżu kontekstów społecznych. Inaczej jednak u Pasierba. Przesłanie pozostaje uogólnione, oderwane od uwarunkowań politycznych. Trudno zlekceważyć trop interpretacyjny podpowiadany przez samego autora. W jednym ze swych esejów pisarz dokonał

¹⁰¹ Chodzi tu zwłaszcza o analizę fenomenu „spojrzenia”, której filozof dokonał we wspomnianej rozprawie *L'être et le néant*, Paris 1979, s. 309–316. Koncepcję Sartre’a wnikliwie omawia m.in. P. Kamptis w książce *Sartre und die Frage nach dem Anderen. Eine Sozialontologische Untersuchung*, Wien 1975, s. 96–155.

swoistej eksplikacji wiersza. Zaproponował jego interpretację – zapewne jedną z możliwych. Warto ją przypomnieć:

[...] my, ludzie stanowiący kościół, nie urywamy się, może nas zobaczyć każdy, kto chce, jesteśmy wydani na spojrzenie ogółu. Jezus umiera nagi, na widoku wszystkich, więc i my nie możemy się ukryć, wszyscy widzą naszą agonię, nieprzyzwoitość skurczów, śmieszność dygotania, jesteśmy na widoku, powtarzamy zrytualizowane gesty, które nas obrażają, wydają bezwstydnym spojrzeniom, szyderstwom, okrucieństwu. Dobrze myślący są po naszej stronie, gdy im wypadnie po drodze, ale naprawdę jesteśmy sami, tylko z nim¹⁰².

Przywołane, parafrazowane fragmenty wiersza *Écorché* zostały w cytowanym eseju otoczone kontekstem pozwalającym odczytać tekst poetycki jako utwór o „inności” wierzących; o tym, że podlegają oni swoistemu społecznemu ostracyzmowi – ośmieszeniu, stygmatyzacji, swoistemu wykluczeniu. Wiara – zdaje się mówić Pasierb – nie daje poczucia spokoju i bezpieczeństwa. Więcej nawet: nie daje poczucia społecznego zadowolenia. Jest samotnością. Jest samotnym narażaniem się na szyderstwo i okrucieństwo. Kościół – widziany w podobnej perspektywie – nie udziela żadnego schronienia. Wierzący nie mogą nigdzie uciec, by schronić się przed kulturą wroga wobec wszelkich przejawów religijnego zaangażowania. Esej pisarza przekonuje o heroizmie religii. Zarysowuje swoistą teologię wiary, myśl, w której idea naśladowania Chrystusa w jego оголоczeniu i bezbronności wobec tłumu staje się czymś zasadniczym. Przedłużeniem podobnej refleksji są uwagi Pasierba dotyczące „inności” księży. W eseju *Ksiądz istota nieznana* czytamy m.in.:

Antyklerykalizm, pojęty nie jako przeciwstawienie się klerykalizmowi, ale jako nienawiść do księży, jest jedną z twarzy rasizmu. A zarazem jest ceną, jaką ludzie w sutannach płacą za swoją inność¹⁰³.

¹⁰² J. S. Pasierb, *Skrzyżowanie dróg*, wyd. II, Pelplin 1994, s. 75.

¹⁰³ J. S. Pasierb, *Światło i sól*, Paris 1983, s. 275.

Czy w lekturze *Écorché* może nam zatem pomóc charakterystyczna dla nowoczesnej humanistyki wrażliwość na tzw. dyskursy mniejszości, na zagadnienia kulturowej opresji wobec „odmienności”? Wydaje się, że tak. Ale wiersz stawia także pytanie, które nie należy do pytań wygodnych: „Czy antyklerykalizm bywa dziś postrzegany jako forma nienawiści wobec tych, których definiuje się jako innych?”.

Krucjata wykluczonych

Dyskurs o niepełnosprawności od dawna stanowi część naszej prozy i poezji, od dawna też bywa przedmiotem uwagi literaturoznawców¹⁰⁴. Jest prawdą, że jego literackie wcielenia budzą mieszane uczucia pedagogów i psychologów społecznych. Janina Kossewska pisze m.in.:

Portrety osób niepełnosprawnych znajdujące się w literaturze pięknej, która kształtuje obraz świata i sposób jego przeżywania (szczególnie w bajkach i baśniach), są często nierealne: negatywne, wyolbrzymiające pewne cechy (np. czarny charakter) lub też hiperpozytywne, gloryfikujące – jedne i drugie kształtują nieadekwatne oczekiwania wobec osób niepełnosprawnych¹⁰⁵.

Trudno przecież nie dostrzec zmian, które na naszych oczach się dokonują, procesu „uzwyczajnienia” literackich obrazów niepełnosprawności. Symptomatycznym przykładem tej „normalizującej” poetyki wydają mi się niektóre utwory Wojciecha Gawłowskiego, poety związanego ze środowiskiem poznańskim, który w swym zbiorze *Podania, życiorysy legendy i baśnie* zamieścił cztery wiersze zatytułowane *Krucjata dziecięca*. Oto drugi z nich:

Krucjata dziecięca II

Wieś Łopienno dawny dworek pobielane ściany
w polodowcowej rozpadlinie wiatr jezioro marszczy

¹⁰⁴ Zainteresowanych literaturą przedmiotu odsyłam do cennej pracy: F. Czajkowski, M. Skarżyńska, *Problemy osób niepełnosprawnych w literaturze. Adnotowany poradnik bibliograficzny*, Toruń 1993.

¹⁰⁵ J. Kossewska, *Spółczesność wobec osób niepełnosprawnych – postawy i ich determinanty*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Psychologica” 2003, s. 4.

płaszczyna wielkopolska ściele się szeroko
melancholia niziny wiatr łzę toczy z oka

Małe i duże dzieci co nie dorośleją
prowadzą zakonnice żwirową aleją

Procesja żywcem wzięta z płócien Wojtkiewicza
szczyrzy gęby gawieź kocie łby ulica

Z koszyczków kwiatki sypią wieją feretrony
stygmata Bożego Ciała nad tłum wyniesiony

bieleje hostia słońce na niebie wysoko
na horyzoncie w dali sinieją obłoki

Pomrukuje burza gęstnieje powietrze
(Na wpół uduszone pępowiną dziecko

z niedotlenionym mózgiem ogniem na policzku
czterdziestoletnia Ewa z dzwoneczkami w ręku).

Procesja zawraca by zdążyć przed deszczem
zasłona przybytku nie rozdarta jeszcze

Wiatr kręci bicz z piasku i na oślep razy
rozdaje. Rwą ziemię korzenie błyskawic

Napowietrzna gólgota staje nad równiną
z chmur otwartego boku strugi wody płyną¹⁰⁶

(s. 5)

Znaczący wydaje się sam sposób prowadzenia opisu. W pierwszej części utworu autor przechodzi najpierw od planów rozpraszających – ogólnego

¹⁰⁶ W. Gawłowski, *Podania, życiorysy legendy i baśnie*, Sopot 2000, s. 5.

(pozwalającego uchwycić budynek) i dalekiego (panoramicznego) – do planu pełnego, umożliwiającego ukazanie pojedynczej postaci. Z geograficznego, topograficznego tła stopniowo wyłania się coś, co wygląda na „malowniczą” scenkę rodzajową. „Malowniczość” ta nie ma jednak nic wspólnego z malowniczością sentymentalną czy nawet romantyczną. Jej niepokój jest niepokojem społecznym. Znajdujemy się w pobliżu estetyki realizmu. Czy coś się zmienia, gdy w końcu wiersza obraz znów się rozszerza, by ponownie objąć całą panoramę równiny? Być może tak. Odnosimy wrażenie, że indywidualne osoby nie są tu izolowane, lecz wtapiają się w szersze tło, ich los wpisuje się w jakąś większą całość (historyczną? egzystencjalną? religijną?). Funkcje owej całościowej narracji mieszczącej w sobie biografie bohaterów pełni m.in. mit dziecięcej krucjaty. Kluczem do interpretacji realistycznego obrazka staje się w liryku jeden z najciekawszych mitów nowożytnej Europy.

1. Krucjata, której nie było.

We wstępie do swojej mikropowieści *Bramy raj* Jerzy Andrzejewski umieścił w 1960 r. fragment imponującego, *osiemnastotomowego* dzieła niemieckiego historyka, Friedricha Schlosser’a *Weltgeschichte für das deutsche Volk*, wydanego w latach 1854–1856. Sądził zapewne, że jest to najlepsze źródło historycznej wiedzy o tej spośród krucjat, której poświęcił swój utwór. Cytat brzmi następująco:

Jak potężnym i powszechnym było religijne rozmarzenie, świadczy o tym owa dziwna wyprawa krzyżowa dzieci, która na kilka lat przed śmiercią Innocentego III (1213) poruszyła południowo-wschodnią Francję, a nawet niektóre niemieckie okolice. Pastuszek pewien począł głosić, że duchy niebieskie oznajmiły mu, jako grób święty może być wybawionym tylko przez niewinnych i małoletnich. Chłopcy i dziewczęta w wieku od ośmiu do szesnastu lat opuszczali swoje rodzinne miejsca, zbierali się w tłumy i dążyli ku brzegom morza. Wiele ich poginęło z utrudzenia i niedostatku, wiele także stało się łupem chciwych handlarzy, którzy wabili te dzieci do siebie, a potem je sprzedawali w niewolę¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Cyt. za: J. Andrzejewski, *Trzy opowieści*, oprac. W. Maciąg, Wrocław-Kraków 1998, s. 59.

Krytyczne spojrzenie współczesnych historyków odbiera jednak referowanym wyżej poglądom wiele blasku. Opowieści średniowiecznych dziejopisów, którym zaufał Schlosser, nie znajdują żadnego potwierdzenia w kronikach miast, przez które mieli przechodzić mali krzyżowcy. Także pojawiające się w podaniach wymowne nazwiska osób handlujących dziećmi wskazują, że mamy do czynienia z zespołem środków właściwych raczej legendzie, a nie relacji historycznej¹⁰⁸. Wprawdzie postaci pasterza o imieniu Etienne trudno odmówić historyczności, jednak grupa zgromadzona przezeń rozproszyła się najprawdopodobniej zaraz po wizycie u króla, który jednoznacznie opowiedział się przeciwko wyprawie¹⁰⁹. Monografia Garego Dicksona *The Children's Crusade. Medieval history, modern mythistory* nie pozostawia wątpliwości, że „krucjata dziecięca” wydaje się dziś raczej skutkiem mitologizacji faktów niż trafną nazwą rzeczywistego zjawiska historycznego¹¹⁰.

Jakie znaczenia uzyskiwał zatem wspomniany mit? Jak wobec nich usytuować wiersz Gawłowskiego? Elementy fabularne, które pojawiają się u Schlossera oraz w pracach innych ówczesnych badaczy, w szczególności sposób poruszyły wyobraźnię modernistów. W drugiej połowie XIX w. i na początku wieku XX legenda dziecięcej wyprawy krzyżowej staje się przedmiotem kilku ważnych przedstawień literackich i malarskich. W 1857 r. niemiecki prozaik Leopold Schefer publikuje powieść *Der Hirtenknabe Nicolaus, oder der Kreuzzug im Jahre 1212*. Utworem, który wprowadził mit krucjaty dzieci na salony literackie Europy, stał się jednak zupełnie inny tekst. W 1895 r. w Paryżu ukazuje się *Croisade des enfants* poemat prozą Marcela Schwoba – francuskiego poety pozostającego pod wyraźnym wpływem symbolizmu Maurycego Maeterlincka¹¹¹. To właśnie Schwob odkrył w średniowiecznej legendzie dramat osobliwych powiązań i przekształceń czystości i grzechu, szlachetności i szaleństwa – motywy, które tak mocno zainspirują później Jerzego Andrzejewskiego¹¹² i wielu innych współczesnych artystów. Spośród rozmaitych przedstawień, zapośredniczonych w wizyjnym utworze Schwoba, autor wiersza zwraca wszak uwagę jedynie na malarskie dzieło Witolda

¹⁰⁸ Por. U. Gäbler, *Der „Kinderkreuzzug“ vom Jahre 1212*, „Schweizerische Zeitschrift für Geschichte”, nr 28 (1978), s. 10–14.

¹⁰⁹ Por. P. Raedts, *La croisade des enfants a-t-elle eu lieu?*, w: *Les Croisades*, Paris 1988, s. 58.

¹¹⁰ G. Dickson, *The Children's Crusade. Medieval history, modern mythistory*, Basingstoke 2008.

¹¹¹ W. Juszcak, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, wyd. II, Kraków 2000, s. 187.

¹¹² Píše o tym w swej książce Agnieszka Gawron. Por. też: *Sublimacje współczesności. Powieściopisarstwo Jerzego Andrzejewskiego wobec przemian prozy XX wieku*, Łódź 2003.

Wojtkiewicza *Krucjata dziecięca*. Orszak opisany przez Gawłowskiego to „procesja żywcem wzięta z płócien Wojtkiewicza”. Czy na pewno właśnie z nich?

1. Wędrówka zgubionych.

Oto i obraz Wojtkiewicza.



Krucjata dziecięca, 1905, olej na płótnie, w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

Wiesław Juszczak w swej obszernej monografii poświęconej malarzowi w następujący sposób wyjaśnia genezę obrazu:

Miriam zaprezentował Schwoba w roku 1901, drukując na łamach „Chimery” przekład jego *Croisade des enfants*, która ukazała się ponownie w 1903

roku, jako osobna broszura w serii Biblioteki tegoż pisma. W roku 1905, stąd biorąc temat i tytułem utworu ostentacyjnie podkreślając wpływ tak „modernistycznej” literatury na swe malarstwo, Wojtkiewicz pokazał swoją *Krucjatę dziecięcą* na pierwszej wystawie Grupy „Pięciu”¹¹³.

Objaśniając charakter intermedialnych relacji pomiędzy obrazem polskiego malarza i poetycką prozą Schwoba, monografista wyraźnie podkreśla niezależność a nawet nieporównywalność obu artystycznych opracowań mitu krucjaty:

Krucjata dziecięca Wojtkiewicza – już po zdaniu sobie sprawy ze wszystkich różnic tworzywa, z różnic w sposób nieunikniony dzielących każdą literacką i plastyczną realizację tego samego motywu – zaskakuje niezmiernym oddaleniem od pierwowzoru. Zresztą słowo „pierwowzór” w ogóle traci tu zastosowanie, należy mówić raczej o najogólniej i najbardziej zewnętrźnie rozumianej podniecie, o sugestii tematycznej – bo nie ma tu ani zbieżności nastrojów, ani podobieństw szczegółów, ani żadnej podobnej cechy w sposobie rozwijania narracji, w sposobie „podania” motywu i rozmieszczenia, wyważenia głównych jego akcentów. Gdyby nie okoliczności towarzyszące powstaniu dzieła, gdyby nie sam tytuł, nikt nie skojarzyłby tego obrazu z poematem Schwoba¹¹⁴.

Jaki więc obraz świata ewokuje malarskie dzieło Wojtkiewicza? Jego interpretatorzy zwracają uwagę na niezwyklej kondensację malarskich środków wyrazu, które artysta podporządkowuje jednej idei, zabarwia jednym emocjonalnym kolorem. Ascetyczna gama barwna, oparta na sinawych szarościach i przełamanych brązach, sugeruje właśnie to: jeden, niezmienny, ogarniający całe przedstawienie malarskie posępny ton – smutku? przerażenia? rozpacz? Z nieruchomą monotonią barw zdaje się kontrastować zróżnicowana faktura i swoista „plakatowość” postaci, trudno byłoby jednak widzieć w uchwyconym przez artystę ruchu jakiś element pozytywny, przełamujący nastrój apatii. Dramatyczna, kontrastowa kompozycja sceny wcale nie służy tu budowaniu sugestii wędrówki, która byłaby jakimś rodzajem osobowego rozwoju, przynosiła pełniejsze zdomowienie w świecie. Jest wręcz

¹¹³ W. Juszcak, dz. cyt., s. 187–188.

¹¹⁴ Tamże, s. 188–189.

przeciwnie. Figury wydają się rozrzucone w przestrzeni niedającej poczucia bezpieczeństwa ani zakorzenienia. Pejzaż jest ogołocony z jakichkolwiek atrybutów przychylności. Zarówno niebo, jak i ziemia wydają się zupełnie obce – są pozbawione znaków umożliwiających orientację podróżnym, pozostają puste i niegościnnie. Ruch postaci – tajemniczy, jakby somnambuliczny – musi zatem oznaczać zagubienie, błędzenie, absurdalną podróż pozbawioną celu, wiodącą nieuchronnie ku zagładzie. Posępna tonacja barw okazuje się cieniem melancholii, mrokiem niedocieczonej tragedii ludzkiego losu. Ciężar chmur przytłaczających wędrowców staje się ciężarem bycia-w-świecie, który nie daje oparcia, nie przynosi spełnienia, osacza pustką i śmiercią, obezwładnia i przeraża. Elementy deformacji postaci służą właśnie budowaniu nastroju nie tyle dziwności, ile absurdu istnienia, koszmaru egzystencji pozbawionej perspektywy nadziei. Ostry kadr, przecinający ramami obrazu pierwszoplanową postać, zdaje się przenosić malarską wizję w stronę naszego własnego realnego świata. Pyta, czy także my nie jesteśmy zanurzeni w rzeczywistości pozbawionej znaków sensu¹¹⁵. Nie wszystkie nowoczesne sygnatury mitu dziecięcej krucjaty ewokowały podobną, mroczną wizję bezsensu bycia. Przypomina się zwłaszcza powieść Zofii Kossak-Szczuckiej *Bez oręźa* i ... liryk Gawłowskiego.

2. Przeciw stygmatyzacji.

Niełatwo odpowiedzieć na pytanie, na ile omawiany wiersz jest polemiką ze wspomnianym dziełem malarza. Poeta odwołuje się wprost jedynie do ogólnych cech jego obrazów. Wypada poprzestać na ostrożnej konstatacji, że obie wizje dziecięcego pochodzenia pozostają kontrastowo różne. Daremnie szukalibyśmy u Gawłowskiego ponurej scenerii, hipnotycznego ruchu, ciemnej tonacji – charakterystycznych dla Wojtkiewiczowego ujęcia krucjaty. Początek wiersza, mimo że jest opisem realnie istniejącego Zakładu Specjalnego prowadzonego przez siostry urszulanki, przypomina trochę Soplicowską arkadię. I choć w kolejnych dystychach nie zabraknie cienia melancholii i odgłosów gromu, to jednak łzy będzie osuszało promienne słońce, a deszcz stanie się raczej symbolem opieki niż kary. Nie bez znaczenia jest fakt, że

¹¹⁵ Tamże, s. 190–191.

pochód dziecięcy jest liturgicznym korowodem. Wędrówka dzieci nie jest, jak u Wojtkiewicza, drogą w nieznane, ale znajomym, oswojonym rytuałem pełnym radosnych kolorów i dźwięków. Osobliwa to jednak procesja – jednocześnie wspaniała i kaleka, wzniosła i groteskowa. Można by przypuszczać, że wiersz jest przede wszystkim ewokacją owej dziwności, szczególnie napięcia między patosem i groteską, które każe myśleć o nieoczywistości i osobliwości egzystencji. Deformacja postaci ma w nim jednak charakter dosłowny. Jest znakiem choroby. Nie bez znaczenia jest też fakt, że w kadrze swego obrazu Gawłowski umieszcza nie tylko dzieci, lecz także obserwatorów (uczestników?) ceremonii, śledzi ich reakcje. Można odnieść wrażenie, że także one, także społeczne postrzeganie niepełnosprawności staje się istotnym tematem utworu.

Wers „szczerzy gęby gawiedź kocie lby ulica” wydaje się przecież równie sugestywny jak portret orszaku, pełni funkcję świadomie wprowadzonego dysonansu. W opisie procesji pojawiają się formy deminutywne („koszyczki”, „kwiatki”) o wyraźnym zabarwieniu pozytywnym. Inaczej dzieje się, gdy poeta przedstawia jej obserwatorów. Kolokwializm „gęba”, pejoratywnie nacechowany rzeczownik „gawiedź” (oznaczający dawniej po prostu „ciekawscy”), a wreszcie i czasownik „szczerzyć” – wszystkie te określenia budują negatywną aurę emocjonalną, są autorską formą oceny tłumu gapiów. Jak wyjaśnić fakt, że grupa obserwatorów staje się w wierszu wyszczerzoną gawiedzią? O jakich postawach pisze autor?

Zapewne pozwala nam najpierw odczuć, że procesja porusza się w obszarze społecznym, w którym intensywnie działają procesy tabuizacji niepełnosprawności, spychania jej poza granice tzw. normalnego życia, poza zasięg wzroku. Tylko w takim społeczeństwie pojawienie się niepełnosprawnego w miejscu publicznym staje się sensacją, przemienienia obserwatorów w gapiów, budzi niezdrową ciekawość – raczej odrazę niż życzliwość, raczej strach niż zrozumienie. Czy poeta wiedział o badaniach, z których wynika, że widok osób dotkniętych kalectwem wciąż rzadko budzi w nas pozytywne emocje¹¹⁶. Czy zdawał sobie

¹¹⁶ Puentując swe badania, H. Larkowa pisze m.in.: „Widok kalectwa [...] powoduje pojawianie się przykrych przeżyć i emocji (strach, odrazę, wstręt), a także myśli o skutkach i ograniczeniach kalectwa, co wpływa na powstanie tendencji do unikania lub ograniczenia kontaktów z osobami niepełnosprawnymi”. Por. też: *Postawy otoczenia wobec osób niepełnosprawnych*, w: *Stosunek społeczeństwa do ludzi niepełnosprawnych*, red. A. Hulek, Częstochowa 1985, s. 167.

sprawę, że ostatnie dziesięciolecia nie dokonały w tym względzie radykalnej zmiany¹¹⁷, a cywilizacyjny skok raczej utrwalił uprzedzenia, niż je ucywilizował¹¹⁸? Wydaje się, że nie musiał. Wystarczył mu widok gawiedzi.

3. Ocalanie.

Toczy się zatem w wierszu wyraźna polemika z sankcjonowanym społecznie sposobem postrzegania niepełnosprawności. Jak to było mówione, nie brak tu wyraźnej oceny naszych postaw. Wspomniany rzeczownik „gawiedź” oznaczający „pospólstwo”, „motłoch”, skrywa takie znaczenia konotacyjne jak „głupota” czy „toporność”. Możemy się domyślać, chodzi Gawłowskiemu o przyjęte przez nas jako rodzaj normy procesy prymitywnej etykietyzacji i stereotypizacji, gdy negatywne piętno towarzyszące kalectwu zostaje uogólnione na całą osobę w taki sposób, że przestaje ona być postrzegana jako indywidualna, wartościowa jednostka, a staje się jedynie egzemplifikacją „nienormalności”. Być może właśnie dlatego tyle w wierszu zwyczajności, normalności. Odnajdujemy ją najpierw w języku, który – wie o tym poeta – bywa szczególnie niebezpiecznym narzędziem wykluczania. Pod adresem mieszkańców ośrodka w Łopiennie nie pada ani jedno określenie, które miałby znamiona negatywnego stereotypu. Zakonnice opiekują się „dziećmi, które nie dorośleją”. Tylko tyle. Wyraz „dziecko” pojawia się także w innym miejscu, jakby jeszcze raz poeta dawał do zrozumienia, że właśnie ten wyraz, mający tak silne i liczne pozytywne konotacje, najlepiej nadaje się do określenia niepełnosprawnych. O normalności zdaje się mówić cały sielankowy pejzaż, dostojna, barwna ceremonia religijna (dlaczego nie mieliby brać w nich

¹¹⁷ Jak przekonują psychologowie, postawy te zasadniczo się nie zmieniły, nie zmieniły się też hierarchie czynników uznanych w różnych kulturach za stygmatyzujące.

Por. A. Gustavsson, *Integracja, stygmatyzacja i autonomia – jasne i ciemne strony subkultury integracji*, w: *Upośledzenie w społecznym zwierciadle*, red. A. Gustavsson, E. Zakrzewska-Manterys, Warszawa 1997, s. 46.

¹¹⁸ Jak pisze A. Ostrowska, negatywne postawy współczesnych Polaków wobec niepełnosprawnych wynikają m.in. z wysokiej pozycji, którą w hierarchii wartości zajmują dziś: zdrowie, sprawność fizyczna, siła, sukces, produktywność, zamożność, niezależność. Por. tejsze, *Postawy społeczeństwa polskiego w stosunku do osób niepełnosprawnych*, w: *Upośledzenie w społecznym zwierciadle*, dz. cyt., s. 134.

udziału niepełnosprawni?), zatroskane zakonnice. Prócz gapiów jednym nie-normalnym zjawiskiem jest tu cierpienie.

Jego skandaliczności nie osłabia w utworze ani spór z postawami społecznymi, ani idylliczny krajobraz, ani swojski rytm religijnego obrzędu. Można nawet odnieść wrażenie, że jest ona świadomie przez poetę wzmacniana. Pomruk burzy, zwiastujący zmianę jasnych tonów obrazu, rzeczywiście tę zmianę przynosi. Zaraz po nim następuje gwałtowne cięcie (jego funkcję pełni parenteza), byśmy mogli nagle stanąć przed opisem, który w porażającym skrócie zdaje się streszczać całą biografię upośledzonej dziewczynki: „Na wpół uduszone pępowiną dziecko/ z niedotlenionym mózgiem ogniem na policzku/ czterdziestoletnia Ewa z dzwoneczkami w ręku”. Nic nie osłania tu krzyku cierpienia. Jego realność nie pozwala na obojętność. Wszystko każe pytać: „Czemu?”.

Z pewnością jest to pytanie skierowane do ludzi. Próbą odpowiedzi na nie jest troska sióstr zakonnych. Krzyk cierpienia jest wołaniem o miłość. Procesja niepełnosprawnych staje się krucjatą przeciwko wykluczeniu, przeciw pogardzie, krucjatą o nową wrażliwość społeczną, o przemianę naszej hierarchii wartości. Ale wydaje się, że skandal niezawinionego zła kieruje w wierszu swe przerażające wołanie jeszcze dalej – poza granice ludzkich możliwości, poza granice naszego świata. Woła do Boga.

Zakończenie wiersza niespodzianie otwiera właśnie ten – transcendentny, Boży wymiar rzeczywistości. Hiperbolizowana przez poetę burza staje się wydarzeniem jakby nie z tego świata, ma w sobie coś sakralnego, staje się golgotą, symbolem kluczowego momentu historii zbawienia (właśnie ten moment symbolizuje ewangeliczny motyw rozdartej zasłony przybytku). Wiatr nie jest tu tylko nic nieznaczącym żywiołem, staje się znakiem biczowania Jezusa. Chmury układają się w taki sposób, by stać się znakiem jego otwartego boku, jego rany, która, jak chcą teologowie, jest symbolem „przestrzeni zbawienia” nowej wspólnoty ludzi z Bogiem, który nas oczyszcza i przygarnia¹¹⁹. Okazuje się, że – zdaniem autora – nie da się zrozumieć skandalu dziecięcego cierpienia inaczej, jak tylko w świetle skandalu cierpienia Syna Bożego. Tylko On jest tu ostateczną odpowiedzią na pytanie

¹¹⁹ Obraz ten można odczytywać jako daleką analogię do myśli H. U. von Balthasara, który pisał m.in. o tym, iż w Jezusie „rana osiąga przestrzeń”, otwiera obszar nowej wspólnoty Boga z ludźmi. (Por. tenże, *Maria für heute*, Freiburg-Basel-Wien 1987, zwłaszcza rozdział *Die Wunde schafft Raum*; a także tegoż, *Neue Klarstellungen*, Einsiedeln 1979, s. 144–158).

„Czemu?”. W liryku Gawłowskiego cierpienie dzieci nie tylko woła do Boga, ale i wywołuje Go z przestworzy. Sprawia, że znów schodzi On na ziemię, one zaś stają się najważniejszymi zbawionymi, najcenniejszymi uczestnikami rzeczywistości odnowionej, obmytej – eschatologicznej. Warto to powtórzyć: ich krucjata sprowadza na ziemię Boga.

Ślad Innego, świat traumy

Trwa w prozie, ale jest też obecny w poezji, spór o pamięć. Jakiś obszar powstających właśnie wierszy ma u swych źródeł gest radykalnego zamknięcia wobec przeszłości. Każe postawić pytanie o formy możliwego dziś otwierania się dyskursu lirycznego wobec historii. Wiersz Adama Zagajewskiego *Nienapisana elegia dla Żydów krakowskich* w interesujący sposób wpisuje się w kontekst tej wciąż trwającej dyskusji. Zwraca uwagę na (rzadko przypominany) personalny i metafizyczny wymiar tego, co minione. Podkreśla, że przeszłość ma twarz – twarz Innego.

Nienapisana elegia dla Żydów krakowskich

„Moja rodzina żyła tu 500 lat” – dr M. S.

Ale najsmutniejsza jest ulica Józefa, wąska jak księżyc w nowiu,
bez jednego drzewa, a jednak niepozbawiona pewnego uroku,
ciemnego uroku prowincji, pożegnania, cichego pogrzebu;
tutaj wieczorem zbierają się cienie przybyłe ze wszystkich dzielnic,
a nawet zwiezione pociągami z pobliskich miejscowości.
Józef był ulubieńcem Boga, lecz jego ulica nie zaznała szczęścia,
żaden faraon jej nie wyróżnił, sny były melancholijne, lata chude.

W kościele Bożego Ciała zapalam świece dla moich umarłych,
którzy mieszkają daleko stąd – nie wiem gdzie
– i czuję, że w czerwonym płomyku ogrzewają się też oni,
Jak bezdomni przy ognisku, gdy pada pierwszy śnieg.
Chodzę ścieżkami Kazimierza i myślę o nieobecnych.

Wiem, że oczy nieobecnych są jak woda i że nie można
ich zobaczyć – można w nich tylko utonąć.

Wieczorem słyhać czyjeś kroki – ale nikogo nie widać.
Idą długo, chociaż nikogo tu nie ma, kroki kobiety w butach
podkutych żelazem, obok miękkie, prawie czułe stąpanie kata.
Co to jest? Wydaje się, że to czarna pamięć przesuwająca się
nad miastem, jak kometa wolno oddalająca się do stratosfery¹²⁰.

Rytm przesuwanych w tym utworze obrazów wprowadza nas w obszar zurbanizowany – specyficznie zorganizowany i zamieszkały – ten, a nie inny, teraz, a nie kiedy indziej. Stopniowo wyłania się przed nami współczesny Kraków. Jak oglądany? Warto o to pytać, bo wiersz sytuuje się w kontekście wielu innych lirycznych portretów tego miasta¹²¹. Bywa ono niekiedy postrzegane jako obszar abstrakcyjny, nieoswojony, obcy¹²². Właśnie dlatego warto podkreślić, że u Zagajewskiego nie jest enigmatyczną przestrzenią, lecz miejscem, które ma nie tylko konkretny kształt, swoją „substancjalność”, lecz także swą wyraźnie określoną przynależność do socjosfery. Dla autora *Niewidzialnej ręki* (inaczej niż dla wielu poetów młodszego pokolenia) najważniejszym wymiarem miasta jest wymiar społeczny. Jest ono przede wszystkim domem ludzi. Jego poszczególne części są wypełnione znakami tej, a nie innej społeczności i jej kultury. Tekst urbanistycznej przestrzeni mógłby okazać się w wierszu powikłanym splotem indywidualnych dyskursów tożsamościowych, ale autor liryku, sytuując utwór w ściśle określonym obszarze miejskim, wybiera tylko jeden z nich. Co więcej: aby wyrazić charakterystyczny związek topografii z procesami autoidentyfikacji, zacieśnienia terytorium społeczne do rozmiarów nuklearnych, do społeczności rodzinnej – stara się pokazać taki sposób oglądania dawnej dzielnicy żydowskiej, który wyposaża skryty w murach przekaz tożsamościowy w niezwykłą, niemal sakralną wartość. Miejski kwartał nie jest tu domem w ogóle. Jest domem rodzinnym. Motto utworu odsłania nie tylko temporalny, ale i egzystencjalny wymiar zakorzenienia. Zdanie „moja rodzina żyła tu 500 lat” ma charakter szczególny. Ten,

¹²⁰ A. Zagajewski, *Wiersze wybrane*, Kraków 2010, s. 295.

¹²¹ Zbiera je antologia *Kraków w poezji polskiej XX wieku*, wyb. i oprac. J. Illg, Kraków 2001.

¹²² Jest oglądany w taki sposób m.in. przez poetów tzw. generacji bruLionu, por. *Kraków w poezji polskiej XX wieku*, dz. cyt.

kto je wypowiada, schodzi w głąb własnej biografii, by przejść od znaczeń jednostkowych, indywidualnych, do sensów ogólniejszych, intersubiektywnych. Zaczynamy rozumieć, że poeta odsłania taką perspektywę poznawania krakowskiego Kazimierza, w której ten dawny organizm miejski jawi się jako obszar szczególny, osobny – jako świętość.

1. Czytanie z księgi świętego Kazimierza.

Metatekst – pojawiający się w formie cudzego głosu – jest więc w istocie sygnałem modalności lirycznej wypowiedzi. Niepodobna zaprzeczyć: jej podmiotem jest ktoś inny niż dr M. S., ktoś spoza rodziny, a może nawet – spoza miasta; ktoś z zewnątrz. Mimo to w pewnej chwili dostrzegamy, że spojrzenia „z zewnątrz” i „od wewnątrz”, wzrok „gościa” i „gospodarza” krzyżują się ze sobą. Proces patrzenia nie jest w analizowanym wierszu elementem niezależnym od spotkania. Przeciwnie, patrzy się tu zawsze wobec cudzego spojrzenia. To, co powiedział dr M. S., skrywa w swoim tle wzrok kogoś „spoza”, zostało powiedziane wobec „obcego”. Wszystko, co możemy traktować jako głos osoby mówiącej w wierszu, kształtuje się w wyraźnej interakcji ze spojrzeniem „autochtona” – wobec jego wrażliwości i emocji. Wydaje się, że to one nadają kształt opowieści lirycznego „ja” o wędrownie długą i cienistą ulicą Józefa.

Gdyby było inaczej, to, co można nazwać pamięcią bohatera, musiało by mieć kształt pamięci kulturowej. Byłoby przypominaniem powojennej wyrwy w krajobrazie miasta, wspomnieniem tej formacji, która przed wojną w istotny sposób wzbogacała pejzaż wielojęzycznego i wielonarodowego Krakowa. Tymczasem okazuje się, że w liryku pojawia się przede wszystkim perspektywa personalna. Mówi się tu o katastrofie, która obejmuje nie tyle klimat zaułka, ile raczej jego (i nie tylko jego) mieszkańców. Jeśli dostrzegamy empatię obserwatora, jego wzruszenie i czułość, to widzimy również, że nie kierują się one ku przestrzeni, lecz w stronę osób. Cytowane zdanie dr M. S. „moja rodzina” odbija się w słowach bohatera o „moich umarłych”. *Nienapisana elegia* w warstwie powierzchniowej ma kształt monologu. W swej głębi skrywa jednak wyraźny kontrast dwóch głosów, dostrzegamy wymianę spojrzeń, naśladowanie gestów, trud skracania dystansu pomiędzy mówiącym „ja” i „ty” adresata dedykacji, wysiłek stawiania „ja” po stronie „ty”, patrzenia jak „ty”.

Być może więc właśnie dzięki dialogowi „ja” i „ty” zwykły miejski spacer przybiera w utworze kształt roz-pamiętywania, staje się misterium pamięci. Dynamiczny tekst miejskiej ulicy ulega w liryku znamiennej przemianie. Medytujące „ja” obserwatora oczyszcza go z wielości, wycisza i spowalnia. Koniecznie trzeba dodać, że oglądają go oczy uzbrojone w przydymione szkielko nostalgii. To ono uwrażliwia na ciszę, ciemność, czerń, przyzywa cienie. Ono też wydobywa z głębi krajobrazu aurę pożegnań i pogrzebów, zabarwioną czymś, co moglibyśmy nazwać „słodczą smutku”. Mówi się w liryku o osobliwym uroku ciemności i pustki, o takim rodzaju estetycznych doznań, który określono niegdyś mianem *delectatio mortis*. Być może to nostalgia uruchamia w utworze proces estetyzacji historii, zmienia pamiętki minionego czasu w „znaki ideału”¹²³. W sensie etymologicznym jest „pragnieniem powrotu”, zaś według Johanessa Hofera – twórcy pojęcia – chorobą, na którą zapadali ludzie opuszczający rodzinne strony¹²⁴. Poeta z pewnością nie idealizuje przeszłości, ma świadomość jej biedy. Mimo to skłania do pytania o sens podjętej w *Nienapisanej elegii* wyprawy w głąb dziejów. Czy oznacza ona ucieczkę bohatera przed teraźniejszością, wycofanie się w przyjemny smutek nostalgii?

Gdyby jego doświadczenie nie przekraczało granic estetycznego przeżycia, należałoby odpowiedzieć twierdząco. Na szczęście jakości estetyczne pejzażu Kazimierza – choćby wspomniany melodramatyczny smutek – nie są w wierszu ostatecznym horyzontem medytacji. Wydaje się raczej, że odsyłają poza siebie, prowadzą dalej. Wędrowiec, który mówi w utworze, ma wiele cech melancholicznego *flâneur’a*. Była o tym mowa – o jego predylekcji do wyszukiwania znaków pustki, rozpadu i śmierci. Uważna lektura każe w nim jednak widzieć kogoś więcej: znaki utraty są dla Zagajewskiego czymś, co można nazwać śladem, ich poszukiwacz staje się hermeneutą śladu.

W jakiej mierze ta ważna we współczesnej filozofii kategoria może pomóc w rozumieniu *Nienapisanej elegii*? Wydaje się, że pozwala przede wszystkim ustalić osobliwy status tytułowych bohaterów. Kim są krakowscy Żydzi? Czym jest ich obecna nieobecność? W jaki sposób doświadczamy ich nieobecnej obecności? Na żadne z tak postawionych pytań nie da się odpowiedzieć bez odwołania do pojęcia śladu. Inaczej niż znak, ślad zawsze odwołuje się bowiem do przeszłości. O ile znak może (lecz nie musi) na nią wskazywać, o tyle ślad

¹²³ Por. M. Zaleski, *Nostalgia, siostra melancholii*, „Res Publica Nowa” 1994, nr 6, s. 7.

¹²⁴ Informacje te czerpię z cytowanego wyżej artykułu M. Zaleskiego.

sprawia, że mam do czynienia z jej ewokacją. Można by rzec, że jest formą pozostałości, która uruchamia wspomnienia, burzy porządek czasu, lecz jego rola jest jeszcze inna. Ślad pozwala dotknąć tego, czego dotknąć się nie da, przyzywa to, co bezpowrotnie odeszło, uobecnia to, co nieobecne. Jego najważniejszą funkcją jest posyłanie dalej. Ślad konfrontuje nas z czymś, co jest zupełnie gdzie indziej, co pozostaje nieznane i nienazwane, sytuuje nas wobec Innego. Bywa, że Inny istnieje w taki właśnie sposób: jako ślad¹²⁵. Wiersz Zagajewskiego mówi właśnie o tym: o spotkaniu z Innym, który jest śladem.

Trzeba to podkreślić: smętny (melodramatyczny?) pasaż ulicy Józefa ulega w liryku znaczącej metamorfozie – przekracza swe granice, by zaistnieć jako wielowymiarowa przestrzeń śladu, krajobraz „myślenia o nieobecnych”. To, co wydawało się na początku landszaftem nostalgii, okazuje się scenografią spotkania z kimś, kogo „nie widać”, kto mieszka „nie wiadomo gdzie”, kto prowokuje do pytania „co to jest?” – z kimś Innym. Znaki miejskiej architektury, jej specyficzny, melancholijny klimat stają się w *Nienapisanej elegii* czymś, co przywołuje umarłych, co pozwala im uobecnić się wśród nas, co sprawia, że przybywają. Znajdujemy się w samym środku misteryjnej przestrzeni obcowania z duchami. Być może właśnie dlatego część akcji swego utworu poeta umieszcza w katolickiej świątyni, być może dlatego uważnie odmalowuje scenę uczestnictwa swego bohatera w chrześcijańskim rytuale, wyrażającym wiarę w dynamiczną wspólnotę żywych i umarłych. Troska, plastyczna wyobraźnia, przeczucie obecności nieżyjących – te i inne gesty wewnętrznego otwarcia na tajemnicę – wszystko to sprawia, że *flâneur* bierze udział w prawdziwym wydarzeniu, w epifanii twarzy. Inni odsłaniają przed nim swoje oczy. Dowodem autentyczności spotkania jest rzeczywista przemiana dokonująca się w jego świadomości. „Wiem”, które wypowiada, oznacza odkrycie transcendencji Innych. Okazuje się, że Inni przekraczają wszystko, co moglibyśmy nazwać władzą rozumu; nie da się ich w żaden sposób zawłaszczyć; należą do sfery Tajemnicy. Bohater wie, że nie można nad nimi panować; że można się im jedynie poświęcić. Czy oczy Innych zadają w wierszu to pytanie: „Czy zechcesz dla nas umrzeć?” Czy pytają właśnie w taki sposób? Tekst nie uprawnia do jednoznacznych odpowiedzi. Postawa bohatera skrywa w sobie jednak przekonanie, że ślad skłania do na-śladowania, do wspólnoty-z-Innym, do troski. Odkrycie śladu jest w wierszu odkryciem etycznego zobowiązania.

¹²⁵ Por. E. Lévinas, *Ślad innego*, w: *Filozofia dialogu*, red. B. Baran, Kraków 1991, s. 214–229.

2. Czy można zdeptać ślady?

Wprowadzona za sprawą motta rama modalna – kształtująca sposób, w jaki bohater utworu postrzega świat żydowskiej dzielnicy – każe jednak uwzględnić jeszcze inny, niepodejmowany dotąd trop interpretacyjny. Myślę o traumie wybrzmiewającej w słowach dr M.S. A także o tym, że to ona jest prawdziwym imieniem melancholii, którą podmiot projektuje na pasaż ulicy Józefa, jej historię, biografię Żydów. Spotkanie, o którym była dotąd mowa, jest spotkaniem z traumą. Dotyka jej toczący się w wierszu dialog perspektyw poznawczych, odkrywa ją obserwator krajobrazu, ma w zasięgu swego wzroku uczestnik epifanii twarzy Innego. Wędrowni bohaterka odsłania teraz nowy wymiar: jawi się jako rodzaj pracy nad czymś, co nazywa on „czarną pamięcią”. Czytamy o jej oddalaniu. Nie będzie chyba nadużyciem, gdy potraktujemy jego spacer jako specyficzną formę „pracy nad traumą”.

Współczesne zastosowania teorii traumy w humanistyce skłaniają wszakże najpierw do pytań o estetykę i konwencję reprezentacji Holokaustu w poetyckiej narracji¹²⁶. Wypada zauważyć, że wiersz Adama Zagajewskiego na pierwszy rzut oka nie odbiega od wzorów, które już znamy; dobrze wpisuje się zwłaszcza w kanon melancholicznych przedstawień *shoah*. Kontynuuje charakterystyczną dla nich estetykę wzniosłości, nasycy obrazowanie nostalgią, nie stroni od topiki żałoby i poetyckich figur resentymentu¹²⁷. Zarazem jednak wprowadza elementy innowacyjne, podejmuje dialog z tradycją. Mam wrażenie, że spiera się przede wszystkim z tymi formami narracji posttraumatycznych, które swym zasadniczym toposem uczyniły figurę nieprzedstawialności. Wiemy o tym z prac Frederica LaCapry: ponowoczesne narracje o Holokauście przyzwyczyły nas do poetyki melancholicznego zwątpienia

¹²⁶ Teoria traumy funkcjonuje dziś jako rodzaj metodologii, dostarczającej narzędzi do badania tekstów związanych z doświadczeniem Holokaustu. Ma obszerną literaturę przedmiotu. Spośród prac, dzięki którym ukonstytuowały się procedury badawcze (i doczekały się pewnych korekt), wypada wymienić m.in. następujące: S. Friedlander, *Memory, History and the Extermination of the Jews of Europe*, Indianapolis 1992; C. Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimore 1996; K. Farrell, *Post-Traumatic Culture*, Baltimore 1998; F. LaCapra, *Representing the Holocaust*, Cornell 1994.

¹²⁷ Współczesną estetykę melancholii omawia A. Zeidler-Janiszewska w książce *Między melancholią a żałobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Warszawa 1996, por. zwłaszcza uwagi na s. 80.

w możliwość językowego uobecnienia zarówno tragedii, jak i jej ofiar¹²⁸. Na ich tle tekst Zagajewskiego (oczywiście nie on jeden) wyraźnie zaznacza swą osobność. Figurę niewyraźności zastępuje u niego figura spotkania. Dokonujące się w świecie *Nienapisanej elegii* bankructwo *ratio* nie spycha tragedii w językowy niebyt. Wzmaga raczej te spośród naszych językowych możliwości, które nie mają nic wspólnego z charakterystycznymi dla rozumu skłonnościami do uprzedmiotawiania rzeczywistości i panowania nad nią – są raczej powierzaniem się, oddaniem, „czuciem”. To dzięki nim metafizyka nieobecności staje się w wierszu metafizyką śladu.

Wypada wszelako powrócić do wątku „pracy z traumą”. Przyjęty w wierszu model przepracowywania tego, co poeta celnie nazywa „czarną pamięcią”, dobrze odsłania swe cechy w kontekście fundamentalnych dla dyskursu współczesnej humanistyki, skrajnie różnych propozycji Fryderyka Nietzschego i Emmanuela Lévinasa. Przypomnijmy: autor *Tako rzecze Zaratustra* sprowadza pracę z pamięcią do pracy nad zapomnieniem. Jak pisze George Deleuze:

w egzystencjalnym projekcie Nietzschego nie ma miejsca na pamięć. Podejmowane przez filozofa próby radykalnego uwolnienia się od jej ciężaru oznaczały konieczność eliminacji wszystkiego, co mogłoby o nim przypominać. Stąd właśnie imperatyw „zacierania śladów”, wymazywania wszystkiego, co mogłoby obciążać, zatrzymywać, kierować wzrok ku przeszłości¹²⁹.

Inaczej jednak Lévinas. Ślad nie ma u niego charakteru przedmiotowego, lecz podmiotowy. Jest śladem osoby. Przeszłość ma charakter zobowiązujący – jest mieszkaniem Innego. Próba zapomnienia, wymazania śladów musiałaby być próbą zabicia tego, który przeszedł. Ślad okazuje się wezwaniem do wspólnoty, do etyki solidarności z tym, który je zostawił, do uczestnictwa w jego bólu i biedzie¹³⁰.

A Zagajewski? Choć w *Nienapisanej elegii* pamięć jest przypomnieniem bólu, jej bohaterowie (ich figury to liryczne „ja” i „ty”) stronią od nietzscheańskiej pokusy wymazania śladu i radykalnego uwolnienia się od przeszłości. Ich postawa wydaje się bliska tej, którą zarysowuje Lévinas. Na pytanie – „czy można zdeptać ślady?” – odpowiedzieliby prawdopodobnie: „można,

¹²⁸ F. LaCapra, dz. cyt.

¹²⁹ Por. G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1993, s. 159.

¹³⁰ Por. E. Lévinas, *Ślad innego*, dz. cyt.

ale czy wolno?”. Nie towarzyszy im bowiem resentyment – uniemożliwiający sublimację bólu. Starają się o empatię. Była o tym mowa: lirycznej „ja” przejmuję w wierszu wrażliwość M. S., stara się wziąć na siebie jakąś część traumy, która w ścisłym sensie dotyka jedynie adresata dedykacji. Czy kryje się za tym intuicja autora, że zmaganie z „czarną pamięcią” musi się dokonać w rozmowie, w zderzeniu różnych perspektyw odczuwania przeszłości? A może chodzi mu też o to, by jeszcze raz postawić pytanie o samą pamięć Holocaustu, o to czym ona jest – dziś, dla nas?

Metonimicznym obrazem *shoah* stają się u Zagajewskiego „kroki kobiety w butach/ podkutych żelazem, obok miękkie, prawie czule stąpanie kata”. Zdumiewa mnie w tej scenie coś, co wygląda niemal tak, jak zamiana ról. To, co moglibyśmy kojarzyć z siłą, twardością, rozgłosem, poeta umieszcza po stronie ofiary. Cisza, miękkość, niemal subtelność są po stronie kata. Oczywiście, opatruje je poeta znakami ironii. Ale wrażenie „odwrócenia” porządku i tak pozostaje. Co mogłoby znaczyć? Współcześni badacze Holocaustu zwracają niekiedy uwagę na to, że teraźniejszość pozbawiła potomnych podziału na ofiary i katów. Zdaniem Ágnes Heller¹³¹, pytanie „kto jednak w generacjach potomnych jest ofiarą, a kto sprawcą?” jest źle postawione, bowiem tak naprawdę wszyscy stajemy się uczestnikami wiecznego misterium cierpienia: empatyczna pamięć o nim umożliwia zacieranie się ról. Według wspomnianej badaczki, pamięć Holocaustu może mieć dziś funkcję jednoczącą, a wspólne przeżywanie cierpienia – stać się rodzajem *katharsis*. Nie jestem pewien, czy autor chciałby iść w swych sugestiach tak daleko. Wątpię też, by bardzo zależało mu na rozmywaniu podziału na ofiary i katów. W jego wierszu nad długim pasażem ulicy Józefa unoszą się jednak duchy pojednania przez pamięć. Chodzi o pamięć autentyczną, taką, która byłaby rzeczywistym otwarciem na ból Innego. Chodzi o dobre duchy – przynaglające do podążania za Innym, który pojawia się jako ślad.

Rozumiemy teraz, czemu Adam Zagajewski nie napisał swej elegii dla krakowskich Żydów. Nie da się napisać elegii o kimś, kto stał się Śladem. On jest blisko.

¹³¹ Por. Á. Heller, *Pamięć i zapominanie. O sensie i braku sensu*, tłum. A. Kopacki, „Przegląd Polityczny” 2001, nr 52–53, s. 22.

Zatańczyć śmierć

Czy można tańczyć śmierć? Odpowiedź, które udziela figura *danse macabre*, brzmi jak przeczenie. To, co możemy dostrzec w jej malarskich przedstawieniach, wydaje się raczej utratą i ostatecznym oddaleniem, niż spotkaniem. Bliskość trzymających się za ręce jest pozorna, jawi się jako rezultat przemocy. Lekcja udzielana przez dawnych mistrzów jest gorzka. Śmierć zawłaszcza ruch, jej siła zrównuje ruchliwych, lecz nie potrafi zbudować więzi, nie tworzy wspólnoty. Tak naprawdę, w jej makabrycznym korowodzie postacie tańczą samotnie. Więc jeszcze raz: czy można tańczyć śmierć? Czy można tak ją tańczyć, by taniec był tym, czym w istocie jest: powierzaniem się, czułością? Czy śmierć może stać się przestrzenią spotkania?

Nie można tańczyć śmierci. Wydawało mi się, że nie można. W tamtym roku przeczytałem jednak dziwny wiersz Wojciecha Kassa i teraz już nie wiem.

Nie żałuj głaskania umierającemu

Głaszcz umierającego
Po głowie, po ramionach,
Głaszcz jak kota po sierści,
Żeby zasnął, a nie skonał.

Żeby zasnął, a nie umarł
I obudził się jak dziecko,
Głaszcz mnie mamó, o tutaj,
Żebym sen śnił, a nie umarł.

Odchodzącemu głaszcz
Widoki, których nie widzi,
Dźwięki, których nie słyszy –
Będą ciepłe, kiedy zgaśnie.

Będą ciepłe, kiedy zgaśnie,
Jak sierść zwierząt, traw,
O tak, tak mnie głaszcz,
Żebym obudził się i wstał.

Żebym wstał i obudził się,
Pogłaskał twarz i ramiona,
Żebyś wstał od tego łóżka,
Umarł ze mną, a nie skonał¹³².

Wrażenie dziwności tego tekstu pochodzi najpierw z jego osobliwego usytuowania na mapie współczesnych nurtów literackich. Kłopoty z pochwyceniem poezji Kassa w siatkę historycznoliterackich kwalifikatorów przedstawiał ostatnio Przemysław Dakowicz¹³³. Wydaje się, że wciąż niezbyt jasno dostrzegamy te elementy tradycji, które w lirykach poety znów stają się żywe. Krytyk pisze m.in.:

41 to książka wyjątkowa, zbiór utworów – tak mocno, jak się tylko da – osadzony w tradycji polskiego wiersza, w jego rytmicznych kołysaniach, utrwalanych przez wieki w pieśniach ludowych, modlitewnych kantyczkach, litaniach i śpiewach wielkopostnych, ale także w twórczości poetów bliskich autorowi *Gwiazdy głóg* – Jarosławowi Iwaszkiewiczowi (z późnych tomów *Mapa pogody* i *Muzyka wieczorem*), Jerzego Lieberta, Józefa Czechowicza¹³⁴.

¹³² W. Kass, 41, Warszawa 2010, s. 19.

¹³³ P. Dakowicz, *Pieśni, czyli stopnie. O nowych wierszach Wojciech Kassa*, „Topos” 2010, nr 4, s. 53–76. Tekst jest czymś więcej niż standardową recenzją. Ma rozmach studium, które wyznacza zasadnicze linie interpretacji wierszy z tomu 41. Nie da się go ominąć, gdy się o nich myśli. Wskazuje drogę.

¹³⁴ Tamże, s. 76.

W recenzji pada jeszcze jedno ważne dla lektury 41 nazwisko: Leśmian. Starając się odsłonić semantykę „muzyczności” tomu, Dakowicz odwołuje się m.in. do Leśmianowego tekstu *Rytm jako światopogląd*¹³⁵ – mocno osadzonego w tym nurcie refleksji o słowie i świecie, który rozwinęli francuscy i rosyjscy symboliści. Być może liryki Kassa wprowadzają dziś na scenę literacką nowy sposób istnienia tradycji symbolizmu. Może właśnie rodzi się osobny nurt najnowszej poezji...

1. Rytm jest uczestnictwem.

Zauważona przez Dakowicza, charakterystyczna dla 41 rytmizacja tworzywa językowego zdumiewa również w cytowanym „dziwnym wierszu”. Jej intensywność znacznie przekracza obowiązujące dziś konwencje¹³⁶. Zastanawia najpierw dialog poety z systemami polskiej wersyfikacji. Wierszowi wolnemu, który wciąż dominuje, coraz dzielniej towarzyszy dziś u nas regularny sylabowiec¹³⁷. Liryk Kassa nie ma jednak zbyt wiele wspólnego z sylabizmem. Nie ujawnia tendencji do wyrównywania liczby sylab w wersie, skłonności do stałego, paroksytonicznego akcentu w klauzuli, nie dba o rymy. Stroficzność, bezwyjątkowa zgodność biegu linii intonacyjnej z podziałem na wersy zbliżają utwór poety do tonizmu. Niemal zupełny brak rymów nie ma tu zbyt wielkiego znaczenia. Decydującą rolę – prócz wymienionych wyżej elementów – odgrywa tendencja do wyrównywania liczby zestrojów akcentowych w wersie. Autor prowadzi frazę w taki sposób, by każdy wers zawierał co najmniej dwa zestroje. (Nie pozostawia co do tego wątpliwości zwłaszcza wtedy, gdy recytuje swój utwór!). To właśnie ich powtarzalność decyduje o rytmiczności kolejnych strof.

Ale nie tylko ona. Koniecznie trzeba wspomnieć o paralelizmie składniowym; a może nawet zatrzymać się przy nim na chwilę, bo zjawisko, z którym

¹³⁵ Tamże, s. 64–65.

¹³⁶ Słusznie pisze Dakowicz, że wiersze z tomu 41 jawią się jako „jeden z najwyrazistszych we współczesnej poezji przykładów doświadczenia rytmu”. Tamże, s. 65.

¹³⁷ Pojawili się poeci, dla których wiersz sylabiczny jest niemal podstawową formą wypowiedzi lirycznej – myślę o Tomaszu Różyckim, Jacku Dehnelu, Wojciechu Wenclu i wielu innych aktorach współczesnej sceny literackiej. Sylabowiec pojawia się dziś zresztą także u tych, którzy przyzwyczaili nas do wiersza wolnego – spektakularnym przykładem podobnego zwrotu jest późna twórczość Stanisława Barańczaka.

mamy do czynienia, wybiega daleko ponad ramy prostego podobieństwa budowy zdań. Nie zadowala poety jakikolwiek układ binarnych ekwiwalencji. Są one jedynie tworzywem budującym skomplikowaną sieć syntaktycznych odpowiedniości, która decyduje o kompozycji i semantyce całego utworu. Mamy do czynienia z czymś, co można określić mianem „instrumentacji składniowej”¹³⁸ – z nagromadzeniem podobnie zbudowanych części syntaktycznych, tworzących fascynującą, „muzyczną” kompozycję wypowiedzi. Gdyby zabiegi pisarza można było opisać w terminach zapożyczonych z teorii kontrapunktu, można by było mówić o tym, że składniową materię utworu organizują dwa typy konstrukcji zdaniowych (nazwijmy je „tematami”). Pierwszy z nich to wypowiedzenie z rozkaznikiem „głaszcz”, drugi zawiera charakterystyczne, okolicznikowe „żeby”. Ekspozycja obu „tematów” w pierwszej strofie otwiera ciąg ich przetworzeń w każdym kolejnym czterowerszu. Prócz wariantów „tematycznych”, w językowej fakturze liryku pojawiają się oczywiście inne elementy (nazwijmy je „łącznikami”). Nieśmiało wprowadzone w strofie drugiej, wyraźnie dominują w trzeciej, stanowiącej swoistą cezurę w przebiegu „tematów”. Dwuwiersz „widoki, których nie widzi,/ dźwięki, których nie słyszy” związany – a jakże – paralelizmem, wyraźnie odbiega od zasadniczego „tematu”, na chwilę inicjuje nowy ciąg skojarzeń, stając się czymś w rodzaju „quasi tematu” – mającego swoje własne łączniki. Zasadnicza rola „tematów” i „łączników” w konstrukcji wiersza nie przeszkadza oczywiście autorowi w kontrapunktowym wiązaniu pomniejszych części (ważne wydają się m.in. motywy śmierci i snu). Przekonuje o tym zwłaszcza ostanía zwrotka, która pełni w utworze funkcję kody, zbierającej (a zarazem przetwarzającej!) wszystkie najważniejsze elementy językowej materii tekstu. Schemat kontrapunktowej kompozycji utworu mógłby wyglądać następująco:

Temat 1(T 1)	Głaszcz umierającego
Łącznik1 (Ł 1)	Po głowie, po ramionach,
Przetworzony T 1	Głaszcz jak kota po sierści,
Temat 2 (T 2)	Żeby zasnął, a nie skołał.

¹³⁸ Literaturoznawstwo zna pojęcie „instrumentacji głoskowej” – świadomej kumulacji podobieństw dźwiękowych dla celów artystycznych. „Kumulacje” podobieństw składniowych nie mają dotąd nazwy. Spośród możliwych innowacji nazwennych termin „instrumentacja składniowa” wydał mi się najbardziej stosowny.

Przetworzony T2.....

Ł 2.....

Przetworzony T 1.....

Przetworzony T 2.....

Przetworzony T 1.....

Quasi temat, część pierwsza

Quasi temat, część druga

Rozwinięcie quasi tematu

Powtórzenie.....

Łącznik quasi tematu.....

Przetworzony T 1.....

Przetworzony T 2.....

Przetworzony T 2.....

Przetworzony Ł 1 (sic!)...

Przetworzony T 2.....

Przetworzony T 2.....

Wypada podkreślić, że w najnowszych „pieśniach” Kassa często funkcjonują dwa osobne rodzaje rytmu – ten (wywodzący się z tradycji greckiej), którego źródłem jest prozodia (akcent i intonacja) oraz ten (wywodzący się z tradycji hebrajskiej), który pojawia się dzięki ekwiwalencji składniowo-semantycznej. Sposób ich łączenia ze sobą jest tajemnicą warsztatu poety. Każdy z nich bierze bowiem udział w kompozycji wiersza, organizuje przebieg emocji. Nierównomiernym pod względem liczby sylab, poszarpanym rytmicznie wersom dwóch pierwszych strof wtóruje niepokój wywołany kumulacją paralelizmów kompozycyjnych (najpierw mamy tzw. nawrót, gdy druga strofa powtarza ostatni wers pierwszej, a następnie jej pierścieniowe zamknięcie¹³⁹). Wspomniany, dokonujący się w trzeciej strofie przełom w przebiegu „tematów” (osiągany dzięki wprowadzeniu „quasi tematu”) oznacza również przełamanie napięcia. Nawrót, łączący trzecią i czwartą

¹³⁹ O obecności podobnych „chwytów kompozycyjnych” w innych lirykach 41 wspomina P. Dakowicz, dz. cyt., s. 66.

częstkę utworu, zmierza w stronę harmonii. Te same sygnały zaczyna w tym miejscu wysyłać sylabiczny profil wersów. Dwie ostatnie zwrotki pisane są niemal klasycznym sylabowcem. Także układ akcentów zaczyna się z wolna stabilizować (zwłaszcza w zakończeniu wersów). Kiedy przychodzi koda, myśli się już tylko o ukojeniu, o zatopieniu w jasności.

Nawiązując do spostrzeżeń Adama Dziadka, Dakowicz odniósł do zawartości 41 myśl o rytmie jako organizacji sensu¹⁴⁰. Może więc jest tak, że warstwa prozodyczno-syntaktyczna pozostaje w *Nie żałuj głaskania umierającemu* w ścisłym związku z warstwą znaczeń – na swój sposób je modeluje i „reprezentuje”... Gdyby rzeczywiście miała pełnić podobne funkcje, musiałaby zostać głęboko „uwewnętrzniona” w świecie utworu, stać się jego częścią. Czy to możliwe? Tekst Kassa przekonuje, że tak. Już pierwsza jego strofa odsłania coś, co stanowi o niezwyklej, lirycznej spoistości komunikatu: rytm funkcjonuje w nim jako element świata przedstawionego. Trudno wyobrazić sobie ruch głaskania pozbawiony miarowych pociągnięć i powrotów. Rytmiczność jest jego istotą. Choć wypowiedź podmiotu ma strukturę życzenia lub prośby – bardziej więc ów znaczący gest przewiduje niż potwierdza – to przecież nawet w taki sposób (jako projekt) uobecnia go w świecie utworu. Jesteśmy w stanie nie tylko dostrzec ruch dotyku, ale i w jakimś sensie poczuć go – dzięki rytmiczacji tekstu.

Ten sam pierwszy wers, a potem kolejne, powtarzające inicjalną frazę, przekonują również, że rytm został przez autora umieszczony w samym centrum sytuacji lirycznej. To on odsłania w utworze modalną ramę apostrof podmiotu, pomaga nam rozpoznać jej semantykę. Czym mają być ponawiane w liryku wołania? Ich tryb wskazuje, że ten, kto je wypowiada, nie wyznacza im zadań czysto komunikacyjnych, ich celem nie jest też wyłącznie perswazja. On oczekuje od nich czegoś więcej: chce, by stały się „działaniem”, by zmieniały rzeczywistość. Ich rytmiczność, monotonna powracalność sytuuje się w obrębie zjawiska magii językowej – znanego antropologom i badaczom dwudziestowiecznej poezji¹⁴¹. Powtarzane niczym mantra, zdają się wkraczać w obszary niesamowitego. Rytm odbiera im „powszednie” powinności, wznosi ponad „przeciętne” obowiązki komunikacyjne, wyposaża w irracjonalną,

¹⁴⁰ Tamże, s. 64.

¹⁴¹ O funkcjach magii językowej w utworach Czechowicza interesująco pisze m.in. T. Kłak w swej monografii twórczości poety: *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973.

hipnotyczną siłę „zamawiania”, „zaklinania”, „czynienia”. Sytuacja liryczna wiersza staje się sytuacją magiczną.

Rytmiczność wypowiedzi pomaga zatem określić tożsamość podmiotu utworu (aluzyjnie odsyłającą do postaci tekstowego autora). Czujemy to od pierwszych strof: w wierszu Kassa mówi ktoś niesiony przez rytm – nie przez logikę i reguły gramatyki, nie przez to, do czego przyzwyczyły nas oświeceniowe normy racjonalności. Wydaje się, że jest on poddany jakiejś pozarozumowej sile, prowadzony przez coś, czego nie jesteśmy w stanie opanować, co jawi się jako niepoznawalne, przemożne¹⁴². Zamiast więzi logicznych – wyraźnie w wierszu rozluźnionych – pojawiają się w jego wypowiedzi silne, lecz pochodzące z zupełnie innego porządku, więzi rytmiczne. Mamy do czynienia z mową, która chce się wymknąć porządkowi *ratio*. U jej źródeł nie odnajdziemy pragnienia porządkowania i racjonalnego opanowywania „problemu”, lecz gest powierzenia się tajemnicy. Tak właśnie myślał o rytmie Leśmian:

Rytm, uczy nas zaufania i wiary w te poza nami bytujące potęgi, których ująć w ścisłe i ciasne karby logiki nie potrafimy¹⁴³.

Podmiot utworu mówi w taki sposób, jakby chciał nas właśnie nie tyle logicznie in-formować, ile raczej w magiczny sposób w-tajemniczyć w świat, którego nie da się ogarnąć umysłem; w taką rzeczywistość, do której ma dostęp intuicja i którą potrafią niekiedy rozpoznać emocje. Wypowiada się tak, jakby dawał do zrozumienia, że wchodzi się w nią w tańcu, w ekstazie. Co więcej: stara się w ów ekstatyczny rytm wprowadzić nie tylko siebie. Kluczowy dla semantyki tego wiersza, skomplikowany proces przemian personalnych (będzie o nich jeszcze mowa) można interpretować jako proces projektowanego wchodzenia w trans kolejnych osób. Podmiot liryczny, niczym

¹⁴² Warto przypomnieć trafne spostrzeżenia Dakowicza (dz. cyt., s. 68): „Warstwa metryczna, prozodyczna i eufoniczna pozostają tu w organicznym związku z semantyką tekstu. Poezja jawi się dzięki temu jako przestrzeń jedności, w której wszystkie funkcjonalne elementy języka zostały poddane syntezie. Otrzymujemy efekt finalny w postaci wierszy sprawiających wrażenie, jakby były dyktowane przez „istność” egzystującą poza poetą-medium lub podpowiadaną mu przez jego własną nieświadomość”. Dykcję wiersza krytyk osadza w pobliżu teorii *la parole soufflée* J. Derridy.

¹⁴³ M.in. ten właśnie fragment cytuje w swym szkicu P. Dakowicz, dz. cyt., s. 64.

szaman¹⁴⁴, „działa” słowami w taki sposób, by także ten, do kogo się zwraca, mógł stać się uczestnikiem rytmu „mantry”.

2. Dotyk jest nadzieją.

Jeżeli uznamy, że istnieje jakiś rodzaj semantycznej relacji pomiędzy rytmem jako elementem konstrukcji wiersza, składnikiem sytuacji lirycznej i rytmem, który pojawia się w świecie przedstawionym (jako głaskanie), to w złączonej w ten sposób „całości” znaczeniowej dostrzeżemy być może zarysy czegoś w rodzaju rytuału. „Rozrzucone” w rozmaitych warstwach utworu sygnały pozwalają w każdym razie rozpoznać niemal wszystko, co na obrzęd mogłoby się składać. Mamy postać „szamana”, magiczne słowa i gesty – wyraźnie osadzone w wymiarze wspólnotowym – rozpoznajemy ich cel. Wszechobecne w liryku motywy mortalne nie pozostawiają wątpliwości, że trans tego utworu jest transem umierania. Nie ma tu innej odpowiedzi na pytanie „Kto tańczy?” niż ta: „Człowiek tańczy śmierć”.

Litanijne zawołania „szamana” wprowadzają uczestników „obrzędu” w rzeczywistość mortalną, bezpośrednio dotykają jednak nie tyle jej „faktyczności”, ile raczej jej „procesualności”, jakby skrywały przekonanie, że nie jesteśmy w stanie zmienić aksjologicznego wektora zgonu, możemy jednak – i być może powinniśmy – zmienić aksjologiczny wektor konania. Przeczujemy, że celem rytuału jest osobliwa „zamiana śmierci”, chodzi w nim o to, by dzięki słowom i gestom odwrócić jej aksjologiczny znak – zmienić złe umieranie w dobre. Do podobnych przypuszczeń skłania „idiolekt” utworu. Choć sen należy do topiki funeralnej, w tekście poety wyraźnie się jej przeciwstawia – kojarzy się z budzeniem, wstawaniem. Chociaż wyrazy „umieranie” i „konanie” są synonimami, w ostatnim wersie tylko pierwszy z nich jest przez poetę waloryzowany pozytywnie. Drugi ma wyraźne nacechowanie negatywne. Zmiany języka sugerują tu zmianę sposobu postrzegania tana-tycznej rzeczywistości. Jawi się ona jako aksjologicznie niejednorodna, nakazuje wybór.

¹⁴⁴ O „szamańskim” wymiarze nowych wierszy Kassa szerzej piszę w tekście *Poeta, który stał się szamanem*, „Arcana” 2011, nr 4, s. 201.

W jaki sposób „szaman” odwraca w swej wypowiedzi wektor umierania, dokonuje „zamiany śmierci”? Odnosimy wrażenie, że głównie dzięki temu, że umiejętnie steruje wiązkami znaczeń kontekstualnych. W polu skojarzeniowym leksemu „odchodzenia” i „umierania” mieści się „odzielenie”. Wspomina się w wierszu o bolesnej utracie widoków i dźwięków. Ale kontekst strofy, w której padają te słowa, oraz cały początek i cały koniec utworu mówią o takim rodzaju umierania, które nie jest rozstaniem, lecz bliskością, nie jest od-dzieleniem, lecz po-jednaniem. Taki sens ma gest, który stanowi samą istotę dokonującego się obrzędu: gest głaskania. Chciałoby się powiedzieć, że oznacza on bliskość, ale jego korporalność sytuuje go w specjalnej strefie „znaków-czynów”. Dotyk, nie będąc słowem lecz ciałem, nie tylko oznacza, ale i sprawia. Cieleśność staje się gwarantem jego autentyczności i siły sprawczej. Głaskanie nie przekonuje o bliskości, lecz sprawia bliskość. Nie wspomina o ukojeniu, lecz go dokonuje. Nie mówi o spotkaniu – jest spotkaniem. Zastanawiają w wierszu jego kosmiczne wymiary. Dotyk ciała jedna w nim nie tylko z ludźmi, ale wręcz z całym kosmosem: z naturą, z żywiołami, widokami i dźwiękami. Koi nie tylko umierającego, ale i wszystko, co go otacza. Metafora ciepła, konotacje przytulności, miękkości, które pojawiają się w tekście, chwytają konstytutywną własność dotykane-go świata: jawi się on jako rzeczywistość oswojona, domowa, rodzinna. Nie jest już obcy, anonimowy, nieprzychylny. Nie jest światem lęku i separacji. Staje się światem zaufania, rzeczywistością spotkania. Intuicje poety współbrzmia z „wiedzą” dawnych kultur i współczesnej psychologii o randze dotyku w budowaniu dobrych relacji z otoczeniem, a także o jego roli w terapii lęków tanatycznych¹⁴⁵...

Jeszcze innym wymiar dobrego umierania odsłania krąg skojarzeń natalnych. Pojawiają się w utworze wyrazy „mama”, „budzenie się”, „wstawanie”, „dziecko”, nie będzie więc chyba interpretacyjnym nadużyciem próba dostrzeżenia w liryku metaforycznego obrazu narodzin. Jego ostentacyjna antonimia wobec dominującego w wierszu pola skojarzeniowego „konania” odsłania radykalizm działań „szamana”, ich szczególne „szaleństwo”. Uderzają one bowiem w samą istotę sposobu widzenia śmierci. W językowej „świadomości” utworu mieści się postrzeganie jej jako zamknięcia, zatrzaśnięcia,

¹⁴⁵ Wspomina o tym m.in. M. Keirse w książce *Smutek, strata, żaloba*, Radom 2005.
Por. także A. Dodziuk, *Nie bać się śmierci*, Warszawa 2001.

końca, jednak ten właśnie rodzaj jej pojmowania otrzymuje w nim waloryzację negatywną. Chodzi o radykalne odwrócenie naszych mentalnych przyzwyczajęń. Ostatni wers pierwszej strofy (brzmi: „żeby zasnął a nie skonał”). Odwołuje się do naszych etymologicznych intuicji – kojarzy s-kon z końcem, kończeniem. Dlatego właśnie zostaje zaprzeczony, zastąpiony pojęciem snu, które zawiera konotacje przeciwne – początku: budzenia się, wstawania. (Takie asocjacje znaczeniowe pojawiają się w całej swej okazałości w strofach czwartej i piątej). Magiczne ostinato T2 (powtarzanego w liryku tematu „żeby”) motywowane jest zamiarem dokonania niewiarygodnej przemiany – zamiany czegoś, co wydawało się zamknięciem, w coś, co ujawnia się jako otwarcie. Jeśli jeszcze raz uznamy, że odpowiednikiem składniowych rytmów staje się w płaszczyźnie świata przedstawionego obraz rytmicznego głaskania, to zgodzimy się być może, że rola dotyku w przewyciężaniu lęków tanatycznych ma jeszcze inny wymiar niż ten, o którym była mowa. Ukojenie, jakie w świecie utworu wprowadza korporalny kontakt, nie tylko na powrót czyni rzeczywistość konającego przestrzenią ciepła i troski, lecz także odwraca jego wzrok od przeszłości i kieruje go w przyszłość. Moc dotyku sprawia, że nie tylko teraźniejszość, lecz także przyszłość może objawić się umierającemu jako dom – zatem jako przestrzeń, która nie jest już tak obca i przerażająca, by trzeba było przed nią uciekać w gorycz resentymentu. Ten, kto mówi w tekście, budzi wiarę. Ten, kto głaszcz, budzi nadzieję.

Kim jednak jest umierający? Nie można byłoby zadać podobnego pytania, gdybyśmy mieli do czynienia w wierszu z klarownym układem personalnym. Ale nie mamy. Była o tym mowa: magiczny trans utworu mieści w sobie zaskakujące metamorfozy personalnego uniwersum. Jest rytmem zderzających się ze sobą osobowych światów, inicjuje proces interakcji, który stanowi esencję spotkania. Inicjalne „głaszcz umierającego” nie niesie jeszcze ze sobą ciężaru relacji i wynikających z niej zobowiązań. Gdy jednak w drugiej strofie pojawiają się słowa „głaszcz mnie”, czujemy, że coś się zmieniło. Przemiana ma charakter trwały – w czwartej strofie odnajdujemy tę samą frazę (tyle, że odwrócono tu kolejność jej składników). O tej samej metamorfozie powiadamiają przetworzenia tematu „żeby”. Zamiast formy trzecioosobowej z wersu czwartego, w wersie ósmym oraz w strofach czwartej i piątej pojawia się pierwszoosobowe „żeby”. Nie może być zresztą inaczej – oba tematy są powiązane ze sobą składniową zależnością. Jaki sens ma zatem w wierszu gra formami osobowymi? Z pewnością jest znakiem transgresji „ja” mówiącego,

jego identyfikacji z „on”. Ten, kto prosi w wierszu w imieniu umierającego, sam wchodzi w jego rolę, a nawet więcej: w jego egzystencjalną sytuację. Ma to znaczące konsekwencje. Od momentu, gdy przekracza granicę „ja” i wychyla się ku innemu, jego prośby nie są już wypowiedziane spoza sytuacji umierania, lecz z jej wnętrza. Zyskują tym samym zupełnie inną wagę – mieszczą w sobie ciężar osobistego przeżycia. Ten, kto mówi, przedstawia się teraz w swej biedzie i osamotnieniu, w swej „dziecięcej” potrzebie ukojenia i bliskości, w swym gwałtownym poszukiwaniu takiego „ty”, które mogłoby sprostać podobnym oczekiwaniom (czyż jego prośby „o tak, tak mnie głaszcz” nie skrywają gwałtownego żaru emocji, nie brzmią żarliwie, niemal „namiętnie”?). Korelatem sytuacji, która rozgrywa się „na zewnątrz” śmierci, może pozostać anonimowe „ty” abstrakcyjnego odbiorcy tekstu. Gdy jednak pojawia się wołanie „z wnętrza śmierci”, odpowiedzi na nie może udzielić wyłącznie ktoś bardzo bliski – bliski jak mama. Kiedy daleki „on” uzyskuje w utworze twarz „ja”, anonimowe „ty” musi zmienić się w „ty” bliskiego. Właśnie ono pojawia się w strofach drugiej i czwartej.

A w piątej? Była o tym mowa: koda utworu przynosi rozwiązanie wszystkich napięć utworu. Także tych, które są związane z metamorfozami postaci. Ten, kto przyjął postać umierającego, budzi się teraz ze snu złego umierania i odkrywa perspektywę nadziei. Ten, kto był „ty” dalekim, stał się kimś bliskim – rozpoznajemy go jako uczestnika mortualnego czuwania, kogoś kto – tak jak liryczny bohater – wchodzi w rzeczywistość śmierci i staje się świadkiem obietnicy dobrego umierania. Dysonanse związane ze skomplikowanymi przeobrażeniami „ja”, „ty” i „on” ulegają w kodzie osobliwemu zawieszeniu. Przystają obowiązywać, bo poeta pozwala, by wybrzmiało w niej jedynie to, co znajduje się niejako ponad nimi. Koda ukazuje rzeczywistość, w której śmierć może odsłonić swój wymiar wspólnototwórczy: świat, w którym każdy z nas rozpoznaje się wewnątrz sytuacji umierania i każdy może też odwrócić jego wektor.

Kiedy w ubiegłym roku powoli oswajałem się z tym utworem, wydawało mi się, że wchodzi on przede wszystkim w spór z kulturą tabuizującą dotyk i śmierć – spychającą obie te antropologiczne rzeczywistości w nieświadomość, zapoznającą trudną sztukę dobrego umierania¹⁴⁶. Dziś, po tylu powrotach do tego wiersza, myślę że równie ważny jest jego adres personalny – tak

¹⁴⁶ O tym zjawisku pisze A. Dodziuk, dz. cyt., s. 15.

wyraźnie brzmiący w tytule liryku i jego zakończeniu. Ten, kto mówi w wierszu, nie zwraca się wyłącznie w stronę abstrakcyjnej „przestrzeni kultury”, lecz zwraca się do mnie. To właśnie mi każe wejść w sytuację śmierci, to mnie uczy dobrego umierania, to mnie skłania do czułości. Wojciecha Kudybę? Każdego, kto czyta ten tekst?

Ta przyjaźń się nie skończyła

Kiedy umarł po raz drugi, nikt nie chciał wracać do tamtego wydarzenia. Wydawało się zbyt spektakularne, niesione w oparach sensacji – skutecznie zasłaniających jego prawdziwą wymowę. To, co trzeba było ocalić w pamięci, musiało w zwięzłej inskrypcji zamknąć samą głębię – coś, co go rzeczywiście ukształtowało i odróżniło. Na płycie jego grobu wyryto napis „Lazaros, przyjaciel Jezusa¹⁴⁷”. To wydawało się najważniejsze.

Rzeczywiście istniał. Najbardziej prowokacyjny był właśnie fakt, że istnieje. Mówi o tym notatka, którą sporządził o nim Jan: „A najwyżsi kapłani postanowili zabić również Łazarza, bo przez niego wielu odłączyło się od Judejczyków i uwierzyło w Jezusa” (J, 12, 10-11)¹⁴⁸. Najprawdopodobniej był wśród tych, o których wspominają *Acta Apostolorum*: „Lecz oni, którzy byli rozproszeni przed utrapieniem, które się stało dla Szczepana, przeszli aż do Fenycji, i Cypru i do Antyjochii, nikomu nie opowiadając słowa Bożego, tylko samym Żydom” (Dz, 11, 19)¹⁴⁹. Oralna pamięć Kościoła Wschodniego przenosiła z ust do ust taką właśnie wiadomość: że swój nowy dom znalazł na Cyprze – na południowym wybrzeżu, w Kition – że właśnie tu został biskupem, tu działał. Gdy nad jego grobem wzniesiono świątynię, miasto miało już inne imię – na jego cześć – Larnaka¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Wszystkie pojawiające się w niniejszym tekście informacje o faktach związanych z życiem i śmiercią Łazarza pochodzą z monografii J. Kremiera *Lazarus Geschichte. Auferstehung; Text, Wirkungsgeschichte u. Botschaft von Joh 11, 1-4*, Stuttgart 1985.

¹⁴⁸ Cyt. za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych ze wstępami i komentarzami*, oprac. zespół pod red. Ks. M. Petera i ks. M. Wolniewicza, t. 3, Poznań 1987 (wydanie funkcjonuje pod nazwą *Biblia Poznańska*).

¹⁴⁹ Cyt. za: *Biblia, to jest Całe Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu z Hebrajskiego i greckiego na polski pilnie i wiernie przetłómaczona*, Berlin 1810. Jest to tzw. *Biblia Gdańska* przedrukowywana dziś przez Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne. Sigła za *Biblią Poznańską*.

¹⁵⁰ Por. J. Kremer, dz. cyt., s. 78.

Łazarz kultury nie jest tą samą osobą, co Lazarus historii – oczywiście. Mimo wszystko uderza skala różnic. To, co przetrwało w sztuce – zwłaszcza w dziejach europejskiego malarstwa i literatury – odnosi się niemal wyłącznie do wydarzenia wskrzeszenia. Jest egzegezą kluczowego fragmentu jedenastego rozdziału Janowej Ewangelii:

Posłały tedy siostry do niego, mówiąc: Panie, oto ten, którego miłujesz, choruje. A usłyszawszy to Jezus, rzekł: Ta choroba nie jest na śmierć, ale dla chwały Bożej, aby był uwielbiony Syn Boży przez nią. [...] I rzekła Marta do Jezusa: Panie! Byś tu był, nie umarłby był brat mój. Ale i teraz wiem, że o cokolwiek byś prosił Boga, dać to Bóg. [...] I rzekł jej Jezus: Jam jest zmartwychwstanie i żywot; kto w mię wierzy, choćby też umarł, żyć będzie. [...] Rzekł Jezus: Odejmijcie ten kamień. Rzekła mu Maryja, siostra onego umarłego: Panie! Już ci cuchnie, bo już jest cztery dni w grobie. Powiedział jej Jezus: Azażem ci nie rzekł, iż, jeśli uwierzysz, oglądasz chwałę Bożą? [...] zawołał głosem wielkim: Łazarzu, wynijdź sam! I wyszedł ten, który był umarł, mając związane ręce i nogi chustkami, a twarz jego była chustką obwiązana. Rzekł im Jezus: Rozwiążcie go, a niechaj odejdzie. (J, 11 3-44)

Fascynował właśnie jako ten, który zdołał „wynijść” z otchłani, ktoś kto został z niej wywołany, jedyny, który wrócił. Stał się ikoną powrotu. Nie tylko w malarstwie¹⁵¹ – tak właśnie widzi go Dostojewski w zakończeniu *Zbrodni i kary*: jako znak nadziei dla mordercy, dla tego, który cuchnie¹⁵². Modernizm nadał mu rysy mędrca – kogoś, kto wie więcej. Więcej niż wypada, więcej niż dopuszcza konwersacyjny idiom establishmentu? O podobnych znaczeniach myśli się w czasie lektury *The Love Song of J. Alfred Prufrock* Thomasa Stearnsa Eliota. Kontekst zdania „Jestem Łazarz i przychodzę z martwych,/ przychodzę rzec wam wszystko, wszystko wam opowiem”¹⁵³ sytuuje przesłanie mędrca wśród głuchych, a jego samego – poza zainteresowaniem salonów, na obrzeżach społecznej świadomości. Czasem jego

¹⁵¹ Ikonografię św. Łazarza zwięźle omawia autor hasła „Łazarz” w XI tomie *Encyklopedii Katolickiej*, oprac. zespół pod kierunkiem E. Gigilewicza, Lublin 2006.

¹⁵² Teologiczne wątki *Zbrodni i kary* interesująco omawia H. de Lubac w swej książce *Dramat humanizmu ateistycznego*, tłum. A. Ziernicki, Kraków 2004.

¹⁵³ T. S. Eliot, *Pieśni miłosne J. Alfreda Prufrocka*, tłum. M. Sprusiński, w: T. S. Eliot, *Wybór poezji*, wyb. i komentarze K. Boczkowski i W. Rulewicz, Wrocław 1990, s. 18.

„obcość” interpretowano jako nieuchronny efekt kontaktu z rzeczywistością transcendentną – taką, która wymyka się naszym kategoriom poznawczym i dla której nie mamy żadnej adekwatnej językowej reprezentacji. W wierszu Janusza Pasierba Wskrzeszony mówi właśnie o niewyrażalności: „Nie widziałem Abrahama Izaaka i Jakuba/ [...] ale zaraziłem się/ ich milczeniem/ nie umiem mówić¹⁵⁴”. Kusząca wydaje się perspektywa obszerniejszego opisanie Łazarza modernizmu. Jeszcze bardziej kusi wizja tropienia Łazarza późnej nowoczesności. Kim mógłby być dzisiaj? Jak mógłby wyglądać? Czy istnieje wiele ponowoczesnych wizerunków „przyjaciela Jezusa”? Na pewno jeden – wiersz Przemysław Dakowicza. Na razie musi nam wystarczyć:

Łazarz

Krzysztofowi Kuczkowskiemu

dłaczego wszyscy zostawili go w spokoju
jak gdyby dopiero po wskrzeszeniu umarł na dobre
zapadł się pod ziemię
czy za jego sprawą chwała Pańska
nie miała zajaśnieć wśród ludzi
czy nie powinien stać się apostołem
dobrej nowiny obnosić ciało
martwe ciało
i mówić dotknijcie to jużgniło

ale nie
Łazarz siedzi w ciemności
spoczywa w mroku

kiedy wychodził
stamtąd
światło poraziło jego oczy
teraz widzi tylko
zamazane kształty czarne plamy
wirują w powietrzu

¹⁵⁴ J. S. Pasierb, *Wiersze wybrane*, oprac. J. Sochoń, Warszawa 1988, s. 80.

Łazarz wstępuje w płodowe wody jeziora
stopy dotykają dna
dłonie tańczą trą skórę
piaskiem kamieniem
rozkładają
na czynniki
pierwsze

na brzegu
namaszczają
ciało wonnym olejem

zabić tamten zapach

okrzyk już cuchnie
rozbrzmiewa
w ciszy poranka

dłaczego On przyszedł
tak późno
pyta Łazarz

spojrzenie
martwych oczu
utkwione w słońcu

Wielki Piątek 2010 ¹⁵⁵

Myślę najpierw o semantyce datowania utworu. Często motywuje ją zamiar usytuowania tekstu w kontekście biografii autora, przyzwolenie na biografizujący klucz interpretacji. Bywa, że dzięki datowaniu pisarz osadza wiersz w czasie historycznym, każe patrzeć na tekst przez pryzmat dziejowych wydarzeń. Ani jedna, ani druga perspektywa nie jest dla Dakowicza

¹⁵⁵ P. Dakowicz, *Place zabaw ostatecznych*, Sopot 2011, s. 11–12.

najważniejsza. Obie pozostają jedynie tłem. Znaki, które przed nami ustawia, kierują w stronę czasu liturgii. Kon-tekstem *Łazarza* ma być czas przywołujący coś, co jest poza czasem, uobecniający archetypiczne prawydarzenie, które nie tylko dokonało się w jakiejś historycznej przeszłości, lecz także dokonuje się dziś i zawsze, ponieważ należy do rzeczywistości nietemporalnej – do porządku wieczności. Poeta kładzie pod swoim wierszem cień bólu i konania Chrystusa. Nie możemy od tej pory czytać tego tekstu inaczej, niż w mroku tamtego wieczoru; w ciemności, jaka zapadła, gdy umarł Bóg-człowiek.

Czy tak właśnie czyta cud „wynijścia” *Łazarza* zachowana tradycja liturgiczna? Wydaje się, że nie. Rytm świąt umieszcza go w kontekście zupełnie innych zdarzeń. Od IV w. chrześcijanie obchodzą „sobotę *Łazarza*”, która w Kościołach Wschodu poprzedza Niedzielę Palmową i otwiera obchody Wielkiego Tygodnia. Wskrzeszony pojawia się wtedy jako ikona zmartwychwstania Chrystusa. Śpiewa się pieśni wielkanocne. Nie mówi się o śmierci, lecz o powstaniu z martwych¹⁵⁶. Współczesna egzegeza biblijna zdaje się potwierdzać intuicje ukryte w obrzędach. Komentarze do Janowej relacji odsłaniają te zabiegi narratora, które mają zwrócić uwagę na niedosłowny, symboliczny wymiar słów, gestów i zjawisk. Wskazują na epifaniczny wymiar cudu w Betanii, każą widzieć w nim moment objawienia świata Boga i wezwania do wiary. Jeśli mówią o *Łazarzu*, to właśnie w taki sposób: jako o symbolu antycypującym cud rezurekcyjny, jako o kimś, kto stał się żywą ikoną Chrystusa¹⁵⁷. Wiersz współczesnego poety nie jest głosem do liturgicznego rytuału, nie jest też w sensie ścisłym egzegezą fragmentu Ewangelii św. Jana. Jego relację wobec liturgiczno-teologicznego archetektu można chyba określić – idąc za myślą Hansa Georga Gadamera – jako hermeneutyczną¹⁵⁸. Obserwujemy taki sposób czytania, który wyraźnie projektuje w lekturę kulturowe uwarunkowania czytającego „ja” – jego uwikłania w epokę, w jej wyobraźnię i wrażliwość. *Łazarz* Dakowicza nie został zaprojektowany jako anamneza dobrej nowiny o zmartwychwstaniu. Przypomina raczej powtórzenie wiadomości naszej epoki; niedobrych wiadomości o śmierci Boga i człowieka.

¹⁵⁶ Por. hasło „*Łazarz*” w cytowanej *Encyklopedii Katolickiej*.

¹⁵⁷ Por. *Egzegeza Ewangelii św. Jana. Kluczowe teksty i tematy teologiczne*, red. F. Gryglewicz, Lublin 1992.

¹⁵⁸ Zasadnicze elementy hermeneutyki Gadamera przedstawia A. Bronk w rozprawie *Rozumienie. Dzieje. Język. Filozoficzna hermeneutyka H.G. Gadamera*, Lublin 1982.

To, co mogłoby mieć związek z postacią „Łazarza historycznego” czy też „Łazarza Ewangelii” – jego funkcja „ikony zmartwychwstania”, świadka mocy Boga – zarysowuje się w liryku nie jako fakt, lecz jako niespełniony projekt. Wiersz odsłania bolesne pęknięcie pomiędzy misją osoby a jej rzeczywistą egzystencją. Coś, co może ona odczuwać jako moralną powinność, rodzaj nakazu sumienia¹⁵⁹, pozostaje w jej życiu czymś boleśnie nie-dokonanym. Nie ulega egzystencjalnemu uwewnętrznieniu, wymyka się woli, nie zna wysiłku realizacji. Jesteśmy na antypodach biblijnego projektu egzystencji. Jego istotą jest wizja łączności – a w przypadku Jezusa – niezwyklej tożsamości „ja” i jego posłannictwa, osoby i czynu¹⁶⁰. Posłannictwo staje się w Biblii zapowiedzią pełni życia. Odkrycie powinności, objawienie misji jest w niej obietnicą egzystencjalnego spełnienia¹⁶¹. Inaczej niż w Ewangeliach, w świecie wiersza dzieje się wszakże nie to, co zostało odkryte jako powinność – nie to, co miało się spełnić – lecz właśnie to, co się stać nie miało. Zakorzeniona w Janowej Ewangelii historia wskrzeszonego nie jest u Dakowicza opisem integracji „powinieniem” i „chcę”, przedstawia raczej bolesne rozchodzenie się porządku wiedzy i woli bohatera; staje się symbolicznym obrazem procesu, który personaliści nazwaliby być może „śmiercią osoby”. Dramat współczesnego Łazarza zdaje się polegać na niezdolności do pełni życia, na niemożności potwierdzenia swojego istnienia w czynie, na paraliżu woli bycia osobą, to jest – bycia dla innych¹⁶².

Metaforyka wiersza odwraca znaczenia utrwalone w „przednowoczesnych” wizerunkach „przyjaciela Jezusa”. Sprawia, że skłonni jesteśmy widzieć w nim raczej figurę umarłego niż wskrzeszonego. Wydaje się niemal nieruchomy. Jego „spoczywanie”, niedwuznacznie kojarzy się ze śmiercią, podobne znaczenia uruchamiają ironiczne „umarł na dobre”, „zapadł się pod ziemię”. Trudno powiedzieć, że kontaktuje się z otoczeniem. Ma „martwe

¹⁵⁹ Zagadnienie moralnej powinności jako „głosu sumienia” wnikliwie omawia K. Wojtyła w rozprawie *Osoba i czyn*, Kraków 1985.

¹⁶⁰ Tak pisze o tym teolog: „Jego najwyższe wolne zdecydowanie i zdecydowana wolność: nie chce żyć dla czego innego, jak tylko dla swego posłannictwa”.

Por. H. U. von Balthasar, *W pełni wiary*, przeł. J. Fenrychowa, Kraków, 1991, s. 198

¹⁶¹ Tamże.

¹⁶² Dynamikę stawania się osobą i możliwość jej autodegradacji do poziomu „indywiduum” akcentował zwłaszcza Max Scheler. Píše o tym m.in. E. Pieszak w książce *Trzy dyskursy o spotkaniu z Innym Gombrowicza, Schelera i Lévinasa ścieżki spotkania w pobliżu wielkich dróg*, Poznań 2003.

oczy” – nie widzi, mamy wrażenie, że wciąż oddziela go od świata grobowy kamień. Przestrzeń, w której przebywa, pod pewnymi względami rzeczywistość przypomina grobowiec – wciąż odbywa się w niej „rozkład na czynniki pierwsze”, wciąż wypełniają ją mrok i zaduch (mocno w wierszu hiperbolizowane, rozrastające się do rozmiarów potężnego zjawiska). Proces wskrzeszenia zakłada postęp, „wynijście”, transgresję w stronę przyszłości. Ten rodzaj ruchu nie jest jednak w liryku Dakowicza czymś oczywistym. Wydaje się raczej, że niemal wszystko, co otacza Łazarza, jest zwrócone wstecz – w stronę przeszłości, jakby rzeczywistość śmierci wciąż jeszcze trwała i wciąż otaczał go „tamten zapach”. Niedosłowna, symboliczna warstwa znaczeń tego obrazu skłania do uwzględnienia w jego interpretacji kontekstu psychologii. W sensie dosłownym, cielesnym, bohater znajduje się przecież na zewnątrz – w świecie. Ale mentalnie wciąż jest w grobie. No właśnie: mentalnie.

Gdyby trzeba było opisać ewokowane w wierszu przeżycie w kategoriach psychologii, musielibyśmy chyba mówić o doświadczeniu traumatycznym. Jak przekonują znawcy zagadnienia, jest ono szokiem związanym z „dotykaniem śmierci”. Siła emocji obudzonych podobnym „dotknięciem” burzy, „prywatny wszechświat” podmiotu niszczy wypracowane przezeń sposoby bycia-w-świecie, w zasadniczy sposób zmienia jego stosunek do siebie i rzeczywistości zewnętrznej¹⁶³. Bohater omawianego wiersza wydaje się egzemplarycznym przykładem zarówno doświadczenia zgonu (któż przeżył go bardziej niż on!), jak i reakcji psychosomatycznej, którą nauka określa jako PTSD – *posttraumatic stress disorder*. Po wskrzeszeniu nic nie jest dla Łazarza tym, czym było wcześniej. Zmienił się sposób percepcji sensualnej („teraz widzi tylko zamazane kształty”). Coś stało się w przestrzeni najbardziej intymnej – w obszarze ciała – i w przestrzeni społecznej („wszyscy zostawili go w spokoju”). Jak przekonują psychologowie, wśród objawów PTSD znajdują się m.in.: ośpienie, brak reakcji na otoczenie, odcięcie od innych ludzi; natrętne wspomnienia urazu, poczucie zamkniętej przyszłości¹⁶⁴. Zachowania bohatera utworu ujawniają niemal wszystkie wymienione symptomy. Była mowa o jego „martwych oczach” i „siedzeniu w ciemności” – o odizolowaniu, braku kontaktu ze światem, nieobecności w jego postępowaniu ruchu w stronę nowego. Szczególną uwagę zwracają jednak w liryku te czynności Łazarza,

¹⁶³ Charakterystykę PTSD podaje wiele podręczników psychopatologii.

Por. np. W. Skrzyński, *Podstawy psychopatologii, także dla opornych*, Warszawa 2010.

¹⁶⁴ Tamże, s. 180.

które przypominają nerwicę natręctw – neurotyczne próby „wywabienia” zapachu, związane z nawracającym wspomnieniem trupiego odoru. Wydaje się, że w sposób szczególnie przejmujący wyrażają one jego niemożność przekroczenia grobu, osobliwe psychiczne „uwięzienie” w jego granicach.

Gdyby udało się zastąpić narzędzia psychologii behawioralnej tymi, których dostarczają nurty psychoanalityczne, w postaci Łazarza moglibyśmy być może dostrzec figurę resentymentu. Do podobnej interpretacji zdaje się zachęcać sam autor – gdy zsuwa w wierszu w jedną całość obrazy jeziora i matki. Fraza o „wstępowaniu w płodowe wody jeziora” w jakimś sensie „wymusza” spojrzenie psychoanalityczne. Każe myśleć o geście gwałtownej ucieczki od teraźniejszości, o eskapistycznej próbie wycofania z rzeczywistości w prenatalne dzieciństwo, schronienia się w łonie matki – o czymś, co jest samą istotą resentymentalnych skłonności: o radykalnym zwrocie ku przeszłości. Przestrzeń życia bohatera, formuły określania czasu, jego zachowania – wszystko zdaje się świadczyć o jego „uwięzieniu w minionym”. Odnosimy wrażenie, że to właśnie resentment odbiera bohaterowi szanse na pełnię osobowego życia. To on uniemożliwia transgresję, przekroczenie siebie ku innemu, zamyka w ciasnym kręgu subiektywnych emocji, redukuje obszar doświadczeń, każe patrzeć na świat wyłącznie przez ciemne szkło zaznanej „negatywności”. Jego działanie w szczególny sposób odsłania się w tam, gdzie autor mówi o społecznych relacjach Łazarza. „Oschłość” wspólnoty jest być może w świecie wiersza zarówno faktem „obiektywnym”, jak i projekcją psychicznego stanu bohatera. Wiele mówi też sposób konstruowania postaci Chrystusa. Pojawia się ona w wierszu wyłącznie jako element świadomości bohatera. Jej wizerunek więcej mówi o negatywnych emocjach postrzegającego podmiotu niż o samym Jezusie, który pozostaje postacią daleką, enigmatycznym „tym, który przyszedł za późno”.

Jego pojawienie się w utworze ma jednak istotne znaczenie. Pozwala rozszerzyć semantyczny krąg wiersza w taki sposób, by objął zagadnienie odniesień międzyosobowych. Od początku utworu aż po jego koniec natrafiamy przecież na sugestie, że kłopoty Łazarza rozgrywają się w przestrzeni interpersonalnej. Jego niezdolność do bycia-dla jest niemożnością bycia-dla-Jezusa. Przypomnijmy: historia i Ewangelia nazywały ich przyjaciółmi, tymczasem w wierszu mówi się raczej o bolesnym oddzieleniu niż o współpracy, raczej o kryzysie przyjaźni niż o jej rozkwicie. To, co wiemy o „ciemnościach”, w których znajduje się Łazarz, powinno być teraz zostać

przedstawione w kategoriach opisujących relacje między osobami. Jego trauma i resentyment mieszczą się wewnątrz relacji z Drugim. Czym zatem są? – Brakiem zaufania? Poczuciem oddalenia? – Jak je wyjaśnić? Czy wiersz w ogóle wysyła sygnały, które umożliwiają poszukiwanie odpowiedzi na tak postawione pytania?

Wydaje się, że uwikłanie Łazarza w biblijne konteksty każe ostrożnie podjąć trop semantyki pola skojarzeniowego śmierci. Nie było dotąd mowy o jego możliwych metaforycznych znaczeniach. Ich istnienie jakoś przeczuwamy, trudno byłoby zgodzić się, że śmierć bohatera ma wymiar wyłącznie biologiczny. Czym zatem jest? W języku biblijnym leksemy „śmierć”, „ciemność”, „martwy”, „mrok”, „gnić”, „cuchnąć” budują niekiedy pole skojarzeniowe winy i grzechu¹⁶⁵. Czy podobny sens uzyskują w wierszu Dakowicza? Nie jest to niemożliwe. Ich kontekstem są obecne w świecie przedstawionym utworu rytuały oczyszczenia – obmywanie, namaszczenie – które psycholog kojarzyłby z doświadczeniem wyrzutów sumienia. Łazarzowe „spoczywanie w mroku”, „uwięzienie w przeszłości” oznacza być może również „uwięzienie w winie”, niezdolność do przebaczenia samemu sobie czegoś, co jawi się jako własna „negatywność”. Być może to właśnie brak przebaczenia samemu sobie stanowi blokadę uniemożliwiającą transgresję bohatera i jego relacje ze światem osób. Wskazywałby na to charakterystyczny rodzaj jego żalu wobec przyjaciela. Jezus tego wiersza wydaje się być Jezusem nieprzepracowanego poczucia winy. Pojawia się nie pod postacią Zbawcy – kogoś, kto jest w stanie „negatywność” unieważnić i wymazać, lecz jako Winowajca – ktoś, kto dopuścił do jej zaistnienia („przyszedł tak późno”). Tak zapewne interpretowaliby skargę bohatera psychologowie religii¹⁶⁶.

Nieobecność w utworze bardzo ważnej dla Janowego opisu kategorii zmartwychwstania mogłaby sugerować, że ponowoczesny Łazarz eliminuje z pola swej egzystencji perspektywę przekroczenia horyzontu „tu i teraz”, odrzuca możliwość budowania osobistej więzi z Tym, który u Jana mówi

¹⁶⁵ Informują o tym odpowiednie hasła w *Słowniku Teologii Biblijnej* (praca zbiorowa pod red. X. Leon-Dufoura, tłum. i oprac. bp K. Romaniuk, wyd. III, Poznań-Warszawa 1985).

¹⁶⁶ Wielu z nich podkreśla rolę „pracy z winą” i przebaczenia w pozytywnym budowaniu obrazu siebie, świata i Boga, wielu wspomina też o destrukcyjnej roli resentymentu. Por. np. S. Kuczkowski, *Psychologia religii*, Kraków 1993; R. Jaworski, *Przebaczenie szansą rozwoju*, w: *Rozwój zintegrowany*, red. R. Jaworski, Płock 2003, s. 151–170; M. Wolicki, *Doświadczenie przebaczenia*, w: *Podstawowe zagadnienia psychologii religii*, pod red. S. Glaza, Kraków 2006, s. 322–327.

o sobie: „Jam jest zmartwychwstanie i żywot”. Tak chyba jednak nie jest. Relacje Łazarza i Jezusa wydają się w świecie utworu czymś trudnym, lecz trwałym. Co miałyoby znaczyć zamykające utwór uporczywe wpatrywanie się Łazarza w światła, jeśli nie rodzaj nadziei? Czy nie skrywa jej cień gorzkiego pytania „Dlaczego On przyszedł tak późno?”. Dużo już wiemy o imionach przedstawianego przez poetę kryzysu przyjaźni. Jak jednak określić jej nadzieje? Może – mimo wszystko – tak właśnie, jak pisze o tym Jan. Może wiersz Dakowicza jest jednak daleką do nich aluzją? Bo cytowane zdanie Chrystusa ma dalszy ciąg: „choćby też umarł, żyć będzie”. Psychoanalityczna wykładnia motywu „wchodzenia w płodowe wody”, choć atrakcyjna, nie jest jedyną możliwą. Obraz może być oglądany także w szerszej perspektywie „powrotu do źródeł życia”, a więc do zmartwychwstania. Ono mimo wszystko jawi się w horyzoncie doświadczeń bohatera. W jaki sposób? Z pewnością jako doświadczenie Tajemnicy, przy czym akcent pada raczej na bolesne *tremendum* niż ekstatyczne *fascinosum*. Poeta portretuje swego bohatera w trakcie jego prób pracy nad doświadczeniem granicznym, wymykającym się empirii, niedającym się oswoić i zinterioryzować. Także w ten sposób da się czytać ten wiersz. Jako portret zmagających ponowoczesnego poszukiwacza sensu w jawnym bezsensie tego, co nazywamy śmiercią.

Miejsce wśród innych

Jeden z wierszy Julii Hartwig jest opowieścią o miejscu w świecie. Mówi o takiej obecności wśród ludzi i przestrzeni, którą ufundowało doświadczenie wdzięczności; o tym, że mimo katastrof i chorób naszej epoki taki sposób życia, polegający na byciu obecnym wśród innych, jest wciąż możliwy.

Miejsca

Miejsce które cię ukołysze jak dziecko w kołysce
mansarda w szóstce przypominająca pokój gdzie pod lampą
nosiło cię na rękach rodzeństwo malutką
– przemieniona teraz w aksamitną jaskinię miłosnej nocy
kiedy herbata parzy się nieustannie jak mocny narkotyk
i pachnie mdło bukiecik róż więdnący na skraju kominka
Miejsce – rozległy pokój wiejski
z widokiem na mokre graby jesienne z opadającymi skrzydłami gałęzi
gdzie czas nocny i dzienny uczy żałobnej powagi
I miejsce pod zielonym szklanym abażurem
w wielkiej sali bibliotecznej
z panoramą widoków na sławę cudzą
na los poety rozgrywany między łakomstwem życia i melancholią
Miejsce skąd odpływasz raz po raz w jasnowidzenie wierszy
Miejsce na tarasach z których widać dzwonnice
dla ciebie właśnie wydzwanające południe pod trampoliną nieba
które nie jest niebem pustym jak nieba nad dworcami kolejowymi
Miejsca bliskie i tyle poza tym zimnych i obojętnych
których nie pragniesz zegnać które odrzucasz w niepamięć
chcąc oddalić się od nich jak najbardziej

i w których nie potrafiłabyś żyć choć z pozoru są jak inne miejsca
ale gdyby cię na nie skazano
doświadczyłabyś wówczas jaka treść kryje się pod słowem niemoc¹⁶⁷.

Od początku, od pierwszych wersów ten niezwykle liryk budzi w czytającym uczucie osobliwego napięcia, specyficznego konfliktu pomiędzy powierzchnią i głęboką warstwą tekstu. Na pozór słowa autorki wyraźnie kierują się ku drugiej osobie. Nie chodzi tylko o zaimki „cię”, „ciebie”, ale i fleksyjne końcówki czasowników – „odpływasz”, „nie pragniesz”, „nie potrafiłabyś”. „Ty” liryczne pozostaje tu zindywidualizowane, określone płcią, otoczone krajobrazem, zarazem jednak w jakimś sensie anonimowe, uogólnione, powszechne. Niełatwo odpowiedzieć na pytanie, kim tak naprawdę jest osobliwy „adresat” monologu. Moglibyśmy przypuszczać, że jest nim *everyman*, „Każdy”, ale konkretność miejsc – tak wyrazistych, jakby były częścią osobistego wspomnienia – skłania również do tego, by wypowiedź poetki traktować jako rodzaj rozmowy rozgrywającej się w wewnętrznej, dialogicznej przestrzeni lirycznego „ja”. Przesuwające się przed nami obrazy rekonstruują na naszych oczach fragmenty czyjejś przeszłości – możliwe do odtworzenia, bo zatrzymane w pamięci¹⁶⁸.

Gdybyśmy mogli lepiej znać biografię Julii Hartwig, przekonanie, że w tekście mamy do czynienia z transpozycją form osobowych – z ich przenośnym użyciem, ze zamianą lirycznego „ja” na liryczne „ty” – nie budziłaby zapewne większych kontrowersji. Znamcy twórczości poetki wspominają o tym, że zapośredniczenie wiersza w biografii jest konstytutywnym elementem lirycznej dykcji autorki *Zwierzeń i błysków*¹⁶⁹. Nic nie stoi na przeszkodzie, by mansarda, wiejski pokój, biblioteka, taras były miejscami rzeczywistego pobytu poetki. Nie pierwszy to przypadek, gdy okazuje się, jak nieroztropne były dogmatyczne tezy teoretyków literatury o przesunięciu biografii autora poza horyzont interpretacji tekstu. Wiersz *Miejsca* jest rozmową z samym sobą. Ma charakter refleksji egzystencjalnej. Choć z pozoro-

¹⁶⁷ J. Hartwig, *Zobaczone*, Warszawa 1999, s. 92.

¹⁶⁸ A. Legeżyńska tak pisze w swym eseju o poetce: „[obrazy] zatrzymane na kliszy pamięci, podlegają rekonstrukcji w wierszu, wywołującym efekt naoczności”. Por. A. Legeżyńska, *Uważność – według Julii Hartwig*, w: A. Legeżyńska, *Od kochanki do psalmistki*, dz. cyt., s. 260.

¹⁶⁹ W cytowanym wyżej artykule natrafiamy też na następujące zdanie: „Niefikcyjny charakter genezy jej utworów lirycznych potwierdzają często dzienniki”, s. 258.

ru przypomina formy dialogowe, w istocie bliskie jest *soliloquium* – jest monologiem wewnętrznym.

1. „Imienna przestrzeń sensu”.

Pejzaże wypełniające utwór – choć (jak to często u Julii Hartwig bywa) uderzają swą zmysłową konkretnością¹⁷⁰ – kierują ku wnętrzu. Wiersz na pozór opowiada o tym, co otacza nas od zewnątrz – czytamy o przestrzeniach domowych i bibliotecznych, miejskich i rustykalnych, o „domach” natury i kultury. Podpowierzchniowe pokłady tekstu odsłaniają jednak wyraźny związek dookolnego terytorium z wewnętrzną, intymną przestrzenią bohatera, jego wszechświatem prywatnym. Nie chodzi poetce o przestrzenie niemające związku z nami samymi. Chodzi o te, które są zrelatywizowane wobec podmiotu, pozostają bliskie lub dalekie, zimne lub chłodne, oswojone lub obce. Krajobrazy wypełniające wiersz są w jakimś sensie częścią człowieka. Tytułowe miejsca – tak, jak je rozumie autorka – są ważnymi, węzłowymi elementami biografii, fragmentami mapy psychicznej czy raczej – duchowej. Przestrzeń ewokowana w wierszu staje się pejzażem losu. Jest przestrzenią egzystencji. Miejsce nie odsyła tu wyłącznie do siebie. Kieruje ku człowiekowi, odsłania jego „bycie-w-świecie”.

Powiedzmy to trochę inaczej: *soliloquium* jest wyprawą podmiotu w głąb własnej przeszłości. Gdyby trzeba było określić semantykę tej podróży, wypadałoby rzec, że nie ma ona charakteru rozrachunkowego, nie jest też terapią. Dominującym wymiarem pamięci jest w wierszu Julii Hartwig wymiar tożsamościowy¹⁷¹. Podmiot wraca do tych wydarzeń, o których wie, że go ukonstytuowały. Powrót do nich oznacza właśnie re-konstytucję samego siebie, kolejną próbę odpowiedzi na pytania: kim jestem i co mnie ukształtowało? Ściśle rzecz biorąc, nie chodzi jednak w liryku o definicję samego siebie poprzez czas i jego zdarzenia. Bohaterka *soliloquium* próbuje definiować siebie poprzez kategorie przestrzenne. Trudno powstrzymać się przed myślą, że mamy w wierszu do czynienia z personalistyczną i dialogiczną koncepcją miejsca. Józef Tischner pisał w swej *Filozofii dramatu*:

¹⁷⁰ Wspomina o tym A. Legeżyńska, dz. cyt., s. 257.

¹⁷¹ O tej i innych funkcjach pamięci w twórczości Julii Hartwig obszernie pisze M. Telicki w swej monografii *Poetycka antropologia Julii Hartwig*, Poznań 2009.

Wnikliwie rozważając formuły przedstawień siebie, odkrywamy, że za każdym razem wskazuje się w nich na *m i e j s c e*, jakie człowiek zajmuje w imiennej przestrzeni sensu: człowiek, mówiąc, kim jest, odsłania to, *g d z i e j e s t*¹⁷².

Wspominane w liryku miejsca należą właśnie do „imiennej przestrzeni sensu”. Chodzi w nim zawsze o „moje miejsce” – w świecie, w życiu; o „miejsce obecności”, o ten rodzaj usytuowania, który jest usytuowaniem w egzystencji.

Spośród rozmaitych form monologu wewnętrznego *soliloquium* wyróżnia się swą „scenicznością” – wyraźnym zorientowaniem wobec odbiorcy – takim ukształtowaniem „rozmowy wewnętrznej”, by rozgrywała się niejako wobec słuchacza, zakładała jego obecność, ze względu na niego porządkowała myśli i dobierała słowa. Celem *soliloquium* jest nie tylko próba rozumienia siebie, lecz także próba uczynienia siebie zrozumiałym dla innych. Jeszcze raz (nie ostatni) wypada wrócić do kategorii miejsca. Odgrywa ono przecież w wierszu zasadniczą rolę – także wówczas, gdy bohaterka próbuje przedstawić się odbiorcy. Dialogiczna koncepcja miejsca zakłada, że to właśnie ono czyni podmiot pojmowalnym:

Zasadniczo wszystkie główne formy obcowania człowieka z człowiekiem są wyznaczone *a priori* przez opisaną strukturę imiennej przestrzeni sensu. Przejrzystość właściwa owej przestrzeni i jej strukturze udziela coś ze swego blasku istnieniu ludzkiemu i czyni to istnienie zrozumiałym dla drugich. [...] Uprzestrzennienie jest warunkiem zrozumiałości¹⁷³.

„Rozmowa”, która toczy się w *Miejscach*, ma także wymiar dialogu z czytelnikiem. Jest subtelną próbą wprowadzenia odbiorcy w pole obecności bohaterki, w przestrzenie, które stały się jej życiem.

Jaki zatem obraz jej u-miejscowienia, jaki obraz miejsca obecności w świecie wyłania się z analizowanego utworu? Egzystencjaliści chętnie umieszczali swych bohaterów w przestrzeni chłodnej i obcej – nieprzyjaznej, nieudzielającej schronienia. Człowiek miał być, według nich, kimś „rzuconym w istnienie” – istotą zagubioną w niezrozumiałym i wrogim kosmosie spraw

¹⁷² J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 1998, s. 211.

¹⁷³ Tamże, s. 191–192.

i ludzi, kimś bezradnym wobec nicości i pustki wszechświata. Otto Bollnow w swym studium poświęconym poetom i filozofom pozostającym w kręgu egzystencjalizmu pisał m.in. o ewokowanym w lirykach Rilkego poczuciu „nieosłonięcia” (Ungeborgenheit), osobliwej bezbronności człowieka wobec absurdu rzeczywistości¹⁷⁴. Jednym z podstawowych doświadczeń modernizmu – odnotowywanym przecież i w naszej poezji – stało się doświadczenie bezdomności, przejmujące przeżycie utraty życiowej niszy, dającej poczucie egzystencjalnego bezpieczeństwa i oparcia¹⁷⁵. Różewicz i Herbert – któż w sposób bardziej ekspresyjny niż oni opisał u nas współczesne doświadczenie wydziedziczenia¹⁷⁶? Gorzka świadomość istnienia miejsc obojętnych i zimnych (pustego nieba? jałowej ziemi?) daje o sobie znać także w omawianym wierszu. Jego autorka wie o ludzkiej niemocy, o możliwości wygnania, o okolicznościach, które siłą rzucają nas niekiedy w obszar obcości i pustki. Wie, że istnieją miejsca wykorzenienia – wie o dworcach, kolejach, pożegnaniach i niepamięci, o obszarach, w których nie da się żyć i o których chciałoby się zapomnieć. Wie o tym wszystkim i być może właśnie dlatego przypomina o tym, że istnieją inne – miejsca ukojenia, egzystencjalnego spełnienia, fascynujące obszary bezpiecznego zadomowienia w bycie. Przestrzenie, w których możemy być naprawdę sobą.

Bo *Miejsca* opowiadają przede wszystkim o tym – o stawianiu się, o dochodzeniu do samego siebie; o przestrzeni, która była właśnie przestrzenią dojrzewania, znaczyła kolejne jego etapy; o miejscach, które były i są naszym domem i chyba też o radości z powodu daru „dobrego miejsca”. Tak jak w filozofii spotkania, „związanie się z miejscem”, „gospodarowanie” oznacza w omawianym liryku odkrycie aksjologicznego porządku bytu. Józef Tischner wspominał, że jest ono: „nie tyle umiejętnością dobierania środków do celu, ile umiejętnością trafnego odkrywania hierarchii rzeczy, spraw, wartości”. Nawet we wspomnieniu bohaterka unika miejsc, w których „nie da się żyć”, rozmaitych przestrzeni „nie mojego bycia”, czy raczej po prostu „nie-bycia”. Gest „odrzućcia w niepamięć” tych obszarów można interpretować jako

¹⁷⁴ O. Bollnow, *Existenzphilosophie*, Stuttgart 1954, s. 34.

¹⁷⁵ Zagadnienie to ma już u nas swą monografię pióra A. Legeżyńskiej. Por. także, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996.

¹⁷⁶ O twórczości obydwu poetów przeczytamy w wymienionym wyżej opracowaniu A. Legeżyńskiej. Por także np. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, wyd. III, Warszawa 2001; A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury*, Kraków 2002.

próbę oczyszczenia przestrzeni wewnętrznej, wymiecenia z niej tego wszystkiego, czego podmiot nie chciałby uczynić częścią własnej tożsamości, z czym nie chciałby się utożsamiać; wszystkiego, co mogłoby mu przeszkadzać w drodze do samego siebie. Mentalna podróż, jaką odbywa bohaterka *soliloquium*, związana jest z radością odkrywania tych miejsc własnej obecności, które nie były wydziedziczeniem i obcością, lecz wspólnotą – z ludźmi i ze światem.

2. Wyobraźnia wdzięczności.

Najpierw pojawia się w wierszu dom dzieciństwa. Nie powinno nas dziwić, że jest niewielki i zamknięty, a jego granice są wyznaczone przez krąg światła lampy oraz ramiona rodzeństwa. Najgłębszy, najbardziej intensywny rodzaj zadowolenia w rzeczywistości jest przecież właśnie, jak pisał Bachelard, „przycupnięciem”, wtuleniem się, zwinięciem w kłębek w niewielkiej przestrzeni, która ze wszystkich stron ogranicza, otacza nas swoim przyjaznym ciepłem. Jakimś powrotem do owej pierwotnej, archetypicznej przestrzeni dzieciństwa jest też być może miłosny rytuał i spokojne kołysanie tu i tam, które może wyznaczać rytm drogi ku czemuś, co pozostaje trudnym do zdefiniowania doświadczeniem głębokiego spokoju i bezpieczeństwa. Wydaje się w każdym razie, że nieprzypadkowo miejscem spotkania kochanków staje się mansarda – pokój mniejszy niż inne, położony wyżej, ponad codziennym gwarem. Nie chodzi tu tylko o „osobność”, o miejsce w jakimś sensie odebrane od świata, ale i o przytulność, o coś, co przypominałoby pierwotny dom dzieciństwa. Nim rozpocznie się obrzęd, pokój zmieni się w „aksamitną jaskinię”, łącząc w sobie to, co najbardziej pierwotne, z tym, co najbardziej wyrafinowane i subtelne; to, co wydaje się szorstkie, z tym, co pozostaje nieskazitelną gładkością; to, co delikatne, z tym, co silne, żywioły ziemi i ognia, naturę i kulturę. Nasz pierwszy dom – zdaje się mówić poetka – nie jest bowiem wyłącznie obszarem biologicznego bezpieczeństwa i wzrostu. Jest obszarem kulturotwórczym – pobudza do marzeń. Niewielka przestrzeń otoczona światłem lampy lub migotaniem bierwion gasnących w kominku, mały pokoik na poddaszu – wypełniony zapachem wędnących róż i narkotycznym aromatem herbaty – wszystko to rozbudza w nas nową wrażliwość i być może zmienia nasz sposób patrzenia na rzeczywistość. W podobnej przestrzeni rodzi się *cogito* marzyciela.

Ten „dom zamknięty” – tak charakterystyczny dla naszego dzieciństwa, a także dla naszych miłosnych uniesień – z wolna jednak rozszerza w wierszu swe granice i być może próg dorosłości znajduje się tu w miejscu, w którym przestrzeń zamknięta niepostrzeżenie uchyla się na zewnątrz. Stopniowo dom bohaterki staje się domem otwartym. Kolor drzew, zielona barwa abażuru bibliotecznego lampy wciąż mogą przypominać jej dzieciństwo. Skrzydła gałęzi, przyjazne światło wciąż mogą wyznaczać niewielki, przytulny obszar egzystencjalnego przycupnięcia – pewien rodzaj gniazda. Inaczej jednak niż wcześniej, jej wzrok biegnie teraz o wiele dalej. Dom otwarty, inaczej niż dom zamknięty, jest przede wszystkim miejscem, z którego rozpościera się widok. Figurą podobnej przestrzeni staje się w omawianym liryku taras – miejsce nieco uniesione nad światem, zarazem jednak nieosłonięte, całkowicie otwarte na to, co dookoła. To prawda, dom, o którym czytamy, wciąż stanowi centrum świata i wciąż jego mieszkańcom może się wydawać, że to właśnie ze względu na nich zachodzą zmiany w dookolnej przestrzeni – że to dla nich zmieniają się pory roku i dla nich dzwonnice ogłaszają nadejście południa. Z czasem bohaterka poznaje jednak, że istnieją również inne domy – inny los, inna sława, inne wiersze, inne łakomstwo życia, inna melancholia. Dom otwarty nie jest wyłącznie przestrzenią marzenia. Staje się też przestrzenią jasnowidzeń, daje wgląd w to, co pozostaje odmienne, nie nasze. Wiersz *Miejsca* mówi o osobliwym przechodzeniu z domów zamkniętych ku domom otwartym, o nieustannym rozszerzaniu się przestrzeni naszej egzystencji. O tym, że egzystencja jest nieuchronnie skierowana w stronę Innego.

Medytacyjna podróż, dokonana przez bohaterkę wiersza, ma zatem odwrotny kierunek niż te, które stały się ikonami współczesnych „tożsamościowych” wypraw¹⁷⁷. Wyruszył w nią ktoś, kto nie otrzymał na drogę daru nieufności, lecz dar zaufania. Krajobrazy świata wydały mu się bliskie i bezpieczne – rośliny i rzeczy, ludzie i miasta. Nigdy nie chciał dystansu – oczekiwał raczej bliskości, wspólnoty z drzewami, krajobrazami, książkami, wspólnoty z ludźmi. Wszystko, czego dotykał – kominek, niskie liście grabów, książki – budziło rodzaj szacunku. Kiedy przeżył wiele lat, zrozumiał, że mimo wszystko zawsze był sobą – u siebie. Pamiętał, że świat jest domem i że właśnie na tym polega szczęście.

¹⁷⁷ O niektórych pisze w swej książce H. Zaworska. Por. tejże, *Sztuka podróżowania. Poetyckie mity w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosa i Tadeusza Różewicza*, Warszawa 1980.

W opowieści Julii Hartwig odzywa się głos wdzięczności. Najmocniejszy ton jest stosunkowo prosty – brzmi jak westchnienie ulgi. Ktoś mógł doświadczyć rozpacz i niemocy, ale mu ich oszczędzono. Stopniowo odkrywamy jednak, że wdzięczność jest dla bohaterki utworu nie tyle emocją, ile raczej stałą postawą wobec świata. Chodzi o zdolność postrzegania świata i naszego losu jako podarunku, o pewien rodzaj wyobraźni, którą można chyba nazwać „wyobraźnią wdzięczności”. Swoje miejsce, miejsce swojej obecności wśród innych bohaterka odczuwa właśnie nie jako zdobyte, lecz jako ofiarowane. Kryje się za tym wizja egzystencji pozbawionej wymiaru walki, zatroskanej o spotkanie – o jedność ze światem i z ludźmi. Ktoś, kto mówi w tym wierszu, mówi: taka egzystencja jest możliwa, właśnie ją przeżywam.

„Gdy ty idziesz do niego i kiedy on idzie do ciebie”

Może na tym polega magia poezji – że czasami jej frazy wydają się całkowicie z u p e ł n e, zupełnie c a ł e – w ostentacyjny sposób przeciwstawiają się częściowości, obiecują syntezę. Prowokują czas – chcą być trwałe. Prowokują czytelnika – domagają się rozumienia. Próbuje go zatrzymać – dla siebie. Interpretator jest jednym z wielu zatrzymanych przez wiersz. Zatrzymał mnie liryk Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego:

Kamień pełen pokarmu

łaki wam oddaję i rzeki wam powierzę
niechaj od nowa wylewają się z koryta
każdej nocy: „kiedy ty idziesz do niego
i kiedy on idzie do ciebie” oddaję wam

rzeki co do jednej Wisznię Solotwę
Lubaczówkę i kwiatu wam nie odmówię
odkąd jestem kwiatem wyniesionym
ze snu: „kiedy ty idziesz do niego

i kiedy on idzie do ciebie” porzucam
was dla własnego ognia co się
w ręku staje jeszcze większym ogniem
w moim ręku wszystko się powiększa

i zaokrągła w moich ustach wszak kamień
staje się pełniejszy odkąd jestem
kamieniem coraz bardziej pożywnym z dna
rzeki wyniesionym z głębokiego snu¹⁷⁸

Skryty jest najpierw w rytmie, w muzyce powtórzenia, w zdaniu wyróżnionym spośród innych, szeptanym jak mantra. Kto, jeśli nie Eros, miałby się w nim odzywać? Gdyby istniała fraza zamykająca w sobie esencję „Pieśni nad pieśniami”, brzmiałaby być może właśnie tak: „kiedy ty idziesz do niego i kiedy on idzie do ciebie”. Gdyby wciąż była możliwa gramatyka narracyjna¹⁷⁹ – choćby w wersji proponowanej kiedyś przez Algirdasa Greimasa – mogłoby się okazać, że mamy do czynienia z figurą podstawowych działań aktantów uczestniczących w *l’histoire de l’amour*. Każda *love story*, każda narracja o miłości daje się w gruncie rzeczy sprowadzić do tych dwóch zdań. *L’histoire* – która u Tzvetana Todorova jest synonimem akcji obejmującej „gramatykę” postaci i logikę ich działania¹⁸⁰ – jest przecież w przypadku historii miłosnych właśnie relacją dwóch osób, ich ku sobie podążaniem. Ich pożądaniem.

1. Magia dopełnienia.

Ważnym elementem konstrukcyjnym wiersza jest właśnie zagęszczony w cytowanej frazie sens – zamknięty w kształcie tak symetrycznym, tak przejrzystym, że nasuwa myśl o konieczności. Mamy wrażenie, że tego, co się zdarza pomiędzy ludźmi, niepodobna wyrazić inaczej. Formułiczność – charakterystyczna powtarzalność, mająca swe korzenie w kulturze oralnej – buduje sugestię dotarcia do jedności pomiędzy słowami i rzeczywistością: konstytuuje epifanię prawdy. Swoista „symetryczność” składni, jej fraktalność sprawia, że traktujemy wspomniane zdanie tak, jakby było niepodważalną, logiczną formułą, matematycznym symbolem empirycznych zjawisk.

¹⁷⁸ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Rzeczywiste i nierzeczywiste staje się jednym ciałem*. 111 wierszy, wyb. i posłowie J. Gutorow, Wrocław 2009, s. 63.

¹⁷⁹ Jej historię omawia m.in. K. Rosner w książce: *Semiotyka strukturalna w badaniach nad literaturą. Jej osiągnięcia, perspektywy, ograniczenia*, Kraków 1981.

¹⁸⁰ Por. T. Todorov, *Kategorie opowiadania literackiego*, tłum. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 49.

Mamy wrażenie, jakby zawierało ono w sobie wszelkie możliwe partykularne realizacje spotkania, było uniwersalnym modelem międzyludzkich relacji. Nie dziwi nas, że nie opisuje ich zawiłych meandrów, nie ilustruje skomplikowanej amplitudy emocji. Ma po prostu inne zdanie: chce uchwycić ich istotę, wprowadzić w samo centrum osobowych odniesień. Nie myślałem dotąd, że spójnik „i” może być tak ważny – że może skrywać istotne znaczenie. A przecież w omawianym zdaniu jest nie tylko znakiem współrzędności syntaktycznej członów zdania pojedynczego złożonego, nie tylko sygnałem ich logicznej koniunkcji. Wydaje się, że opisuje niezbędny warunek prawdziwego, autentycznego związku dwojga ludzi. Osobowe spotkanie ma zawsze charakter obopólnego wyjścia sobie naprzeciw. Znak „łączności” składniowej staje się zatem symbolem czegoś, co stanowi najważniejszy element spotkania – jest znakiem wzajemności. To ona stanowi najbardziej tajemniczy i nieprzewidywalny element relacji. To wzajemność jest w spotkaniu czymś, co wydaje się tak zaskakujące i niespodziewane, że mamy skłonność umieszczać je w sferze wobec nas transcendentnej – w obszarach cudu i magii.

Czas, w którym sytuuje się zamknięta w analizowanym zdaniu *l’histoire de l’amour*, jest właśnie tym magicznym momentem – wyjątkowym, wyjętym ze strumienia codziennych zdarzeń, usytuowanym w takich obszarach, których nie dotyka codzienność. Omawiana fraza ma dwie różne ramy modalne. Najpierw odnosi się do „każdej nocy”, by nieco dalej stać się fragmentem snu. Za każdym razem chodzi jednak o ten sam rodzaj temporalności – o czas poza czasem, osobliwy „moment wieczny”, gdy na chwilę przestają działać prawa doraźnej rzeczywistości. Nie może być inaczej. Mamy wrażenie, że w spotkaniu, o którym mowa, wszystko, co nie jest drugą osobą, przestaje istnieć. Albo jest raczej tak, że w ukochanym „ty” „ja” odkrywa obecność całego wszechświata. Oznacza to oczywiście radykalną zmianę postrzegania rzeczywistości. Okazuje się wówczas, że naprawdę istnieje tylko to: wychodzenie sobie naprzeciw. Żaden inny wszechświat – poza tym, który jest odkrywany w spotkaniu – nie wydaje się ważny i potrzebny. Czy trzeba dodawać, że mówi się tu o swoistym zachwyceniu, oczarowaniu – o ekstazie?

Stajemy się świadkami czegoś, co filozofia określa jako „spotkanie dopełnienia”. „Zachwycenie”, które jest jego komponentem, ma swe źródło w nieoczekiwanej epifanii wartości i sensu. Nawiązując do myśli Sartre’a, Jerzy Bukowski pisze m.in.:

Oto ja *zostałem pokochany*: stałem się nieprześcigany, stałem się absolutnym końcem, kresem i celem dla tego, kto mnie pokochał.[...] Moja faktyczność jest tym, dla czego Inny-partner żyje, jest jego celem, jest całkowitym horyzontem jego Ja aksjologicznego, jest zawężeniem jego spojrzenia do mojej osoby, jest w s z y s t k i m¹⁸¹.

Evokowany w wierszu cud wzajemności polega być może właśnie na tym, że przed bohaterowie w epifanicznym olśnieniu dotykają swego „wybrania”, swej uprzywilejowanej pozycji we wszechświecie, swej niewymienialnej wartości; pojmują w ekstazie, że są pełnią wartości i sensu – są pełnią przestrzeni i czasu, są wszystkim.

Cud wzajemności ustanawia specjalną „przestrzeń” – wydzieloną, intymną. Wyznacza obszar, do którego ani mówiący podmiot wiersz, ani my, czytelnicy, nie mamy dostępu. Miłość okazje się „miejscem osobnym”. Cudzy-słów staje się w wierszu nie tylko znakiem przytoczenia cudzej mowy (nigdy nie dowiemy się czyjej), lecz także symbolem granicy, oddzielającej baśniowy wszechświat kochanków od innych, „gorszych” światów. Kim oni są? Tego oczywiście nie wiemy. Mamy do czynienia ze swoistą „omnipersonalnością” wypowiedzi. Zaimki „ty”, „niego” nie nazywają, lecz wskazują na obecność osób. Czy trzeba w tym widzieć realizację prastarego toposu skrywania tożsamości kochanków? Być może. Podobnie jak czytelnicy starożytnych poematów miłosnych mamy ochotę zapytać: *qui est ille?* – Kim jest ten, który idzie? Jak autor znanej ballady chciałoby się znać odpowiedź na pytanie: „Jakiz to chłopiec piękny i młody?”. Jeśli jednak ona nie pada, to może jest też tak, że analizowane zdanie ma mówić również o nas, a jego bohaterami jesteśmy my wszyscy?

Władza Erosa sięga bowiem w wierszu o wiele dalej niż ramiona kochanków. Obejmuje nie tylko ich „wszechświat intymny”, ale całe uniwersum stworzenia. Gdyby było inaczej, czy mógłby on dzielić się z kochankami rzekami i łąką, ofiarowywać im wodę i ogień? Wiele wskazuje na to, że – tak jak u Hezjoda – jest on siłą, która porządkuje wszechświat, panuje nad nim. To „Eros, co najpiękniejszy wśród nieśmiertelnych/ członki rozluźnia i wszystkim bogom jednako i ludziom,/ serca w piersi ujarzmia oraz ich wolę

¹⁸¹ J. Bukowski, *Zarys filozofii spotkania*, Kraków 1987, s. 192–193.

rozsądną”¹⁸². Więcej nawet: tak jak u orfików staje się demiurgiem – przyczyną i dawcą wszelkiego bytu. Jak w religiach agrarnych pełni funkcję kosmologiczną – wiążącą to, co pojedyncze, z tym, co powszechne. Gest ofiarowania kochankom świata należy chyba odczytywać w taki właśnie sposób – jako akt włączenia tego, co ludzkie w odwieczny (sakralny?) porządek przyrody, rytuał złączenia witalnych sił kochanków z twórczą siłą kosmosu. Obraz wyraźnie nawiązuje do symboliki genezyjskiej – obserwujemy niezwykle rozrost materii, jej nadmierność, rośnięcie (wybuch?). Rzeki wychodzą z brzegów, kwitną kwiaty, rośnie ogień, „wszystko się powiększa”. Trudno nie myśleć o rodzeniu się, powstawaniu, rozwoju – o energii wzrostu, o pędzie życia, o kosmicznej mocy zdolnej powoływać do istnienia nowe światy. Równie ważny wydaje się jednak krąg znaczeń erotycznych: motywy akwaticzne wyraźnie odsyłają do rytuałów płodności, kwiat – do metaforyki defloracyjnej, ogień rosnący w ręku – do wyobrażeń fallicznych. Okazuje się, że Eros znajduje się u samych źródeł stworzenia, jest wpisany w akt kreacji. Ten pierwszy i każdy następny, będący jego powtórzeniem.

2. Na początku był Eros.

Czy sytuacja liryczna utworu nie przypomina zatem obrzędu – uobecniającego mityczne prawdydarzenie? Czy apostrofy, kierowane do kochanków, nie przypominają dykcji hymnicznej? Ich uroczysty, patetyczny ton, osiągnięty dzięki inwersyjnej składni i wysokiej, niekiedy archaizowanej leksyce zdaje się mieć bezpośredni związek z kontekstem quasi-religijnym. Choć nie mamy do czynienia z pieśnią wielbiącą boga miłości, nie oznacza to redukcji elementów sakralnych. Wręcz przeciwnie: utwór staje się osobliwym monologiem Erosa, jego pieśnią na cześć tych, których wziął w swe posiadanie. Jest językowym przywołaniem i swoistym, bo obrzędowym powtórzeniem samego aktu tworzenia i opanowywania świata. Wiemy, że do odtworzenia tego aktu w rytuale niezbędna jest umiejętność znajdowania chwili, w której profaniczna ciągłość temporalna urywa się, czas się zatrzymuje i powstaje to, co było na początku. Ale wiem też, że taki moment został już znaleziony:

¹⁸² Hezjod, *Theogonia* w: tegoż, *Narodziny bogów, Prace i dni, Tarcza*, tłum. J. Łanowski, Kraków 1999, s. 14.

„kiedy ty idziesz do niego i kiedy on idzie do ciebie”. Powtórzenie tej formuły w wierszu nie jest wyłącznie zabiegiem kompozycyjnym. Pełne wytłumaczenie znajduje raczej w kontekście obrzędu, magicznych formuł, powtarzanych zaklęć. Gdyby autor wiersza stał się kiedykolwiek autorem kosmogonii, jej pierwsze zdanie brzmiałoby zupełnie inaczej niż to, które znamy z mitologii Greków. W opowieści Jana Parandowskiego inicjalne zdanie brzmi „na początku był chaos”. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki napisałby zapewne: „na początku był Eros”.

Kim jest ów hojny bóg w tekście współczesnego poety? Była dotąd mowa o mitologiach starożytnych, ale przecież Eros jako praprzyczyna bytu jest również częścią mitologii modernistycznej. Wydaje się, że autor analizowanego utworu wiele zawdzięcza wyobraźni modernizmu – tym zwłaszcza ujęciom, które – stroniąc od motywów tanatycznych i podszeptów wyobraźni tragicznej – widziały w nim jedynie radosną emanację „woli życia”, włączającą nas w *sacrum* Natury¹⁸³. Motyw snu – lokujący obecność Erosa w nieświadomości (podświadomości) – kieruje w stronę teorii Zygmunta Freuda, wydaje się jednak, że Dycki sytuuje swój utwór na antypodach freudowskich koncepcji. Libido nie staje się w analizowanym wierszu źródłem kultury. Wręcz przeciwnie: wydaje się częścią czystej natury i to w jej obszar wprowadza ludzi, dając im we władanie żyzne łąki. Nie otwiera też – jak u Freuda – źródeł cierpienia. Eros współczesnego poety nie pochodzi, jak u stoików i freudystów, z podziemnego domu nocy – nie przynosi nieszczęścia, rozpacz i śmierci. Tym bardziej wydaje się odległy od ujęć postmodernistycznych – nie chce być, jak u Bataille’a, konstytutywną dla człowieka sprzecznością, symptomem rozdarcia całego bytu¹⁸⁴. Przeciwnie – jest wyłącznie tym, który spaja.

Powtórzmy: *Kamień pelen pokarmu* wydaje się rewersem wspomnianych wyżej koncepcji erotycznej relacji. Mówi nie o rozdarciu, lecz o dopełnieniu – o Erosie zachwyty i radości. Krajobraz utworu przypomina mityczną Arkadię. Wszystkie niemal elementy obrazowe wiersz (także te, obecne w jego tytule!) mieszają się w szeroko rozumianej metaforyce spełnienia. To do

¹⁸³ Dzieje Erosa modernizmu mają już u nas swą własną bibliografię. O jego radosnej odmianie piszą m.in. Z. Wróbel i W. Gutowski. Por. Z. Wróbel *Erotyzm w literaturze nowożytnej*, Łódź 1987; W. Gutowski, *Mit, Eros, sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999. Zarysowuje się interesująca perspektywa badań nad relacją pomiędzy erotyczną wyobraźnią modernizmu i obrazami Erosa, które pojawiają się w liryce E. Tkaczyszyna-Dyckiego.

¹⁸⁴ Por. G. Bataille, *Łzy Erosa*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2009.

niej odsyła obecna w ostatniej strofie figura koła – dopełniania, zaokrąglania. Do niej odnoszą się obrazy obdarowywania i karmienia. Do niej nawiązują motywy telluryczne, akwatyczne i wegetatywne – kamień, rzeka, kwiat, łąka. O arkadyjskości przestrzeni utworu decyduje topos kraju lat dziecińczych. Nie tylko w tym utworze autor umieszcza fragmenty swej prywatnej mitologii. Nie odnajdziemy tu – jak w innych – fragmentów rodzinnej sagi, okrucich kresowej hagiografii. Podobnie jednak jak gdzie indziej, pojawia się jednak topografia małej ojczyzny. Mamy nazwy rzek, które płyną przez zmityzowaną krainę dzieciństwa pisarza urodzonego w 1962 r. w Wólce Krowickiej koło Lubaczowa. Sołotwa to rzeka przecinająca powiat lubaczowski. Wraz z Wisznią tworzą rzekę Lubaczówkę, które łączą się ze sobą na obrzeżach miasta. *Kamień pełen pokarmu* przypomina, że historia uniwersalna zawsze zapośredniczona jest w przestrzeni lokalnej, prywatnej. To ona jest jedyną sceną, na której dzieje się spotkanie – jedyną, na której „dopełnia się” nasze życie.

Ekstacyjny rytm liryku Dyckiego jest więc ekstazą dopełnienia. Jeszcze raz wypada przywołać rozważania Sartre’a, bo ich ton w zaskakujący sposób współbrzmi z obrazami wiersza:

Staję się nagle twórcą świata dla tego, kto mnie pokochał: jestem twórcą świata dla Innych i wspaniałomyślnie daruję im ten świat. Jestem *glebą*, z której wyrasta świat. Beze mnie partner nie mógłby dopełnić swego bytu, beze mnie nie odnalazłby sensu swego istnienia¹⁸⁵.

Filozof pisze o znamienym dla „spotkania dopełnienia” procesie wzajemnej absolutyzacji partnerów. W wierszu unikalny moment ich wzajemności, wspomniana „kosmiczna” epifania sensu niosą ze sobą element sakralnej adoracji: „kiedy ty stajesz się dla mnie wszystkim i kiedy ja staję się wszystkim dla ciebie”. Czy zatem zadaniem współczesnego filozofa jest odczarowywanie świata? Czy tak rozumiał swoją rolę Sartre, gdy, kontynuując swe rozważania, przekonywał:

Jeżeli w tym wzajemnym uczuciu miłości, wypełniającym spotkanie *dopełnienia*, uświadomię sobie nagle, że drugi człowiek jest wyłącznym sensem mojego istnienia i jedyną wartością dla mnie, to następstwa mogą być tragiczne

¹⁸⁵ Cyt. za: J. Bukowski, *Zarys filozofii spotkania*, dz. cyt., s. 193.

i odczuwana w pierwszej chwili radość z faktu, że oto poświęcam całe życie dla kochanej osoby, ustępuje z wolna refleksji nad znaczeniem owej wyłączności i owego poświęcenia. Mogę zacząć zastanawiać się nad sytuacją, w jakiej się znalazłem i nawet mogę znienawidzić drugiego, że zamknął mi świat, ograniczył go do jednego uczucia i jednej postawy¹⁸⁶.

Kiedy gasną światłą epifanii, zdaje się mówić Sartre, nic nie jest już takie, jak było. Czar musi kiedyś prysnąć (i trzeba budować relację na innych podstawach – dodałoby personaliści). Być może echa podobnej świadomości pojawiają się na horyzoncie omawianego utworu. Czytając, czujemy momentalność, ulotność dziejącej się przed nami chwili. Przeczujemy, że jest właśnie tylko jedną, jedyną chwilą „kiedy ty idziesz do niego i kiedy on idzie do ciebie” i że po niej nastąpią jakieś inne. Czy to jednak nie o niej miał powiedzieć Faust: „trwaj, jesteś piękna?”

¹⁸⁶ Tamże, s. 193.

Dowód na istnienie spotkań z autorami

Żywiół autotematyczny – tak wyraźnie obecny we współczesnej poezji – umieścił w lirycznym świecie zjawisko publicznej prezentacji wiersza, rytuały „objawiania się” poety czytelnikom, formy jego istnienia w socjosferze. Być może z tekstów poświęconych kulturowemu fenomenowi wieczorów autorskich dałoby się już ułożyć antologię. Co najmniej jeden z nich wiedzie osobny żywot w publicznej „logosferze” – jako źródło aluzji i cytacji – myślę oczywiście o ironicznym *Wieczorze autorskim*. Tekst ma charakter prześmiewczy, obraz „spotkania z autorem” utrzymany jest w estetyce groteski. Nie zmienia to jednak wrażenia, że Wisława Szymborska odsłania coś z rzeczywistego stanu obecności poety w cywilizacji mas. Jego miejsce nie jest już miejscem uprzywilejowanym – zajęli je ulubieńcy masowej wyobraźni. Ten, kto pisze wiersze, pozostaje na obrzeżach kulturowej świadomości. Wydaje się znamienne, że poetka nie używa w swoim tekście popularnego frazeologizmu „spotkanie autorskie”. O żadnym „spotkaniu” nie ma w świecie jej utworu mowy. Poetę się tu ogląda (lub nie), słucha (lub nie), brak jednak jakichkolwiek form umożliwiających wejście z nim w personalną relację. Dialog autora z uczestnikiem wieczoru w świecie opisanym przez noblistkę nie istnieje.

A gdyby istniał – gdyby rzeczywiście to, co wydarza się pomiędzy autorem i kimś, kto przychodzi go słuchać, można byłoby nazwać spotkaniem – jak mogłoby ono wyglądać? Czy wciąż jeszcze podczas wieczorów autorskich – które są stałym elementem współczesnych strategii promocji twórczości – może się wydarzyć s p o t k a n i e? Spośród wielu lirycznych odpowiedzi na podobne pytania wybrałem jedną; tę, która wydała mi się szczególnie ważna – wiersz Ewy Lipskiej:

Na spotkaniu autorskim

Wie pani, Bóg jest mi potrzebny tylko do śmierci.
Boję się, że jak go nie będzie, to zostanie jedynie
Edgar Allan Poe. Czuję wilgoć jego słów. Pleśń
głuchych wieczorów. Zygzak pełznący w ciemności.
Widma okaleczonej pamięci. Słyszę w snach głosy
syren. To właśnie dlatego... Co pani robi z tym
strachem, kiedy się pani nie boi? Gdzie przeczekuje
pani życie? Czasem pojawia się wzrok, ale
przechodzi przeze mnie... „Niech pani za nim idzie
– mówię – to po prostu inna odmiana wolności”¹⁸⁷.

Zastanawiają najpierw zabiegi autorki, mające nadać utworowi znamiona zapisu autentycznego wydarzenia. Tytuł wiersza odsyła do zjawiska, które znamy na tyle, że jesteśmy sobie w stanie wyobrazić jego „aktorów”. Dzięki niemu „ja” narratora możemy zidentyfikować jako „ja” pisarskie; wszystko wskazuje na to, że aluzyjnie odnosi się ono do tej, a nie innej poetki, nadaje utworowi znamiona osobistego świadectwa. „Ty” pozostaje bardziej anonimowe, choć niewątpliwie jawi się przed nami w roli uczestnika „wieczoru z autorem”. Oczyszczenie pola czytelnicznej uwagi z elementów wskazujących na kreację dokonuje się m.in. dzięki starannie wybranej, powściągliwej formie poetyckiej wypowiedzi – mamy do czynienia z ograniczeniem partii „narratorskich” lub „lirycznych” i wyraźną ekspozycją „surowego”, „naturalnego” dialogu bohaterów. Wrażenie „naoczności” czy nawet „autentyczności” przedstawionego w liryku wydarzenia wiele zawdzięcza właśnie „powściągliwości” scenografii. Usunięto ze sceny niemal wszystko, co mogłoby wskazywać na ingerencje jej konstruktora. Dano nam do zrozumienia, że rola poety sprowadza się tu jedynie do roli sprawozdawcy, zapisującego rzeczywisty dialog. Oszczędnej formie liryki sytuacyjnej, dialogowej, wtórują zabiegi „prozaizujące” tok wiersza – który ma kształt swobodnej, niezrytmizowanej konwersacji. Chciałoby się nawet powiedzieć: wypowiedzi potocznej, ale stylistycznie wysmakowane obrazy, które pojawiają się w monologu bohaterki, trochę temu przeczą. Nie zmienia to wrażenia ich autentyczności, pozwalają

¹⁸⁷ E. Lipska, *Pomarańcza Newtona*, Kraków 2007, s. 61.

one po prostu dostrzec w „ty” lirycznym poetę – wszak i oni (zwłaszcza oni?) pojawiają się na spotkaniach z innymi poetami.

1. Przekroczenie pierwsze. Czytelnik mówi o potrzebie Boga.

Mimo wspomnianych zabiegów, od pierwszego wersu czytelnikowi tego wiersza towarzyszy uczucie dziwności sytuacji, świadomość przekroczenia jakiejś granicy. Mogłoby się wydawać, że zmniejszają je sygnały obcowania z „autentykiem”, ale dzieje się coś wręcz przeciwnego: im więcej otrzymujemy sygnałów „realności” wydarzeń, tym bardziej ono narasta. Im bardziej autor stara się uwiarygodnić przedstawioną sytuację, tym bardziej wydaje się ona niewiarygodna. Dlaczego?

Odwołując się w tytule utworu do naszej wiedzy o charakterze i przebiegu „wieczorów autorskich”, poetka świadomie gra w wierszu kontrastem pomiędzy możliwymi wyobrażeniami i „faktycznością” zjawiska. Stawką gry jest złamanie stereotypu, odsłonięcie tych wymiarów „wieczoru autorskiego”, które idą pod prąd masowej wyobraźni.

Przynależność fenomenu „spotkania autorskiego” do sfery społecznej każe być może oczekiwać, że jego treść będzie się mieściła w obszarze tego, co uważa się za możliwe do publicznego okazania. Skłania do przypuszczeń, że zmieści się ono w granicach społecznego przyzwolenia – nie ujawni pytań o to, co jest uważane za najbardziej prywatne: o sposoby pokonywania egzystencjalnych lęków i fobii, o amplitudę uczuć religijnych. Jego coraz ściślejszy związek z prawami rynku i marketingu, z rzeczywistością reklamy i kultury masowej, z realiami *show* sytuuje podobne pytania jeszcze dalej od tego, co dopuszczalne – w sferze absurdu. Ci, którzy przywykli tak właśnie myśleć o współczesnych formach spotkania pisarza z czytelnikami, odczują pierwsze zdanie wiersza jako śmiałą transgresję norm – zamach na *status quo* kultury masowej lub przynajmniej radykalne naruszenie tabu. Charakterystyczne napięcie pomiędzy tytułem utworu Ewy Lipskiej i jego treścią ma swe źródło właśnie w transgresyjnych zamiarach poetki. Jej wiersz przekracza obiegowe wyobrażenia, jest śmiałą próbą ujawnienia rzeczywistej przestrzeni „spotkań z autorem”. Tą nie jest bowiem – według Lipskiej – przestrzeń wymiany towarowo-pieniężnej, lecz przestrzeń interakcji psychicznych, możliwa w ramach

autentycznej relacji pomiędzy osobami. Okazuje się, że podczas „wieczoru autorskiego” jest także czas i jest miejsce na autentyczną rozmowę – na taki rodzaj dialogu, który oznacza jakiś rodzaj uczestnictwa w egzystencji Drugiego, dotyka nie tego, co powierzchowne, lecz spraw najbardziej intymnych, najgłębiej przeżywanych.

Zdumiewa bezpośredniość opisanych w wierszu relacji „czytelniczki” i „autorki”. Zdanie „Wie pani, Bóg jest mi potrzebny tylko do śmierci” brzmi tak zaskakująco, że zmusza do prób rekonstrukcji sytuacji, dzięki której w ogóle zaistniało. Nie mogłoby chyba pojawić się w środku zabawy, wśród masek i pozorów. Wydaje się raczej, że stworzyła je sytuacja „wysokiego serio”, klimat szczerości, autentycznego „otwarcia” – wykluczającego pozór. Taka atmosfera – zdaje się mówić poetka – taka forma kontaktu autora z czytelnikami jest możliwa; więcej: właśnie ona jest najciekawsza, przynosi najbardziej nieoczekiwane owoce.

Jednym z nich jest, jak to było mówione, gest niezwykle otwarcia czytelniczki wobec autorki. Pozioma ufności, z jaką uczestniczka „wieczoru” zwraca się do pisarki, zdaje się wskazywać na niezwykłą intensywność dziejącego się spotkania. Cytowane zdanie wskazuje, że „rozpoznanie” musiało dokonać się wcześniej. To, czego staliśmy się świadkami, jest od razu wyższym etapem kontaktu – wyznaniem strapienia, otwarciem przed Drugim intymnej przestrzeni własnej egzystencji – własnych niepokojów, pytań, lęków, religijnych potrzeb. Coś się musiało wcześniej stać, pojawił się jakiś rodzaj zaproszenia do podobnego kontaktu – przemilczany przez autorkę. Może też nie najważniejszy. Niemal cały utwór wypełnia mozolna rekonstrukcja monologu lirycznego „ty”. Czy poświęciłaby mu autorka tyle miejsca, gdyby nie był pasjonujący?

2. Przekroczenie drugie. Edgar Allan Poe wpędza człowieka do grobu.

Siła wypowiedzi lirycznego „ty” wiele zawdzięcza swemu osadzeniu w realnej egzystencji. Mamy wrażenie, że dotykamy czegoś, co jest autentyczne – prawdziwego strachu, prawdziwej walki z demonami wyobraźni, prawdziwej potrzeby pomocy. Porusza nie tylko to, co zostało powiedziane wprost – poruszają nie tylko wyznania typu „boję się”, „co pani robi z tym

strachem, kiedy się Pani nie boi”, lecz także motywy wilgoci, pełzania, pleśni, które są częścią obrazowych, metaforycznych manifestacji przerażenia. Bohaterka przychodzi w umieraniu, pojawia się w bojaźni śmierci.

Symbolem mortualnej grozy jest w liryku Edgar Allan Poe. Mamy do czynienia z figurą *pars pro toto*, chodzi oczywiście o jego twórczość. Motywy wilgoci i pleśni odsyłają do noweli *Beczka Amontillado*. Topos syren wskazuje na motto *Zabójstwa przy rue Morgue*. Dzięki aluzji uobecniają się w liryku najważniejsze cechy świata nowel Poego. Bohaterka dokonuje swoistej anamnezy charakterystycznego klimatu zagrożenia, gotyckiej estetyki makabry, obsesji biologicznego rozkładu¹⁸⁸. Powtórzenie nie jest tu bowiem prostym przypomnieniem, ale oznacza także przy-swojenie, przekazanie zapożyczanego, jako własnego. Niepokoje skryte w nowelach mistrza grozy okazują się osobistymi niepokojami bohaterki. Tak jak u Poego chodzi zresztą być może o coś więcej niż niepokój – o lęki, a może nawet fobie.

Jak je nazwać? Obecne w wypowiedzi bohaterki motywy procesów gnilnych mogłyby wskazywać, że źródłem jej tanatycznych lęków jest przede wszystkim myśl o perspektywie organicznego rozkładu ciała¹⁸⁹. Ich symbolizacją są obrazy odwołujące się niemal wyłącznie do tego spośród zmysłów, który wydaje się najbardziej „korporalny” – do zmysłu dotyku. Jak się dowiadujemy, uczestniczka spotkania jest dręczona przez powracające na jawie i we śnie koszarne wizje zanurzenia w nieczystości, dotykania czegoś, co napawa wstrętem. Obraz śmierci, który pojawia się w tym przejmującym wyznaniu, mieści w sobie wyłącznie tę właśnie wizję. Motywy ciemności, głuchoty, pleśni ewokują zamkniętą przestrzeń gnicia – przestrzeń grobu. Rozrasta się ona w taki sposób, że zdaje się zapelniać całą przestrzeń wyobraźni bohaterki, w jakiś sposób wyłącza ją z kręgu życia. Bez tego poczucia niemożliwe byłyby chyba pytania: „Co pani robi z tym strachem, kiedy się Pani nie boi? Gdzie przeczekuje pani życie”. Mamy wrażenie, że bohaterka mieszka wyłącznie

¹⁸⁸ Cechy mortualnej wyobraźni Poego i możliwości ich psychologicznej interpretacji przedstawia m.in. F. Kelleter w książce: *Die Moderne und der Tod: das Todesmotiv in moderner Literatur, untersucht am Beispiel Edgar Allan Poes, T.S. Eliots und Samuel Becketts*, Frankfurt am Main 1997. Por. także: K. Priester *Mythos Tod. Tod und Todeserleben in der modernen Literatur*, Berlin 2001.

¹⁸⁹ Jak piszą psychologowie, wśród form lęku tanatycznego można odnaleźć m.in. właśnie lęk przed fizycznym unicestwieniem, związany z silną obawą o pośmiertny los ciała. Por. R. Ochsmann, *Angst vor Tod und Sterben*, Osnabrück 1986, s. 127.

w świecie fobii, że strach przed procesami wegetatywnego rozpadu jest dla niej podstawową przestrzenią egzystencji.

Spotkanie, które zostało ukazane w wierszu, jest jednak próbą przekroczenia lęku – w takim przynajmniej sensie, że jest byciem-w-śmierci – wobec Drugiego. Ale też i w sensie innym: bohaterka czyni „autorkę” uczestnikiem swoistej psychomachii – walki wewnętrznej. Próbuje nie poddawać się hipnotycznym krainom pleśni i wilgoci. Wprost manifestuje potrzebę zwrotu w stronę kogoś innego niż Edgar Allan Poe, kogoś, kto mógłby być symbolem – a może nawet gwarantem – innych form umierania, innych obrazów śmierci niż te, które można dostrzec w *Beczce Amontillada*. Wydaje się znamienne, że pragnienie, o którym mówi, przekracza horyzont empirii. Wiele daje do myślenia fakt, że podjęta przez bohaterkę próba przekroczenia „bojaźni śmierci” skłoniła ją do najbardziej radykalnej formy transgresji – do przekroczenia granic świata dostępnego zmysłom¹⁹⁰.

3. Przekroczenie trzecie. Poeta próbuje zrozumieć czytelnika.

Potrzeba, o której mówi bohaterka w pierwszym wersie utworu, jest więc potrzebą religijności – potrzebą osobistego związku z rzeczywistością zwaną Bogiem¹⁹¹. Czy rzeczywistość ta ma w świadomości bohaterki jakąś reprezentację? Wydaje się, że tak, można też przypuszczać, że mamy do czynienia z reprezentacją osoby. Bohaterka mówi o doświadczeniu czyjejs „wzrokowej” obecności. Czy ulega złudzeniu? Współczesna psychologia religii przestrzega przed zbyt pochopnym osądem podobnych sytuacji:

Reprezentacja obiektu może także przybierać kształt poczucia wizualnej lub słuchowej obecności, która nie jest halucynacją, ale jest doświadczana jako realnie istniejąca¹⁹².

¹⁹⁰ J. Kozielecki – twórca tzw. psychotransgresjonizmu – w swych pracach wielokrotnie zwraca uwagę na horyzontalny i wertykalny wymiar transgresji – m.in. w książce *Transgresja i kultura*, Warszawa 2002.

¹⁹¹ Tak definiuje religijność A. Rizzuto w swej głośnej pracy *The Birth of Living God*, Chicago 1979. Cyt za: *Zarys psychologii religii*, dz. cyt., s. 258.

¹⁹² M. Jarosz, *Relacja do Boga w psychologii religii*, w: *Zarys psychologii religii*, dz. cyt., s. 261.

Także w wierszu wyznanie bohaterki spotyka się z akceptującą oceną adresata. Mimo to, w jej wypowiedzi słyhać cień goryczy, niespełnienia. Wzrok się pojawia, ale przechodzi, nie dotyka. Ktoś patrzy, ale idzie dalej. To, czego doświadcza bohaterka, jest potrzebą relacji, ale jeszcze nie samą relacją. Jej Bóg wciąż jest raczej postulatem tanatycznych lęków niż partnerem dialogu – raczej kimś, o kogo się woła niż kimś, za kim się idzie. W czasie spotkania z „autorem” bohaterka otwiera przed Drugim nie tylko przestrzeń mortualnej grozy, lecz także obszar niepokojów o charakterze religijnym.

Wiersz Ewy Lipskiej każe więc na nowo przemyśleć społeczną tożsamość współczesnego poety – jego rolę w ludzkich wspólnotach. Czy jest poetą ten, kto potrafi stać się akuszerem ludzkich emocji i najgłębszych, najbardziej skrywanych potrzeb? Czy jest nim ktoś, kto każe powierzyć się transcendentji, skłania do żywej relacji z Niewidzialnym; kto rozbraja nas z lęków przed „zawłaszczeniem” przez Transcendencję, ukazując relację z nią jako „trochę inną odmianę wolności”? Nie wiemy tego na pewno, ale poeta, który jest bohaterem omawianego utworu, taką właśnie funkcję wypełnia.

Stać się Kimś Innym

Problem doświadczenia egzystencjalnego przełomu coraz częściej zwraca dziś uwagę psychologów¹⁹³, z wolna przedostaje się też do refleksji literaturoznawczej¹⁹⁴. Tym bardziej zwraca uwagę nuta rozczarowania pobrzmiewająca w pierwszej u nas monografii poświęconej literackiej semantyce podobnych doświadczeń. Uderza minorowy ton wielu wypowiedzi: „Kenoza bez nawrócenia. O bohaterze powieści Tadeusza Nowaka *A jak królem, a jak katem będziesz*”¹⁹⁵, „O nawróceniu którego nie było – późna proza Edwarda Stachury”¹⁹⁶ – podobnie brzmiących tytułów jest we wspomnianym opracowaniu więcej. Prowokują one do pytań o te spośród literackich świadectw „stawania się innym”, które wskazują na realną możliwość podobnej zmiany, są jej zapisem. Nie brak ich w poezji XX wieku¹⁹⁷, pojawiają się również dzisiaj¹⁹⁸. Pytanie postawione przez lubelskich literaturoznawców – o poetykę

¹⁹³ Zagadnienie duchowego przełomu, nawrócenia ma w psychologii bardzo bogatą literaturę przedmiotu. Jego syntetyczne omówienia można odnaleźć m.in. w podręcznikach psychologii religii. Por. np. S. Kuczkowski, *Psychologia religii*, Kraków 1991; *Psychologia dla teologów*, red. J. Makselon, Kraków 1995. Por. także S. Misiniec, *Dar nawrócenia*, Kraków 1998.

¹⁹⁴ Warto zwrócić uwagę zwłaszcza na prekursorskie w tym względzie działania Ośrodka Badań nad Literaturą Religijną KUL – organizatora konferencji poświęconej wspomnianym zagadnieniom i wydawcy obszernego opracowania: *Poetyka i semantyka doświadczeń religijnych w literaturze*, red. A. Bielak, P. Nowaczyński, Lublin 2011.

¹⁹⁵ Taki tytuł ma tekst J. Kozaczewskiego, zamieszczony w książce *Poetyka i semantyka doświadczeń religijnych w literaturze*, dz. cyt., s. 431–444.

¹⁹⁶ Autorem wypowiedzi jest Ks. S. Radziszewski, por. *Poetyka i semantyka doświadczeń religijnych w literaturze*, dz. cyt., s. 465–486.

¹⁹⁷ Przypominają się zwłaszcza wiersze Anny Kamieńskiej i Zbigniewa Jankowskiego – scharakteryzowane m.in. w książce Z. Zarębianki, *Poezja wymiaru sanctum*, Lublin 1992.

¹⁹⁸ Myślę o niektórych wierszach Wojciecha Wencla i Piotra Cieleśza. O semantyce wpisanego w nie doświadczenia nawrócenia pisałem w tekstach: *Pieśni nawrócenia. O poemacie „Imago mundi” Wojciecha Wencla*, w: *Poetyka i semantyka doświadczeń religijnych w literaturze*, dz. cyt., s. 487–498; *A Story of a Soul. Wiersze Piotra Cieleśza*, „Topos” 2009, nr 4, s. 69–78.

i semantykę literackich opisów doświadczenia wewnętrznej przemiany – jest wciąż aktualne. Chciałbym je zadać jednemu z najnowszych i być może najbardziej zagadkowych wierszy Krzysztofa Kuczkowskiego:

Ktoś Inny

Wojciechowi Kassowi

*Wciąż krwawię, i jeszcze do końca nie
opuściłem przestrzeni, które mnie miały.
I naraz je zobaczyłem, te przestrzenie, ugry
i fiołki, właściwie sińce, kolory zleżałych gruszek
gnilne plamy, następujące szybko jeden po drugim
cykle wegetacji, umieranie, które jest robieniem
miejsca życiu, a więc raczej obumieranie,
opukiwanie trumny, która na naszych oczach
przemienia się w kołyskę.*

Tak, a teraz jest marzec. Pomiędzy brzoza-
mi przekwitają kępy śniegu. Obłoki są jak mleko
rozlane na jeziorze Nidzkim. Środkiem nieba
przepływa mechaniczny perkoz. Pisze słowa,
którymi karmią się mniejsze ptaki: pleszki i rudziki.
Od strony świerkowej alei zbliża się Ktoś Inny.
Jest jak lampa świecąca. Zawija czerwone wstążki
wypływające z rękawów koszuli. Śpiewa¹⁹⁹.

Malarskość ujęcia – śmiałe operowanie walorem i jasnością barw, umiejętnie „wyciszenie” i eksponowanie ich nasycenia – zdaje się odsyłać poza tekst, sugeruje związek poetyckiego obrazu z wizualną rzeczywistością pozaliteracką, aluzyjnie odsyła do spektrum barw realnego krajobrazu. Toponim, który pojawia się w drugiej części wiersza, sytuuje poetycki opis wobec konkretnej przestrzeni geograficznej, każe w nim widzieć poetycką interpretację pejzażu jednego z mazurskich akwenów. Jezioro Nidzkie uznawane jest za

¹⁹⁹ Tekst dotąd niepublikowany.

jeden z ciekawszych i piękniejszych ekosystemów w „krajnie tysiąca jezior”. Opracowania prezentują je jako obszar mniej dotknięty skutkami masowej turystyki niż inne rejony Mazur – wciąż jeszcze „nieskażony”, opierający się naporowi industrialnej cywilizacji²⁰⁰. Wydaje się, że coś z owej pierwotności i niewinności mazurskiej przyrody zdołało przeniknąć do wiersza. Nie pojawiają się w analizowanym opisie ślady cywilizacyjnej działalności człowieka. Jego sylwetka – pojedynczej osoby – ukazuje się dopiero pod koniec utworu. Intensywność kolorów, wyraźnie zaznaczona biel krajobrazu – wszystko to zdaje się sugerować osobliwą „czystość” przestrzeni, jej świetlistość.

1. Artysta maluje twarz przyjaciela.

W liryku Krzysztofa Kuczkowskiego nidska Arkadia nie jest jednak wyłącznie przestrzenią natury. Wydaje się raczej obszarem opatrzonym wyraźną sygnaturą osoby – tej a nie innej – ulega swoistej personalizacji. Wszystko, co podmiot liryczny o niej mówi, ma związek z adresatem wskazanym w dedykacji. Pejzaż jest w wierszu oglądany przez pryzmat biografii osoby. Jezioro Nidzkie okazuje się w utworze przede wszystkim jeziorem Wojciecha Kassa, który znalazł swe miejsce pracy i mieszkanie w leśniczówce Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego w Praniu²⁰¹. Bywalcy tego urokliwego zakątka (który w letnim sezonie przekształca się w ważne miejsce spotkań muzycznych i literackich) z satysfakcją odkryją obecne w wierszu odniesienia do prańskich realiów. Łatwo rozpoznać świerkową aleję prowadzącą do muzeum, brzozy przy drodze do Karwicy, perkozy podpływające pod przystań u stóp skarpy, rudziki i pleszki zlatujące w zarośla okalające scenę z Zieloną Gęsią.

Utwór został zatem skonstruowany w taki sposób, że pełniejsze odczytanie jego poetyckich przedstawień staje się możliwe tylko wtedy, gdy będziemy w stanie zrekonstruować jego kontekst sytuacyjny. Chodzi przy tym zarówno o biografię adresata dedykacji, jak i samego autora. Liryk jest mocno osadzony w sytuacji biograficznej, wydaje się elementem realnej relacji Krzysztofa Kuczkowskiego i Wojciecha Kassa. Jest częścią ich przyjaźni. Zapisem twarzy

²⁰⁰ Por. np. A. Czerwiński, *Geobotanika w ochronie środowiska lasów Podlasia i Mazur*, Białystok 1995, s. 234.

²⁰¹ Najlepszym obecnie źródłem informacji o muzeum w Praniu i działalności Wojciecha Kassa jest strona internetowa: www.lesniczowkapranie.art.pl.

przyjaciela? Być może. Ten, komu zadedykowano wiersz, jest jednocześnie jego bohaterem. Tekst ma charakter portretu (z naturą w tle). Korzystając z możliwości kontynuacji malarskich skojarzeń, dodajmy od razu, że utwór przypomina dyptyk. Jego dwie, symetryczne wobec siebie części, wyrażnie się różnią, komplikując i wzbogacając wizerunek portretowanej osoby. Odmienność perspektywy przestrzennej i czasowej, zmiana pozycji podmiotu mówiącego (i patrzącego!), odrębne sposoby gospodarowania kolorem – te i inne różnice nie pozostawiają wątpliwości, że mamy do czynienia z ujęciami aspektowymi. Obraz Kuczkowskiego nie rości sobie pretensji ani do ujęcia „totalnego”, ani nawet do pełni „obiektywizmu”. Jego autor mówi: „tak właśnie widzę mojego bohatera, wiem, że to tylko cząstka prawdy o nim, ale właśnie ona wydaje mi się ważna”.

Jakie sensy autor wpisuje w kreowany przez siebie wizerunek przyjaciela? Interpretacji domaga się m.in. wizja śpiewu i światła – kończąca utwór. Interesujący trop lektury podpowiadają m.in. dane dotyczące „życia i twórczości” poety z Prania. W recenzji jego ostatniej książki poetyckiej²⁰² natrafiamy na informacje, które muszą zastanawiać:

Luty 2010 w Praniu musiał być podobny do ostatnich dni marca i pierwszych dni kwietnia 1832 w Dreźnie [...] Myślę, że [autor] – podobnie jak Tamten przed stu osiemdziesięciu laty – doznawał fenomenalnego, wykraczającego poza dotychczasowe doświadczenia, pulsowania „nerwu poezji”. [...] Łączna liczba utworów napisanych przez poetę w ciągu dziesięciu dni (między 12 a 21 lutego): dwadzieścia cztery. Wniosek: w połowie lutego 2010 nad Wojciechem Kassem rozbiła się „bania z poezją”²⁰³.

Stygmat światła – naznaczający zarysowaną sylwetkę Śpiewającego – być może staje się w wierszu symbolem olśnienia, odnosi się do tych przeżyć poetyckich, które psychologia twórczości sytuuje w pobliżu doświadczenia iluminacji²⁰⁴. Jego semantykę obszernie charakteryzowały te spośród nurtów dwudziestowiecznej refleksji nad poezją, które sytuowały ją w opozycji do roszczeń racjonalizmu. Zwracano uwagę, że wspomniane doświadczenie ma u swych źródeł wyciszenie *ratio* oraz intuicyjne otwarcie na dynamiczną

²⁰² W. Kass, 41, Warszawa 2010.

²⁰³ P. Dakowicz, *Pieśni, czyli stopnie*, „Topos” 2010, nr 4, s. 60–61.

²⁰⁴ Por. np. E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańsk 2001, s. 157.

pełnię bytu. Ich korelatem staje się doznanie szczególnej inspiracji – płynącej jakby spoza „ja”, doświadczenie poezji jako daru²⁰⁵. W cytowanej wyżej recenzji zwraca uwagę także inny fragment:

Warstwa metryczna, prozodyczna i eufoniczna pozostają tu w organicznym związku z semantyką tekstu. [...] Otrzymujemy efekt finalny w postaci wierszy sprawiających wrażenie, jakby były dyktowane przez „istność” egzystującą poza poetą-medium lub podpowiadane mu przez jego własną nieświadomość [...] ²⁰⁶.

Pojawiający się w wierszu Kuczkowskiego motyw śpiewu odnosi się być może do niezwyklej „muzyczności” nowych wierszy Kassa. Dla niektórych krytyków właśnie ona staje się znakiem swoistego „wyzwolenia” autora z dawnych sposobów myślenia o poetyckich nośnikach sensu, o powinnościach wiersza i tożsamości poety; staje się symptomem wchodzenia pisarza w nowe obszary sztuki lirycznej.

Trudno odrzucić podobny trop interpretacyjny. Pojawiający się w drugiej części wiersza metaforyczny obraz niebiańskiego pisma, podejmowanego przez mieszkańców ziemi, zdaje się odsyłać do utrwalaonych w kulturze obrazów zapośredniczenia słów poezji w sferze Nadnaturalnego. Jeszcze wyrażniej podobne sensy podpowiada niecodzienny strój portretowanego – stylizowany na szatę rapsoda (?) lirnika (?) maga (?). Możemy się domyślać, że obraz ma prawdopodobnie odsłonić właśnie ten wymiar osoby – jej nową rolę poety Orfeusza, poety śpiewu. Gdyby tak było, intuicje autora wiersza nieoczekiwanie spotykałyby się z głosami recenzentów tomu 41. Wielu z nich wspominało o nowym wizerunku Kassa-liryka, który w swojej ostatniej książce objawia się czytelnikom pod postacią poety-szamana²⁰⁷.

2. Przyjaciół jest nieszczęśliwy.

Mimo to niepodobna uznać powyższych rozpoznań za satysfakcjonujące. Choć ważne, nie wyczerpują znaczeniowego spektrum utworu, pozostawiają

²⁰⁵ Obszernie pisze o tym J. Kaczorowski w swej monografii: *Literatura jako tekst Boga: wizja literatury w pismach Leona Bloy*, Warszawa 2004.

²⁰⁶ P. Dakowicz, dz. cyt., s. 68.

²⁰⁷ Dakowicz, Kociuba, Kudyba.

zbyt duży margines nieodczytanego czy po prostu niedoczytanego – domagającego się eksplikacji, zobowiązującego do uwagi. Myślę zwłaszcza o pierwszym skrzydle dyptyku – ledwie dotąd zauważonym. Była mowa o jego barwach, lecz nie o tym, jakie ich znaczenia zostały przez twórcę uruchomione. Możliwe sensy przedstawienia w żaden sposób nie narzucają się zresztą odbiorcy, jest wręcz przeciwnie: pozostają ukryte, uwikłane w modalności związane z wprowadzeniem do utworu wyraźnie zaznaczonego intertekstu. Malarski obraz wydaje się autorską interpretacją cudzych słów (fragmentu listu Wojciecha Kassa? zdania z jego dziennika?). Obie hipotezy wydają się prawdopodobne, w żaden sposób zresztą się nie wykluczają. Obie każą widzieć w cytowanym fragmencie przejmujące wyznanie, zapis głębokiego egzystencjalnego doświadczenia.

Co o nim wiemy? Najpierw chyba to, że jest doświadczeniem rany – boleśnego rozdarcia, które wyczerpuje, wymaga krwi. Potem także i to, że somatyczna sfera zranienia kieruje ku przestrzeni wewnętrznej, wyraża rozdarcie duchowe, dramatyczne rozpostarcie pomiędzy sprzecznymi ze sobą sferami przynależności i nieprzynależności. A wreszcie i to, że mamy do czynienia z raną odniesioną w walce, w zmaganiach o wolność – o wyjście z przestrzeni niewoli; już możliwe, lecz jeszcze niedokonane; podjęte, lecz niezakończone. Nie ma jeszcze mowy o gojeniu się rany – słowa bohatera zatrzymują ten moment, gdy wciąż jeszcze trwają wysiłek i zmaganie, a „przestrzeń bólu” raczej się wzmacnia niż wycisza. Wola bohatera jest już skierowana gdzie indziej, ale obszar związany z dawnymi sposobami życia wciąż jeszcze upomina się o trybut, wydaje się groźny, jest źródłem niepokoju. Wyznanie wyrażnie nasycone jest emocjami, które towarzyszą zmaganiom – pozwala odczuć wewnętrzne napięcie związane z poczuciem zagrożenia i świadomością broczących ran. Nie jest, jeszcze nie może być próbą obiektywizacji doświadczenia, tkwi w polu walki, które uniemożliwia dystans.

Ten pojawia się w wypowiedzi podmiotu lirycznego. Nie może być chyba inaczej: to samo doświadczenie oglądane jest teraz z zewnątrz – przez kogoś innego, z wnętrza innej sytuacji, widzą je inne oczy. Stajemy się świadkami krzyżowania się perspektyw poznawczych, emocji i doświadczeń, uczestniczymy w pasjonującej interferencji obszarów świadomości, jesteśmy w środku dialogu. Sygnałem dystansu poznawczego staje się w pierwszej części utworu perspektywa przestrzenna, barwy oglądane są z pewnej odległości – umożliwiającej uchwycenie ich przemiany. Polega ona na coraz większym nasyceniu

i narastającej ciemności – od ugrów, przez sińce, aż do brązów. Mogłaby kojarzyć się z procesem kolorystycznych zmian obumierającego ciała – z próbą osadzenia go wyłącznie w przestrzeni biologicznej, w charakterystycznym dla niej zamkniętym kole wegetacji, które już w rodzeniu się i rośnięciu każe dostrzegać znaki śmierci. Zamiar poety jest jednak inny – obserwujemy interesujący proces odwrócenia barokowego toposu kolebki-grobu. W wierszu Kuczkowskiego to nie narodziny stają się umieraniem, lecz umieranie – początkiem życia. Dystans przestrzenny okazał się symbolem dystansu mentalnego, który umożliwił reinterpretację przeżyć adresata dedykacji. Doświadczenie, które w wyznaniu Kassa zostało przedstawione jako dramatyczne rozdarcie, w oczach przyjaciela jawi się jako radosne od-rodzenie. Wydaje się, że można mówić o dyptykowej kompozycji wiersza w zupełnie innym sensie niż do tej pory. Obok oczywistego podziału na dwie osobne całości stroficzne zarysowuje się obszar dwóch perspektyw poznawczych – dwóch różnych sposobów oglądu i opisu doświadczenia duchowego przełomu.

3. Artysta odpisuje na list.

Zarysowany w drugiej (w pewnej mierze już omówionej) części utworu wizerunek „Kogoś innego” okazuje się dzięki temu migotliwy, odsłania więcej niż jeden aspekt biografii osoby. Mocą interakcji znaczeń – charakterystycznej dla metafory – autor nakłada na siebie obrazy metamorfozy poety i duchowej przemiany człowieka. Czy sugeruje przez to ścisły związek obydwu płaszczyzn przemiany – daje do zrozumienia, że wejście w pewne rejony poetyckiego widzenia i kreowania nie jest możliwe bez walki, bez tego wysiłku, który można nazwać zmaganiem wewnętrznym, pracą nad sobą? Na pewno stawia takie pytanie. Na pewno też nie udziela na nie jednoznacznej odpowiedzi. Tym bardziej wydaje się ono trudne do ominięcia, tym więcej niepokoi...

Pejzaż nieskażonej mazurskiej Arkadii nie ma przecież w wierszu Kuczkowskiego pełnej autonomii. Choć nie brak mu plastycznej „samoistości”, wydaje się związany ze stanem wewnętrznym usytuowanej w nim osoby. Jest „krajobrazem przemiany”. Historia sztuki zna sposoby portretowania narzucające obowiązek korelacji pomiędzy tłem i emocjami bohatera²⁰⁸. Radosne

²⁰⁸ Por. J. Guze, *Twarze z portretów*, Warszawa 1974, s. 87.

migotanie topniejącego śniegu, opiekuńcza, mleczna biel obłoków, majestatyczny ruch samolotu – te i inne elementy pejzażu skrywają w sobie konotacje oczyszczenia, ukojenia i światła. Pojawia się ono nieco dalej – w sugestywnym obrazie Innego, który świeci. Jakie znaczenia autor wpisał w portret przyjaciela? Dochodzimy do zasadniczej sfery sensów związanych z przeznaczeniem utworu. Była mowa o sytuacyjnym uwikłaniu wiersza, o jego zakorzenieniu w relacji osób. Pytanie o znaczenie musi stać się pytaniem o jego „działanie” wobec adresata – antropologia stawia pytanie o sens wypowiedzi w taki właśnie sposób²⁰⁹.

Jeszcze raz wypada powrócić do dwóch obrazów bohatera – bo to one wyznaczają kierunek „działania” słów podmiotu mówiącego. Nie wchodząc w omawiane już zawiłości obu przedstawień, warto zaznaczyć, że autoportret bohatera uwypukla przede wszystkim elementy negatywne (rozdarcie, męczące uwikłanie, ból). Brak ich w portrecie kreślonym ręką autora wiersza. Zostały zastąpione swymi przeciwieństwami – czytamy o harmonii, radosnej swobodzie i ukojeniu. Stawką dialogu, który toczy się w utworze, jest nowy horyzont samoświadomości adresata. Konstruując pozytywny obraz osoby, podmiot wskazuje bohaterowi możliwości zupełnie innego rozumienia doświadczeń, które go dotyczą, a więc i nowego rozumienia siebie. Nie podważając w żaden sposób jego świadectwa, proponuje odczytanie go w perspektywie nadziei. Odsłaniają ją rozmaite elementy przestrzenne – kołyska, śnieg, lampa. Utwierdzają określenia czasu: „teraz jest marzec”. Koło wegetacyjnego cyklu obróciło się właśnie ku wiosnie – ku radości nowego życia. Kolisty zegar liturgii wskazał misterium paschy i zmartwychwstania. Mamy wrażenia, jakby światło Wielkanocy padało też na sylwetkę bohatera. Ten, kto mówi w wierszu, mówi do przyjaciela: „dla mnie jesteś już kimś, kto się odrodził, jesteś Kimś Innym, kimś, kto jest wolny, kto świeci”.

²⁰⁹ Zwraca na to uwagę m.in. G. Godlewski w tekście: *Znikający punkt, czyli o istocie słowa w ujęciu antropologicznym*, w: *Słowo w kulturze współczesnej*, red. W. Kawecki, K. Flader, Warszawa 2009, s. 15–22.

Drzwi do pokoju

Bohater wciąż przebywa w stanie zagrożenia własnego „ja” – przez upływ czasu, nacisk podświadomości, ciężar dziedzictwa, środowisko, kaprysy pamięci. Albo poszukuje tożsamości w głębinach swojej osobowości, albo projektuje niepokój samopoznawczy na otoczenie²¹⁰.

Cytat pochodzi z monografii twórczości Czesława Miłosza, sygnalizuje istotny dla poety krąg problemów związanych z pytaniami o tożsamość. Badacz nie tylko odnotowuje ich zastanawiającą natarczywość, lecz także odsłania ich semantykę. Przekonująco sytuuje je w kontekście doświadczenia odłączenia, obejmującego rozmaite aspekty egzystencji: geograficzny, kulturowy, społeczny przede wszystkim zaś – duchowy²¹¹. Im więcej dziś wiemy o rozproszonych w dziele poety obrazach „nietożsamości” i metafizycznego wydziedziczenia²¹², tym bardziej zwraca uwagę późna twórczość poety i pojawiające się w niej ślady przeżyć zgoła przeciwnych. Ciemny awers figur rozdzielania, poszukiwania siebie uzyskuje w ostatnich tomach poety jasny rewers w postaci tropów pokoju: pojednania z sobą i ze światem. Aby przyrzec się im dokładniej, wybrałem jeden wiersz: *Późna dojrzałość* z tomu *Druga przestrzeń*²¹³:

²¹⁰ A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 209

²¹¹ Tamże, s. 244–246. Por także tegoż, *Pytanie o tożsamość*, Kraków 1995 oraz M. Stala, „....Szukając tego, co jest Rzeczywiste”, w: tegoż, *Chwile pewności*, Kraków 1991, s. 51–86. Cenne rozszerzenie problematyki Miłoszowego „wygnania” przynosi tekst P. Dakowicza, *Wygnanie jako sytuacja egzystencjalna w poezji Czesława Miłosza*, w: P. Dakowicz, *Helikon i okolice*, Sopot 2008, s. 63–79.

²¹² Interesująco pisze o nich w swej ostatniej książce Ł. Tischner. Por. tegoż, *Miłosz w krainie odczarowanej*, Gdańsk 2011.

²¹³ Cz. Miłosz, *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 8.

Nieprędko, bo dopiero pod dziewięćdziesiątkę, otworzyły się
drzwi we mnie i wszedłem w klarowność poranka.

Czułem, jak oddalają się ode mnie, jeden po drugim,
niby okręty, moje wcześniejsze żywoty razem z ich udręką.

Ukazywały się, przyznane mojemu rylcowi, kraje, miasta, ogrody,
morskie zatoki, dla opisanie ich lepiej niż dawniej.

Nie byłem oddzielony od ludzi, żal i litość nas połączyły
i mówiłem: zapomnieliśmy, że jesteśmy wszyscy dziećmi Króla.

Bo przychodzimy stamtąd, gdzie nie ma jeszcze podziału
na Tak i Nie, ani podziału na jest, będzie i było.

Jesteśmy nieszczęśni, bo robimy użytek z mniej niż setnej części
daru, który otrzymaliśmy na naszą długą podróż.

Chwile z wczoraj i sprzed wieków: cios miecza, malowanie rzęs
przed lustrem z wygładzonego metalu, śmiertelny strzał
z muszkietu, zderzenie karaweli z rafą mieszkają w nas i czekają
na dopełnienie.

Zawsze wiedziałem, że będę robotnikiem w winnicy, tak samo
jak wszyscy ludzie żyjący równocześnie ze mną, świadomi tego
czy nieświadomi.

Na początku utworu poeta umieścił metaforę drogi. W wielu jego wierszach staje się ona figurą tęsknoty. Opowiada o dążeniu – o niezgodzie i woli poszukiwania²¹⁴. Czasownik „wszedłem” ma jednak postać dokonaną. Powiadamy nie o dochodzeniu, lecz o dojściu; nie o wysiłku, lecz o osiągnięciu; nie o pragnieniu, lecz o satysfakcji. Jej kształt obrysowują kolejne symbole. Dzięki nim dowiadujemy się, że ruch odbywa się w przestrzeni mentalnej, we

²¹⁴ Tak jest m.in. w tomie *Trzy zimy*, o czym interesująco pisze E. Kołodziejczyk, por. tejże, *Podróż syna marnotrawnego. O motywie romantycznym w „Trzech zimach” Czesława Miłosza*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 3, s. 135–169.

wnętrzu „ja”; że oznacza dojście do samego siebie, odnalezienie w sobie tej osobowej głębi, z której wynikają akty poznania i woli, dotarcie do samych źródeł własnej tożsamości. Miłoszowe „drzwi we mnie” przypominają „drzwi serca” – znane mistykom chrześcijańskim i niechrześcijańskim²¹⁵. Być może da się w omawianym wierszu wysłyszeć echo Swedenborgiańskich fascynacji poety. „Mistrz” pisał o „drzwiach percepcji”²¹⁶, obraz odnowienia władz poznawczych pojawia się też w *Późnej dojrzałości*. Pejzaż klarownego poranka jest w liryku raczej projekcją stanu wewnętrznego bohatera, niż „obiektywną” własnością topografii. Wydaje się, że skryte w nim konotacje światła i przejrzystości (które często w idiolekcie poety są znakami transcendencji²¹⁷) odsyłają do sfery życia duchowego i rozwoju wewnętrznego (medytacji²¹⁸? iluminacji²¹⁹?). Nie siląc się na precyzyjną klasyfikację zjawiska (czy jest ona koniecznie potrzebna?), powiedzmy, że bohater – odrywając się od wszystkiego, co zewnętrzne, schodząc w głąb siebie – odkrywa coś, co w nim samym pozostaje nieredukowalne i niezmiennie (chciałoby się powiedzieć – duchowe); zostawiając za sobą to, co powierzchowne, poznaje swą najgłębszą istotę, swe prawdziwe, pierwotne, a zarazem ostateczne „ja” – czujące i poznające.

1. Od-nowa.

Zastanawia sposób, w jaki bohater doświadcza czasu. Określenia „dopiero”, „nieprędko” pozwalają przypuszczać, że przeszłość jest przez niego odczuwana jako czas niepełny, osobliwy długi antrakt, wypełniony „pustym” oczekiwania. Czas pełny zaczyna się w chwili „przebudzenia”, w momencie uchYLENIA wewnętrznych drzwi. Od tego momentu nabiera on właściwej dynamiki, od tej chwili jest odczuwany jako temporalność wypełniona

²¹⁵ Por. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. P. Pachciarek, R. Turzyński, W. Zakrzewska, Warszawa 1990, s. 384.

²¹⁶ Por. S. Toksvig, *Emanuel Swedenborg. Uczony i mistyk*, przeł. I. Kania, Kraków 2002, s. 187.

²¹⁷ Wspomina o tym m.in. K. Dybciak w eseju *Poezja pełni istnienia*, w: tegoż, *Trudne spotkanie. Literatura polska XX wieku wobec religii*, Kraków 2005, s. 115.

²¹⁸ O medytacyjnym nachyleniu tekstów poety szerzej piszę w szkicu *Żywioł medytacyjny w liryce Czesława Miłosza*, „Topos” 2002, nr 4/5, s. 7–15.

²¹⁹ Por. Z. Zarębianka, *Iluminacje Czesława Miłosza zapisane w jego wierszach*, w: *Poetyka i semantyka doświadczeń religijnych w literaturze*, red. A. Bielak, P. Nowaczyński, Lublin 2011, s. 351–360.

istotnymi, znaczącymi wydarzeniami. Znaczący fenomen doświadczenia religijnego powiedzieliby zapewne, że w podobny sposób odczuwają czas wszyscy doświadczający przełomu duchowego²²⁰. Była o tym mowa: otwarcie drzwí serca, odkrycie własnej duchowości oznacza w wierszu radykalną zmianę sposobu bycia-w-świecie, oddalającą czy nawet unieważniającą wszystko, co zdarzyło się wcześniej. Istotnym komponentem przemiany staje się w liryku – znane psychologom religii badającym fenomen duchowego „przebudzenia” – przeżycie pokoju, ulgi i wyzwolenia²²¹. Akwaticzna metafora nakreślonego przez poetę obrazu skłania do myślenia o odczuciach oczyszczenia. Bohater nie tylko odkrywa „zewnętrzność” wobec „ja” tego, co dotąd uważał, za własne, ale dostępuje też przedziwnego daru wyzwolenia od tych warstw „siebie”, które – związane z dawnymi sposobami życia i myślenia – nieoczekiwanie odsłoniły swój „powierzchniowy” charakter (ważny – lecz nie decydujący o tożsamości „ja”).

Wypowiedź podmiotu prowokuje do pytań o powody minionej udręki. Obrazy wypełniające utwór pozwalają dostrzec kontury odpowiedzi. Nie brzmi ona dla czytelników Miłoszowej poezji obco: źródłem cierpień okazuje się osobliwe zamknięcie na świat i jego wezwanie, na ludzi i ich los, na dar, w który nas wyposażono. Pisarz wielokrotnie wspomina w swych tekstach o skłonności *ego* do „monadyczności”, do umieszczania „siebie” ponad roszczeniami świata i wołaniem ludzi, poza dobrem i złem²²². Filozofowie z bliskiego Miłoszowi kręgu personalizmu wyraźnie podkreślają dynamiczny sposób istnienia człowieka. „Ja” może funkcjonować wyłącznie na poziomie samotnego „indywiduum”, ale może też dojrzewać, może stawać się osobą, tj. podejmować zobowiązania wobec świata i innych osób²²³. Wydaje się, że autor liryku używa pojęcia dojrzałości w takim właśnie znaczeniu. Opisane w *Późnej dojrzałości* doświadczenie rozpoznania bliskie jest temu, co personaliści nazywali rozpoznaniem siebie jako osoby, odkryciem osobowego

²²⁰ Przekonuje o tym niedawno u nas wznowiona praca W. Jamesa *Doświadczenie religijne* (Kraków 2001) – niegdyś przełomowa, dziś kluczowa dla badań nad fenomenem przeżyć religijnych.

²²¹ Por. np. A. Nowak, *Homo religiosus et homo novus*, w: *Homo novus*, red. A. Nowak, Lublin 2002, s. 11–29.

²²² Miłoszowe pytania o zło doczekały się monograficznego opracowania w postaci cennej książki Ł. Tischnera, *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*, Kraków 2001.

²²³ Ten akurat wątek refleksji nad osobą (kontynuując myśl M. Schelera) w sposób szczególnie rozwijał J. Maritain. Por. S. Kowalczyk, *Wprowadzenie do filozofii J. Maritaina*, Lublin 1992.

wymiaru własnego istnienia²²⁴. Zapoznany przez ludzi dar, o którym mówi bohater, jest być może właśnie „wypożyczeniem” człowieka jako osoby – świadomością skierowaną ku prawdzie i wolnością ukierunkowaną w stronę innych. Wchodząc w siebie, bohater odkrywa relacyjny charakter własnej tożsamości, odkrywa siebie-w-świecie, siebie-wśród-innych, siebie-wobec-wartości. Głębokie doświadczenie „ja” prowadzi w liryku ostatecznie poza *ego* – w stronę roszczeń ludzkiego świata. „Aby zachować wewnętrzność, trzeba wyjść poza nią” – przekonywał Emanuel Mounier²²⁵.

To, co zaskakuje w wypowiedzi poety, nie jest więc związane z diagnozą realnych źródeł zła, lecz z doświadczeniem nie mniej realnego uwolnienia od jego skutków. W spokojnych, „psalmicznych” frazach utworu kryje się poczucie pewności podmiotu, że to, czego doświadcza, nie jest złudzeniem, lecz rzeczywistością, jakby mówił sobie i nam: „to, co czuję, jest prawdziwe”. Naturalnym komponentem takiego stanu wydaje się radość. Zdarza się (piszą o tym psychologowie), że ma ona charakter „krzykliwy”²²⁶. Nie u Miłosza. W wierszu przykuwa uwagę nie tyle jej ekspresja, ile raczej jej skala. Jest w niej coś z dotknięcia ostatecznego horyzontu bytowania, coś z dotknięcia *apokatastasis*. Bohater *Późnej dojrzałości* staje się świadkiem kosmicznego „odczynienia” – przywrócenia świata początku, rzeczywistości przed-histerycznej, której nie dotknął jeszcze dramat niezgody i przemijania²²⁷. „Wielki

²²⁴ Panoramę personalistycznych ujęć osoby przedstawia m.in. W. Granat w książce, *Osoba ludzka. Próba definicji*, wyd. II poszerzone, Lublin 2006. Problem samopoznania osoby został omówiony w podrozdziale „Poznawalność podmiotowego «ja»”, s. 178–181.

²²⁵ E. Mounier, *Wprowadzenie do egzystencjalizmów*, przeł. E. Krasnowolska, Kraków 1964, s. 57.

²²⁶ Por. B. J. Sowiński, *Nawrócenie religijne*, w: *Podstawowe zagadnienia psychologii religii*, praca zbiorowa pod red. S. Głaza, Kraków 2006, s. 405.

²²⁷ Grecki termin *apokatastasis* w dosłownym sensie oznacza właśnie „odczynienie”, w teologii funkcjonuje jako określenie przywrócenia rzeczywistości sprzed Grzechu Pierworodnego. Szerzej o idei *apokatastasis* w poetyckim świecie Miłosza pisze J. Szymik w monografii *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza*, Katowice 1996, s. 371–376. Najbliższym kontekstem zdania o rzeczywistości, w której nie zaistniał jeszcze podział na „Tak” i „Nie”, jest fragment pojawiającego się w tym samym tomie traktatu teologicznego. W jego dziewiątej części natrafiamy na słowa: „[...] dlaczego taki a nie inny/ porządek stworzenia – na to starali się odpowiedzieć/ hermetycy, kabaliści, alchemicy, rycerze Różanego Krzyża [...] oni właśnie zajmowali się tym, co zaszło w łonie Bóstwa/ przed tym błyskiem, czyli jak pojawiło się Tak i Nie, dobro i zło” (*Druga przestrzeń*, s. 71, w. 6–8, 14–15). Nie wdając się w szczegóły Miłoszowej interpretacji fenomenu zła i upadku (omawia ją J. Szymik, dz. cyt., s. 268–278), powiedzmy, że rzeczywistość sprzed „Tak i Nie” jest pierwotną harmonią wszystkiego we wszystkim, rzeczywistością, w której fenomen zła jeszcze się nie pojawił.

Powrót” odsłania zrazu swój wymiar moralny – znów zjawia się krajobraz, by można go było opisać lepiej niż dawniej. Znów zjawiają się ludzie, by lepiej niż dawniej można było z nimi współ-czuć.

W twórczości autora *Esse* etyka nie może jednak obyć się bez ontologii²²⁸. Zarysowana przez niego możliwość moralnej rehabilitacji dokonuje się w ramach kosmicznego „powrotu Ojca” i rekapitulacji wizji świata jako rodzinnego domu. Zagadkowe zdanie o „dzieciach króla” rozjaśnia swój sens nie tylko w kontekście topiki biblijnej, lecz także dzięki odniesieniom do innych tekstów poety. Motto *Elegii dla Ygrek Zet* zostało zaczerpnięte z tekstu Martina Bubera. Brzmi: „*Nigdy nie zapominaj, że jesteś synem Króla*”²²⁹. Powraca w kolejnych frazach, odbija się w apostrofach do adresatki: „jeżeli byłaś córką króla, to nie wiedząc o tym” (w. 9), ze szczególną mocą wybrzmiewa w postscriptum elegii:

Nad nami wszystkimi odprawiam gorzkie żale.
Chciałbym, żeby każdy i każda wiedzieli, że są dziećmi króla
I byli pewni swojej duszy nieśmiertelnej,
To znaczy wierzyli, że co najbardziej ich własne jest nie do zniszczenia
I trwa jak rzeczy, których dotyczą,
Teraz widziane przeze mnie za granicami czasu:
Jak grzebień, słoik z kremem i farbka do ust
Na pozaziemskim stoliku.

(w. 32–39)

Wydaje się, że to, co można nazwać „epifanią twarzy Drugiego”, co jest odkryciem zobowiązania wobec innych, początkiem empatii, czerpie u Miłosza swą energię z rozpoznania osobowej wartości samego siebie oraz Innego, z ujawnienia jego i własnej godności „dziecka Króla” – takiej zatem własności osoby, która ma swe źródło nie tyle w aksjologii, co w ontologii. Początkiem autentycznych więzi międzyludzkich (Buber powiedziałby – początkiem spotkania) staje się w świecie poetyckim Miłosza zarówno „stawanie się osobą”, jak i poczucie trwałego zakorzenienia osób w Bycie Absolutnym, świadomość

²²⁸ Obszerną egzemplifikacją podobnej tezy jest m.in. cytowana książka Ł. Tischnera *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*.

²²⁹ Cz. Miłosz, *Nieobjęta ziemia*, Kraków 1988, s. 96–97.

„że to, co najbardziej własne, jest nie do zniszczenia”. Przełom duchowy, którego doświadcza bohater *Późnej dojrzałości*, pozwala mu na odkrycie ontycznego fundamentu przeczuci niepowtarzalności i niezniszczalności osób. Podstawę do podobnych spodziewań daje mu rozpoznane zapośredniczenie ludzkiej tożsamości w tożsamości Absolutu, doświadczenie „ja” jako dziedzictwa i podobieństwa do „Ja” królewskiego, które nie zna czasu, nie doświadcza pęknięcia między możliwością i aktualnością. Autentyczność oraz intensywność opisywanego w wierszu przeżycia głębokiej jedności ze światem, niezwykłego uspokojenia i pogodnej afirmacji tego, co jest, ma swe źródło w tej samej nadziei, która jest przekonana o głębokiej więzi bytów niekoniecznych z Bytem, który istnieje koniecznie. Horyzont nadziei na ocalenie tego, co jest, został wytyczony w świecie Miłosza przez doświadczenie religijne.

2. Co się naprawdę zmieniło?

Czy oznacza to, że stajemy w *Późnej dojrzałości* przed wizją ostatecznej Pełni Świata, opisem Paruzji? Wydaje się, że nie. Koniec historii jeszcze nie następuje, nie zmienia się paradygmat ludzkiego losu. Jak pisze autor, wciąż jeszcze będą powracały „śmiertelne strzały”, dawne i całkiem świeże scenariusze przemocy wciąż jeszcze będą domagały się spełnienia – jak wiele zresztą zdarzeń wpisujących się w uniwersalny paradygmat ludzkiego losu. Gorzki to obraz, cisnący na usta niespokojne pytanie: co się zmieniło? Odpowiedź poety jest dość jasna, właściwie była o niej mowa wcześniej: przełom duchowy nie rozwiązuje problemów świata, ale wprowadza nową perspektywę ich pojmowania. Nie niweczając ostrości niedostatków egzystencji pozwala – dzięki głębokiemu doświadczeniu nadziei – antycypować przyszłą harmonię i klarowność rzeczywistości. Wewnętrzne drzwi pozwalają bohaterowi wejrzeć w coś, co dopełni się wraz z końcem czasów, już teraz jednak istnieje w postaci zapowiedzi skrytej w strukturze świata.

Mamy zatem do czynienia z zasadniczą zmianą roli bohatera utworu. O ile w pierwszych wersach pojawiał się pod postacią gościa u drzwi, o tyle w dalszych częściach utworu jawi się raczej jako uczestnik odnowy. Nie jest już tym, który pyta, lecz tym, który świadczy. Powtarzające się „bo” nadaje jego wypowiedzi formę wyjaśnienia. Oto, co się zmieniło: przybysz stał się świadkiem nadziei. Ponieważ zdaje sobie sprawę z możliwości zapomnienia

o jej źródłach, z tym większym zapałem opowiada o swoim przeżyciu: „jedność wszystkiego w Bogu jest możliwa; właśnie jej doświadczyłem”.

Kluczowa dla zrozumienia wiersza wydaje się zatem nie tyle kategoria poznania, ile raczej doświadczenia. Wiedza bohatera nie jest gnozą, nie jest przeznaczona dla wtajemniczonych, nie rości sobie pretensji do wyznaczania granic wspólnoty zbawionych. Wręcz przeciwnie: układa się w system najprostszych sylogizmów. Choć stanowi odpowiedź na najbardziej niepokojące pytania – o źródła naszych nieszczęść, o nasze miejsce w świecie i nasze ludzkie powinności – nie wymaga ani od bohatera, ani od tych, do których się zwraca, wyrafinowanych operacji myślowych, lecz podstawowe, powszechnie dostępnego otwarcia – dziecięcego zaufania i pokory wobec rzeczywistości. Nie ma też w sobie nic z zawłaszczających skłonności *cogito*. Choć bohater daleki jest od tego, by mówić o zniesieniu bariery pomiędzy „ja” i „nie-ja” – granicy pomiędzy osobą i światem – to jednak wyraźnie podkreśla związek swych rozpoznań z postawą medytacyjnego otwarcia na wszechistnienie, z poczuciem solidarności z cierpiącymi, z empatią wobec nieszczęśliwych. Jego świadectwo nie ma w sobie nic z dyskursu władzy, nie dyktuje go potrzeba panowania, lecz dyspozycyjność.

Gramatycznymi znakami pokonania ograniczeń *ego* i uchylenia „ja” w stronę innych są w tekście przemiany osobowych form czasowników. Jeszcze w ósmym wersie mamy do czynienia ze strukturą monologową, z wyraźnie zaznaczonym *ego* mówiącego, ale od wersu dziewiątego „ja” wtapia się w zbiorowość, mówi wyłącznie w jej imieniu. Można rzec, że w jakimś sensie rezygnuje ze swej uprzywilejowanej pozycji, przezwycięża pokusę „bycia ponad innymi”, by świadomie usytuować się wewnątrz wspólnoty jako „jeden z wielu”. Powracające w ostatnim wersie formy pierwszoosobowe nie tylko nie weryfikują podobnych skojarzeń, ale wyraźnie je utwierdzają. Zakorzeniony w Biblii topos dzieci króla zmienia się teraz w ewangeliczny obraz robotników w winnicy. I jeden i drugi odślaniają dialogiczny charakter naszego życia, jego uwikłanie w relacje z tym, kto jawi się jako jego dawca. Obydwa też są w wierszu poety obrazem wspólnoty – nie tylko tej pomiędzy Stwórcą i stworzeniem, lecz także tej, która jest możliwa między ludźmi. Każdy z nich akcentuje jakiś jej szczególny aspekt. Pierwszy stanowi swoistą epifanię Ojca, każe myśleć o egzystencjalnym bezpieczeństwie, o zadowoleniu, o doświadczeniu ufności i opieki. Drugi wydaje się bardziej związany z ludzką „dorosłością” – z rozpoznaniem powinności, z poczuciem

misji i odpowiedzialności. Bohater wiersza na nowo odkrywa „znaną mu od zawsze” prawdę o swoim miejscu w świecie i swoim zadaniu. Co więcej: dostrzega społeczne znamię powołania. Wewnętrzne drzwi, choć brzmi to paradoksalnie, nie oddzielają go od innych, nie zamykają na świat. Poeta przekonuje, że dzieje się coś zupełnie przeciwnego. Drzwi serca prowadzą ku społeczności „dzieci króla” i „robotników w winnicy” – ku wspólnocie ufundowanej na intersubiektywnym doświadczeniu godności i poniżenia, rozpaczy przemijania i eschatologicznej nadziei na ocalenie wszystkiego, co istnieje. Wśród swych powinności bohater odnajduje imperatyw rozumienia zarówno siebie, jak i innych. Jeszcze raz wypada przypomnieć Mounierowską wizję osoby: „Istotnym powołaniem człowieka nie jest ani opanowanie natury, ani rozkoszowanie się pełnią własnego życia, ale stopniowa realizacja [...] powszechnego, wzajemnego zrozumienia²³⁰”.

W rozmaity sposób *Późna dojrzałość* ujawnia swe związki z innymi tekstami poety – dzięki mini autocytatom, parafrazom, aluzjom. Wydaje się, że ma charakter syntetyczny: zbiera w zwięzłą, liryczną całość zasadnicze elementy projektu egzystencji, budowanego w całej rozległej twórczości autora *Dругiej przestrzeni*. Współczesne dyscypliny wiedzy mówią o dojrzałości społecznej, emocjonalnej, religijnej; mówi się o dojrzałej i niedojrzałej osobowości. Metaforyczne obrazy, z których utkany jest liryk, nie pozwalają na zbytne uszczegółowienie tytułowego pojęcia. Wydaje się raczej, że jego uogólniony charakter sytuuje przesłanie utworu w kontekście filozofii. Myślę zwłaszcza o personalizmie, który w sposób wyjątkowo konsekwentny posługiwał się kategorią osobowej dojrzałości. Wizja człowieka świadomego swej duchowości, swej godności i niepowtarzalności, dysponującego spójnym obrazem rzeczywistości, który staje się dla niej źródłem nadziei, koncepcja osoby przekraczającej siebie, by wejść w relacje z innymi ludźmi, światem i Bogiem, odkrywającej własne miejsce w świecie i sobie zadane powinności – wszystko to wydaje się bliskie nurtom personalistycznej refleksji o fenomenie osoby. Ocala je Miłosz nie tylko dla poezji, lecz także dla nas – dla naszej kultury.

²³⁰ E. Mounier, *Co to jest personalizizm?*, przeł. zbiorowy, Kraków 1960, s. 222.

Nota edytorska:

Niektóre spośród pomieszczonych w książce szkiców są rezultatem dłuższej pracy redakcyjnej i mają swe pierwowzory w następujących artykułach:

1. *Hieronim Herberta i Dedeciusa*, „Rocznik Karla Dedeciusa. Dedeciana - tłumaczenie – recepcja”. Tom II Łódź 2009, s. 43-51.
2. *Różewicz pisze odę dla papieża (Jest taki pomnik)*, „Topos” 2005, nr 5-6, s. 93-99.
3. „Matka”. *Eschatologiczna ikona Kościoła*, w: *Karol Wojtyła – poeta*, pod red. J. Głazewskiego i W. Sadowskiego, Warszawa 2006 s.181-190.
4. *Nagość księdza. „Poezja kapłańska” jako dyskurs mniejszości*, „Teksty Drugie” 2008 nr 5, s. 138-145.
5. *Krucjata dziecięca w literaturze i malarstwie*, „Świat i Słowo” 2010 nr 2(15) s. 119-126.
6. *Bycie i dom. O wierszu „Miejsca” Julii Hartwig*, „Topos” 2004, nr 3-4, s.95-98.

Indeks nazwisk:

Spis rzeczy:

Wstęp – *Wojciech Kudyba*

Lew przywiązuje się do erudyty.....

Ateista spotyka papieża.....

Spotkanie. (Którego nie było?).....

Ikona wspólnoty.....

Dusza Królewny Śnieżki.....

Obcy jest księdzem.....

Krucjata wykluczonych.....

Ślad Innego, świat traumy.....

Zatańczyć śmierć.....

Ta przyjaźń się nie skończyła.....

Miejsce wśród innych.....

„Gdy ty idziesz do niego i kiedy on idzie do ciebie”

Dowód na istnienie spotkań z autorami.....

Stać się Kimś Innym.....

Drzwi do pokoju.....

Nota edytorska.....

Indeks nazwisk.....

© by Wojciech Kudyba, Sopot 2012

Książkę recenzowała
prof. dr hab. Małgorzata Czermińska

Na okładce wykorzystano fragmenty obrazu
Nicolo Antonio Colantonio, *Święty Hieronim w pracowni*

Redaktor tomu:
Krzysztof Kuczkowski

Korekta:
Monika Ekert

DTP / Projekt okładki:
Marcin Ekert

Druk:
Firma Poligraficzna CMYK

Seria wydawnicza:
Biblioteka *Krytyki* / Biblioteka „Toposu”, T. 72

Adres wydawcy:
Towarzystwo Przyjaciół Sopotu
81-706 Sopot
ul. Czyżewskiego 12
Tel. 58 551 07 56
www.topos.com.pl

Zamówienia:
prenumerata@tps-dworek.pl

ISBN
978-83-61002-65-9