ČESKÁ A POLSKÁ POEZIE PO ROCE 1989

POEZJA CZESKA I POLSKA PO 1989 ROKU

Slezská univerzita v Opavě
Fakulta filozoficko-přírodovědecká
Ústav bohemistiky a knihovnictví

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Ústav bohemistiky a knihovnictví

ČESKÁ A POLSKÁ POEZIE PO ROCE 1989

POEZJA CZESKA I POLSKA PO 1989 ROKU

Sborník z mezinárodní vědecké konference
Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej

Opava 2015

Lektorovali / Recenzenci
prof. PhDr. Jiří Damborský, DrSc.
doc. PhDr. Milada Písková, CSc.

Anotace: Sborník obsahuje referáty, které byly předneseny na opavské mezinárodní konferenci „Česká a polská poezie po roce 1989 – Poezja czeska i polska po 1989 roku“ ve dnech 10. a 11. listopadu 2004.

Nota: Niniejszy zbiór zawiera referaty, które były prezentowane na konferencji naukowej „Česká a polská poezie po roce 1989 – Poezja czeska i polska po 1989 roku“, która odbyła się w dniach 10 – 11 listopada 2004 r.

© Slezská univerzita v Opavě, Opava 2015

ISBN 978-80-7248-502-4

Obsah / Spis treści

Tradice česko-polských literárněvědných konferencí v Opavě.....9

Bogusław Bakuła
Wstęp. Czas nie dla poezji?.....11

LITERATURA, KRITIKA, PŘEKLAD PO ROCE 1989 / LITERATURA, KRYTYKA, PRZEKŁAD PO ROKU 1989

Elżbieta Dąbrowska
Poezja polska po 1989 roku w odmianach stylu artystycznego.....27

Marzena Woźniak-Łabieniec
Krytyka literacka po 1989 wobec klasycyzmu.....43

Tadeusz Sierny
Przekłady poezji czeskiej na język polski po 1989r......52

PORTRÉTY / PORTRETY

Libor Martinek
„Vracím se, tedy jsem.“ Nad poezií Bonifacyho Miązka.....61

Ivo Harák
Cestovní klínopis a věci kolem.....70

Marian Wańczowski, Mirosław Lenart
Mowa. Wyrażanie tego co pierwotne i święte
(O poezji Haliny Poświatowskiej).....80

Martin Skýpala
Nad básněmi Jiřího Staňka..... 90

Leszek Engelking
Możliwa niemożliwa rozmowa (o poezji Jerzego Jarniewicza).....98

Tomasz Cieślak
Twórczość Romana Honeta na tle poezji tzw. roczników siedemdziesiątych.....130

Piotr Kitrasiewicz
Od buntu do pokory
O twórczości poetyckiej Marii Magdaleny Pocgaj.....136

Ewa Górecka
„Dokąd wzywa ta tęsknota, co z obrazów na nas woła"
O pochwale malarstwa w poezji Joanny Pollakówny („Skąpa jasność", „Ogarnąłeś mnie chłodem").....141

INTERPRETACE / INTERPRETACJE

Kamilla Termińska
***„Mapa pogody"* Jarosława Iwaszkiewicza**
Studium interpretacyjne.....157

Jacek Brzozowski
O jednej rymowance Wisławy Szymborskiej.....167

Elżbieta Dutka
Polskie „tu i teraz" w wierszu Julii Hartwig pt. *Komunikat*.....172

Anna Drozd
Pamięć, trud istnienia i sztuka afirmacji – o wierszu *Brewiarz. Drobiazgi* Zbigniewa Herberta.....180

Agata Firlej
Pochwała niedoskonałości
Marsjasz Zbigniewa Herberta i Jana Skácela.....187

Irena Jokiel
Poeta w szarej strefie – Tadeusz Różewicz.....192

Beata Morzyńska-Wrzosek
Różewiczowski gest ocalania. Wokół *Matka odchodzi*.....198

Małgorzata Burzka
Podążając za Eurydyką. Wokół wierszy Andrzeja Mandaliana z tomu „Strzęp całunu”.....215

Zdzisława Mokranowska
Metafizyka, śmieci i rap. O jednym wierszu Jarosława Marka Rymkiewicza z tomu „*Zachód słońca w Milanówku*”.....227

MLADÁ POEZIE PO ROCE 1989 / MŁODA POEZJA PO ROKU 1989

Jiří Urbanec
Autostylizace v současné české poezii.....237

Jan Heczko
K poezii Bogdana Trojaka.....242

Ewa Kosowska, Eugeniusz Jaworski
Tożsamość liryczna spod znaku Gwiazdy Wieczornej
O poezji Libora Martinka.....247

Edyta Korepta
Świadomość poetycka nowego pokolenia twórców na przykładzie pisarstwa Marcina Świetlickiego.....255

Jan Galant
Liryczna niezwykłość chwili w poezji Adama Wiedemanna i Jacka Podsiadły.....266

Zbigniew Kopeć
One i oni w poezji najnowszej.....273

Piotr Śliwiński
Powrót smoka (w poezji milosnej).....278

Anna Gomóła
Sarmacki konterfekt w poezji Jacka Kowalskiego.....285

Jerzy Wiśniewski
Uwagi o inspiracjach muzycznych wierszy *Srebrne i złote* oraz *Oda na dzień św. Cecylii* Wojciecha Wencla.....293

Zbigniew Kaźmierczyk
Zaświat i świat w tomiku Mariusza Więcka *Dar języków*........300

REGIONY / REGIONY

Katarzyna Tałuć
Poetycka percepcja rodzinnej ziemi młodych Polaków z Zaolzia (na przykładzie poezji Renaty Putzlacher).....317

Czesława Mykita-Glensk
Nowa poezja i kobiet opolskich wierszopisanie.....324

Krystyna Heska-Kwaśniewicz
O księdzu Jerzym Szymiku – teologii, poezji i Śląsku (rekonesans badawczy).....339

Ediční poznámka.....349

O autorech příspěvků / O autorach artykułów.....350

Resumé.....368

Summary.....369

Tradice česko-polských literárněvědných konferencí v Opavě

Kniha shrnující referáty, jež zazněly na opavské konferenci o obrazu minulosti v české a polské literatuře, je další položkou v řadě sborníků z předcházejících let: v roce 1996 vyšel svazek Literatura v českém a polském Slezsku, 1998 Pronikání českého a polského jazyka do středověké poezie a písňové tvorby ve Slezsku, 1999 Postava sv. Vojtěcha v české a polské literatuře a umění, 2000 Literární věda na prahu XXI. století (K metodologii české a polské literární vědy), 2000 Romantismus v české a polské literatuře, 2001 Současné kontakty české a polské literatury, 2002 Česká a polská emigrační literatura, 2003 Česká a polská samizdatová literatura, 2006 Obraz minulosti v české a polské literatuře.

Slezská univerzita je přímo předurčena, aby rozvíjela česko-polské kontakty v maximální míře. Její sídlo Opava leží bezprostředně na hranici s Polskem a je tradičním střediskem české části Slezska, přičemž největší část území historického Slezska (do roku 1742 bylo s hlavním městem Vratislaví součástí zemí Koruny české) patří dnes polskému státu.

Podnět k těmto česko-polským literárněvědným konferencím v Opavě dal před lety prof. Edmund Rosner (1930-1998) z těšínské pobočky katovického Uniwersytetu Śląskiego. Od té doby se česko-polská setkání konají pravidelně každého listopadu a Ústav bohemistiky a knihovnictví Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě jako hlavní organizátor vždy spolupracuje s dalšími institucemi, Obcí spisovatelů a Instytutem Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego.

Považujeme za samozřejmé, že čeští a polští intelektuálové – ač každý na konferenci mluví svým jazykem – si rozumějí, jde přece o dva navzájem blízké západoslovanské jazyky. Proto i referáty tiskneme tak, jak je účastníci stylizovali.

Kromě pravidelných česko-slovenských literárněvědných konferencí vždy v září v rámci multikulturního festivalu Bezručova Opava, pořádaných již od šedesátých let dvacátého století, tak Ústav bohemistiky a knihovnictví založil i tradici konferencí česko-polských, jejímž svědectvím nechť se stane i tento nový svazek o obrazu minulosti v české a polské literatuře.

Bogusław Bakuła
(Poznań)

Wstęp
Czas nie dla poezji?

Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że dla poezji w Europie Środkowej nadszedł trudny czas, w którym jakość słowa już nie stanowi o jego popularności. Poezję usunięto z głównej sceny, ponieważ nikt już nie wymaga, aby była ona czymś więcej niż sobą – nie hasłem, tyrtejską pobudką, narodową moralistyką, wyrazem zbiorowego cierpienia i nadziei, głosem pokolenia, spowiedzią dziecięcia wieku – ale po prostu układaniem słów, odrębnym filozofowaniem, zajęciem dla pasjonatów lub mistrzów szarad językowych. A jeszcze niedawno – poeci mówili za tysiące, jeśli nie za miliony, i nie sposób zapomnieć, że wielu z nich do tej roli się przywiązało, surowo potem osądzając dzisiejsze czasy za danie pierwszeństwa prymitywnemu fabularyzowaniu. Nawet gdyby bardzo chciała, poezja po roku 1989 historycznych kostiumów swej chwały wdziać nie zdoła, a nawet chyba nie potrafi. Dla liryki nadszedł czas nowej autoteliczności, która będzie jej losem, aż do końca, gdy rozpłynie się w galaktyce cyberprzestrzeni i cyberlogosu, przekształcona w coś, czego dzisiaj sobie jeszcze nie wyobraża. Zatem dziś poezja zajmuje się sobą (z przymusu), a czytują ją niemal wyłącznie poeci i kilku krytyków. Jest dla siebie lustrem i obrożą. Jest samotna i nie ma celu. W sytuacji oderwania od mentorstwa i roli duchowej przewodniczki rośnie poziom jej wewnętrznej inteligencji i egzystencjalnej wrażliwości. Dziś poezja wydaje się zdecydowanie ciekawsza artystycznie niż dwie dekady wstecz, ale ponieważ nie jest programowana (awangardowo, narodowo, politycznie etc.) wielu wydaje się miałka. Zmianę sytuacji po roku 1989 przeżywano różnie i różnie tłumaczono, ale mało kto potrafił ukryć rozczarowanie tym stanem rzeczy. Niby to mówiono o naglącej potrzebie powrotu poezji do estetyki, do słowa, ale poeci nadal chętnie rozprawiali o historii i polityce. Do porządku przywołał ich stopniały krąg odbiorców, zainteresowanych zgoła innymi sprawami. Rozczarowania zmianą kursu nie przeżywali najmłodsi i najstarsi, którzy jeszcze, lub już, nie przywiązują wagi do komercyjnego sukcesu i medialnej pozycji. Pozycjonowanie nazwiska w poezji należy do działań zdecydowanie trudniejszych niż w innych sferach literatury. Prawdopodobnie poetą jest się w wieku młodzieńczym lub starczym, a więc tym trudniej się dobrze, mówiąc językiem Sieci, wypozycjonować. To, co pomiędzy albo blednie, albo już należy do prozy. A proza żyje swoją aktualną pozycją, nakładem, marketingiem, rankingiem w tej czy innej stajni wydawniczej. W poezji to, prawdę mówiąc, z wyjątkiem kilku, którzy jednak się wylansowali,

niewiele zmienia. Dlatego nawet w czasach zamętu i rozregulowania wszelkich kryteriów, jak dzisiaj, poezja pozostaje ostoją literatury, a proza jej co najwyżej żyzną glebą. W poezji będą nadal liczyć się nazwiska, a w prozie fabuły, których i tak nikt nie spamięta. Czas klasycznie rozumianej fabuły też powoli dobiega końca, zatem kto wie, czy przyszła proza nie schroni się w poezji, tak jak wiek temu poezja uciekła w słowo sprozaizowane i dzięki temu przetrwała.

Niniejszy tom *Czeska i polska poezja współczesna* daje pewną szansę wejrzenia w te procesy nie tylko na polskim podwórku, ale i na czeskim. Większość z prezentowanych w nim autorów rozumie współczesność jako czas po roku 1989 albo okres ostatniego ćwierćwiecza. Nieliczni tylko wkraczają głębiej w miniony czas tekstami o poezji Jarosława Iwaszkiewicza, Haliny Poświatowskiej, Jana Skácela, lecz i oni lepiej czują się w dzisiejszej siatce odniesień, nawiązując do niej w ten czy inny sposób.

Jakkolwiek doświadczenia historyczne po obu stronach polsko-czeskiej granicy są odmienne, inaczej też kształtowała się społeczna i narodowa wrażliwość obu społeczeństw, to doświadczenia literackie z kolei, po odliczeniu zrozumiałych różnic, nie są aż tak zasadniczo różne. Oba światy – polski i czeski – ogarnia ta sama ponadnarodowa i ponadartystyczna sytuacja, wymuszająca zbliżone reakcje, postawy, narzucająca style literackie, stosunek do tradycji i słowa. Polacy i Czesi musieli zmierzyć się z niedawną przeszłością, dokonać oceny minionego czasu, a jednocześnie zareagować na rynkową zmianę, która boleśnie uderzyła w ekonomiczne podstawy bytu słowa drukowanego i jego twórcy. Nie mogli także uniknąć konfrontacji z postmodernizmem, niewelującym lokalne odrębności i hierarchie, nie zauważającym tych delikatnych, wypracowanych w półtonach relacji oraz związków. Jednak najdotkliwsze wydawało się nagłe po 1989 roku milczenie wokół poezji, to nagłe przerwanie szerszego dialogu toczonego z poezją przez jej własną kulturę i potęgujące się w tej poezji poczucie bezdomności, jakże kontrastujące z wciąż jeszcze wysoką artystyczną pozycją poety, choć społecznie coraz niższą. Bolały wciąż niezagojone rany zadane w czasie normalizacji i stanu wojennego, a czas, po wyjściu z różnych podziemi i samizdatowych katakumb, był dla wielu twórców niełatwy. Niektórzy go nie przetrwali jako poeci – np. Jan Polkowski. Wciąż trwa ostry spór między zwolennikami estetyzacji i zwolennikami takiej czy innej użytkowości lub programowości literatury, wspólna też wydaje się uzewnętrzniana praca nad językiem jako medium tradycji z jednej strony, a z drugiej kultury masowej. A dalej już wyraźnie określone podobieństwa w stosunku samej liryki i miejsca poety. W rzeczywistości postkomunistycznej i zarazem ponowoczesnej poeci polscy i czescy czują tektoniczne rozchwianie, osuwanie i przemieszczanie się literackiego gruntu, zamazywanie dotychczas występujących orientacyjnych podziałów, nieostrość nowych. Zastanawia bezsilność krytyki, która po raz pierwszy od dziesiątków lat jest równie chaotyczna i bezradna, co literatura.

W odniesieniu do liryki polskiej omawia te procesy otwierająca tom wypowiedź Elżbiety Dąbrowskiej *Poezja polska po roku 1989 w odmianach stylu artystycznego*. Autorka podsumowuje nakreślone zjawiska szeroko zakrojoną syntezą: „Dominujący pluralizm językowy, gatunkowy, tematyczny, estetyczny i interpretacyjny zniwelował ostre podziały między literackim a nieliterackim i zasadniczo wpłynął na typologiczne «rozchwianie» tekstów. Zmieniająca się literatura – a zwłaszcza jej postmodernistyczne doświadczenie artystyczności odsłania złożony (hybrydalny) świat tekstów i języków, w którym trudno jest dziś wskazać jednoznaczne wyróżniki literackości. W świetle analitycznych danych można jednak uchwycić pewne kierunki i tendencje charakterystyczne dla ponowożytnej sztuki literackiej (jawne i/lub skryte sygnały poetyckości) i odkryć stylistyczno-językowe relacje między tym, co konwencjonalne, neoawangardowe i ponowoczesne". Autorka lokalizuje i opisuje idiomy oraz style poetyckie obowiązujące w latach 90. Idiom konwersacyjny, konwencjonalny (retoryczny), retoryczno-konwersacyjny wyznaczają, zdaniem E. Dąbrowskiej: "pewne wiodące linie stylistyczne, które (...) tworzą wielostylowe kombinacje o różnym stopniu nasycenia poetyckością". Zaś style poetyckie to, według niej: różewiczowski, postawangardowy, lingwistyczny, retoryczny/neoklasyczny, turpistyczny, metafizyczny, polifoniczny, intelektualno-dyskursywny, synkretyczny i hybrydyczny, retoryczno-graficzny. W zarysowanym obrazie wartości odziedziczonych powstają nowe zjawiska, ale to nowe jest nie do końca (samo)określone, lecz właśnie, by użyć modnego terminu, sylwiczne albo zbigosowane. Poezja odczuwa wszelkie zawirowania w literaturze i kulturze ze zwiększoną wrażliwością, zarówno te, które ukazują jej bezradność, rozbicie stylistyczne oraz ideowe, jak i te, pokazujące jej wciąż istotną, choć niedominującą, pozycję w świecie języka i kultury.

Przedstawione w opawskim tomie prace nie pozwalają na ukazanie dokładnie paralelnych przemian zachodzących w poezji czeskiej, ale w szkicach na temat liryki Jana Skácela, Zdeňka Rotrekla, Jiřího Staňka, Renaty Putzlacher, Bogdana Trojaka, Libora Martinka, autorstwa znanych postaci krytyki czeskiej, pewne zjawiska i procesy zostają uwyraźnione i można je odnieść do pewnych zjawisk w Polsce. Nie sposób się zresztą oprzeć wrażeniu, że poetyckie życie w Czechach jest znacznie bardziej uspokojone, napięcia i podziały międzypokoleniowe słabsze, a krytyka nie próbuje dyktować, jak w Polsce, norm pisania, w ogóle nacisk krytyki na poetów jest znacznie mniejszy. Silnie też odczuwana obecność tradycji awangardy i nadrealizmu inaczej modeluje estetykę poezji po roku 1989. W Polsce tradycja awangardy, mimo kilkakrotnych prób reanimacji, nie daje już tak trwałego rezultatu. Niedawno powrócił z emigracji do Pragi największy chyba współcześnie żyjący poeta czeski Petr Král, związany zresztą z paryskimi "Zeszytami Literackimi". To zmieniło nieco geografię literacką i przesunęło akcenty życia poetyckiego u naszych sąsiadów. Tak jak niegdyś powrót Czesława Miłosza do Polski. Poetycka emigracja staje się faktem historycznym na współczesnym etapie rozwoju czeskiej literatury.

Wśród omówionych czeskich twórców nie znajdziemy już przedstawicieli czy zwolenników żywej do niedawna awangardy, choć nawiązania do nadrealizmu w twórczości Rotrekla i Skácela oraz pozostałych twórców wskazują wciąż na obecność tego kierunku i stylu. Z drugiej strony istotna jest w tej poezji tradycja egzystencjalizmu i kontrkultury. Dalej idąc, w głąb, trzeba już posłużyć się wskazówkami zawartymi chociażby w pracach bohemistów Zdeňka Kožmína, Jiřího Trávníčka, Lubomíra Machali czy samego Zdeňka Rotrekla[1], znającymi temat lepiej niż tylko czytający czeską poezję polonista[2]. Godny uwagi jest zauważony w prezentowanym tomie pośmiertny powrót do szerszego uczestniczenia w życiu literackim liryki wybitnego, ale niepublikowanego w czasach tzw. normalizacji poety Jana Skácela (zm. w r. 1989)[3]. Mityzacje, wpływ folkloru, tradycja nadrealizmu, haiku, liryka filozoficzna u Jana Skácela narzucają się zarówno w perspektywie historycznej, jak i porównawczej. Jego śmierć jest symbolicznym zamknięciem epoki komunizmu i literatury zepchniętej do getta samizdatu, a także znakiem początku odzyskiwania jedności przez tę literaturę. W pewnym sensie blisko poezji Skácela sytuuje się liryka Renaty Putzlacher – w sferze wspólnej obojgu fascynacji małą ojczyzną, mitem, elementami folkloru. Cechy oryginalnej poetyki Bogdana Trojaka bardzo dobrze współgrają z łatwym do wydobycia nurtem poetyckiego oswajania codzienności w poezji zarówno Świetlickiego, jak również Jacka Podsiadły. Jednocześnie nie zapowiada ona przełomu artystycznego w poezji, choć może wywoływać refleksję dotyczącą zauważalnych zmian w sferze oczekiwań odbiorców.

W Polsce na pewno brakuje wyważonej pracy historycznoliterackiej ogarniającej obraz czeskiej poezji ostatnich kilkudziesięciu lat. Zastanówmy się więc przez moment, czego w najbardziej schematycznym obrazie czeskiej poezji po roku 1989 nie powinno zabraknąć, gdyby taki obraz miał powstać nad Wisłą. Na pewno w polskiej recepcji oprócz wyżej wymienionych warto by pisać o poezji Františka Halasa (1901-1949), Jaroslava Seiferta (1901-1986), Vladimíra Holana (1905-1980), Jiřího Koláře (1914), Miroslava Holuba (1923-1998), Ivana Diviša (1924-1999), Karela Šiktanca (1928), Egona Bondy'ego (1930-2007), Andreja Stankoviča (1940), Ivana Wernischa (1942), Petra Krála (1941), Karela Kryla (1944-1994), Ivana Martina Jirousa-Magora (1944). I zapewne o młodszych, a jakże interesujących twórcach takich jak – Lubor Kasal (1958), Roman Szpuk (1960), Lukáš Marvan (1962), Jáchym Topol (1962), Markéta Procházková (1963), Miloš Doležal (1970), Petr Borkovec (1970), Jaromír Typlt (1973)[4]. O tych poetach, podobnie jak o wielu innych, poczytać sobie musimy gdzie indziej. Mimo że Polsce wydano około 30. antologii czeskiej poezji o różnej objętości i zawartości to próby zsyntetyzowania ich zawartości na poziomie szkicowej chociażby syntezy, jak dotąd brakuje.

Polscy krytycy chętnie rozprawiają o wpływie amerykańskiej poezji na młodą lirykę po roku 1989 (przesławny o'haryzm) i podobnie Czesi, jeśli przypomnieć szkic Jiřího Flajšara *Kam směřují česká a americká poezie* z czasopisma "Aluze"

2003/2, w którym autor analizuje ankietę przeprowadzoną przez brneński "Host" 2006/6 na temat miejsca i roli poezji w rzeczywistości po roku 1989, wskazują chętnie na ten trop inspiracji. Według czeskiego krytyka buntująca się przeciwko roli polityczno-moralistycznego mentora, młoda poezja przestała pełnić rolę publicznego dyskursu. Stała się medium uwolnionym od nacisku pozapoetyckich okoliczności, ale zarazem zeszła na margines półprywatności, w świat zainteresowań i relacji niszowych. Towarzyszące temu zjawisku podobne w obu krajach mechanizmy dzielenia literatury wedle upodobań marketingowych powodują, że jej pozycja jest w obu krajach zbliżona. Poeta współczesny to ktoś wciąż reprezentujący paradoksy wczesnego środkowoeuropejskiego kapitalizmu: nadal wędruje po kraju z walizką własnych tomików i uprawia nimi handel obwoźny podczas nielicznych spotkań z czytelnikami. Krytyka zajmująca się poezją również schodzi na drugi plan, ponieważ plan pierwszy jest zarezerwowany dla analityków prozy (niestety dość wtórnej w tym regionie), zwłaszcza tej w wydaniu najbardziej populistycznym.

Poświęcony dyskusjom literackim artykuł Marzeny Woźniak-Łabieniec *Krytyka literacka po 1989 wobec klasycyzmu*, ukazuje kierunki dyskusji na temat tradycji poetyckiej. Autorka jest pewna, iż: "spór o klasycyzm toczy się na kilku płaszczyznach – począwszy od rozróżnienia na poezję «prywatności» i «dialogu z kulturą», poprzez dyskusję na temat języka indywidualnego i zbiorowego (zróżnicowanie poetyk), aż po czynniki pozatekstowe (świadomość nadawcy, światopogląd, idee)." Zatem właściwie spór toczy się o wszystko, co ważne w pejzażu nie tylko liryki i nie wyłącznie w odniesieniu do pokoleń najmłodszych. Powstają zjawiska mieszane, a tradycyjni, "czyści" zwolennicy klasycyzmu stanowią w poezji po roku 1989 stopniowo zanikającą mniejszość. "Po diagnozach Kędera (klasycyzm postmodernistyczny) i Orskiego (klasycyzm ponowoczesny) pogrzebał ich na dobre Sztokfiszewski, ogłosiwszy dogmat o omnipotencji postmodernizmu. (...) Pojęcia klasycyzmu krytycy używają już rzadko i z licznymi zastrzeżeniami, ze świadomością, że zbyt wiele narosło wokół niego nieporozumień, rozmyło się pierwotne znaczenie" – pisze Woźniak-Łabieniec w zakończeniu tekstu. W czeskiej tradycji nowoczesny klasycyzm wprowadzony do współczesności funkcjonuje przede wszystkim jako tradycja baroku oraz spuścizna symbolistów. Pisali o tym przekonująco Zdeněk Rotrekl w książce *Barokní fenomén v současnosti* (Praha 1995) i Petr Poslední w zbiorze *Meřítka souvislostí, Česká a polská literární kultura po roce 1945* (Praha 2000), pisano w tomie zbiorowym *Deset let poté (Česká a slovenská literatura po roce 1989)* (Praha-Opava 2000), pisała Sylvia Richterová w zbiorze *Místo domova* (Brno 2004) i wielu innych.

Ważny w kontekście wspólnego przedsięwzięcia tekst Tadeusza Siernego o przekładach poezji czeskiej na język polski po roku 1989 ukazuje podobne procesy rozkładu kultury literackiej w obu krajach, a następnie tendencje ozdrowieńcze. Po roku 1990 ukazało się ponad 30. antologii, z czego większość

jednak poza ośrodkami centralnymi (stąd trudności z zebraniem reprezentatywnej ilości tytułów) oraz całkiem sporo indywidualnych poetyckich tomów, od Jaroslava Seiferta poczynając, poprzez Jana Skácela, Jana Zahradníčka, Jáchyma Topola, Miroslava Holuba, Oskara Wenzla, Egona Bondy'ego, Václava Buriana, Bohumila Hrabala, Václava Hraběgo. "Polscy tłumacze jakby pewniej się czują w objaśnionej już krytycznie i estetycznie poetyce wczesnej awangardy lub twórczości poetów debiutujących w latach 60-tych XX wieku. Najbliższa współczesność jest jeszcze zapewne trudna do artystycznego przetworzenia, nabycia niezbędnego dystansu" – pisze Sierny. I narzeka na brak stałej, kompetentnej krytyki, na brak stałego dopływu informacji o czeskiej literaturze do zainteresowanych polskich odbiorców. Na analogiczny problem po drugiej stronie spuśćmy miło-sierną zasłonę milczenia. Recepcja polskiej literatury jest bowiem w Czechach tak znikoma (mimo pewnej ilości nazwisk i tytułów), że w zasadzie nie ma szerszego tematu[5]. Z wyjątkiem jednego pytania, które możemy potraktować wewnętrznie – dlaczego ta literatura jest tak mało atrakcyjna dla czytelnika zza miedzy? Ale to pytanie nie dotyczy tylko czeskiej recepcji, lecz głownie wartości tego, co oferują polscy pisarze w swoim kraju.

Portrety

Tę część otwierają prace Libora Martinka o liryce wiedeńskiego emigranta, księdza Bonifacego Miązka, slawisty i poety *("Vracím se, tedy jsem", Nad poezií Bonifacyho Miązka*) oraz Ivo Haráka (*Cestovní klínopis a věci kolem*) o wierszach Zdeňka Rotrekla, jednej z najciekawszych postaci czeskiej kultury literackiej, dysydenta, "żywego klasyka". Sztuka portretu literackiego obejmuje tu niemal zakres monograficzny (Martinek, Harák), ale też zawęża się do analizy oraz interpretacji wybranych tomów czy tekstów – Martin Skýpala o poezji Jiřího Staňka[6] (*Nad básněmi Jiřího Staňka*), Leszek Engelking o liryce Jerzego Jarniewicza, Tomasz Cieślak o poezjach Romana Honeta (*Twórczość Romana Honeta na tle poezji tzw. roczników siedemdziesiątych*) czy Piotr Kitrasiewicz piszący o poezji Marii Magdaleny Pocgaj (*Od buntu do pokory, O twórczości poetyckiej Magdaleny Pocgaj*), przechodząc na stronę interpretacji, jak w przypadku artykułu Mariana Wańczowskiego i Miroslawa Lenarta *Mowa, Wyrażenie tego co pierwotne i święte (O poezji Haliny Poświatowskiej)*. Najobszerniejszy szkic w niniejszym tomie zatytułowany *Możliwa niemożliwa rozmowa (o poezji Jerzego Jarniewicza)* dał L. Engelking. Twórczość Jarniewicza, poety zbliżającego się dzisiaj do 50., nosi gasnące cechy poetyki Nowej Fali i poezji postmodernistycznej: "jest świadomie acentryczna atopiczna, odwołująca się do wielu źródeł i sabotująca jednoznaczność i jednokierunkowość przesłania". Tak pisał Jacek Gutorow o liryce Jarniewicza, a Engelking dodaje, iż w twórczości tego poety: "Słowa i ich

zestawienia wręcz kipią tu od znaczeń, naładowane są nimi w stopniu znacznie przekraczającym pojemność zwykłych komunikatów językowych".

Umieszczając twórczość Romana Honeta na mapie poetyckiej lat 90., Tomasz Cieślak wskazuje kilka ważnych tradycji kształtujących tę mapę: z jednej strony poezja pokolenia '56, zwłaszcza przeżywająca swój rezonans twórczość Stanisława Czycza, a z drugiej postmodernistyczna estetyka językowych, i nie tylko, konwencji, języków "ukradzionych" czy przejętych jako przedmiot gry. Na innym biegunie poetyckości, najbardziej w sferze lirycznego klasycyzmu, lokuje się M. M. Pocgaj, poetka tradycji, starotestamentowych reminiscencji i nawiązań. Do cyklu portretów można zaliczyć również tekst Ewy Góreckiej o poezji Joanny Pollakówny, w którym autorka podkreśla związki tej liryki z malarstwem, sztuką i teorią poetyckiego widzenia – *"Dokąd wzywa mnie tęsknota,/ co z obrazów na nas woła". O pochwale malarstwa w poezji Joanny Polakówny ("Skąpa jasność. Ogarnąłeś mnie chłodem").*

Interpretacje

Obfita to część zawierająca prace naukowe i krytycznoliterackie polskich autorów, wśród których tylko Agata Firlej zdecydowała się na studium porównawcze, zestawiając *Marsjasza* Zbigniewa Herberta i *Marsjasza* Jana Skácela (*Pochwała niedoskonałości, Marsjasz Zbigniewa Herberta i Jana Skácela*). Interpretacje tu zgromadzone bardzo często wychodzą od analizy poetyki, a zatem warstwy stylistycznej, wersyfikacji, problematyki genologicznej. Niniejszą część rozpoczyna ambitnie Kamila Termińska pracą – *"Mapa pogody" Jarosława Iwaszkiewicza, Studium interpretacyjne.* Wciąż zagadkowy, autobiograficzny tom wierszy poety przekraczającego pewien stan rzeczy i świadomości, w stronę doświadczenia wyzbytego miałkości czasu historycznego, zapewne długo jeszcze będzie poruszał wyobraźnię krytyków i badaczy. Z kolei w artykule Jacka Brzozowskiego *Moralitet leśny* (*O jednej rymowance Wisławy Szymborskiej*) przedmiotem badań staje się utwór, którego cechą szczególną jest zjawisko rymu. Potem kolejne elementy poetyki – obraz liryczny (Edyta Dutka – *Polskie "tu i teraz" w wierszu Julii Hartwig pt. "Komediant"*); bohater liryczny-poeta (Zdzisława Mokranowska pisze o utworze Jarosława Marka Rymkiewicza *Poeta*); sytuacja liryczna (Irena Jokiel o wierszu *Szara strefa* T. Różewicza); gatunek (Beata Morzyńska-Wrzosek o tomie Tadeusza Różewicza *Matka odchodzi*; Małgorzata Burzka o poezji Andrzeja Mandaliana). Przedstawione teksty, których analizą nie sposób zająć się szczegółowo, stwarzają okazję do rozważań o bogactwie form poetyki wiersza współczesnego. Analiza lirycznego szczegółu: frazy, rymu, cechy gatunkowej, lirycznego przedstawienia, postaci, pozwala na zrekonstruowanie głębiej tkwiącej zasady organizowania współczesnego wiersza, jego warstwy brzmieniowej czy obrazowej. Autorzy interpretacji chętnie sięgają po konteksty

autorskiej i szerzej, rodzimej poezji, ale sens pracy widzą w wyłuskaniu tajemnicy poszczególnego, pojedynczego utworu.

Jedyny w tej części książki porównawczy tekst Agaty Firlej odwołujący się do znanych skojarzeń mitologicznych – Marsjasz – zostaje poświęcony "pochwale niedoskonałości", czyli życiu takiemu, jakie ono jest, istniejącemu w opozycji do sztuki i boskości, do wartości bezwzględnych, pełnych wewnętrznego, niewybaczającego okrucieństwa. Pochwała niedoskonałości jest, wedle A. Firlej, zarazem sztuką wybaczania i zrozumienia. Stanowi najbardziej wymowny gest odrzucenia zimnej wzniosłości utopii.

Młoda poezja po roku 1989 – walka o tożsamość

W zasadzie niemal cały tom uwydatnia zainteresowanie liryką młodszych twórców, lub wręcz debiutantów po historycznym przełomie. Otwiera tę część wartościowy szkic Jiřího Urbanca o autostylizacji we współczesnej poezji czeskiej, zwłaszcza młodszej, Jáchyma Topola, Petra Placáka, Jaroslava Píźla, J. H. Krchovskiego, Hanny Fouskovej (*Autostylizace v současné české poezii*). Ale jest tam również odwołanie do Karla Šiktanca, Violi Fišerovej. Urbanec pisze o stylizacji nie w znaczeniu językowym, ale bardziej kulturowym, a nawet egzystencjalnym. Powołuje się na uwagę Danieli Hodrovej o powszechnym w literaturze XX wieku poczuciu wyobcowania, wykorzenienia, bezdomności (*bezdomovost*). Z tego odczucia – pisze za Hodrovą – wynika w literaturze stylizacja na postawę outsidera, wędrowca, włóczęgi, pielgrzyma, czarownika, złoczyńcy. Taką właśnie (auto)stylizację, czyli postawę i odczucie, które niewiele ma wspólnego z autentycznym doświadczeniem, a najwięcej z literaturą – zauważa Urbanec w poezji czeskiej, nie tylko najmłodszej. Teza autora oświetla ważną cechę poezji zarówno czeskiej jak i polskiej w ostatnich kilkunastu latach. Jest to nierzadko literatura z literatury (co nie oznacza ani klasycyzmu, ani nie jest oskarżeniem o wtórność), albo literatura z kultury, traktująca światy symboliczne lub fikcję literacką jako realność w znaczeniu dosłownym i egzystencjalnym. Biorąc rzecz z innej strony, można dodać, że wirtualizacja literackiego świata, zobaczenie w obrazie poetyckim osobnej rzeczywistości, generującej własne kody, niezależnej, silnej, magicznej – stała się istotą prozy Michala Ajvaza i Olgi Tokarczuk.

Twórczość debiutującego w latach 90. czeskiego poety polskiego pochodzenia Bogdana Trojaka stanowczo jest zbyt mało znana w Polsce. Trojak pisze w języku czeskim, ale nawiązuje do wspólnej tradycji śląskiej, jest poetą kulturowego pogranicza. Operuje w sferze wielkich europejskich mitów i mitów lokalnych – pisze Jan Heczko (*K poezii Bogdana Trojaka*). Jest Trojak poetą dużego i małego zarazem świata kultury, ale choć jest także twórcą dwujęzycznym i dwukulturowym, co otwiera przed nim rozmaite drogi poetyckiej samorealizacji,

nie ujawnia jakże popularnego rozchwiania tożsamości. Poezja Trojaka wydaje się bardzo integralna, oryginalna przez to, na tle liryki obnażającej wielorakość, chaos, wewnętrznie rozmontowanej i z tego demontażu czerpiącej artystyczne oraz poznawcze satysfakcje. Jest zgoła odwrotnie.

Aktywny w Polsce i Czechach krytyk literacki, tłumacz i badacz literatury polskiej, także na Zaolziu Libor Martinek[7] posiada również spory dorobek poetycki, którego centralną kwestią jest również tożsamość ukazywana na skrzyżowaniu różnych szlaków kulturowych i życiowych – twierdzą Ewa Kosowska i Eugeniusz Jaworski (*Tożsamość liryczna spod znaku Gwiazdy Wieczornej, O poezji Libora Martinka*). O ile Martinek-poeta bytuje wśród wysokich wartości europejskich, to Marcin Świetlicki, symbol pokolenia rozpoczynającego w poezji nową drogę po roku 1989, aktywizuje rzeczywistość kultury masowej i tandetnej, wdzierającej się na postumenty opuszczone przez idoli socjalizmu (lub antysocjalizmu). Edyta Korepta (*Świadomość poetycka nowego pokolenia twórców na przykładzie pisarstwa Marcina Świetlickiego*) pisze, iż twórczość tego poety (niewątpliwie jednego z najważniejszych liryków młodego pokolenia w Europie Środkowo-Wschodniej lat 90.– B.B.): "Wplata się nie tylko w atmosferę polityczną lat przełomu, ale daje wyraz uwikłaniom człowieka w panujące systemy kultury bez względu na deklarowane postawy. Poeta nie pozostał bierny wobec tradycji, podjął z nią jakąś określoną grę. Z jednej strony odgrodził się od klasyków polskiej poezji, z drugiej strony wszedł w krąg barokowego konceptualizmu, który tłumaczy zarówno idee egzystencjalne podjęte w poezji, jak również ich koncepcję estetyczną. Dostrzegał również człowieka i jego uwikłania we współczesnej cywilizacji. Świetlicki ponadto świadomie wychodzi naprzeciw współczesnym tendencjom w kulturze i nie odgradza się od pop kultury". Świetlicki zagrał na czym mógł i dziś już nie jest zagadką, aliści jego pozycja w układzie rytmów poetyckiej kultury w Polsce jest wciąż bardzo ważna. Uczulenie tego poety na heroizujące, brzmiące fałszywie tony, rodem z dekady lat 80., drwina z kultury jako narodowej kaszanki, odsunięcie się od słowa ubranego tylko w narodową i społeczną wzniosłość, a jednoczesne powątpiewanie w idoli nowej kultury, opowiedzenie się za poezją w mocnym, męskim stylu, zdystansowaną do siebie i innych – pozwalały na uczciwą dyskusję o Polaków portrecie własnym po roku 1989.

Motywów zwyczajności, codzienności, deheroizacji, poszukuje Jan Galant w poezji Adama Wiedemana i Jacka Podsiadły (*Liryczna niezwykłość chwili w poezji Adama Wiedemana i Jacka Podsiadły*). Obecność tych elementów w poezji obu autorów, wskazuje krytyk, jest antidotum na pomieszanie wartości, na absurd, groteskę świata spełniającego się w nieustającej mityzacji pozoru. Pisze Galant: "Początkowo literacka nobilitacja zwyczajnych czynności była sposobem odheroizowania poezji, wywikłania jej z rozmaitych (politycznych także) zobowiązań, broniła przed uzurpacjami kultury i nakazami społecznymi.

W wierszach późniejszych poetyka codzienności stała się narzędziem godzenia ze światem, sposobem wyrażania zgody na egzystencję."

W twórczości Świetlickiego, Wiedemana było wiele o uzurpacjach kultury, o fetyszach współczesności, o pozornych wartościach, na co lekarstwem jest konkret zgoła nie literacki, uderzenie w simulakra, pokazanie "wała" jazgoczącej rzeczywistości mediów. Ale czy istnieje jeszcze coś takiego jak miłość? Gdzie i jak się spełnia? Piszą o tym Zbigniew Kopeć i Piotr Śliwiński.

Pierwszy z krytyków (*One i oni w poezji najnowszej*) zastanawia się nad dzisiejszym podziałem ról w tej nieskomplikowanej, ale jednak wspólnej przestrzeni, w świecie działań wymagających przynajmniej chwilowego założenia o istnieniu wspólnoty.

"Wydawać by się mogło, że właśnie w takim świecie kontakt miłosny lub erotyczny ma szansę być czymś szczególnie cennym. Tymczasem jest inaczej, ponieważ przepaść, jaka dzieli mężczyznę i kobietę w poezji roczników siedemdziesiątych bywa ogromna, choćby z tej racji, że żyją oni w zupełnie innej przestrzeni. O ile bohaterki liryczne utworów, zwłaszcza tych, których autorkami są poetki, «pokazują się» najczęściej w mieszkaniach, czy też ewentualnie w bliskim kontakcie z przyrodą, to przestrzenią zamieszkałą niemal wyłącznie przez panów jest miasto, po którym jak w pełnej niebezpieczeństw dżungli krążą niczym samotni łowcy. Wypreparowany z wierszy mężczyzn portret zbiorowy, być może z racji licznych uproszczeń, wpisuje się w stereotyp, do którego powstania, czy też tylko utrwalenia, przyczynili się Wojaczek i Hłasko." – pisze Kopeć.

P. Śliwiński w ironizującym tekście *Powrót smoka (w poezji miłosnej)* diagnozuje: "Po pierwsze, zdaniem części poetów, żeby kochać, trzeba zdziczeć, a niepochwytność miłosnego sedna wymaga prowadzenia totalnej wojny z formą. Po drugie, wojna totalna wyniszcza totalnie – podejmujący ją wiersz musi zatem zdawać sobie sprawę z komunikacyjnego ryzyka. Polega ono na tym, że mogąc pokazać znikanie *nolens volens* sobą tylko, wiersz śmiertelnie naraża własną przyszłość jako czegoś, w czym czytelnik chce uczestniczyć. Po trzecie, dwudziestowieczny dylemat «poezji niemożliwej» (Różewicz, Celan) zachowuje żywotność, rozszerzając nawet swój zakres, słabnie natomiast nadzieja, że niemożliwe da się przekroczyć, a tym samym wynikające z tego poczucie tragizmu. Znormalniały dramaty języka. Po czwarte, na szczęście uwodzić i kokietować nadal udaje się środkami konwencjonalnymi." Zachodzi nieodparte podejrzenie, iż poezja, ta depozytariuszka miłości skonwencjonalizowanej, nie wytrzymała do powrotu smoka (zaginął gdzieś szlachetny rycerz), utraciła po drodze i cnotę, i zarazem monopol na smoki.

Dwa kolejne teksty wskazują na szczególne relacje łączące poezję współczesną z muzyką. Anna Gomóła w szkicu *Sarmacki konterfekt w poezji Jacka Kowalskiego* pisze o związku twórczości dwóch bardów, poetów i muzyków, z estetyką baroku, ze stylem sarmackim. Na tle docierającej do coraz szerszego kręgu odbiorców liryki Kowalskiego ukazuje również twórczość klasyka

gatunku Jacka Kaczmarskiego. Jakkolwiek sarmatyzm rozumiany jest przez nich nieodmiennie jako przedmiot stylizacji, staje się również wartością kreującą projekty współczesne. "Trudno podsumować te rozważania, bo są one raczej wstępem do dalszych analiz. Sądzę jednak, że Jacek Kowalski pokazuje jak bardzo tkwimy jeszcze w przeszłości, natomiast Jacek Kaczmarski – jak bardzo tkwi w nas przeszłość. Z tym, że dla pierwszego jest to wartością, a dla drugiego – obciążeniem, choć w wielu momentach, zwłaszcza dziejowych przełomów – bardzo ważnym." – pisze Gomóła.

Nie zaskakują inspiracje muzyczne w dwóch wierszach W. Wencla. Jerzy Wiśniewski (*Uwagi o inspiracjach muzycznych wierszy "Srebrne i złote" oraz "Oda na dzień św. Cecylii*), analizując utwory poety związane z *Mesjaszem* Haendla (*Srebrne i złote*) oraz muzyką Henry'ego Purcella (*Oda*) pisze: "wydaje się, że intencją Wencla jest przede wszystkim zwracanie uwagi na kompozycje z czasów, w których sztuka, a w szczególności muzyka, była zorientowana teocentrycznie – bez względu na temat i przeznaczenie utworów. Poeta, nie zgłębiając ich struktury i nie rozwijając refleksji o ich treści, daje wyraz swemu aksjomatycznemu pojmowaniu ich funkcji i charakteru. Są one dla niego ważne jako znak ładu duchowego w świecie; należy je «czcić», podziwiać ich trwałość i siłę oddziaływania, oczekiwać ich uobecniania się we współczesności." Ład duchowy w muzyce przypomina, iż jej oddziaływanie ma doskonalić istotę ludzką, stanowić wyraz doskonałości tego, co Platon określał jako *ethos*. Część poświęconą poezji po roku 1989 kończy szkic Zbigniewa Kaźmierczyka o debiutanckiej twórczości Mariusza Więcka (*Zaświat i świat w tomiku Mariusza Więcka* "*Dar języków...*"), poety przebywającego wyobraźnią między światem i zaświatem, racjonalnością i mistyką egzystencji, nauka i wiarą.

Tom kończą trzy prace o charakterze regionalistycznym, co raczej oznacza tu ograniczenie przestrzeni i obserwacji do określonych wątków twórczości i myśli, niż tworzenie obrazu literatury prowincjonalnej. Jest to problem poszukiwania, rekonstruowania, tworzenia tożsamości – w nim poezja ma wciąż wiele do powiedzenia. Katarzyna Tałuć zastanawia się nad odbiciem rzeczywistości Zaolzia/czeskiego Śląska Cieszyńskiego w poezji Renaty Putzlacher. Pisze Tałuć: "W poezji R. Putzlacher dominuje obraz Zaolzia z Cieszynem jako terenu starć, mieszania się, współistnienia wielu narodów, obraz ziemi schizofrenicznej przekazującej ową chorobę swoim potomkom – mieszkańcom. Z jednej strony ten specyficzny spadek to dla poetki przekleństwo, ciężar powodujący, że: «Zawsze czułam się w pół drogi/ Wyrwana z kontekstu. Sama sobie do pary»".

Z drugiej jednak strony próba wyrwania się, spalenia za sobą wszystkich mostów łączących "ja" z rodzinną ziemią okazuje się niemożliwa i przynosi klęskę. O Krakowie – mieście symbolicznie uznawanym za kolebkę polskości – poetka z Zaolzia tak pisze: "/.../ Więc ja kiedyś kochałam to miasto / szczenięcą sztubacką miłością Choć poskąpiło mi / juwenaliów miłosnych wtajemniczeń odlotów / To

chore tak przywiązać się do miasta / które ma cię w głębokim poważaniu / bo nie dorastasz mu do bruku".

Rozczarowanie, jakiego doznaje w zetknięciu z innym (ale przecież polskim) miastem, wywołuje obraz miejsca, z którego autorka ucieka i do którego ostatecznie powraca. W poezji R. Putzlacher: "Przekonanie o różnorodności czy nawet wielowymiarowości Zaolzia, z jego niestałością, ruchem, co symbolizują wiecznie płynące wody Olzy, rodzi żal i tęsknotę za czymś wyrazistym, jak napisze poetka w *Wyrwanej z kontekstu*, za «spokojnymi wodami». Po nieudanych próbach określenia w sposób jednoznaczny swojej tożsamości autorka-bohaterka-podmiot liryczny godzi się na «wielokorzenność», akceptuje Zaolzie jako ziemię o wielu obliczach: czeskim, polskim, słowackim, niemieckim, żydowskim." Tak znaczne poszerzenie perspektywy odczuwania, wtopienie jej w przestrzeń wielokulturowości, daje w wierszach Putzlacher filozoficzną głębię, gdzie paroksyzmy historii i napięcia w sferze tożsamości nie wyglądają złowieszczo, ale są składnikiem doświadczenia zrównującego lokalność z uniwersalnością.

Z kolei Czesława Mykyta-Glensk (*Nowa poezja i kobiet opolskich wierszopisanie*) odkrywa przed mniej zorientowanym czytelnikiem zaskakujące bogactwo nazwisk, wielopokoleniowość, dobrze pojętą lokalność dającą poczucie zakorzenienia w świecie co najmniej dwu, a raczej trzy kulturowym i nie odzwierciedlającym warszawskie koniunktury, lecz karmiącym się własnymi sprawami.

"Teksty opolskich autorek nie przekładają się na argumenty potwierdzające całkowitą integrację ich twórczości z przedstawicielkami środowisk krakowsko-warszawskich. Nie bruLionowy duch i temperament, brutalizm czy ekshibicjonizm znamionuje ich twórczość. To nie barbarelle, raczej skłonne do dyskretnej, wolnej od retuszu i maski konfesji, szczerości, a nawet pewnej odwagi w wyrażeniu uczuć i doznań głębiej skrywanych. Bliższe są myśli Anny Kamieńskiej: «Mówić prawdę w poezji to znaczy nie kłamać nawet pięknością i fałszywą urodą słowa». I dzieje się to całkiem naturalnie. Wyczuwalny o'haryzm nobilituje kobiece parafernalia, przydając powszedniości rangę poetyckiego tworzywa."

Obraz dopełnia szkic Krystyny Heski-Kwaśniewicz o twórczości ks. Jerzego Szymika, dołączającego do pokaźnej grupy kapłanów eksploatujących religijną tradycję, osiągnięcia nowoczesnej liryki oraz tradycję kultury regionu śląskiego. Szczęśliwe to połączenie, które daje J. Szymikowi znaczące miejsce na mapie poezji nie traktowanej regionalnie. Na przykładzie tej twórczości można wiele mówić o względności kwalifikacji czy klasyfikacji takich jak opozycja: uniwersalne – regionalne, centralne – peryferyjne, mityczne – nowoczesne, rodzime – obce.

Poezja rozwija się zgodnie z własnym rytmem. Nie chce dziś rewolucji: ani socjalnej, ani moralnej. Nie jest rujnująca awangardą, nieufnie patrzy też na klasycyzm, zdolny być może już tylko do stylizacji. Z dystansem spogląda na pokusy pozornego uniwersalizmu, jak też na upokorzenia posądzeń o prowincjonalizm. Zdaje się, że jej celem jest namysł nad egzystencją i granicami

poznawania poprzez słowo. W tym namyśle powoli wyręcza filozofię, której przypadło w udziale zająć miejsce w świecie politologii i socjologii. To mówi nam, że nic jeszcze nie zostało przesądzone w sprawie końca i początku poezji.

Tymczasem prace zgromadzone w niniejszym tomie pokazują, oprócz tematycznej wielości, różne temperamenty badawcze, nastawienia, różne też rozumienie metody naukowej w badaniu poezji. Nie miały one być i nie są wyrazem jednego przekonania albo realizacją przyjętego założenia programowego. Siłą, która je skupiła, a następnie wyraziła w kształcie tu znajdowanym, jest formuła spotkania i niewymuszonego dialogu o literaturze. Ten dialog znajduje stałych wielbicieli w różnych środkach uczelnianych, przyciąga Polaków nie tylko z południa ich kraju, jak również Czechów nie tylko z północnych regionów. Można powiedzieć, że coroczne opawskie polsko-czeskie konferencje stały się już tradycją i zarazem ważną częścią kultury pogranicza, w której poezja tradycyjnie odgrywa znaczną rolę. Ich wartością jest, poza wszelkimi innymi pożytkami, ciągłość, pewnego rodzaju odporność na zachwiania koniunktury. W tym pejzażu podjęta dyskusja na temat problemów współczesnej poezji czeskiej i polskiej również nie nosi charakteru doraźnego. Jest zapisem żywych tendencji przenikających obie literatury, dla których wzajemny dialog nigdy nie był przymusem, dlatego od czasu do czasu może być przyjemnością.

Przypisy

[1]Z. Rotrekl, *Skrýta tvář české literatury*. Brno 1991.

[2]Zob. m.in.: Z. Kožmín, J. Trávníček, *Česká poezie od 40. let do současnosti*. Brno 1994; Z. Kožmín, J. Trávníček, *Na tvrdém loži z psího vína. Česká poezie od čtyřicátých let do současnosti*. Brno 1998; J. Trávníček, *Poezie poslední možnosti*. Praha 1996. L. Machala, *Průvodce po nových jménech české poezie a prózy 1990-1995*. Olomouc 1996.

[3]Z. Kožmín, *Skácel*, Brno 1994.

[4]Zob.m.in.: *Ryby katedrál. Antologie české poesie XX. století v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*. Edičně připravil a uspořádal Odillo Stradický ze Strdic. Petrov, Brno 2001; P.A. Bílek, M. Huptych, J. Macháček, V. Pistorius, *Pegasovo poučení: antologie české poesie 1945-2000*, Praha 2002; S. Martínková-Racková, J. Srbová, M. Šmejkalová, J. Šulc, *Antologie české poezie. II díl (1986-2006)*, Dybbuk, Praha 2007.

[5]Konsekwentnym obserwatorem czesko-polskich literackich i kulturalnych relacji, odniesień i związków jest obecnie Petr Poslední, *Polské literární symboly*, Hradec Králové 2003. Trzeba odnotować również tak ważne dla współczesnych polsko-czeskich związków literackich fakty recepcji naukowej, jak opawska seria prac pokonferencyjnych, pod redakcją Libora Martinka, jak: Martinek, L. (red.), *Současné kontakty české a polské literatury*, Opava 2001; Martinek, L., Tichý, M. (red.): *Česká a polská emigrační literatura*, Opava 2002; Martinek, L., Tichý, M. (red.): *Česká a polská samizdatová literatura*, Opava 2004; Martinek, L., Heczko, J. (red.): *Obraz minulosti v současné české a polské literatuře*. Opava-Katowice 2006.

[6]Nazwiska tego interesującego twórcy nie odnotowują wskazane tu największe w ostatnich latach antologie poetyckie, zob. przyp. 4.

[7]L. Martinek, *Polská literatura českého Těšínska po roce 1945*, Opava 2004; Jacek Sikora, *Za późno na wiosnę. Příliš pozdě na jaro*. Przełożył/přeložil Libor Martinek. Spolek – Towarzystwo AVION. Český Těšín 2007.

LITERATURA, KRITIKA, PŘEKLAD PO ROCE 1989

LITERATURA, KRYTYKA, PRZEKŁAD PO ROKU 1989

Elżbieta Dąbrowska
(Opole)

Poezja polska po 1989 roku w odmianach stylu artystycznego

Koniec XX wieku zastał styl artystyczny w stanie totalnego zróżnicowania i postępującego procesu „rozsuwania" granic literackości. Dominujący pluralizm językowy, gatunkowy, tematyczny, estetyczny i interpretacyjny zniwelował ostre podziały między literackim a nieliterackim i zasadniczo wpłynął na typologiczne „rozchwiania" tekstów. Zmieniająca się literatura – a zwłaszcza jej postmodernistyczne doświadczenie artystyczności odsłania złożony (hybrydalny) świat tekstów i języków, w którym trudno jest dziś wskazać jednoznaczne wyróżniki literackości. W świetle analitycznych danych można jednak uchwycić pewne kierunki i tendencje charakterystyczne dla ponowożytnej sztuki literackiej (jawne i/lub skryte sygnały poetyckości) i odkryć stylistyczno-językowe relacje między tym, co konwencjonalne, neoawangardowe i ponowoczesne (Dąbrowska 2003; Sławkowa, Witosz, Wojtak, Skudrzykowa 2003; Grochowski 2000).

W rozległej przestrzeni **lirycznych „języków"** da się zauważyć pewne wiodące linie stylistyczne, które osobno, albo w związkach (zgody czy niezgody) tworzą wielostylowe kombinacje o różnym stopniu nasycenia poetyckością. Mamy tu więc przede wszystkim: **idiom konwersacyjny**, którego znakiem szczególnym jest „odmowa tradycji", upotocznienie wypowiedzi poetyckiej i iluzje „mówioności"; **idiom konwencjonalny (retoryczny**), który określa „dykcja klasycystyczna" (więź z tradycją: obecność historycznych stylów, gatunków, tradycyjnej wersyfikacji) i wreszcie **idiom retoryczno-konwersacyjny** (formy mieszane/ dialog z tradycją i estetyką).

Wymienione nurty stylistyczne wchodzą w różne alianse, kombinacje i krzyżówki, ale pozycję dominującą ma dzisiaj „idiom konwersacyjny" i to on jest znakiem pierwszym nowej poetyckości, również form mieszanych (wzniosłe/ banalne). Typ retoryczny stanowi mniejszość, ale właśnie dlatego dobrze go widać na tle „sprozaizowanej" mowy najnowszej poezji i jej antywierszowej kompozycji (zerwanie z rytmem wiersza). Kontekstem odniesienia dla tego typu „potocznego potworzenia" jest przełomowy dla języka literackiego rok 1956, kiedy to rzeczywistość potoczna weszła do literatury i zasadniczo zmieniła jej język. Rewolucyjna wówczas przemiana stylu otwierająca „nowy paradygmat poezji" nadal jest źródłem inspiracji najnowszej liryki, co dobrze słychać w odbitych echem: „gatunkach codziennych" Mirona Białoszewskiego, w ujęciach

przywołujących estetykę brzydoty Stanisława Grochowiaka, w antylirycznych stylach znanych z lekcji poezji Tadeusza Różewicza (ekspresyjność wiersza wolnego; kolokwialność, dysharmonijność, sylwiczność, kolażowość), a wreszcie w odbitej echem „nowofalowej" poetyce spod znaku Stanisława Barańczaka, Ryszarda Krynickiego, Adama Zagajewskiego czy Ewy Lipskiej (por. Sławiński 1990; Świrek 1985, Tokarz 1990; *Pisanie Białoszewskiego* 1993).

Artystyczną zmianę na obecnej scenie literackiej zapoczątkowała **„liryka urodzona po 1960 roku"** („brulionowcy"/ „nowi dzicy"/ „barbarzyńcy") i ich prowokacyjnie (estetycznie i etycznie) antypoetycka strategia: „PRZYSZLI BARBARZYŃCY: –

w końcu jesteś
my
ja
kimś
rozwiązaniem

– powie lider grupy Robert Tekieli (tu m. in.: Marcin Świetlicki, Adam Podsiadło, Marcin Baran, Zbigniew Machej, Marcin Sendecki, Krzysztof Jaworski, Artur Szlosarek, Natasza Goerke, Manuela Gretkowska – mniej lub bardziej związani z kwartalnikiem „bruLion" wychodzącym w latach dziewięćdziesiatych). Poezja ta – zwłaszcza w swej fazie totalnego bycia „anty" – neguje tradycję we wszystkich jej przejawach (odrzucenie języka tradycji literackich; odrzucenie języka wartości duchowych) i ogłasza bunt przeciw „odwiecznym tematom" i obywatelsko-patriotycznym powinnościom (Kornhauser 1995: 115). Również – obecny w tej poezji nurt lingwistyczny powtarza wprawdzie dawne problemy z językiem, ale dzisiaj skala podejrzenia (po doświadczeniach kłamstwa językowego nowomowy) jest nieporównanie większa.

Szczególnym rodzajem odmiany konwersacyjnej jest **poezja codzienności** – odrzucenie retoryki wzorców kultury wysokiej na korzyść „relacji z życia", „gatunków codziennych" i „cytatów z rzeczywistości" (żargon podwórkowy, język młodzieżowej subkultury, brutalizmy, wulgaryzmy, neologizmy, mówioność w grafii i ortografii). Przy czym jednak kolokwializmy dzisiejszego stylu artystycznego cechuje nieco inna funkcja, to bowiem, „co dawniej należało do slangu teraz stało się swoistym kodem ponadśrodowiskowego porozumiewania się. Literatura odwierciedla znakomicie ten proces banalizacji języka, odrzucania intelektualnego, właśnie literackiego wysławiania się, na rzecz nie tyle stylu niskiego, który reprezentował odmianę sztuki, lecz mowy nieliterackiej, cytowanej bez stosowania jakichkolwiek zabiegów kreacyjnych, „prosto z życia" (Kornhauser 1999: 169; por. Skudrzykowa 1994). Nikt wcześniej „w takim stopniu nie otworzył literatury dla języka żargonowego (slangu młodzieżowego). Prysnęły ostatnie bariery, także autocenzuralne, które nawet dawnym naszym

poetom przeklętym, jak Bursa czy Wojaczek, nie pozwalały na zbyt wiele zauważa Kornhauser (1995: 117) – który również w wyborze frazy mówionej dostrzega ucieczkę „brulionowego" poety od kulturowego kodu „pisania wierszy" w stronę „gadania, bełkotania, niezobowiązującej rozmowy" (Kornhauser 1995: 117).

Ostentacyjne **łamanie norm** (literackości, liryczności, kultury języka), rezygnacja z kunsztownej retoryki na korzyść oszczędnych środków wyrazu i uproszczonej mowy (przewaga zdań krótkich, słów prostych i dosadnych) uwarunkowane są właśnie dążeniem do literatury opartej na faktach („przezroczysty" język). Tematem poetyckiej wypowiedzi stają się więc banalne „życiowe okoliczności" czy – jak rzecz nazwie Grzegorz Wróblewski – *Ciamkowatość życia* (1992):

Rozwinąłem papier.
Wyjąłem kanapkę i szybko przytknąłem do ust.
Chleb z masłem i żółtym serem
Nieźle, całkiem nieźle – pomyślałem
Ten obok też coś wcinał.
Nie potrafiłem dojrzeć co.
– Ty! Co masz? – zapytałem.
– Z masłem i mielonką! – wrzasnął
Oklapłem na wyrko.
[…]
Ciamkałem powoli kanapkę
[….]
(Wróblewski, *Ciamkowatość życia – Po Wojaczku. Brulion i niezależni*)

Zmiana języka idzie w parze z eksponowaniem stylistyki „niskich rejestrów" (banalne czynności codziennego życia, sfera seksu, biologii, fizjologii – Kornhauser 1995: 115-124; 1999: 165-179; 2003; Kisiel 1998; Maliszewski 1999). Z czasem jednak pierwsze uderzenie językowego buntu „brulionowców" („barbarzyńców") traci swój rewelacyjny impet pod wpływem dużej podatności polszczyzny literackiej na wchłanianie wyrażeń żargonowych, neologizmów, brutalizmów, stylów pop- i subkulturowych, języka massmediów, slangów młodzieżowych, odmian środowiskowych (o czym piszą Grybosiowa 1988; Markowski 1995 i co dobrze też dokumentuje *Wypasiony słownik* Chacińskiego 2003). Rejestrację faktyczności w „żywej mowie" obserwujemy także w twórczości „dzikich dzieci" końca wieku (roczniki 70. i 80.; por. Siwczyk *Dzikie dzieci* 1995), które kontynuują styl mówienia „brulionowców", ale teraz poszerzają skalę tamtego słownika zapisywania „nagiej rzeczywistości" (por. *Tekstylia. O rocznkach „siedemdziesiątych"* 2002)

Wymóg **„maksymalnej referencjalności**" przekłada się na styl i sposób organizacji tekstu, na sferę wiązania mówioności i pisaności – co wpływa nie tylko na kształt wiersza, ale przede wszystkim na polifoniczne interakcje „tego

co mówione i tego co pisane" (Grzenia 1999: 35). Wybór potoczności może też być wyborem stylistyki negatywnej jako reakcji na konwencjonalne wzorce sztuki poetyckiej: „To jest liryka roli. [...] Znajdywać czas dla dramatów/, które nie miały miejsca. To jest rola liryki" – powie Jacek Podsiadło w *Wierszu dla Andrzeja Sosnowskiego* – i podkreśli granicę między literaturą a prawdziwym życiem. Dla jej przekraczania poeta użyje jednak wiersza, tyle, że uczyni z niego formę autobiograficzną i wypełni ją dokumentacją własnej *peregrinatio vitae* (*Sobą po mapie* 1989).

Tendencje do indywidualizacji wypowiedzi są swoistym znakiem sprzeciwu poety wobec „oddawania liryki na poczet zbiorowego zamówienia" – jakim był jeszcze zaangażowany język poezji stanu wojennego (Dabert 1998) – i przekonania, że „jednostka sama-w-sobie i sama-dla-siebie jest ważniejsza od całej rzeczywistości zewnętrznej" (Kisiel 1998:13). Charakter mowy własnej (prywatna metafora) i ekspresywny styl wypowiedzi dużo też mówią o sytuacji podmiotu, o jego niezgodzie na zastany język oczywistości i zastane konwencje (bunt: estetyczny, etyczny, aksjologiczny, światopoglądowy). W efekcie emocjonalnego oglądu rzeczy powstaje zapis w niedoskonałej formie i w niedoskonałym języku wiersza „rozsypanego" (antywiersza) – co ma być i aktem odrzucenia norm i obrazem postmodernistycznego „rozchwiania" świata (wielość i niepewność rzeczywistości wyraża rozproszona fraza, słowo „rozbite" i eliptyczny skrót). Mowa intymna zbliża się wtedy do nieskładnego języka podmiotu i uzewnętrznia jego niespójne „ja": „Chaotyczne czynności wokół tego, że/ a co mnie to właściwie./ Nie wyobrażałem sobie i bardziej to ja/ jadę (Świetlicki, ***); Słonko świe./ Kwiatki pach./ Ptaszki śpie./ (Świetlicki, *Neurowanie*). Zdarza się też, że osobowe „ja" liryczne dystansuje się wobec siebie przez bezokolicznikową formę „Się" albo ujawnia sytuację egzystencjalnego „zapętlenia" przez wpisanie „ja" w przestrzeń alfabetycznego rejestru haseł-wierszy, które tworzą swoisty zbiór zachowań: *Baczność; Bolenie, Brejkanie, Burzenie, Całowanie, Chcenie* (Świetlicki *Czynny do odwołania*). Słownik jest w tym przypadku nie tylko źródłem językowej zabawy w dekonstrukcje i neologizmy, ale ludycznie mówi o „skazanym na dyktaturę języka" podmiocie (Rewers 1994:36).

Obserwowana w omawianym nurcie poezji tendencja do **uwalniania stylu od nadmiaru poetyckości** znajduje swój wyraz w najmłodszym pokoleniu poetów (rocznik 70. 80.), którzy odretorycznienie języka czynią miarą swej poezji i odrzucają „całą masę metafor/ które nie są potrzebne/ żeby nazwać tę sytuację/ idem przez idem/ to samo przez to samo"; „Nadszedł czas pisania wierszy/ typu light" (Filip Zawada, *Poczta dźwiękowa – System jedynkowy* 1997; *Bóg Aldehyd* 1999*)*. Rysem zasadniczym tej twórczości jest przede wszystkim fakt, iż „znakiem autentyczności czyni ona niemal dokładnie to samo, co dla artystów modernistycznych było znakiem fałszu – formy pospolitości w życiu, w na co dzień przeżywanej i używanej kulturze" (Czapliński, cyt. za *Tekstylia* 2002: 353). Przy czym sposób prowadzenia poetyckich „notatek z rzeczywistości" ujawnia

paradoksalną naturę języka, a razem z tym podkreśla absurdalność egzystencji. Bo oto z jednej strony podmiot ma świadomość istnienia przez język, z drugiej zaś ma świadomość jego niemocy, doraźności i ulotności: „jak z tobą rozmawiać, mój tymczasowy język/ nie zostawi na kamieniu śladu. No jak?" – pyta retorycznie Mirosław Tarasewicz (*Po Wojaczku 2. Brulion i niezależni* 1992).

Kryzys języka wiąże się więc z **kryzysem podmiotowości i kryzysem tożsamości**: „Nie mogę dojść kim jestem. Żadne hasła, żadne/ inicjały i żadne symboliczne obrazki/ nie zakrywają mnie i dlatego zupełnie/ nie mogę dojść, kim jestem. Świat nie oferuje/ niczego prócz blasku. Ja poruszam się/ jak wskazówka do góry – po kole, do góry,/ w dół, w ciszy, w nudnym blasku /.../ Trzymam się papierosa, żeby się nie zgubić (Świetlicki, *nocą z sierpnia na wrzesień – Trzecia połowa* 1996); „Świat się składa z pomyleń my/ błędnie złożeni do świata drżący/ nieśpiewni niepewni/ na jaki przylądek dotrzemy/ niestatkiem słów" (Joanna Mueller, *Narrenschiff czyli muza zaumna* „Ha!art" 9/10 2002).

W nowych dekoracjach scenerii końca XX i początku XXI wieku po raz kolejny poddaje się próbie komunikacyjne funkcje języka, a razem z tym problematyczność bycia w języku i przez język. Znaczące jest tutaj przekonanie, że świat „słowny" (słowa odnoszone do słów nie do rzeczy) jest sferą fikcyjnych bytów (tylko tekst jest jedyną realnością), więc wszelkie ontologiczno-epistemologiczne pewniki i przeświadczenia muszą stać również pod znakiem zapytania:

Znaczenie pcha się drzwiami i oknami ot
taka spłuczka [...]
aliteracje, niewydarzone rymy, pył i kurz
[...]
Czy zasłużyłeś na górnolotną fikcję
tego życia bez faktów?
(Andrzej Sosnowski*, Spacer przed siebie*);

Wszystko to cytat, obłok cudzej mowy
słowa, co padły i myśli zwietrzałe,
lustrzany obraz
zwietrzałego świata w lotnych chmurach
(Tadeusz Pióro, *Esej o chmurach*).

Znaki ulegają inflacji i tracą moc nazywania, zostaje tylko słownik i gramatyka, tylko wyrazy i pojęcia o niepewnych znaczeniach, nieokreśloności i relatywności:

Na początku był ateizm./
Potem Atman, Allach, Bóg, Brahma, Budda
i tak dalej aż brakło alfabetu.
Nie ma prawdy, sensu, poznania, nie ma rzeczywistości, nie ma sztuki,
są tylko przewrotne sztuczki

i słowa, słowa, słowa.
I znów trzeba zaczynać od początku,
przewartościować alfabet i ogłosić:
Aerobic jest jedyną formą zbawienia";

(Jacek Podsiadło)

Stan niepewnej egzystencji i niejasnych sensów oddają brulionowe notatki, fragmentaryczne zapiski, krótkotrwałe epifanie i „przejściowe" stany wiersza (wiersze „próbne"/ „doraźne"). Teksty w ruchu form wielokrotnie składanych i rozwijanych (kompozycje „aleatoryczne", kolażowe, sylwiczne; „palimtekstowe") – na różne sposoby mówią o sytuacji podmiotu wśród światów, języków i tekstów (por. np. Zawada: *Ognioodporna poczekalnia wybierz wersję która najbardziej ci odpowida*).

Poeta końca XX wieku bardziej niż kiedykolwiek „postrzega rzeczywistość jako zbiór przypadkowych i pojedynczych zdarzeń, przedmiotów, zjawisk. Najchętniej zaczyna od sprawozdania-wyliczenia" – wiersze mają otwarte konstrukcje, zaczynają się niejako „w środku i nie mają zakończeń, stanowiąc zdania, fragmenty zdań, jakby zatrzymywanych w biegu, odnotowanych pospiesznie" – (Nyczek 1988: 108; Orski 1997: 5-24): A kiedy językowe gry stają się językową pułapką jedynym wyjściem może być styl ironiczny, czyli strategia „przywracania rzeczy na swoje miejsce" (Kerbrat-Orecchioni 1986: 312). Ironia bowiem jako trop retoryczny i trop interpretacji „bierze w nawias" (przez figurę metatekstowości i intertekstualności) konwencjonalne wzorce (literackości/ poetyckości/ liryczności) i odsłania komunikacyjne, ale też antykomunikacyjne własności języka (iluzoryczność poznania, problematyczność „mowy prawdziwej" – „„wszystko jest iluzją, każdy jest iluzjonistą" – pisze Jacek Podsiadło):

Skoro świat jest już opisany (rzeczywistość to konstrukcja językowa a „język nigdy nie stanie się środkiem neutralnej obserwacji") – to czy możliwe jest dotarcie do rzeczywistej rzeczywistości i jej obiektywnego ujęcia?. Powracający dzisiaj motyw zwątpienia w „prawdę języka" jest dobrze widoczny zwłaszcza w kontekście obecności dziedzictwa „nowofalowego" w poezji lat 90. **Formy naśladownictwa** wskazują bowiem, że znakiem szczególnym stylistyczno-semantycznego nawiązania jest przetwarzanie **z efektem „różnicy krytycznej**". Z jednej strony odnajdujemy bowiem powtórzony kształt wiersza (zwykła nie „uroczysta" kompozycja) i „poezję konkretu" (dekonwencjonalizacja jako sposób na autentyczność wypowiedzi) – z drugiej zaś – mamy oglądane „z dystansu" tamte doświadczenia rzeczywistości i języka, który ją wyrażał. Ów wybór „zbuntowanej poezji" jako miejsca kontestacji nie jest więc wyborem przypadkowym dla poety po doświadczeniach 1989 roku, zwłaszcza, gdy sprawdzanie wartości języka wynika z jego przeświadczenia, iż język, to medium fałszujące rzeczywistość („podejrzany język"). W tym kontekście „Nowa Fala" jawi się jako ważny punkt odniesienia nowej poezji, zwłaszcza jako źródło wartości „głosu niepodległego"

(otwarcie na wielość języków) w opozycji do „głosu kanonicznego" – co znalazło swój wyraz w dyskursywnym przywołaniu tradycji (wiersz polifoniczny) i **aksjologicznym różnicowaniu wzorców** (Gutorow 2003; Nasiłowska 1996):

Rozbierałam się do tego wiersza
    […]
    Łuskę Herberta która pokrywa mnie do połowy
    zdejmowałam delikatnie po kawałeczku
    oglądając pod światło każdą z osobna
    Włosy całe w Cyprianie
    Sczesałam i związałam w supeł
Mocno
moją spódnicę do ziemi
W jasne i ciemne Krzysztofy
odwiesiłam ostrożnie do szafy
Gorset uszyty z twardych Grochowiaków
już rozsznurowany
krochmalę esencją z ziemniaków

Już jestem naga, blada i czysta
w miseczkę rąk nalewam zimnej wody
    już nie jestem pusta
        (Patrycja Kaleta, *Rozbieranie do wiersza – Pokoje pachnące mlekiem*)

„Od przełomu 1898 roku – a nawet i wcześniej – poezja debiutantów mniej lub bardziej demonstracyjnie odmawia uczestnictwa w historii. Nie dlatego – jak o tym powie Leszek Szaruga – że historia się skończyła. Dlatego raczej, że jej presja zdawała się zmuszać do deklarowania wspólnotowej solidarności, a tym samym unieważniać wrażliwość indywidualną" (Szaruga 2003: 50-51). Teraz więc wrażliwość indywidualna staje się znakiem szczególnym wiersza, świadectwem konkretnej egzystencji i miejscem sensu, nawet wówczas, gdy każdy sens i każda zastana oczywistość poddawane są nieustannej władzy sądzenia i wątpienia.

Analiza tego typu autorefleksyjnych tekstów (autotematycznych) dowodzi, że ich wartością kluczową staje się „ślad": litera, sylaba, słowo, pismo, głos, dźwięk, zostawiony ślad (tyle, że na piasku czy śniegu). Wiersz staje się przestrzenią istnienia paradoksalnego: potwierdza istnienie a jednocześnie mu zaprzecza: „Pomiędzy pierwszym a ostatnim/ Wersem, w drodze myśli od/ Trawy do Króla stworzenia/ (Koehler, *Pochwała scholastyki*); „W sylaby/ tak samo/ droga żłobi/ wzgórze/ w ślady"; „trwa nanizywanie słów na czas"; „słowa rzeźbią czas" (Koehler *Na krańcu długiego pola*…); „zakłócam sobą fale radiowe – […] Zakłócam więc jestem" (*Częstotliwość*, Małgorzata Jurczyk); „Nie było mnie i teraz nie jestem w stanie/ stwierdzić wyraźnie, że wyraźnie jestem" (Marcin Swietlicki, *Pierwszy dzień wieczności – Pieśni profana*); „Czy byłem? […] Czy krzewiąc siebie […]

pragnąc udowodnić że jestem? Udowodnić złudę? To i tamto?/ Czy teraz, gdy mówię koniec i kiedy wyrażam/ nadzieję – jestem? (Świetlicki *Żegnanie – Czynny do odwołania)*; „ja, kłębek nerwów […] byle krzątanina, sama tylko ludzka obecność" (Podsiadło, *Zagłębie smutku – Arytmia*).

W tym kontekście wagi nabiera wiersz prywatny, wiersz egzystencjalny, dokumentalny, przygodny (doraźny) – który zawiera skrupulatnie spisaną rzeczywistość, ale też przez formę zapisu i tryb mówienia staje się też swoistą reakcją na rzeczywistość, również na rzeczywistość językową (tekstową). Stąd też bierze się kumulacja motywów rozwijanych albo „zwijanych" wokół problemów komunikacyjnych (kłopoty z rozumieniem), tematów trwania, przemijania i śmierci. Rejestrowanie wszelkich śladów obecności ma być próbą „drogi do siebie" i próbą zdania s o b i e sprawy z tego kim jestem?; po co jestem?; na jakim świecie jestem?; jakim językiem mówię?:

życie, epopeja rozkładu ciała!
już myślałbyś, że wszystko wskakuje
na wspaniałe tory, a tu – w lustrze
wyszczerza się drugi podbródek. ojciec
twierdzi, że koło trzydziestki powinienem
przestać pisać, inaczej stanę się

„takim dupkiem jak Herbert". ale jak nie
tworzyć urojonych piękności, kiedy każdym
nerwem czujesz sflaczenie tej podstawowej.
[…]

(Miłosz Biedrzycki, ***)

Podmiot wpisany między komunikacyjną a poetycką mowę analizuje wartości słów, „zdejmuje" kulturowe warstwy języka, dekonstruuje słownik i semantykę, gra „wysokimi" i „niskimi" tonacjami, eksperymentuje z mówioną i pisaną współczesną polszczyzną (fonetyka, morfologia, leksyka, składnia). Dobrze tę aktywność mowy-pisma pokazują na przykład formy przekształcania (również parodyjne) stylów i „tekstów kultury" (stylistyczno-semantyczne gry związkami frazeologicznymi, „wariacje" ze słowem, zapisem, dźwiękiem, rymem, sensem, jak: „meta rzutem oka na taśmę widnokregu"; „Ezra pub"; „Lepszy bo nie ma tego złego, co by na dobre/ nie wyszło. Wyszło szydło z worka"; „Mickiewicz na niej mieszka – słowotwórca/ Genialny, rajski orzech do zgryzienia" (przykłady wzięte z: Sosnowskiego, Foksa, Majerana).

Przeniesione do poetyckiego języka frazeologizmy ujawniają swą „podwójną naturę: są nie tylko miejscami wytartymi w komunikacji językowej, lecz także miejscami o wyjątkowo silnej kumulacji sensów i poetyckich możliwości. Okazuje się też, że język potoczny ze wszystkimi falszywymi etymologiami, sztucznymi mylącymi zestawieniami brzmień i znaczeń wykorzystywany jest do mówienia

o rzeczywistości przez rozmaite formy zbliżeń, kontrastów, podobieństw i analogii" (Bolecki, 1991: 220; por. A. Pajdzińska, 1993).

Chwyt „wtórnej funkcjonalizacji" (efekt wytrącania słowa/frazy z typowych użyć), wszelkie modyfikacje i przekształcenia wzorów (inwersje semantyczne; antyfrazy; dekonstrukcje słowa i obrazu) mają wpływ nie tylko na kreacyjno-retoryczne profilowanie znaczeń w tekście, ale też na aksjologiczną sferę stylu wypowiedzi („Błogosławiona codzienna piesza pielgrzymka na targ/ [...] błogosławienione targowanie, zbijanie ceny i dwustronne uśmiechy/ na twarzach sprzedawców i kupujących /.../" – Paweł Lekszycki *Kicz – Wiersze przygodowe i dokumentalne* 2001; zob. też tomiki poetyckie: Maria Cyranowicz *Neutralizacje* 1997; *i magi nacja* 2001; Jarosław Lipszyc, *bólion w kostce* 1997; *poczytalnia* 2000; Krzysztof Siwczyk, *Emil i my* 1999*; Wiersze dla palących* 2001).

Tomasz Cieślak – analizując lingwistyczne „pole gry" najnowszej poezji – odsyła do Mirona Białoszewskiego, jako głównego inspiratora „młodopolskich" praktyk językowych i neolingwistycznych projektów stylistyczno-formalnych –

„ogłaszamy śmierć kartki papieru, ale nie boimy się grzebać w trupach. Wybieramy ekran, na którym słowa pojawiają się i gasną, jakby ich nigdy nie było. Wybieramy zmianę, modyfikację i kolejne wersje systemu. Nic nie zostało powiedziane raz na zawsze. Należy skracać i dopisywać słowa Kochanowskim, Mickiewiczom, Miłoszom. Nie ma oryginału. Oryginały nie istnieją i nigdy nie istniały. Są tylko kopie. Każda inna. Wybieramy dialog zamiast dekalogu. Katalog zamiast nekrologu. Jedyne normy, jakie znamy, to językowe. Inni piszą inaczej. My piszemy tak. Każdy po swojemu. Żaden z naszych języków nie jest przekładalny. Osobność nie boli, osobowość niszczy.Słowa są widoczne. Obraz może być naszym rymem tak samo jak brzmienie. Brzmienie jest brzemienne w sens. Nowe organizacje będą kserowane, aż wyblakną w zniekształceniach i zginą" – tak – w stylu ludycznym – prezentuje swoje artystyczne credo grupa „po.etyczna", która ogłasza je w lutym 2003 roku w internetowym piśmie *Meble*) – obecnie wśród najciekawszych poetycko autorów z tego kręgu wymienia się Katarzynę Hagmajer, Marcina Ceckę, Marię Cyranowicz, Michała Kasprzaka, Jarosława Lipszyca i Joannę Mueller (zob. Mueller 2005; Cieślak, *Poezja neolingwistów warszawskich; Brulion wobec Białoszewskiego* – artykuły w druku).

Konkurencyjnym dla dyskursywnego stylu poezji jest **styl retoryczny (poezja kultury,** jako odmienny sposób „reakcji na rzeczywistość") – stosowany przede wszystkim przez „neoneoklasycystów" – poetów, którzy tradycję (na różny sposób odmienianą) czynią częścią swego stylu i aktualizują dawne formy w kształcie wiersza współczesnego (m in.: Adam Poprawa, Krzysztof Koehler, Edward Tkaczyszyn-Dycki, Marzena Broda, Mirosław Tarasewicz, Jarosław Klejnocki, Miłosz Biedrzycki, Sławomir Matusz, Andrzej Sosnowski, Tomasz Majeran, Wojciech Wencel, Jakub Winiarski, Paweł Tański, Rafał Rżany,

Krzysztof Ćwikliński). Wybór klasycznej (klasycznopodobnej) konwencji (tradycyjne gatunki wzięte z „archiwum kultury") powrót do wysmakowanego wiersza – jako znaku kulturowej więzi i trybu porządkowania rzeczywistości (regularny wiersz rytmiczny jako odpowiedź na po-nowoczesny chaos świata) – jest nie tylko znakiem stylu, ale również znakiem postawy. W tym sensie stylistyka wiersza byłaby szczególną formą „literackiej antropologii" – wyrazem egzystencjalnej (też aksjologicznej) sytuacji podmiotu, dla którego wybór „dykcji wysokiej' (klasycznej miary wiersza/ gatunku/ stylu/ tekstu) byłby równoznaczny z językiem sprzeciwu wobec „postmodernistycznego zwątpienia" i dystansowania się „klasycysty" wobec eksperymentów nowej poezji i jej antywierszowych (antylirycznych) kompozycji (Dąbrowska 2001: 82-91; 324-337; Dąbrowska 2003. Zob. *Antologia poezji* 1990-1999; *Parnas* bis. *Słownik literatury urodzonej po 1960 roku*, 1999).

Obecność rytmu w poezji najnowszej poświadcza i to, że wiersz „nie jest tworem zawieszonym w kulturze, lecz właśnie tej kultury odbiciem, zaś młody poeta wraca do wiersza rytmicznego, bo ma zaufanie do mowy ustabilizowanej, bo ona daje mu poczucie pewności i nadaje wartość poetyckiej mowie, ale też możność jej rozpoznawania jako mowy poetyckiej właśnie – również przez ironiczno-prześmiewczą grę stylami (Pszczołowska 1997). Charakterystyczne są pod tym względem poetyckie utwory Wojciecha Wencla (*Oda na dzień Św. Cecylii*), który pisze wiersze regularne, rytmiczne, rymowane i stroficzne (też według tradycyjnych wzorców gatunkowych) albo poezja Janusza Szubera, u którego znajdziemy tercycy, sestyny i sylabotoniczne rytmy (*Paradne ubranko i inne wiersze*; *Pan dymiącego zwiercicadła*; *O chłopcu mieszającym powidła*), również utwory Tomasza Majerana, który polszczyznę mówioną wpisuje w rytmiczne formy sonetu, stancy, elegii czy eklogi (*Elegia na dwa glosy; Stance dla Grażynki*).

Trzeba też zauważyć – co pokazuje model konwersacyjno-retoryczny – że linia demarkacyjna między stylami „barbarzyńców i „klasycystów" niekoniecznie musi być ostro wyznaczona: „Pisząc wiersze, jestem zawsze w kontakcie z kulturą wysoką. Jednocześnie mentalnie jestem przedstawicielem kultury niskiej i właśnie z tego spięcia robi się poezja" – powie Marcin Świetlicki (Drewnowski 1997: 507-508).

Grę napięciami dobrze też oddają nowe style wykonawcze, a zwłaszcza multimedialne formy prezentacji poezji (np. melodeklamacje Świetlickiego przy akompaniamencie muzyki rockowej albo recytacje Jacka Podsiadły z melodyką pieśni żałobnych w tle) – które dobrze odzwierciedlają dzisiejsze tendencje wiązania „stylu wysokiego" z kulturą popularną i popularnym obiegiem poezji. *Vers libre polo* (analogicznie do *disco polo*), „śpiewy", „zaśpiewy", „wy-krzyki" – tworzą inny sposób porozumienia się autora z czytelnikiem/ słuchaczem – „[...] tworzą nowy język liryki" (Kisiel 1998: 30). Multimedialne inscenizacje są również coraz bardziej popularną formą przekazu „**poezji nowej ery"** (*poetry*

slam), której wartością szczególną jest sztuka mówienia wierszy – innymi słowy – ekspresywny styl wypowiedzi. Właśnie rodzaj ekspresji wypowiedzi poddawany jest ocenie, „tu i teraz" zebranej społeczności klubowej (odwołanie się do gustów nieprofesjonalnych odbiorców poezji jest gestem sprzeciwu poetów wobec krytyków literatury). Przy czym owe turnieje poetyckich talentów („pojedynki na wiersze") rozgrywane są najczęściej w tonacji rytmów rockowych, hip-hopowych, albo/i w stylistyce rappujących „slamserów". W tak pomyślanej interakcji sceny i widowni spełnia się także swego rodzaju niepowtarzalny akt „ekstazy komunikacyjnej" (jak w postmodernistycznym slangu rzecz nazwałby Beaudrillard) – swoisty „stan oszołomienia" (*ilinix* – jak o tym mógłby powiedzieć Roger Caillois).

Szczególny **scenariusz intersemiotycznej gry** tekstowej podsuwają również kompozycje wizualne wiersza „zrobione" ze słowno-graficznych obrazów treści (przekazy multimedialne). Szczególny „wygląd" tekstu (*carmina figurata)* modeluje sensy, a język i pismo współtworzą całościowy wymiar poetyckiego „obrazu". Formy poezji konkretnej i wiersza wizualnego (np. słowa wpisane w pola kwadratów, rombów, trójkątów, klepsydry, kielicha i.t.p.) znajdują dobry kontekst w dzisiejszym świecie kultury obrazu i funkcjonują jako swoiste „ikony" współczesności. Przestrzenna organizacja wiersza wizualizuje semantykę i uaktywnia sensy również przez symboliczne czytanie znaków (kody symboliczne). W poezji wizualnej (też konkretnej) – inaczej niż w zapisie tradycyjnym – semantyka tekstu rozciąga się między wartością słowa a „ikonografią" (Rypson 1989; Czaplejewicz 1989; Sławek 1989; Wysłouch 1999):

i kiedy szeroko rozchylając ramiona otwierasz
duszę na spotkanie z ciałem robiąc krok w
stronę głębi zostawiasz za sobą dwa wymiary
obrazu i spadając w niewiadomą bo niedo
tykalną pewność celu w nigdzie nie
dążącym locie kończysz prostą poziomą
i dziwiąc się, że lekkość pod stopami
mogła cię porwać nie wiesz
czy masz nad sobą czaszkę
sklepienie niebieskie
spadochron czy świat

czy cię niesie
czy nieznośną
jego lekkość
niesiesz
sam

(A. Grabowski *Robiąc krok – Pojedynek)*

Wiersze-ikony (jak formy Artura Grabowskiego *Pojedynek* czy Krzysztofa Koehlera *Na skraju długiego pola*) albo plastyczno-językowe kompozycje Jacka Durskiego (pisarz, malarz, rzeźbiarz, grafik) którego *Wiersze* – tworzą wzajemnie oświetlające się retoryki: słowa i obrazu:

Koła koła
wycięte z wiatru skrzydła
unoszą cień ojca.
Zniknął w słońcu
w Tajemnicy tak jasnej.
Tylko łąka przewija się niebiesko
szelest trawy
koników.

Jestem w kręgu doskonałości

coraz bliżej Ojca
ojca
moje ręce proszą
wreszcie śmierć

[tu: oddzielające czarne grube linie: wzdłuż i prawoboczna]

Porzucam swoje mięso
Czarną twarz w srebrnej trumnie.
Uginam wiązkę światła.
Przesypuje się kosmos przez ducha
szelest błękitu i huk czerni.
cofa się czas
powraca ojciec.
Początek koniec…
Wiatrak…
(Jacek Durski, *Jutrosiński wiatrak – Wiersze* 2004)

Tekst drugi (współtworzący sens całości) cytowanego wiersza organizuje grafia (w prześwietlonym fragmencie kliszy kulista czerń:od nasyconego środka przechodzi w szarości, aż do bieli/ światła; z kolei ostatnia część oddzielona/ wydzielona górną i boczną czarną, grubą linią odsyła formą i treścią do nekrologu). Czarno-białe projekty graficzne tworzą szczególną scenografię dla dramatu egzystencji, jaki rozgrywa się w wierszach Durskiego. Symbolika barwy, światła, kształtu – unaocznia tak naprawdę jeden temat w wielu odsłonach i scenografiach: życie w rytmach *danse macabre*).

Intersemiotyczna „gra" tekstów (język poetycki/ „język" graficzny) już

w planie oglądu („metaforoplastyka") inicjuje zwielokrotnioną semantykę tak prowadzonej korespondencji sztuk (litera/ obraz/rytm). Tekstowe „wyglądy" (architektoniczne aranżacje treści) działają szczególną „retoryką wizualno-werbalną" (Bonsiepe 1985) i proponują szczególny tryb odbioru kompozycji graficznych. Cała ta swoista reżyseria przestrzenna (rozbijanie ciągłości tekstu), przenikanie się efektów dźwiękowych i wzrokowych (graficzne wyróżnienia wyrazu, zdania, kształtu) – aktywizuje kreatywny sens formy wierszowej (Łotman 1984; Grafowski 1999).

Zwraca się uwagę, iż wizualne dyskursy wytworzyły specjalny język (*videocy)*, który „przemieścił dawne wyznaczniki literackości oparte na języku mówionym i pisanym" (Eile 1994: 322): wizualne przedstawienie strumienia mowy, iluzja mówioności, zapis foniczny w poezji konkretnej (Piętkowa 1996). „Figuralna estetyka" (kształt litery/ obraz pisma/ kształt wiersza) łączy sferę symboliki z indywidualnym (subiektywnym) stylem portretowania rzeczywistości:

O obliczu stylu artystycznego lat dziewięćdziesiątych (i dalej) decydują z jednej strony nowe i najnowsze tendencje języka „barbarzyńców" i „klasycystów" (Maliszewski 1999; 2002: 533-540), z drugiej zaś dobrze ugruntowana i stale aktywna sztuka mistrzów, których style indywidualne kształtują współczesną artystyczność, jej estetyczne i etyczne wartości: Czesław Miłosz (*Piesek przydrożny* 1998; *TO*, 2000, *Druga przestrzeń* 2002); Wisława Szymborska (*Koniec i początek* 1995; *Wielokropek* 2005); Tadeusz Różewicz *(Zawsze fragment*; *Zawsze fragmenty recykling* 1996; *Matka odchodzi* 1999; *Nożyk Profesora*, 2001; *Szara strefa* 2002; *Wyjście* 2004); Stanisław Barańczak (*Chirurgiczna precyzja* 1999); Julia Hartwig (*Czułość* 1992; *Zobaczone* 1998; *Nie ma odpowiedzi* 2001; *Bez pożegnania* 2004); Adam Zagajewski (*W cudzym pięknie* 1998); Tymoteusz Karpowicz (*Rozwiązywanie przestrzeni. Poemat polimorficzny* 1989; *Słoje nadrzewne. Teksty wybrane* 1999); Ewa Lipska (*Ludzie dla początkujących* 1997; 1999); Ryszard Krynicki (*Magnetyczny punkt* 1996; *Kamień, szron* 2005) – zob. Stabro 2002: 138-181; Dąbrowska 2001; Piętkowa 2003).

W katalogu stylów poetyckich, których języki i stylistyczne konfiguracje kształtują się w procesie „długiego trwania" transformacji – znajdujemy formy, których obecność widoczna jest (mniej lub bardziej) w nowej i najnowszej liryce (od-nowienia tradycji, modyfikacje, przekształcenia, innowacje, trawestacje, powtórzenia). Mamy tutaj: **styl różewiczowski** (odrzucenie konwencji klasycznych, awangardowych, nadrealistycznych, mowa wprost, prozaizacja kodu poetyckiego, forma emocyjno-syntaktyczna/ naturalny tok mowy potocznej, poetyzacja składni: powtórzenia/ paralelizmy/ kontrasty, poezja „nagich faktów", zwyczajne środki przekazu), **styl postawangardowy** (wolne struktury wersyfikacyjne, składnia eliptyczna, niedomówienia, mowa nie wprost/ styl metaforyczny); **styl lingwistyczny** (deleksykalizacja, defrazeologizacja; dekompozycje syntaktyczne i wyrazowe, neologizmy, „bylejakość" języka i formy wierszowej, zapis polifoniczny, graficzne eksperymenty ze słowem

i wierszem; „wyzwolona wyobraźnia" („czyczowanie":– czyli poetycki styl wolnej ekspresji według Czycza); styl **retoryczny/ neoklasyczny** (otwarcie na tradycję; kunsztowne figury stylu, składni, wiersza, antyteza, paradoks; metafizyka); **styl turpistyczny** (estetyka brzydoty, ostre ale i wyrafinowane środki opisu, ciało, biologia, fizjologia, naturalizm obrazu cierpienia, śmierci,); **styl metafizyczny** (Wantuch 1998); **styl polifoniczny** (intertekstualność/ **intersemiotyczność); styl intelektualno-dyskursywny** (zob. Skubalanka1995: 147-180; Wilkoń 1999:145-161; Kisiel 1998; Maliszewski 1999). Głównym jednak stylistycznym znakiem nowej literatury jest **styl synkretyczny i hybrydyczny (sylwiczny):** kombinacje form klasycznych (tradycyjnych) z formami wiersza wolnego; harmonijność, reinterpretacja tradycji, bogactwo środków poetyckich, dialogiczność (odmiana syntetyczna), a w odmianie ekspresywnej: dysharmonijność, kontrastywność, rozpad konwencji, kolażowość, sylwiczność, związek rozmaitych „języków" estetycznych i artystycznych (kolokwialne/ pospolite/ trywialne// kunsztowne/ liryczne/ klasyczne// kultura wysoka/ popkultura// werbalne/ niewerbalne); **styl retoryzno-graficzny.** (Zob. *Tekstylia*. *O rocznikach siedemdziesiątych* 2001; *Liryka polska urodzona po 1960 roku. Wypisy; Parnas bis*. *Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, oprac. P. Dunin Wąsowicz, K. Varga, 1995).

W kontekście obserwowanych tendencji i kierunków przeobrażeń poetyckich stylów, zróżnicowanych odmian języków i poetyk – można powiedzieć, iż współczesny badacz artystyczności w konfrontacji z realiami nowej literatury, „w tym także z doświadczeniami postmodernizmu nie może [...] nie dostrzegać, iż efektem poetyckiego użycia słowa jest nadal jego spontaniczne przeżywanie, a eksploatacja własności języka – nawet stawiana za cel nowoczesnej literatury – to nadal eksploatowanie możliwości ludzkiej wyobraźni, ale i podporządkowanie się jej prawom". (Jasionowicz 1995: 101; Dąbrowska 2003).

Bibliografia

Bolecki W., 1991: *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa.
Czaplejewicz E., 1989: *Przestrzeń architektoniczna a gatunek literacki*, „Przegląd Humanistyczny", nr 2.
Dabert D., 1998: *Zbuntowane wiersze. O języku poezji stanu wojennego*, Poznań.
Dąbrowska E., 1995: *Styl artystyczny. – Przewodnik po stylistyce polskiej*, red. S. Gajda, Opole.
Dąbrowska E., 2001: *Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji współczesnej*, Opole
Dąbrowska E., 2003: *Styl artystyczny – kierunki nowe i najnowsze*. – Współczesna polska i słoweńska sytuacja jezykowa. Red. S. Gajda i A. Vidovič Muha, Opole.
Dąbrowska E., 2003: *Kody literacko-kulturowe w języku poetyckim najnowszej liryki*. „Studia Slavica" VII, Opole.
Dąbrowska E., 2005: *Tekst artystyczny miedzy gatunkami, transformacje i mutacje genologiczne nowej i najnowszej literatury polskiej. – Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu. Stabilita a labilita žánrů*, red. L. Pavera a kolektiv, Opava.

Drewnowski T., 1997: *Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*, Warszawa.
Eile S., 1994: *Postmodernizm: przedłużenie czy opozycja wobec modernizmu. – Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*, red. M. Lubelska, A. Łebkowaska, Kraków.
Grochowski G., 2000: *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław.
Grzenia J., 1999, *Język poetycki jako struktura polifoniczna (na materiale poezji polskiej XX wieku)*, Katowice.
Grabowski A., 1999: *Wiersz – forma – sens*, Kraków.
Gutorow J., 2003: *Niepodległośc głosu. Szkice o poezji polskiej po 1998 roku*, Kraków.
Grybosiowa A., 1998: *Liberalizacja społecznej oceny wulgaryzmów – Człowiek – dzieło – sacrum*, red. S. Gajda, H. Sobeczko, Opole.
Jasionowicz S., 1995: *Poetyka czy wiele poetyk? – Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa.
Kisiel M., 1998: *Świadectwa, znaki. Głosy o poezji najnowszej*. Katowice.
Kerbrat-Orecchioni C., 1986: *Ironia jako trop*, „Pamiętnik Literacki" z. 1.
Kornhauser J., 1995: *Międzyepoka. Szkice o poezji i krytyce*, Kraków.
Kornhauser J., 1999: *Język we współczesnej literaturze polskiej. – Polszczyzna 2000. Orędzie o stanie języka na przełomie tysiącleci*, red. W. Pisarek, Kraków.
Łotman J., 1984: *Struktura tekstu artystycznego*, Warszawa.
Markowski A., 1995: *Przemiany w strukturze normy współczesnej polszczyzny ogólnej*, „Przegląd Humanistyczny" z. 5.
Mueller J., 2005: *Między pancernikiem a jutrzenką, czyli którędy na Dobrą? – Gada! zabić? pa] n[tologia neolingwizmu*, red. Maria Cyranowicz i Paweł Kozioł, Warszawa.
Nasiłowska A., 1996: *Kto się boi dzikich?*, „Teksty Drugie" nr 5.
Nyczek T., 1998: *Analityk stanu zawieszenia realności*, „Brulion" nr 7-8.
Orski M., 1997: *Autokracje i mitologie. (Zwięzły opis spraw literatury lat 90.*), Wrocław.
Pajdzińska A., 1993: *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji*, Lublin.
Piętkowa R., 1998: W*izualizacja semantyki. O niektórych sposobach zapisu we współczesnych tekstach. – Styl a tekst*, red. S. Gajda, M. Balowski, Opole.
Piętkowa R., 2003: *Przełom, powtórzenia, przemiany*, „Stylistyka" VII (Opole).
Pisanie Białoszewskiego. Szkice, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993.
Pszczołowska L., 1997: *Wiersz polski. Zarys historyczny* (zob. *Druga połowa XX wieku*), Wrocław.
Rewers E., 1994: *Spójność i rozproszenie: Słownik. – Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa.
Rypson P., 1989: *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa.
Sławiński J., 1990: *Próba porządkowania doświadczeń. – Teksty i teksty*, Warszawa.
Skubalanka T., 1995: *O stylu poetyckim i innych stylach języka. Studia i szkice teoretyczne*, Lublin.
Sławek T., 1989: *Między literami. Szkice Staro poezji konkretnej*, Wrocław.
Stabro S., 2002: *Literatura polska 1944-2000 w zarysie (V: Barwy niepodległości 1990-2000)*, Warszawa.
Swirek A., 1985: *W kręgu współczesnej poezji lingwistycznej*, Zielona Góra.
Szaruga L., 2003: *Młodoliterackie gry i zabawy*, „Topos" nr 1/3
Tokarz B., 1990: *Poetyka Nowej Fali*, Katowice.
Wantuch ???, 1998: „*Metafizyka przedstawiona" w poezji urodzonych po roku sześćdziesiątym. – Literatura wobec niewyrażalnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa
Witosz B., Wojtak M., Sławkowa E., Skudrzykowa A., 2003: *Style literatury (po roku 1956)*, red. B. Witosz, Katowice.
Wysłouch S., 1999: *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa.

Summary

Polish poetry after 1989 in its stylistic variations

The paper focuses on stylistic variations of the language of poetry after 1989. In the vast field of lyric forms, one can notice some leading stylistic lines which together or in interrelations (of agreement or disagreement) create multi-style combinations with various levels of saturation with poetic quality. First of all, one can distinguish the **conversational idiom** characterized by the "refusal of tradition," making poetic expression colloquial; then, the **conventional idiom (rhetorical)** – "classicist diction" (connection with tradition, the presence of historical styles and types of traditional versification); and finally, the **rhetorical-conversational idiom** (mixed hybrid styles) – a dialogue with tradition and aesthetics. The above trends exist in various alliances, combinations, and fusions.

Marzena Woźniak-Łabieniec
(Łódź)

Krytyka literacka po 1989 wobec klasycyzmu

Mówiąc o krytyce literackiej roczników 60-tych i 70-tych, należy pamiętać, że mówimy o zjawisku, które jest wciąż żywe, rozwija się i ewoluuje. Dlatego tekst ten nie będzie z pewnością pełnym opisem sytuacji na krytycznoliterackiej mapie młodej poezji, lecz jedynie jej wstępnym rozpoznaniem.

Kiedy Karol Maliszewski w artykule *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy* wymierza polemiczne ostrze w klasycystów, patronem tychże czyni Wojciecha Wencla. Paradoksalnie – kanoniczny tekst, będący dobitnym głosem w sporze o kształt poezji pokolenia „bruLionu", większość uwagi poświęca poecie urodzonemu w 1972 roku, zatem formalnie przynależącemu już do następnej dekady, do roczników 70-tych. Artykuł Maliszewskiego jest po części recenzją pierwszego zbioru wierszy Wencla, który – jak większość debiutanckich tomów – wykazywał wiele niedoskonałości. Dlaczego krytyk, by pokazać opozycję klasycy – barbarzyńcy, jedynie wspomina Koehlera - inicjatora słynnej potyczki ze Świetlickim na łamach „bruLionu", która formalnie zapoczątkowała w 1990 roku spór klasycystów z o'harystami (wtedy autora już okrzepłego, mającego za sobą dwa tomy poetyckie) a boje toczy z dużo młodszym debiutantem? Zapewne dlatego, iż tekst badacza z Nowej Rudy był swoistym manifestem krytycznym, a jako taki musiał zawierać skrajne, wyraziste przykłady, wskazujące na polaryzację stanowisk. Poezja Wencla, sięgająca do tradycyjnych gatunków lirycznych, oparta na regularnej budowie strof, przy okazji stylizatorska, była łatwym celem ataku dla zwolennika barbarzyńców. Ale tak „czystych", klarownych przykładów opcji klasycyzującej (popartych dodatkowo tekstami pozapoetyckimi promującymi klasycyzm) znajdziemy niewiele zarówno u roczników 60-tych, jak i 70-tych. Krzysztof Koehler - w odpowiedzi na tekst Maliszewskiego - optując za „dykcją odpowiedzialną", znosi sztuczną według niego opozycję między językiem indywidualnym a wspólnotowym[1]. Krytyka zmaga się z nieostrością pojęć, czasem skrajnie odmiennie diagnozuje te same zjawiska. Co więcej, na spór między klasycystami a barbarzyńcami nakłada się spór wewnątrz klasycyzmu. Wspomniany artykuł Koehlera zawiera obszerną polemikę z tezami Wencla, Majerana i Klejnockiego[2]. Brak jednoznacznych kryteriów wskazujących na cechy klasycyzmu, różne sposoby rozumienia tego pojęcia powodują, że w tekstach krytycznych mogą pojawiać się pozornie sprzeczne konstatacje. Patronami klasycystów czyni Maliszewski Rymkiewicza i Przybylskiego, przy czym tezę drugiego, iż „Klasycyzmowi chodziło o (…) przekazanie indywidualnego doświadczenia poety, czyli utrwalanie przemijającego" czyni punktem wyjścia

konstatacji, że przy takim kryterium „wszyscy (również barbarzyńcy) jesteśmy klasycystami”[3]. Na co Cezary Kęder odpowiada kilka miesięcy później w „Fa-Arcie”: owszem, wszyscy jesteście, ale… postmodernistami. Wszechogarniające przeczucie, że wszystko już było, nie da się stworzyć nic nowego, jest „stanem świadomości” całego pokolenia[4]. Utopią jest – sugeruje Kęder – dążenie Wencla i neoklasycystów do zmiany świadomości odbiorcy. Ponieważ jest to niemożliwe, pozostaje nam jedynie „klasycyzm postmodernistyczny”, zatem pozbawiony hierarchii, więc – paradoksalnie – zaprzeczający sobie, wtórny, jak każdy tekst kultury postmodernistycznej.

Podobną tezę stawia nieco wcześniej Mieczysław Orski:

> Nie jest to klasycyzm sprowadzający się do zamiaru odnawiania jednego archetypowego – i tylko aktualizowanego przez „śpiewaków” kolejnych pokoleń tekstu, uniwersalnego wzoru, przeciwstawiającego swe kanoniczne prawdy i niezmienne miary formalne chaosowi (…) cywilizacji. Jest to charakterystyczny klasycyzm epoki „ponowoczesności”.[5]

Według Orskiego poeci „klasycyzmu ponowoczesności” nie sięgają już do Rymkiewicza i Przybylskiego, lecz do Pounda, Eliota, Audena, Ashbery`ego i innych poetów anglosaskich. Czy jednak krytyk nie pamięta, że Rymkiewicz oparł swój klasycyzm m.in. właśnie na teoriach Eliota i Pounda, a w czasach gdy kształtował swój program, tłumaczył obu swych mistrzów, a także Audena i wielu innych poetów anglosaskich?

Z koncepcją Orskiego polemizuje Śliwiński, podkreślając, że nie można łączyć tych dwóch pojąć, gdyż klasycyzm zainteresowany jest znaczącymi, **wielkimi** dziełami kultury, a postmodernizm zwraca uwagę raczej na ich **wielość.**[6] Badacz proponuje wyróżnienie w nowej poezji „orientacji kapłańskiej”, która skupia klasycystów. Kapłani „celebrują przy trzech ołtarzach”: etycznym (Koehler), estetycznym (Wencel) i egzystencjalnym. Za piszących „w duchu Koehlera” uznaje Macieja Mazurka, Stanisława Dłuskiego, Romana Bąka.

Dochodzimy w ten sposób do bardzo ważnej kwestii związanej z klasycyzmem. Istotną składową jego definicji jest **świadomość** nadawcy i odbiorcy. A. Legeżyńska pisze:

> Klasycyzm nie jest żadnym uroszczeniem krytyki, lecz faktem **świadomości pokoleniowej** (podkr. – A.L.). Jeśli nawet nie można go – w sposób bezdyskusyjny – opisać jako poetykę realizowaną w utworach, to klasycyzm istnieje jako wyraźny i głośny temat poetyki sformułowanej”.[7]

Jest to więc **kategoria wychodząca poza wiersz**. Lorkowski dodaje, że „klasycyzm to konkretny *habitus*, stan umysłu ufundowany na niełatwym (…), ale możliwym przekonaniu o ładzie, sensowności i głębi naszego bycia tutaj.”

Jako taki może przeciwstawić się „postmodernistycznej kulturze rozproszenia”[8]. Widzimy zatem, iż spór o klasycyzm toczy się na kilku płaszczyznach – począwszy od rozróżnienia na poezję „prywatności” i „dialogu z kulturą”[9], poprzez dyskusję na temat języka indywidualnego i zbiorowego (zróżnicowanie poetyk), aż po czynniki pozatekstowe (świadomość nadawcy, światopogląd, idee).

Wielu krytyków podkreśla, że kultura rozproszenia, pociągająca za sobą zanik Centrum[10], hierarchii, dotknęła, w dużo większym stopniu niż ich poprzedników, roczniki 70-te. M. Witkowski za symptomatyczny znak tego zjawiska uznał tom Krzysztofa Siwczyka *Dzikie dzieci* (1995). „Dzikość” najmłodszych zastąpiła „barbarzyńskość” bruLionowców. Barbarzyńca przyjmował istnienie hierarchii wartości, była ona dla niego negatywnym punktem odniesienia. „Dzicy” nie mają już takiego punktu, wszystko jest równie ważne, **nie istnieje hierarchia**, więc nie ma się czemu przeciwstawiać[11]. Mariusz Sieniewicz oddał to sugestywnie w zdaniu: „Nie podniecają mnie wulgarne strofy, nie intrygują zakrzepłe krople klasycyzmu”. Konsekwencją tego musi być zmiana podejścia krytyki do młodej literatury, porzucenie starych, schematycznych podziałów – postulował poeta[12].

Wielu badaczy podkreśla, że roczniki 70-te nie tworzą pokolenia.[13] Jest to raczej zbiór osobnych, mniej lub bardziej zdolnych, indywidualności twórczych. A jednak krytycy towarzyszący tej poezji nie mogą oprzeć się potrzebie porządkowania, klasyfikowania, tworzenia nowej terminologii. Przyjrzyjmy się zatem kilku wybranym propozycjom ogarnięcia, usystematyzowania tego, co dzieje się w ostatnich latach w liryce młodych, zwracając szczególną uwagę na miejsce, jakie krytyka wyznaczyła poetom kultury, spadkobiercom klasycystów.

Propozycja KAROL MALISZEWSKIEGO ewoluuje na przestrzeni kilku lat. W 1996 roku w artykule *Między Świetlickim „kredowym kołem” a Wenclowym „przedmurzem”* Maliszewski proponuje przejrzysty podział pokoleniowy na „rytualistów” (wcześni bruLionowcy z roczników przełomu lat 50/60) oraz „ponowoczesnych” (postbrulioniści z roczników przełomu lat 60/70). Każdy z czterech rytualistów (Świetlicki, Podsiadło, Sendecki, Koehler) ma swoich następców. Przy czym:

> Linia Koehlera w zadziwiający sposób splata się ze specyficznie oddziałującymi impulsami spoza „bruLionizmu”, takimi jak: Bugalski, Mikołajewski, Pióro, Sosnowski, Tkaczyszyn-Dycki, stwarzając w efekcie niejednorodną przestrzeń quasi-klasycyzujących gestów, w której krążą wiersze z jednej strony np. Baczewskiego, Majerana, Mielhorskiego, Niewiadomskiego, a z drugiej np. Gutorowa, Klejnockiego, Wencla.[14]

Warto zauważyć, że taka periodyzacja, ograniczająca brulionowców do poetów urodzonych do połowy lat 60-tych, powoduje przesunięcie Wencla (przypomnijmy: grającego pierwsze skrzypce klasycyzmu w manifeście krytycznym Maliszewskiego) z pozycji poety brulionowego do postbrulionowego.

Zajmuje on teraz (chyba słusznie) miejsce kontynuatora linii Koehlera. Zostaje **quasi-klasycystą**.

Osobne i szczególne miejsce – jako ważnym indywidualnościom - przyznaje krytyk poetom starszego pokolenia, uznawanym wcześniej za klasycyzujących: Krzysztofowi Ćwiklińskiemu, Annie Piwkowskiej, Marzannie Bogumile Kielar.

Rok później proponuje Maliszewski modyfikację i uzupełnienie tegoż podziału, rezygnując ze stawiania granicy pokoleniowej. Teraz po stronie „rytualistów" spotykają się poeci różnych pokoleń: Drzewucki, Cwikliński, Wencel. Łączy ich wiara w moc słowa, w to, że wiersz może być zapisem epifanii, że może chwytać sens świata. Po tej stronie sytuuje się również brulionowy spór klasycystów z barbarzyńcami (podobnie zresztą, jak poprzednio). Spór ten jest już wyczerpany. Maliszewski zastępuje go nowym schematem: walki młodych czujących się staro (quasi-klasycznie) z młodymi czującymi się młodo (quasi-romantycznie), w konsekwencji zmienia poetycką mapę. Niektórzy poeci klasycyzujący (Majeran, Sosnowski, Pióro) zostali przeniesieni do obozu ponowoczesnych! Ponadto krytyk rozszerza swą propozycję o **„obóz nowej tożsamości"**, skupiający poetów urodzonych ok. 1974 roku. To poeci zwolnieni z obowiązków patriotyczno-etycznych, odznaczający się „swobodną grą wyobraźni", skłaniający się ku nadrealizmowi, skupieni na formie, sięgający po wolne skojarzenia i cytaty (Olszański, Wieczorek, Majzel, Siwczyk, Zawada). Głównymi przedstawicielami tego nurtu są Jakub Winiarski i Roman Honet, których poezja jest – jak pisze autor -**„ulepszoną i poszukującą wersją opcji klasycyzującej",** cechuje ją „intensywna intertekstualność i interkulturowość, w tych wierszach „gęsto (…) od literackich odwołań"[15] W ten oto sposób Honet został przerzucony z obozu ponowoczesnych do obozu klasycyzujących, pozostając poetą wyobraźni.

IGOR STOKFISZEWSKI poddaje w wątpliwość sens wyodrębniania „obozu nowej tożsamości", którego miejsce widzi wśród postmodernistów. Wydaje się, iż próbuje nieco uprościć poetycką mapę narysowaną piórem Maliszewskiego. Po załamaniu się paradygmatu modernistycznego i zaniku hierarchii (centrum) spór między klasycystami i barbarzyńcami stopniowo wygasa. Klasycy wyginęli. Barbarzyńcy przeszli do obozu ponowoczesnych, w którym coraz ważniejszą rolę odgrywają „imaginatywiści" (Honet, Majzel, Sobol) i „intymiści" (Dąbrowski, Muszyński). Dzięki ich działalności może dojść do wskrzeszenia **nowego modernizmu**.[16] To oni kształtują nową tożsamość, która byłaby „próbą wyjścia z pułapki postmodernizmu"[17] Składa się na nią nadrealizm, wizyjność, obrazowość, powrót wiary w oryginalność, poszukiwanie znaczeń, powtórne narodziny „ja". To próba wskrzeszenia centrum. W zapisie strumienia świadomości, którym jest omawiany tekst Stokfiszewskiego, pojawia się opozycja „wizji i równania". W nowym modernizmie „wizja" jest potężniejsza od „równania", co aluzyjnie zbliża diagnozy krytyka do propozycji Kwiatkowskiego. Nie ma tu oczywiście żadnych poważniejszych nawiązań, ale warto to odnotować. Tym bardziej, że do

krytyka pokolenia „Współczesności" nawiązuje również w swoich rozpoznaniach, tym razem wprost, MARIAN STALA.

Spośród sześciu wymienionych przez niego grup ukształtowanych wśród najmłodszych poetów, zatrzymamy się przy dwóch. Pierwsza to grupa poetów **„ośmielonej wyobraźni"** (to ich wiersze, wg Stali, ucieszyłyby Jerzego Kwiatkowskiego). Głównym reprezentantem tej opcji jest Roman Honet, którego teksty cechuje wizyjność i wyobraźniowość, oniryzm, ekspresja. Do „linii Honeta" należą Balowska, Franczak i Sobol.

Jeśli chodzi o klasycystów, diagnoza Stali jest jasna: to formacja „na wymarciu", choć żyje jeszcze w poezji Pawła Tańskiego i Jakuba Winiarskiego.

Kolejna próba syntezy, podjęta przez RADOSŁAW WIŚNIEWSKIEGO, wskazuje na brak w twórczości roczników 70-tych manifestów i wierszy programowych. To konsekwencja alienacji, poczucia beznadziejności i izolacji w świecie. Nie można reaktywować ładu, nie ma wzniosłości. „Nie ma już żadnego barbarzyństwa i gubi się też (neo)klasycyzm (…) jest go chyba mało i bardzo on niemrawy" (s.565). Ale krytyk wskazuje tropy, które mogą być próbą rozpoczęcia „na nowo drogi ku tradycji". Widzi ją w poezji Ryszarda Chłopka, który na serio stawia pytania o człowieka i ludzką kondycję. Dwa z jego wierszy: *dlaczego nie barbarzyńcy* i *dlaczego nie klasycy* proponuje krytyk uznać za swoiste manifesty, które odsyłają czytelnika nie tylko do sporu między klasycystami i barbarzyńcami, ale może przede wszystkim do tradycji herbertowskiej[18]. Może jeszcze Maciej Woźniak, Dariusz Dziurzyński i Anna Rossmanith. Krytyk dostrzega istotny nurt w młodej poezji: „poszukiwanie dróg wyjścia z metafizycznego impasu", to i „obrona kultury jako nośnika wartości" może prowadzić do reaktywacji klasycyzmu.

Podobne nadzieje, związane z młodą poezją, żywi JAROSŁAW KLEJNOCKI, kiedy stawia istotne pytanie[19]: co ma czynić poeta, który nie chce być tekściarzem popkultury ani outsiderem, ale i nie chce dystansować się wobec Heideggerowskiego „bycia", nie chce też rezygnować z poszukiwania śladów zbiegłych bogów w „czasie marnym"? Pytanie to jest w istocie pytaniem o możliwość powrotu do świata, by go ponownie, po upadku ładu, „opisać" i „określić", by odnaleźć sankcję moralną. Klejnocki nie boi się takich słów, jak: etyka, przepracowanie dogmatów, obrona przyzwoitości. Wytropił w młodej poezji nurt, który nazwał NOWĄ NIEUFNOŚCIĄ. Nie dziwi nas, że sympatyk Barańczaka sięga po pojęcie już obciążone konkretnym znaczeniem w historii literatury. Nawiązuje do książki *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat 60-tych*[20]. Barańczak – w opozycji do zadufanych klasycystów naśladujących Eliota – proponuje poezję nieufną, bliską z ducha poezji romantycznej, *de facto* poezji lingwistycznej w realizacjach Krzysztofa Karaska, Ryszarda Krynickiego i Jarosława Markiewicza. Dlaczego taki patronat obiera Klejnocki? Bo poezja tych twórców jest zapisem ładu, którego nie można odbudować. Wskazuje na dezintegrację, zagrożenie ze strony rzeczywistości. Bo polemizuje z tradycją. Bo język jest tu istotną sferą

działania. Propagując „nową nieufność", nazywa ją Klejnocki „nieufnością immanentną", która pozwala przebijać się ku prawdzie, w świecie, gdzie każdy ma swoją prawdę. Tę nieufność można odnaleźć w poezji Wojciecha Brzoski, Pawła Lekszyckiego, Pawła Sarny. To próba powiedzenia światu „tak", choć ten świat boli i nie można łudzić się, że będzie lepiej. To – trochę po Miłoszowemu – droga ku transcendencji, choć budujemy na piasku.

Formuła Klejnockiego – paradoksalnie - zbliża „nową nieufność" do klasycyzmu w jego najistotniejszym wymiarze: pozwala mieć nadzieję na odbudowę świadomości ufundowanej na trudnej wierze w sensowność świata. Klejnocki, sięgając do Barańczaka, świadomie wpisuje swą koncepcję w historię literackich sporów między klasycyzmem a romantyzmem.„Nieufność immanentna" Klejnockiego przenosi punkt ciężkości z języka na funkcje poezji, której zadaniem staje się „oddawanie dyskomfortu egzystencjalnego" jednostki i „oswajanie poczucia obcości"[21] .

Podsumowanie

Jakie wnioski płyną z tego, z konieczności dość pobieżnego, przeglądu wybranych stanowisk krytycznych?

1. Poeci sięgający do tradycji to, według M. Stali, gatunek na wymarciu. Po diagnozach Kędera (klasycyzm postmodernistyczny) i Orskiego (klasycyzm ponowoczesny) pogrzebał ich na dobre Stokfiszewski, ogłosiwszy dogmat o omnipotencji postmodernizmu. Maliszewski wyznacza im miejsce (podobnie jak barbarzyńcom) wśród wierzących w istnienie hierarchii **rytualistów,** używa również pojęcia **quasi-klasycyzm**, P. Śliwiński nazywa ich **orientacją kapłańską** (Koehler, Wencel), Radosław Wiśniewski pisze o zauważalnym powrocie do tradycji (R. Chłopek, P. Macierzyński). Pojęcia klasycyzm krytycy używają już rzadko i z licznymi zastrzeżeniami, ze świadomością, że zbyt wiele narosło wokół niego nieporozumień, rozmyło się pierwotne znaczenie.

2. W konsekwencji pojawia się problem z zaklasyfikowaniem poetów do prezentowanych opcji, czego przykładem może być postać Romana Honeta. U Maliszewskiego jest to czołowy poeta obozu nowej tożsamości z opcji klasycyzującej, dla Stali to główny poeta „ośmielonej wyobraźni", dla Stokfiszewskiego – imaginista - poeta nowego modernizmu. Podobnie kłopotliwą postacią jest Tomasz Majera: dla Koehlera – klasyk „wyluzowany", dla Maliszewskiego „klasyk awangardowy", dla Stokfiszewskiego – kontynuator postmodernistycznej (lingwistycznej) linii Andrzeja Sosnowskiego.

3. Co znamienne, z języka krytyki **znikają** także **barbarzyńcy**. Coraz częściej pojawia się sugestia z m i e r z a n i a k u r o m a n t y z m o w i . P. Śliwiński pisze: „w naszej najnowszej poezji (…) klasycyzm jest w istocie jakąś nową wersją romantycznego tyrteizmu, (…) niemożność klasycyzmu przeobraża go

w romantyzm"[22]. I dalej: „Neoklasycy wyprowadzają się z katedry (…) do bardziej ludzkich miejsc, wycofują się z retoryki, szukają ugody"[23]. Coraz częściej pokazują czytelnikowi, że dostrzegają tragizm istnienia i nie są pozbawieni wątpliwości. A może nowa wersja romantyzmu to odrodzenie wizyjności, surrealizmu i ekspresji, dowartościowanie wyobraźni i oniryzmu? (Śliwiński, Maliszewski, Stokfiszewski, Stala).

4. I rzecz ostatnia, nie mniej ważna: Jeżeli krytycy literaccy, towarzyszący młodemu pokoleniu poetów, przywołują – choćby aluzyjnie - w swoich rozpoznaniach Jerzego Kwiatkowskiego i Stanisława Barańczaka, to musi coś znaczyć. Zapoczątkowany w 1958 roku przez Kwiatkowskiego spór o „wizję" i „równanie", chyba najważniejszy spór toczący się wokół polskiej poezji powojennej, zakończony mniej więcej w połowie lat 60-tych, został w pewien sposób podjęty właśnie przez Barańczaka książką *Nieufni i zadufani* (1971). Wokół tych dwóch ważnych tekstów krytycznych sytuowano poetów od przełomu 56 roku aż po Nową Falę. Współcześni recenzenci i badacze, przywołując tę – w pewnym sensie – tradycję krytyczną, wpisują w nią także swoje rozpoznania najmłodszej poezji. Kategorie stworzone ponad 40 lat temu („wizja", „równanie", „nieufność") okazują się przydatne także dziś. Co więcej, obecnie krytycy nierzadko formułują tytuły recenzji czy artykułów na podobieństwo tekstów będących głosem w sporze tamtych lat, np. *Czym był, czym mógł być klasycyzm?* (Kwiatkowskiego recenzja tekstów programowych Jarosława Marka Rymkiewicza) i *Czym była, czym mogła być „nowa prywatność"* Chwina; *Kto się boi nieufnych?* Barańczaka i *Kto się boi dzikich?* Legeżyńskiej. Przybylskiego, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego* i Wencla, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec okresu dojrzewania.* Jeszcze jedna cecha łączy krytyków przez pokolenia: temperatura emocjonalna tekstów, subiektywizm, zdradzanie swoich sympatii literackich. Kwiatkowski preferował wizjonerów, Barańczak przedkładał nieufnych nad zadufanych, a Karol Maliszewski woli barbarzyńców. I jest to prawo krytyka. Wpisując się w tradycję, współcześni poeci i krytycy określają (odnajdują) swoje miejsce w porządku historii literatury.

Przypisy

[1]Por. K. Koehler, *Wysychające kałuże (krótki traktat o poetach barbarzyńcach)*, „Nowy Nurt" 1995, nr 25, s. 1;5. Odp. K. Maliszewskiego, *Proste zestawienia i dalsze konsekwencje*, „Nowy Nurt" 1996, nr 2, s. 10.

[2]Zróżnicowanie wewnątrz klasycyzmu w nowej poezji to temat wymagający osobnego omówienia. Por. m.in. W. Wencel, *Kłopoty z językiem*, „Nowy Nurt" 1995, nr 18, s. 10; J.Klejnocki, *Trochę czytał, ma tupet i lubi pouczać*, „Nowy Nurt" 1995, nr 21, s. 10; W. Wencel, „Kresy" 1995, nr 21; T. Majeran, *Atakując dekonspirował (się),* „Kresy" 1995, nr 19; W. Wencel, *Emocje i wartości*, „Nowy Nurt" 1995, nr 21, s. 14; P.W. Lorkowski, *Na owe śpiewy marsjaszowe*, „Nowy Nurt" 1996, nr 2, s. 11; K. Koehler, *Wysychające kałuże*…s. 1,5; *Progresywny klasycyzm*, „Polonistyka" 2000, nr 2, s. 73-78; W. Wencel, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec okresu dojrzewania*, „Polonistyka"

2001, nr 4; K. Koehler, *Wojciech Wencel czyli o wierszowaniu ocalającym*, „Fronda" 1997, nr 8. Powyższe artykuły są świadectwem sporów wokół klasycyzmu, toczących się (między poetami) *in statu nascendi* oraz ewolucji samego pojęcia. Próbą podsumowania może być tekst krytyczny A. Legeżyńskiej, wyróżniający trzy dykcje klasycyzujące: odpowiedzialną, wysoką i polifoniczną (Por. A. Legeżyńska, *Uparty duch klasycyzmu (w młodej poezji po 1989 roku),* „Polonistyka" 2000, nr 2, s. 83-89.

[3]To kolejny przykład uproszczenia dokonanego przez badacza, który spośród wielu składowych definicji klasycyzmu Przybylskiego przytacza tylko dwie – akurat te, które umożliwiają mu powyższe uogólnienie. Por. K. Maliszewski, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*, „Nowy Nurt" 1995, nr 19, s. 1.

[4]C. K. Kęder, *Wszyscy jesteście postmodernistami*, „Fa-Art." 1996, nr 4, s. 87-98.

[5]M. Orski, *Poeci z oślich ław „umarłej klasy"*, „Odra" 1996, nr 6. Por. również R. Rżany, *Wszyscy jesteśmy klasycystami*, w: „Akcent" 1997, nr 2.

[6]P. Śliwiński, *Poeta wobec kryzysu* (1996), w: *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002, s. 178.

[7]A. Legeżyńska, *Kolejny klasycyzm czy pusty liczman*?, „Czas Kultury" 1997, nr 1, s. 23.

[8]P.W. Lorkowski, *Mowa głębokiego widzenia (wprowadzenie do spotkania autorskiego K. Koehlera, W. Wencla, J. Zalesińskiego),* „Topos" 1997, nr 3, s. 19; 20.

[9]Por. S. Dłuski, *Język, wartości i pochwała samotności*, „Nowy Nurt" 1995, nr 14, s. 1.

[10]Por. J. Sławiński, *Zanik centrali*, „Kresy" 1994, nr 2.

[11]M. Witkowski, Recycling, *„Tekstylia". O rocznikach siedemdziesiątych*, Kraków 2002, s. 625.

[12]M. Sieniewicz, *Ja, rocznik siedemdziesiąty*, *„Tekstylia*", s. 531.

[13]Por. Ankieta „Studium", 2002, nr 5.

[14]K. Maliszewski, *Między Świetlickim „kredowym kołem" a Wenclowym „przedmurzem*", „Fa-Art." 1996, nr 2, s. 89.

[15]K. Maliszewski, *Następcy i następstwa*, w: *Tekstylia*, s. 538; por. również, tenże, *Schyłek lat dziewięćdziesiątych. Wizja przeciw równaniu*, w: *Nowa poezja polska 1989-1999*, Wrocław 2005.

[16]Drugi biegun stanowią nadal **postmoderniści** – to poezja Lipszyca, Zawady, Siwczyka: kontynuatorów bliskiej lingwizmowi linii Andrzeja Sosnowskiego oraz Sommera, Majerana i Gutorowa. Co ciekawe, Stokfiszewski podkreśla, że linia „lingwistyczna" Sosnowskiego (postmodernistyczna z ducha) rozwijała się równolegle z poezją Świetlickiego i klasycystów, zatem postmodernizm oddziaływał silnie już na przeł. lat 80/90, a nie dopiero gdy do pełni głosu dochodzą roczniki 70-te. We wcześniejszych kategoryzacjach, które nie doceniały roli języka tej poezji, Sosnowski, Majeran czy Gutorow byli umieszczani w obozie klasycystów.

[17]I. Stokfiszewski, *Na cztery pas*…, s. 547.

[18]R. Wiśniewski, *Alienauci. Wyznania idioty*, w: *Tekstylia*, s. 550-571.

[19]J. Klejnocki, *Nowa nieufność?*, „Studium" 2003, nr 2, s. 18-30.

[20]Por. S. Barańczak, *Nieufni i zadufani*. *Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat 60-tych*, Wrocław 1971.

[21]J. Klejnocki, *Nowa nieufność?*, „Studium" 2003, nr 2, s. 24.

[22]P. Śliwiński, *Przygody z wolnością*, Kraków 2002, s. 185.

[23]Tamże, s. 187.

Summary

Review of Literature after 1989. besides Classicism

The aim of the article is present the controversy in review of literature on subject classicism after 1989. Different sense (methods) of reason this term influences classification of poetry. Besides one of important aim of review is designation differences between classicism and postmodernism. The difficulty is that modern classicism is changing and developing. We researched it *in statu nascendi*.

Tadeusz Sierny
(Katowice)

Przekłady poezji czeskiej na język polski po 1989r.

Produktem totalnym nazwał Michał Zając w swojej pracy pt.: Raport o książce dla dzieci i młodzieży cyt.: „taki komunikat symboliczny kultury, którego postacie medialne tworzą rozbudowany system przekazów mogący pojawić się w każdym (...) z kontaktów odbiorcy z kulturą(...)".[1]

Powyższa definicja opisuje opanowujące świat dziecięcej wyobraźni mody, wykreowane przez działania marketingowe, których widocznym efektem są wzajemnie ze sobą korespondujące: książki, gry komputerowe, zabawki, kolekcjonerskie gadżety (Pokemony, Król lew i in.).

Na polskim rynku książki, w segmencie produktów dla dzieci utracono zapewne już szansę na wykreowanie takiego „produktu totalnego", jaką mieli producenci książek autorów czeskich: Zdeňka Milera (warszawskie wydawnictwo „Grafag")[2] o przygodach sympatycznego Krecika, czy wydawcy przekładów baśni Vaclava Ctvrtka i opowieści o sympatycznym Rumcajsie, Haneczce i Cypisku[3] lub wreszcie edytorzy przekładów prozy Jaroslava Haška i jego sławnych „Przygód dobrego wojaka Szwejka".

Wspominam tutaj o koncepcji „produktu totalnego", ponieważ analizując sytuację przekładów poezji czeskiej na polskim rynku czytelniczym po 1989 zgodzić się musimy z tezą badacza, konstatującym, iż cyt.: „Przyjęcie, bowiem dzieła literackiego tłumaczonego z literatury obcej przez publiczność literacką jest w znacznym stopniu uzależnione nie tylko od jego immanentnych wartości, ale także od tego, czy i w jakim stopniu odpowiada ono zainteresowaniom filozoficznym, potrzebom ideologicznym oraz smakowi literackiemu panującemu w danym czasie. Nie bez wpływu pozostaje cały zespól czynników doksologicznych (...), a wśród nich przede wszystkim działalność kompetentnej krytyki pośredniczącej"[4], dodajmy – także funkcjonowanie różnych instytucji życia literackiego umożliwiających istnienie i kontynuowanie wymiany literackiej oraz jej recepcję za pośrednictwem tłumaczy, wydawnictw, ich programów tytułowych, czasopism literackich, systemu sprzedaży książek, międzynarodowych instytucji wymiany kulturalnej w tym oczywiście także literackiej.

W Polsce, zapewne i w innych krajach Europy Środkowo Wschodniej – rynek książki po roku 1989 owładnięty został imperatywem powszechnej ekonomizacji, produktywności, dochodowości i konkurencyjności.

W dużym stopniu sprawdziła się niestety zapowiedź Petra Posledniego opublikowana w 1999 roku w tekście hasła zatytułowanego „Recepcja literatury czeskiej w Polsce", w II tomie „Przewodnika Encyklopedycznego" pod redakcją

prof. Haliny Janaszek Ivaničkovej,[5] sprowadzająca się do hipotezy o dramatycznym rozziewie i konieczności dokonania wyboru pomiędzy dążeniem do zbliżenia edycji publikacji translatorskich do gustów szerokich kręgów czytelniczych, a budową oferty, na którą składać się będą tomy prezentujące awangardę artystyczną współtworzącą nową wrażliwość estetyczną odbiorców.

Spadek poziomu czytelnictwa, proces ogólnego zmniejszania się liczby tytułów książek przekładanych z języków obcych na język polski, dramatyczną tendencję do likwidacji procedur umożliwiających dofinansowanie kosztów edycji nakładów tłumaczonych na język polski książek i produkowanych w Polsce tytułów czasopism promujących dorobek literatur obcych (także np. zasłużonej „Literatury na Świecie") zahamowano dopiero w połowie pierwszej dekady XXI wieku. Wszystkie te czynniki miały wpływ na stan recepcji nie tylko przekładów poezji czeskiej, ale w ogóle przekładów literatur słowiańskich na język polski.

Skutki tych negatywnych tendencji nie zostały zniwelowane czynnikami pozaliterackimi jak np. lawinowo wzrastającą turystyką miedzy naszymi krajami, wymianą przygraniczną, rozwojem handlu, czy wreszcie do niedawna wielką popularnością tak znakomitych postaci jak Václav Havel czy Jaroslav Seifert, oraz wspomnianych wcześniej, a ciągle obecnych w zbiorowej świadomości Polaków ikon czeskiej kultury popularnej: dobrego wojaka Szwejka, Rumcajsa, Krecika. Polski rynek książki w ogóle nie wygenerował „produktu totalnego" z obszaru translacji słowiańskich (w przeciwieństwie do np. anglosaskich przekładów i realizowanych przy ich pomocy mechanizmów rynkowych).

Należy tutaj podkreślić, że badacze polscy i czescy z uwagą analizują rozwój naszych wzajemnych kontaktów podążając m in. śladami wyznaczonymi badaniami zainicjowanymi na Śląsku przez Zdzisława Hierowskiego[6].

Małgorzta Jamróz i Magdalena Tomecka[7] wydały w Katowicach w 1997 roku bibliografię zatytułowaną: Literatura czeska i słowacka tłumaczona na język polski w latach 1981 – 1995. W Katowicach także ukazują się po 1989 nowe prace z historii literatury czeskiej pióra Józefa Zarka (1993)[8], Włodzimierza Konrada (2000)[9], w Łodzi „Szkice o czeskim surrealizmie, undegroundzie, postmodernizmie publikuje w 2001 roku Leszek Engelking[10], we Wrocławiu pod redakcją Teresy Z. Orłoś i Jiří Damborskiego ukazuje się w 1977 roku tom analizujący konsekwencje sąsiedztwa polsko czeskiego dla rozwoju języka i literatury[11], a Mieczysław Babowski i Jiří Svoboda[12] w 2001 roku publikują tom – w Wałbrzychu – poświecony językowi i literaturze czeskiej u schyłku XX wieku.

Pod redakcją Libora Martinka ukazują się prace o współczesnych kontaktach literatury czeskiej i polskiej (w 2001 roku), o emigracyjnej literaturze czeskiej i polskiej (w 2002 roku), czeskiej i polskiej literaturze drugiego obiegu (w 2004 roku).

Uniwersytet Śląski w Opavie od połowy lat 90 – tych stał się – dzięki niestrudzonej pracy J. Urbanca oraz zaangażowanego bohemisty i polonisty

L. Martinka – miejscem kolejnych, corocznych spotkań naukowców czeskich, polskich, słowackich, białoruskich i z innych krajów.

W Czechach publikowane są prace Petera Posledniego (2000)[13], Krystyny Kardyni Pelikánovej (2000)[14]. O „Przewodniku Encyklopedycznym" zatytułowanym: „Literatury zachodniosłowiańskie czasu przełomów 1890 – 1990" opublikowanym w Katowicach wspomniałem już wcześniej.

Przywołane przykłady ilustrować mogą jedynie tendencje, jakie występują w obszarach zainteresowań badawczych po obu stronach naszej granicy. Warto w tym miejscu zaznaczyć, ze nikt właściwie nie bada rynku książki i społecznych oraz kulturowych efektów funkcjonowania współczesnego systemu dystrybucji przekładów z literatury obcej.

W okresie pomiędzy 1990 a 2004 rokiem ukazało się w Polsce blisko 30 tytułów przekładów poezji czeskiej, wśród nich 30% stanowiły antologie.

Charakterystyczny jest i ten fakt, z pośród 11 tytułów antologii większość z nich ukazała się w oficynach lub miastach nie będących dotychczas centrami wydawniczymi, np. w Raciborzu (2003)[15], Jeleniej Górze (2001)[16], Legnicy (2000)[17], Zgorzelcu (2000)[18], Podkowie Leśnej (1998)[19], Gorzowie Wielkopolskim (1993)[20].

Tylko kilka tomów udało się wydać w ośrodkach tradycyjnie zajmujących się literaturą czeską np. w Katowicach[21]; w Krakowie Marian Grześczak w 1989 publikuje antologię poezji nadrealistów polskich i czeskich[22], w Poznaniu w 1998 roku Andrzej Babuchowski[23]: antologię czeskiej poezji metafizycznej pt. Na ostrzu płomienia, we Wrocławiu Jacek Kolbuszewski tom zatytułowany: Przestrzenie i krajobrazy.[24]

Warto także odnotować, że w 1989 pod redakcją Władysława Floriana w wydanym w PWN T.3 Dziejów literatur europejskich[25] ujęta jest także historia literatury czeskiej i słowackiej.

Antologie incydentalnie informują polskiego czytelnika o czeskich zjawiskach poetyckich, tak dzieje się w wyborze Jerzego B. Wójcika: „Być poetą", antologii poezji dla maturzystów.

Publikacje te zaświadczają o obecności w polskiej świadomości literackiej poczucia obowiązku i zrozumienia dla wagi wzajemnej informacji o dokonaniach artystycznych naszych narodów, ale i wielkiej ostrożności wydawców uciekających się do tej przekrojowej, ale już nieco archaicznej formuły edytorskiej, jaką jest antologia – szczególnie poezji.

Nadzieja wydawcy antologii, że tzw. „każdy czytelnik", zapewne znajdzie coś dla siebie w prezentowanych tomach, idzie tu w parze z lękiem i obawą o rozminięcie się edytora z oczekiwaniami i gustami czytelników. Imperatyw „niewidzialnej ręki rynku" jest jednak ciągle obecny podczas podejmowania ostrożnych decyzji wydawniczych.

Symbolicznym zakończeniem minionej epoki jest publikacja w 1989 tomu poezji nestora współczesnych poetów czeskich, wielokrotnie wydawanego

w Polsce, znawcy poezji i poetów polskich Jana Pilaře, w szacownym Wydawnictwie Literackim w przekładzie świetnego translatora Andrzeja Czcibora – Piotrowskiego i wyborze uznanego poety Krzysztofa Lisowskiego – pt. Piękny zawrót głowy[26].

W 1990 ukazuje się ważny tom przekładów przygotowany przez Leszka Engelkinga – poezji laureata nagrody Nobla: Jaroslava Seiferta pt.: Odlewanie dzwonów,[27] także w tymże krakowskim Wydawnictwie Literackim.

W 1991 roku publikowane są trzy istotne tomy poetyckie: Jana Skácela: Godzina między psem a wilkiem[28] w przekładzie Józefa Waczkowa wydany w Podkowie Leśnej; Petera Mikeša: Dom jest tam[29] i Ivana Wernischa: Cmentarz objazdowy[30] – obydwa w przekładzie wspomnianego wyżej Leszka Engelkinga w krakowskim wydawnictwie „Miniatura".

W 1992 roku ukazują się tomy przekładów Jáchyma Topola[31] i Jana Zahradníčka[32]. Aż do 1996 roku są to właściwie najważniejsze wydarzenia poetyckie (nie licząc edycji wymienionych wcześniej antologii) prezentujące dorobek czeskiej liryki.

W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku dzięki pracy translatorskiej Leszka Engelkinga i jego twórczym wysiłkom ukazują się kolejne cztery tomy przekładów poezji czeskich liryków: Oldricha Wenzla (Słyszę kroki ementalera)[33], Miroslava Holuba (Wiersze)[34], Egona Bondy (Dzisiaj wypiłem dużo piw)[35] oraz Václava Buriana (Czas szuflad)[36].

W 2003 roku w Łodzi w cyklu Biblioteka Tygla Kultury L. Engelking opublikował przekłady wierszy Ivana Wernischa pt.: Pchli teatrzyk.[37]

Trzeba tutaj podkreślić wkład pracy i konsekwencję, z jaką ten tłumacz przyswaja literaturze polskiej najciekawsze zjawiska z poezji czeskiej, wyraźną perspektywę edytorską realizowaną przez krakowskie Wydawnictwo „Miniatura", w którym podjęto próbę budowy cyklu zatytułowanego „ Biblioteka Poezji Czeskiej".

Przy okazji odnotujmy istnienie jej wielkiej poprzedniczki, której ostatnie edycje zrealizowano w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, a mianowicie „Biblioteki Pisarzy Czeskich i Słowackich"[38], także chętnie prezentującej od początku lat siedemdziesiątych dorobek współczesnej poezji czeskiej.

W 1997 roku polscy czytelnicy mogli się zapoznać z kolejnym tomem przekładów poezji Jaroslava Seiferta, w wyborze Józefa Waczkowa[39].

W przekładzie Wilhelma Przeczka ukazują się wiersze Milana Hrabala pt. Erotikon[40], a Wojciech Śmigielski przyswaja polskiemu czytelnikowi tom „27 wierszy" Václava Hraběgo.[41]

Ten pobieżny przegląd pozwala na sformułowanie kilku ogólnych refleksji.

Polski czytelnik mógł zapoznać się w ciągu ostatnich piętnastu lat (1989 – 2003) z przekładami twórczości poetów czeskich urodzonych na początku XX wieku (J. Seifert, J. Topol) lub w latach 20 – tych minionego wieku (M. Holub, J. Pilař, J. Skácel, O. Wenzl) oraz w latach czterdziestych (V. Hrabě, P. Mikeš,

I. Wernisch). Młode pokolenie liryków reprezentują jedynie przekłady wierszy odnotowane w antologiach i tomy M. Hrabala oraz V. Buriana.

Taki rozkład akcentów pokoleniowych odpowiada zapewne temperamentom i estetyce translatorów tej poezji. Polscy tłumacze jakby pewniej się czują w objaśnionej już krytycznie i estetycznie poetyce wczesnej awangardy lub twórczości poetów debiutujących w latach 60-tych XX wieku.

Najbliższa współczesność jest jeszcze zapewne trudna do artystycznego przetworzenia, nabycia niezbędnego dystansu

Niewątpliwie największy wkład w rozwój biblioteki przekładów z poezji czeskiej wniósł ostatnimi czasy Leszek Engelking, translator, redaktor aż siedmiu opublikowanych tomów.

Na rynku obecni są także świetni, doświadczeni tłumacze (częstokroć sami próbujący lirycznego rzemiosła w własnej oryginalnej twórczości): Andrzej Babuchowski, Andrzej Czcibor Piotrowski, Wilhelm Przeczek, Józef Waczków, Adam Włodek. Do ich grona dołączył wrocławski poeta średniego pokolenia Wojciech Śmigielski.

O ile w polskiej nauce o literaturze, bohemistyce czy najogólniej mówiąc w slawistyce możemy odnotować pojawienie się licznych nowych nazwisk, młodych naukowców, to niestety środowisko translatorów – aktywnych i obecnych na rynku czytelniczym – wcale się nie powiększa. Piękne karty historii polskiej szkoły translatorskiej, mogą pozostać kartami już tylko historycznymi. Czytelnik polski ma możność zapoznania się z wybranymi przekładami poezji czeskiej dzięki uporowi i pracy nielicznej garstki tłumaczy.

W dodatku za ich uporczywą działalnością nie podąża krytyka literacka.

Recenzje, krytyczne analizy – o ile w ogóle się pojawiają – najczęściej są zdawkowe lub jedynie notujące pojawienie się na rynku interesującej recenzenta książki. Czytelnik polski pozbawiony jest dopływu stałej, kompetentnej informacji o ciekawych zjawiskach w literaturze czeskiej (nie tylko poezji).

Teksty przekładów poezji czeskiej wędrują wiec w niskich nakładach w niszowe segmenty rynku, docierając do odosobnionych, niewielkich grup czytelników – podobnie jest zresztą z poezja polską (z nielicznymi wyjątkami).

Wydawcy – nieraz nieco egzotyczni – publikują pojedyncze tytuły, inicjatywy te są rozproszone, incydentalne, okazjonalne – częstokroć limitowane niewielkimi możliwościami finansowymi i technicznymi oficyn.

Zapewne owa liczba 30 tytułów tomów poetyckich w ciągu minionych 15 lat nie zadowoli ani badaczy literatury, ani też czytelników. Trudno jest z tomu poetyckiego wykreować na konkurencyjnym rynku książki ów wspomniany na początku tego tekstu „produkt totalny".

Bezduszna statystyka pokazuje, że dorobek omawianego okresu nie jest jednak tak skromny jakby nam mogło się wydawać, porównując go z okresem lat od 1945 do 1989r zauważamy, że w tym znacznie dłuższym czasie (prawie 45 lat)

wydano w Polsce zaledwie o 5 książek poetyckich z zakresu literatury czeskiej więcej (35), niż w omawianym przez nas piętnastoleciu.

Niezależnie jak ocenimy dorobek ostatnich lat, bogatsza oferta wydawnicza niewątpliwie przyczyniłaby się do rozwoju dialogu naszych kultur, lepszego zrozumienia naszych artystycznych poszukiwań, klęsk i sukcesów.[42]

Przypisy

[1]Zając M.: Raport o książce dla dzieci i młodzieży. Warszawa 2002, s. 15.

[2]Miler Z.: Krecik i rakieta. Przeł. A. Czcibor Piotrowski. Warszawa. 2000. Wyd. Grafag.

[3]Čtvrtek V.: Cypisek. Przeł. H.Kostyrko. Warszawa 1997. Grafag.

[4]Nawrocki W.: Czeska i słowacka literatura piękna w Polsce w latach 1945 – 1980. Dzieje recepcji Cz. I. (w): W. Nawrocki. T. Sierny: Czeska i słowacka literatura piękna w Polsce. Dzieje recepcji i bibliografia. Katowice 1983, s. 9.

[5]Poslední P.: Recepcja literatury czeskiej w Polsce (w): Przewodnik encyklopedyczny. Literatury zachodniosłowiańskie czasu przełomów 1890 – 1990. Red. H. Janaszek Ivaničková. T.2: Literatura czeska.Katowice 1999, s. 476-487.

[6]Hierowski Z.: Literatura czeska i słowacka w Polsce Ludowej (1945 – 1964). Katowice 1966.

[7]Jamróz M., Tomecka M. (oprac.).: Literatura czeska i słowacka tłumaczona na język polski w latach 1981 – 1995. Katowice 1997, s. 63.

[8]Zarek J.: Poezja i myśl. Problem refleksji w czeskiej poezji międzywojennej. Katowice 1993, s. 116.

[9]Konrad W.: Zachwyt dla cudowności życia. Witalistyczna poezja Jana Smreka, Frani Sramka, Jana Lajnerta. Katowice 2000, s. 239.

[10]Engelking L.: Surrealizm, undeground, postmodernizm. Szkice o literaturze czeskiej. Łódź 2001.

[11]Orłoś T.Z., Damborsky J.: Konsekwencje sąsiedztwa polsko – czeskiego dla rozwoju języka i literatury. Wrocław 1997.

[12]Babowski M., Svoboda J.: Język i literatura czeska u schyłku XX wieku. Wałbrzych 2001.

[13]Poslední P.: Hranice dialogu: česká próza očima polské kritiky 1945 – 1995. Praha 1998, s. 197; Měřítka souvislostí: česká a polská literární kultura po roce 1945. Praha 2000.

[14]Kardyni Pelikánová K.: Czesko polskie spotkania literackie: komparatystyka, genologia, przekład. Brno 2000, s. 198.

[15]Nowak J., Rapnicki M (red.).: Od słowa ke slovu. Racibórz 2003, s. 282.

[16]Grzelak W. (oprac.): Karkonosze liryczne. Jelenia Góra 2001, s. 111.

[17]14.44: Poeci Fartu 1996 – 1999. Wiersze. Wyb.: B. Zadura, przeł.: A. Burszta, M. Baran. Legnica 2000, s. 209.

[18]Szałecki M. (red.): Prezentacje: Almanach. IX Nadnyskie Międzynarodowe Spotkania Literackie. Zgorzelec 2000, s. 87.

[19]Czas leci jak jaskółka i roznieca stare gwiazdy nad Pragą. Čas letí jak vlaštovka a rozžehuje staré hvězdy nad Prahou. Podkowa Leśna 1998, s. 18.

[20]Wójcik J.B. (wybór): Być poetą. Antologia poezji dla maturzystów. Gorzów Wielkopolski 1993, s. 306-307.

[21]Majerski P. (red.): Geny. Ustroń 22-23.10.1999. Katowice 2000, s. 47.

[22]Odarci ze skóry: mini antologia różnych odmian nadrealizmu czeskiego i słowackiego. Przeł. M. Grześczak. Kraków 1989, s. 70. W Krakowie ukazała się także: I Galicjada: Międzynarodowe Galicyjskie Spotkania Artystyczno Literackie w Krakowie. Wstęp: H.Cyganik, red.: J. Januszewski, A. Torbus. Kraków 2002, s. 116.

[23]Na ostrzu płomienia. Czeska poezja metafizyczna XX wieku. Wybór i oprac.: A. Babuchowski. Poznań 1998, s. 288.

[24]Kolbuszewski J.: Przestrzenie i krajobrazy. Wrocław 1994, s. 321.

[25] Florian W.: Dzieje literatur europejskich. T.3. Warszawa 1989, s. 1008

[26] Pilar J.: Piękny zawrót głowy. Wybór K. Lisowski, przeł. i posł. Opatrzył: A. Czcibor Piotrowski. Kraków 1989. Wydawnictwo Literackie, s. 134.

[27]Seifert J.: Odlewanie dzwonów. Wybór A. Włodek, Przeł. L. Engelking, posł.: J. Waczków. Kraków 1990. Wydawnictwo Literackie, s. 487.

[28]Skacel J.: Godzina między psem a wilkiem. Wybór i przekład J. Waczków. Podkowa Leśna. 1991, s. 52. Spółka poetów: nakł. Andrzej S. Jagodziński.

[29]Mikes P.: Dom jest tam. Wiersze wybrane. Wybrał, przeł.: L. Engelking. Karków 1991. Wyd. Miniatura, s. 47.

[30]Wernisch I.: Cmentarz objazdowy. Przeł. z czeskiego L. Engelking. Kraków 1991. Wyd. Miniatura, s. 107.

[31]Topol J.: Kocham Cię jak wariat (Miluji tě k zbláznění). Przeł. A. Janyskova. Podkowa Leśna 1992. Oficyna Wydawnicza P.T., s. 105.

[32]Zahradnicek J.: Śpiew niedokończony: poezje wybrane. Wybór, wstęp: A. Babuchowski. Warszawa 1992. Pax, s. 228.

[33]Wenzl O.: Słyszę kroki ementalera. Wybór wierszy. Wybrał, oprac. i przeł.: L. Engelking. Bydgoszcz 1996. Świadectwo, s. 110.

[34]Holoub M.: Wiersze. Wybrał i przeł. L. Engelking. Posł. M. Grześczak. Izabelin 1996. „Świat Literacki", s. 112.

[35]Bondy E.: Dzisiaj wypiłem dużo piw. Wiersze wybrane. Wybrał, przeł. i posłowiem opatrzył L. Engelking. Kraków 1997. Wydawnictwo Miniatura, s. 211. Biblioteka Poezji Czeskiej.

[36]Burian V.: Czas szuflad. Wiersze wybrane. Wybrał, przeł., oprac.: L. Engelking. Kraków 1997. Wydawnictwo „Miniatura", s. 67. Biblioteka Poezji Czeskiej.

[37]Wernisch I.: Pchli teatrzyk. Wybrał i przeł.: Leszek Engelking. Łódź 2003. Fundacja „Anima" Tygiel Kultury, s. 161.

[38]Sierny T.: Biblioteka Pisarzy czeskich i Słowackich. Dorobek i perspektywy. 1970 – 1985. (w:) Pamiętnik Słowiański XXXIV/ 1984, s. 19-27.

[39]Seifert J.: Być poetą. Wybór liryków. Wybrał i wstępem poprzedził J. Waczków. Warszawa 1997, s. 264.

[40]Hrabal M.: Erotikon: výbor z veršů: Erotyki. Wybór wierszy. Przeł.: W. Przeczek, L. Waszkowa. Ústí nad Labem. 2000, s. 85.

[41]Hrabě V.: 27 wierszy. Wybrał, przełożył, posłowiem opatrzył Wojciech Śmigielski. Kraków. Miniatura 2000, s. 72. Biblioteka Poezji Czeskiej.

[42]Katowice, listopad 2004r.

Zusammenfassung

Übersetzung tschechischer Poesie ins polnische

Der Artikel anthält gründsätzliche bibliographische Angaben über Übersetzungen tschechicher Poesie ins polnische in den Jahren 1989-2003. Der Text beeihält viele Informationen über zeitgenösichen Buchmarkt in Polen, Übersätzer und Verlage, literarische Kritik und über Bücherinformationsystem.

PORTRÉTY

PORTRETY

Libor Martinek
(Opava)

„Vracím se, tedy jsem.“
Nad poezií Bonifacyho Miązka

Bonifacy Miązek, narozený 27. března 1935 v Kolonii Szczerbacké v Radoměřském vojvodství, ukončil v roce 1959 Vyšší duchovní seminář v Sandoměři a od roku 1965 pobývá v Rakousku. V letech 1967-1972 studoval slovanskou literaturu, filozofii a historii umění na Vídeňské univerzitě, kde v roce 1977 získal doktorát obhajobou knižně vydané práce o poválečné poezii Kazimierza Wierzyńského *Die lirische Beschreibung im Nachkriegsschaffen Kazimierz Wierzyńskis*, v roce 1984 se habilitoval knižně vydanou prací *Polnische Literatur 1863-1914. Darstellung und Analyse* (1984 Wien). Od roku 1973 přednáší polskou literaturu na Ústavu slavistiky Vídeňské univerzity, v roce 1984 byl jmenován docentem slavistiky. Ve Vídni působí rovněž jako duchovní pastýř v jedné z tamních far, v roce 1989 byl jmenován infulátem.

Tvůrčí práci Bonifacyho Miązka lze rozlišit na poezii, literární historii a literární kritiku. Jako básník debutoval v roce 1963 na stránkách měsíčníku Więź a kromě toho uveřejňoval poezii, recenze a odborné statě v časopisech Tygodnik Powszechny a Przewodnik Katolicki, později mj. v periodikách Kultura (Paříž), Wiadomości (Londýn), Kontynenty (Londýn), Przemiany (Řím). První sbírku veršů vydal pod titulem *Ziemia otwarta* (1967 Paris) a po delší odmlce sbírku *Wiersze* (1984 London). Výbor z Miązkovy poezie vyšel v Polsku pod názvem *Powrót do domu* (1991 Katowice) s úvodním slovem Edmunda Rosnera. Následoval polský výbor veršů *Sandomierskie wirydarze* (2004 London) a polsko-německý výbor *Szukam domu – Ich suche ein Zuhause* (2005 Wrocław) v překladech Karla Dedeciuse, Rudolfa von Jouanne a Joanny Ziemské. Bonifacy Miązek editorsky připravil knihu *Słowa na pustyni. Antologia współczesnej poezji kaplańskiej* (1971 London), k níž úvodní slovo napsal Karol Wojtyła.

Bonifacy Miązek je předním představitelem tzv. kněžské poezie, která hledá odpověď na složité existenciální otázky a ve značné míře odkrývá emocionální a duchovní napětí, jemuž je kněz při své službě vystaven. Tento topos polská literární kritika odlišuje od spirituální poezie striktně orientované na religiózní tematiku, od devótní poezie, „jež mechanicky předává církevní věrouku a bezmyšlenkovitě používá katolickou symboliku a kódy“ (Tadeusz Olszewski).

Pro vídeňské studenty i rakouské polonofily Miązek připravil příručky *Polnische Literatur 1863-1914* (1984), *Polnische Literatur des Mittelalters und der Renaissance* (1993) a v roce 1995 vydal obsáhlý výbor z obou knih doplněný o nové statě pod titulem *Studien zur polnischen Literatur* (Frankfurt am Mein).

V roce 1998 Bonifacy Miązek editorsky připravil knihu *Adam Mickiewicz, życie i dzieło*. K literárněhistorickým pracím B. Miązka patří knihy *Szkice interpretacyjne* (1979 Londýn), *Teksty i komentarze* (1983 Londýn) a uvedená publikace *Polnische Literatur 1864-1914. Darstellung und Analyse* (1984 Vídeň). Zmíněné *Teksty i komentarze* však v Polsku nebyly dostupné, proto vyšlo v roce 1996 v Sandoměři jejich druhé rozšířené vydání. Miązkovou zatím poslední prací je soubor *Przygoda z książką*. *Wybór szkiców i recenzji o poezji i prozie* (Wrocław 2004).

B. Miązek obdržel několik literárních cen, za celoživotní tvorbu mu byla v roce 1972 udělena prestižní Cena Kościelských. Podrobnější informace o jeho životě a díle jsou obsaženy ve sborníku *Szkice do portretu Bonifacego Miązka* (2000 Kielce), do něhož přispěli jak studenti polonistiky Vysoké školy pedagogické v Kielcích, tak graduovaní polonisté z Kielců i odjinud.

Verše Bonifacyho Miązka byly zařazeny do několika významných básnických antologií, z nichž uveďme alespoň *Na mojej ziemi był Oświęcim* (1987), kterou edičně připravil Adam A. Zych a jež vyšla polsky a německy. Ukázky z básnické tvorby Bonifacyho Miązka byly přeloženy do řady evropských jazyků, vyšly na stránkách časopisů v Rakousku, Německu a na Slovensku.[1] Ukázku z tvorby Msgr. prof. dr hab. dr. Bonifacyho Miązka v překladu Libora Martinka přinesly časopisy Proglas (1997, č. 10, s. 14-16), OKNO do života ostravsko-opavské diecéze (2002, č. 3, s. 15), Akord (2002, č. 3, s. 118-125) a týdeník Opavsko křížem-krážem (7. 8. 2003, č. 16, s. 11).

„Vracím se, tedy jsem," čteme v básni Bonifacyho Miązka *O psaní básní*.[2] A tehdy podle autora tohoto verše vznikají jeho básně. Tato Miązkova metapoetická úvaha poskytuje jeden z možných interpretačních klíčů k poezii polského básníka žijícího ve Vídni a dovoluje, abychom jí lépe porozuměli.

Pojmy jako návrat, matka, dům, stůl, zahrada, vlast (v polštině „ojczyzna", tedy otčina, nebo v latině „patria" – „pater" znamená otec – dokonce lépe vystihuje, že jde o zemi předků, děděnou přirozeným právem z otce na syna, než abstraktnější český ekvivalent „vlast", který bude vždy vyžadovat komentář, abychom ho přijali za svůj a naučili se mu rozumět a milovat ho), vyvolávají představu čehosi nám až intimně blízkého, silně se pojícího s časem a prostorem dětství, když ještě „stromy byly stromy/ a řeka znamenala blankytný klid" a básník byl „chlapcem/ který se vroucně modlil za jedničku z algebry" (*Když ještě*). Tedy chronotopu, v němž věci, lidé a jevy byli v jakémsi přirozeném prvotním stavu, kdy se vše zdálo být ve svých obvyklých hranicích a nebylo zapotřebí o nic se strachovat, neboť přinejmenším byla nablízku matčina náruč, která znamenala bezpečí. V tomto ohledu nám přichází na mysl Miązkův oblíbený básník Rainer Maria Rilke, který dětství považuje za hodnotu jediného času, kdy člověk bezmezně věří přirozenému pořádku světa (jak je to patrné z Rilkovy *Knihy hodinek*, 1944, přel. J. Tkadlec, Praha, Fr. Borový; v něm. orig. *Das Stundenbuch*, 1905). V dětství nebylo nutné přijmout nějakou společenskou roli – v případě Bonifacyho Miązka roli kněze

–, za niž je nutné cítit odpovědnost a která zavazuje: „Když lidé ještě byli lidmi/ a lesy ke mně přicházely blankytnou fugou,/ byl jsem kněz/ který se na kolenou tázal na cestu“ (*Když ještě*). Po čtyřiceti letech strávených v cizině a čtyřiceti šesti letech kněžské služby je namístě otázka, kým je básník dnes, ve svých sedmdesáti letech věku, vzdálen od svých rodných končin, „když mě lidé pomalu opouštějí/ a stromy zbavené zeleně se kácejí na cestu?“ (*Když ještě*). Básník nechává existenciální otázku záměrně bez odpovědi, ale o to zřetelněji vystupuje jako úkol čtenáře, aby se sám na ni pokusil odpovědět.

Zamyšlení nad vlastní básnickou tvorbou nacházíme již ve starších lyrických textech Bonifacyho Miązka, jako v básni bez titulu: „To je pravda./ V těchto básních dozrává smutek/ jako hrozny říjnových vinic/ Neumím jinak.“ Konstatování pravdy v prvním verši ještě není básnickým vyznáním, není vytýčením životního programu ani duchovní cesty autora, spíše se v ní lyrický subjekt přiznává k pocitu smutku, uvědomuje si skutečnost definitivnosti rozhodnutí se pro emigraci, vždyť jak mohl v roce 1965 autor těchto slov tušit, že jednou padne železná opona, dělící komunistický východ od demokratického západu, a že se o její pád přičiní také papež Polák Jan Pavel II., jemuž je dedikována jedna z nejnovějších básní – *Modlitba za papeže* – infuláta Msgr. Bonifacyho Miązka? Poslední strofa citované básně bez názvu, začínající konstatováním zřejmé pravdy, nenechává čtenáře na pochybách, že rozhodnutí pro konkrétní cestu životem znamená zavržení cest jiných: „Ty stezky zarostly trávou Přátelství vyhasla/ už nečekáš na žádný telefon/ Sám v cizím městě Kamenné hranice/ rozkousaly rty před křikem na ostnatých drátech/ To je všechno.“

Výše uvedené pocity smutku a nostalgie, které již trvale budou provázet básníkovy verše, nejsou výrazem existenciální prázdnoty a rezignace, ale určité vědomé volby, která ovlivnila nejen autorův život, ale i jeho tvorbu. Uvědomění si vlastního místa ve světě, v samotě emigrace autorovi umožňuje pochopit i osudy jiných emigračních spisovatelů, například Jana Lechoně: „Pod cizím nebem jsem pochopil proč Lechoň/ dokončil emigrační báseň na ulici“ (*Náčrt k básni*). Tato neobyčejně otevřená a upřímná vyznání a konstatování mají destruktivní až sebeničivou moc, která však slouží k rozbití již stabilizovaného uspořádání věcí. Snad proto se v Miązkově poezii objevuje tolik otázek, na které ne vždy básník odpovídá a které vypovídají jak o situaci lyrického subjektu ztraceného ve světě, tak o schopnosti kritického přístupu ke svým činům a odstupu od svého „já“. Dovolte užít srovnání s moravským básníkem Janem Skácelem, jenž podobně klade existenciální otázky, na něž odpověď nenachází, ale přesto na ně odpoví skromným, a proto významným – nevím: „Léty jsem zmoudřel./ Co je moudrost – nevím“ (*Synagoga v Lomnici*). Skácelovským ponorem „všeho lidského času do zvláštního pračasu přírody, do souvislostí, které nás tak či onak přesahují, ale i po svém zvěčňují“ (Zdeněk Kožmín, *Skácel*, Brno 1994, s. 53) se může Miązkova lyrika stát také českému čtenáři důvěrně známou a blízkou.

V Miązkově poezii se překvapivě objevují dokonce i pochybnosti o potřebě poezie a úloze básníka tvořícího mimo vlast ve vzdálené cizině: „Snad jsem ztratil víru v dokonalý lyrický svět,/ snad už nevěřím na výstižnost metafor,/ snad jsem odešel příliš daleko od rodné vesnice/ ztracené v polských lesích/ a teď pomalu usychám/ jako plevel u plotu, který nikdo nepotřebuje“ (*O psaní básní*). Zapomínání, které je údělem nejen emigranta, ale i těch, kteří zůstali doma, odsuzuje básníka k zapomnění: „Najít ve starém domě zanechanou paměť/ vrátit se/ – kam se navrátit?/ Také tam čas po mně zametá stopy/ také tady jsem bezdomovcem“ (*Návrat domů*). Přesto cosi zbývá a je to básníkova vlastní paměť, jejíž moc vnáší jistý pevný bod do chaosu emigrantova světa: „Můj barevný svět,/ moje barevná pole rozhoupaná májem nosím ještě u sebe“ (*O psaní básní*).

Zbývá tedy možnost návratu, avšak nikoli fyzického, neboť ten již není možný, když není kam se navrátit, ale v básníkově paměti a ten můžeme najít v jeho konkrétním básnickém krédu: „Vracím se,/ tedy jsem. A tehdy vznikají básně“ (*O psaní básní*). Návrat do kraje dětství, do dávného času je snad i básnickým potvrzením sebe sama – ergo sum. Nebyl by to však Bonifacy Miązek, kdyby stavbu básně ukončil vystřízlivěním ze snu, ze vzpomínky, oním realistickým konstatováním „ve skutečnosti jsem však už dávno nebyl doma“, které vyvažuje nostalgické pocity, jenž v poezii často hrozí přeměnou v sentiment. Nejde tedy ani tak o „návrat“, který jsme zvolili jako citátový titul naší studie, jako spíše o „navracení se“. Hodnota tohoto pro Miązka typického pointování básní je zřejmá. Básník tím předchází exaltovanosti, která často doprovází religiózně laděnou poezii. Bonifacy Miązek jako editor básnické antologie *Słowa na pustyni* (1971) usiluje od religiózní lyriky odlišit kněžskou poezii, když si uvědomuje dualismus role kněze a básníka. V jeho poezii se v okamžiku, kdy se zdá, že začíná vítězit básník nad knězem, že poezie začíná zachraňovat a odůvodňovat existenci, objevují slova hluboké pokory: „Poklekni/ v tvém životě je důležitější černá sutana a úsměv/ na lekcích katechismu – než básně“ (*Zpytování svědomí*).

Dostáváme se tím k druhému tématickému okruhu Miązkovy poezie, kterým je obraz kněze, jeho poslání a s ním spojené religiózní motivy.

V obecné představě literární kritiky a čtenářů je za religiózní poezii považován ten typ poezie, který je spojován hlavně s texty věnovanými výhradně religiózní tematice, dokonce tematice církevní a devótní, ačkoli pro to neexistuje zcela objektivní odůvodnění.[3] Jak si již povšiml kněz a překladatel (mj. poezie polského kněze Jana Twardowského) František Xaver Halaš, Miązkova poezie patří do proudu moderní polské poezie, pouze je psána knězi: „Být básníkem a knězem, či knězem a básníkem – obojí pořadí je, myslím, možné, podle toho, co nás v pohledu na tu kterou osobnost více zasáhlo či zaujalo z její dvojdomosti – tedy být takovou postavou a být k tomu ještě Polákem, není tak neobvyklé, jako v případě, je-li někdo ještě k tomu Čechem. P. Miązek je Polák píšící v emigraci, čímž se jeho texty liší už na první pohled od textů kněží »domácích«.“[4]

Kromě již zesnulého, v Polsku nesmírně populárního (slovo „populární“ užíváme bez pejorativního přídechu) P. Jana Twardowského lze z literárně tvořících polských kněží připomenout mj. P. Wacława Oszajcu, P. Janusza Stanisława Pasierba, P. Franciszka Kameckého, P. Wacława Buryłu, P. Jana Sochoně, P. Jana A. Kobierského a především P. Karola Wojtyłu, jenž se kromě psaní poezie věnoval i duchovnímu dramatu.[5] Pokud bychom zcela abstrahovali od skutečnosti, že jde o poezii kněží, a chápali ji obecně jako poezii, která vstupuje do vztahu člověka a Boha, přibližuje se k sakrálnímu (sacrum) a hledá odpovědi na otázky, které před člověka obecně a umělce zvláště klade víra a vyznání (nezřídka hluboko zasahující do teologických a filozofických problémů), pak bychom mohli do tohoto proudu zařadit například i řadu děl Czesława Miłosze. Kněžská poezie se z tohoto úhlu pohledu nemusí omezovat, a také se neomezuje, jen na religiózní tématiku, neboť její rozsah námětů, motivů, obrazů a inspirací je daleko širší.

Zvláštní místo v Miązkově poezii zdá se mít báseň *Epilog k Jeremiášovi*, který svým modlitebním charakterem, hymnickým patosem a expresivním jazykem evokuje žánr žalmu. Paralelismus synonymických prvků, které se vzájemně vylučují, dokonce citace žánrového vzoru takovou domněnku potvrzují. Miązek jistě není prvním polským básníkem, který stylizuje báseň na způsob žalmu. Na tento vzor navazovali polští romantičtí básníci Zygmunt Krasiński, Kazimierz Ujejski zejména ve vlastenecké lyrice, ale i moderní básníci jako Jan Kasprowicz a Tadeusz Nowak. Téma holocaustu se autorovi jeví stále aktuální, neboť utrpení věřících trvá i dnes: „Pane/ lidé pronásledovaní strachem/ ještě dnes utíkají tak jako včera/ nebo padají na prahu domu/ jako ztracená podzimní třtina.“ Báseň je příznačně pointována v duchu religiózní lyriky apostrofou Boha: „Pane zadrž provazy/ chceme povstat/ než zhasne světlo ve vybrané vinici/ chraň nás.“

Není však vyloučeno ani to, že *Epilog k Jeremiášovi* (Więź, 1964, č. 9) byl původně Miązkovou básnickou polemikou s Kasprowiczovou *Księgą ubogich* (1956 Warszawa), na kterou později reagoval kritikou *Kasprowiczowska Księga ubogich – legenda i rzeczywistość* (Wiadomości, 1971, č. 1299). Na rozdíl od polských kritiků knihu nepřijímá bez výhrad, ale nachází řadu nedostatků, které podrobně probírá a hodnotí; odtud se nepochybně bere podtitul kritiky „Legenda a skutečnost“.

Podobně *Dopis Hebrejcům* není jen zobrazením tragické situace židů za války, ale má výrazný morální osten zaměřený na ty, kteří přehlušují výčitku vlastního svědomí a smazávají nepříjemnou stopu v paměti bezmyšlenkovým gestem zapalování svíčky na Svátek zesnulých, kdy se zbavujeme tíživých stínů minulosti. Básníkem použitá symbolika anonymního hlasu v hadrech a chleba vytváří paralelu mezi odvrácením se od utrpení Krista na straně jedné a od utrpení židů během války na straně druhé. Jde zároveň o odvážnou kritiku plytké víry a laciného křesťanství, které není opřeno o skutek milosrdenství. O Miązkově mistrném zvládnutí básnické formy svědčí i zajímavé navození lyrické situace popisem, který se blíží narativní prozaické výpovědi. Text básně používá jednoduchých

výrazových prostředků, emoce tady nejsou nevyjádřeny bezprostředně citově zabarvenými výrazy, ale silné citové pohnutí má u čtenáře vyvolat prožitek tohoto miniaturního příběhu.

Miązkův upřímný a nepředstíraný soucit s chudými, nemocnými a trpícími nepochybně vyplývá z jeho povolání kněze, ale i díky tomu, že sám musel projít obtížnou cestu a překonat vlastní slabosti a nedostatky. Lyrický subjekt stojí často tváří v tvář obrazům nemoci a smrti, která není přikrášlována, ale zobrazována značně naturalisticky. Dokonce se nám připomene trvalý zájem vídeňského polonisty o problematiku polského naturalismu; jeho pozornost jako literárního historika upoutávají tři polští představitelé zmíněného literárního směru – Antoni Sygietyński, Adolf Dygasiński a Gabriela Zapolska. Vraťme se však k poezii. Kontrastní polohy světla a tmy, dne a noci, života a smrti, jako v básni *Na nádraží* („unesený prostor// padá/ třepotá/ peróny jako motýl/ den a noc/ tepny kabelů semafory/ den a noc"), které zdůrazňují podvojnost člověka a světa, jenž ho obklopuje, mají vliv na tragické vyznění autorovy poezie. Koncept dobra a zla se nachází v existenciální zkušenosti člověka jako vzájemně se sebou propojené protiklady v rámci určitého složitého celku. (Vzdáleně nám tím připomínají podobně barokizující obrazy próz Jaroslava Durycha.)

V básni bez názvu (*Vrátil jsem se od nemocného*) Miązek odhaluje bezmocnost kněze vůči destruktivnímu vlivu nemoci: „Nezanechal jsem tam nic kromě ovoce a čokolády/ všechny břehy byly vzdáleny/ – odešel jsem/ s prázdnem u srdce s rukama v kamenném stropě." Existenciální pesimismus a eschatologický rozměr básně – konečnost života – dovoluje provést srovnání s poetikou jeho kolegů kněží. Báseň Jana Twardowského *Szukam* („Hledám"), která má podobný námět, však na rozdíl od citované ukázky končí nadějí na věčné štěstí: „Hledám ještě neprohlášenou svatou /.../ nacházím dvanáctiletou Markétku/ která zemřela ve nemocnici/ u mojí štóly" (ze sbírky *Nie przyszedłem pana nawracać*, Warszawa 1991).

Se smrtí je spojeno umírání těla, staroba, zmrzačení, nemoc. Uvážíme-li, že na začátku svého pobytu ve Vídni pracoval jako kněz v psychiatrické léčebně, není dané téma bez opory v autentických zážitcích. Ve svých rukopisných vzpomínkách uvádí: „Velká únava byla vyvolána i tím, že jsem byl neustále ve styku s lidskou bídou, kterou jsem viděl každý den, ale nemohl jsem jí zabránit. Lidé, kteří trpěli schizofrenií, různými psychózami a mániemi, alkoholici a lidé v konfliktu s právem. Navštěvoval jsem, těšil, psal dopisy" (*Życiorys*, rukopis, Vídeň 1995). Pro existencialisty je základem a cílem života poznání a určení sebe sama. Pokouší-li se člověk o určení sebe sama, nejprve si uvědomuje svou smrtelnost a v dotyku s absolutnem si uvědomuje to, co je nesmrtelné: „Hledal jsem Boha/ hudební gotika a zlato kapající z oltářů/ mi říkaly/ že je jiný než já/ ale nevím jaký a nevím kde" (*Hledal jsem Boha*). Zlý svět utiskuje jednotlivce, který usiluje o dobro a uvědomuje si beznadějnost boje za pravdu. Pro křesťana je symbolem porážky uštědřené lidmi Kristus, jenž je znakem konečného vítězství na věčnosti.

K zmrtvýchvstání však vede křížová cesta, utrpení a smrt. Nikdo z jeho následovníků nemůže projít jinou cestu k věčnému štěstí.

V Miązkově poezii se kromě toho často vyskytují obrazy starých a trpících žen, jako v básních *Cikánské téma*, *Na Reindorfově ulici* aj. Objevuje se však i obraz Matky boží, která je boží rodičkou a patronkou kněze: „Marie /.../ Matko /.../ buď mi Průvodkyní“ (*Modlitba k Matce boží*). Básník kreslí i jiný obraz Matky boží jako obyčejné ženy, která je knězi osobou velmi blízkou: „Tak jsi prostá Matko ve zlatém plášti/ nejistá v kruzích ticha“ (*Na Reindorfově ulici*). Nabízí se opět jisté srovnání, tentokrát vztahu kněze Miązka k Panně Marii s podobně vroucím a intenzivním vztahem Jana Pavla II. ke Kristově matce vyjádřený papežovým heslem Totus Tuum („Celý Tvůj“). Jistě nebudeme daleko pravdy, když si položíme otázku, zda je ona Matka boží v kostele na Reindorfově ulici metonymií, zástupným znakem za básníkovu matku skutečnou – Natalii Michałowskou, provdanou za rolníka Piotra Miązka, kterou její syn opustil v roce své emigrace. Jeho volba má i zřejmý etický rozměr. Kněz hnutí Solidarita Józef Tischner ve jedné ze svých esejí píše o tom, že máme odpovědnost za nějakou osobu, která nám dala život, talent, povolání a svobodu (*Podstawy etyki – jak żyć?* Wrocław 1983). V případě kněze Bonifacyho Miązka jsou to osoby, matky dvě – matka skutečná i Bohorodička. V básni *Obrázek* vidíme, jak „ulicí jde žena/ stará/ ošklivá/ s hrubýma rukama/ celá je sehnutá věkem/ a prázdnem/ po tom co odešlo“. Postava ženy nám připomene starý strom, který už zapomněl na léta, kdy byl štíhlý a mladý. Tato žena by se snad mohla modlit slovy z jiné Miązkovy básně: „Ó Matko skloň ruce nad zlomeným stromem/ aby ho vítr zase rozvál širokým dechem“ (*Modlitba k Matce boží*). Nakonec je to Matka boží, která vede kněze „temnou hořkostí světa /.../ ke Vzkříšení“ (*Modlitba k Matce boží*).

Naskýtá se již otázka, zda námi načrtnuté příklady mohou podat doklad o zvláštním proudu v religiózní poezii, který reprezentují kněží-básníci. Mohli bychom se sice dále probírat repertoárem motivů a symbolů Miązkovy lyriky (není zde ani prostor na její strukturální analýzu a kompoziční rozbor), zabývat se zvlášť autorovým vztahem k přírodě, umění a zvláště k hudbě (charakteristickou vlastností jeho poezie je hudebnost, která není vyjadřována jen v slovy a slovními spojením typu „hudební ticho“, „kapky na klávesách klavíru“, „Paganini usne pod strunami listí“ apod., ale projevuje se zároveň ve zvukové vrstvě veršů, v rytmickém opakování a dalších jazykových prostředcích melodičnosti), symbolikou cesty (nejde jen o cesty v doslovném významu, nýbrž o životní cesty – šťastné a bezpečné stejně jako obtížné, cizí a klikaté), tuláka či poutníka (povšimněme si frekvence sloves typu jdeme, utíkám, vracím se, neseš, přijedu, hledám, které označují stálé putování, pohyb a dění), k získání odpovědi na položenou otázku se především soustředíme na témata, o kterých nemůže psát nikdo jiný než kněz.

V básni *O kněžství* se básnický subjekt táže na zrození kněze a na jeho poslání: „Kdy jsi byl počat člověče v černé sutaně/ jaké větry tichly v tvé kolébce/ abys byl solí země?“ Odpověď je udělována postupně. Nejprve se týká volby povolání

a z toho plynoucích důsledků – bezbrannosti kněze mezi bližními: „Teď jsi byl vydán cizím lidem jako každodennost/ do dlaní dobrých i zlých.“ Poté odkazuje na jeho službu, která je nazírána a komentována z pohledu kněze jako člověka, jenž stojí sám tváří v tvář svému poslání, a přesto v sobě musí nalézt dostatek sil, aby svou misi splnil: „Musíš jít pro výšku bez síly andělů/ musíš sám černý stíne/ voláním na poušti/ zapalovat co vyhaslo pod dusícím mrakem.“ Nejdůležitější odpověď je kněz povinen udělit sám sobě, neboť se týká jeho vlastní identity. Odpovědí je přiznání si vlastní slabosti a svěření vlastních nedostatků do boží péče, jež onu potřebnou sílu poskytuje: „Než ruce převážu růžencem/ a verši žalmů zchladnou víčka/ odpovím si/ jsem jen hliněným džbánem/ jenž každodenně léčí velká ruka Páně“. To je jeden z nejkrásnějších a nejpůsobivějších obrazů Miązkovy poezie.

Básnické zobrazení kněžského života se v Miązkově lyrice vyvíjí a obměňuje. Nabývá podoby méně vznešené, blízké k františkánské pokoře. Dokladem toho je například báseň *U příležitosti výročí dvaceti pěti let kněžství*. Kromě poděkování Bohu za dar, jímž je kněžská služba, nacházíme v ní upřímné svěření: „Dnes už vím/ že i za průměrnost je třeba draze zaplatit.“ Kněz-básník se otevřeně přiznává, že ne vždy dokázal tento dar nést s důstojností, vyznává se z toho, že prožil hořkou zkušenost, jíž si vyžaduje každodenní plnění svěřeného úkolu. K takovému svěření je třeba mít sílu a odvahu, proto báseň končí prosbou o dostatek sil, aby její autor mohl překonat současné i budoucí obtíže: „Jen tě prosím abys mi dal sílu/ abych mohl unést tíhu/ tu kterou v sobě nosím i tu jaká na mě čeká.“

Zdá se, že Descartovo revenio ergo sum není vysloveně klíčovým tématem Miązkovy poezie, byť jsme se jím na začátku naší studie i při volbě názvu jejího názvu výrazně inspirovali. Přemýšlení o vlastní minulosti totiž podněcuje neuhasitelný stesk, rozdírá ránu, která se nedokáže zahojit. Paměť, tedy uchovávání vzpomínek na minulost a přivolávání toho, co uplynulo, se stává emigrantovou nevyléčitelnou nemocí. Co je pak podle našeho názoru nejdůležitějším tématem Miązkovy lyriky, když jím není návrat nebo navracení se? Hledání Boha a hledání Boha v jiném člověku, ať již v pronásledovaných židech za války nebo v nemocných, chudých, bezmocných i pochybujících bližních. Závěrečná strofa básně bez názvu (*Hledal jsem Boha*) – „hledal jsem Boha/ i když jsem věděl že Ho tady nepotkám/ přesto jsem hledal v potu tváře/ až mi údiv odebral paměť“ – jasně hovoří za vše.

Miązkova poezie vskutku reprezentuje originální vklad do moderní religiózní poezie. Vyrůstá z intenzivního hledání kněze-básníka a jeho dvojnásobně nelehkého osudu kněze a emigranta. Člověka podvakrát osamoceného. Bonifacy Miązek čerpá svou duchovní posilu ze spojení s rodnou zemí i z rozsáhlých kulturních znalostí a humanitních vědomostí. Jsme přesvědčeni o tom, že českému čtenáři je blízká společnými středoevropskými kořeny, z nichž vyrůstá a které vytvářejí platformu k porozumění mezi autorem a recipientem.[6]

Poznámky

[1]Ukázku z tvorby Msgr. prof. dr hab. dr. Bonifacyho Miązka v překladu Libora Martinka přinesly časopisy Proglas (1997, č. 10, s. 14-16), OKNO do života ostravsko-opavské diecéze (2002, č. 3, s. 15), Akord (2002, č. 3, s. 118-125) a týdeník Opavsko křížem-krážem (7. 8. 2003, č. 16, s. 11).

[2]Překlady citátů do češtiny provedl autor studie, vycházeje z polského výboru veršů Bonifacyho Miązka *Sandomierskie wirydarze* (2004, London, Oficyna Poetów i Malarzy) v redakci Krystyny Bednarczykové.

[3]Srov. Petra Plichová, Polská varianta angažované poezie, *Host*, 2006, č. 3, s. 69-70. [Poznánka doplněna v průběhu redakce sborníku z konference Česká a polská poezie po roce 1989 – Poezja czeska i polska po 1989.]

[4]V nedatovaném dopise Liboru Martinkovi (dopis uložen v soukromém archivu L.Martinka).

[5]Dílo Karola Wojtyły bylo zčásti zpřístupněno i v českém překladu: *Vyzařování otcovství*. Mystérium Svatého Otce Jana Pavla II. Přel. H. Stachová. Praha: Scéna ve spolupráci s Eurofórem, 1990; *Píseň o třpytu vody*. Verše a scénická meditace [*Před zlatnickým krámem*. Meditace o manželské svátosti, předcházející chvílemi v drama]. Přel. a vybrala H. Stachová. Praha: Univerzum, 1990; *Prameny a ruce*. Přel. V. Burian a I. Mikešová. Olomouc: Velehrad, 1995.

[6]V době redakce sborníku z konference Česká a polská poezie po roce 1989 – Poezja czeska i polska po 1989 roku vyšel český výbor z poezie Bonifacyho Miązka *Návrat* (Opava, 2005), jenž byl kladně hodnocen mj. Ivo Harákem (Tvar, 2006, č. 9, s. 21), Kazimierzem Jaworskim (Zwrot, 2005, č. 7, s. 56-57) a Ladislavem Soldánem (Akord, 2005, č. 10, s. 551-552).

Zusammnefassung

Ich komme zurück, also bin ich.“ Über die Poesie von Bonifacy Miązek

Bonifacy Miązek (geboren am 27. März 1935 in der Siedlung Szczerbacka, Polen) ist ein hervorragender Repräsentant der sog. priesterlichen Poesie, die die Antwort auf komplizierte existenzielle Fragen sucht und in beträchtlichem Maß die emotionale und geistige Spannung enthült, der sich der Priester bei seinem Dienst ausgesetzt sieht. Seit 1965 lebt Miązek in Österreich. Seit 1973 liest er polnische Literatur am Institut für Slawistik der Wiener Universität, wo er 1984 den Titel eines Dozenten der Slawistik erwarb. In Wien wirkt er daneben als geistlicher Hirte in einem dortigen Pfarrhaus, im Jahre 1989 er wurde zu Infulaten berufen. Bonifacy Miązek hat einige Literaturpreise erhalten, für sein Lebenswerk wurde ihm im Jahre 1972 der Prestigepreis von Kościelsky verliehen. Die Verse von Bonifacy Miązek finden sich in bedeutenden Dichtungsantalogien, von denen wir wenigstens *Na mojej ziemi był Oświecim* (1987) anführen, welche polnisch und deutsch erschienen ist. Auszüge aus Bonifacy Miązeks dichterischem Schaffen sind in einige europäische Sprachen übersetzt und in Zeitschriften in der Tschechischen Republik, in Deutschland, in Österreich und in der Slowakei veröffentlicht worden.

Die Poesie von Miązek repräsentiert eine originelle Spielart in der modernen religiösen Poesie. Sie wächst aus der intensiven Selbstsuche des Priester – Dichters und seinem doppelt schweren Schicksal als Priester, Emigrant und Mensch, der doppelt einsam ist. Es geht um den Menschen, der seine priesterliche Stärkung aus dem Glauben an Gott, aus der Verbindung mit dem Geburtsland und aus intensiven kulturellen und humanitären Kenntnisen schöpft. Die gemeinsamen Wurzeln, aus denen diese Poesie sprießt, bilden die Plattform des Verständnises zwischen Autor und Rezipient.

Ivo Harák
(Ústí nad Labem)

Cestovní klínopis a věci kolem

Je obdivuhodné, dokáže-li se do literatury navrátit básník (vynuceně) mlčící po dobu delší čtyřicíti let. Ještě více je hodno obdivu, jestliže tento návrat není toliko úlitbou spravedlnosti druhdy slepé, nýbrž je-li podmíněn především estetickými kvalitami díla, které umí být živou součástí literatury dnešní, hovořic jejím jazykem.

Takovým autorem je i Zdeněk Rotrekl... Nositel řady literárních cen, „žijící klasik", ale také někdejší dlouholetý vězeň českého stalinismu, pozdější rozsvěcovač lampiček u stavebních výkopů (jak případné zaměstnání pro básníka!) i z každé dobré společnosti vyobcovaný disident.

Co se jazyka Rotreklových textů týče, nemylme se. Už juvenilní verše (obsažené v souboru *Kamenný erb*) obsahují osobité metafory jako „Snad pták zvíře dopoví / Znám ta slova ale bojím se je vyslovit // Když kráčí les a tma vadne...", v nichž není zbla „tradičních" lyrických prodlení postpubertální milostné poezie, mladistvého kýčovitého patosu, tezí a tendencí. Byla to už tehdy poezie záměrně stojící mimo (také snadného úspěchu čtenářského), nesnadná čtenáři i jeho autoru. Poeta doctus... Jemuž může po celý život hrozit nebezpečí, že bude v posledku psát pro jediného čtenáře, jímž jest on sám.

Rotreklova poezie se svojí výlučností na jedné straně brání „úspěšnosti" – zaručené totiž cestou k publiku (víme, co chce a jak mu to podat, sebe prodat), na straně druhé jakékoliv profanaci (mj. též službou době a jejím potřebám). Zároveň stvrzuje duchovní habitus pisatelův, daný místně (Brno jako moravské kulturní centrum, město tří národností – a „předměstí Vídně", ale také město později ku nepěknosti zproletarizované), časově (prostředí rodinné, studium na klasickém gymnáziu, poválečné Filosofické fakultě Masarykovy university, druhý a třetí odboj a jeho následky) i rodově. Nobilita ducha nachází odezvu v tematice básní – V. Novotný v tomto punktu (ve stati Lyrikovo vzývání absolutna) poněkud přeceňuje vliv R. M. Rilka, J. Med v doslovu *Kamenného erbu* umírněněji konstatuje: „Díky této estetizující aristokratičnosti, vzdáleně připomínající symbolistně rilkeovský básnický svět, jsou Rotreklovy snové vize i průhledy do dětství plny symbolistních dekorací a ornamentalizujících stylizací." – dodejme ovšem, že takovým směrem kráčela už dříve česká dekadence... A že se také tady projevily jak dispozice rodové, tak potřeba stát nad plebejskou dobou, plebejskou literaturou. Že se tu literatura stává jednou z možností životní seberealizace, když druhou jest zájem o historii (šlechtických rodů), o baroko, o ducha doby a tvářnost krajiny, na nichž se nobilita spolupodepsala. Za třetí možnost pokládám Rotreklovu pří-

slušnost k řádu maltézských rytířů – řádu pyšnícímu se tradicí křížových výprav a obrany Malty proti Turkům, řádu nyní charitativnímu.

Rotreklův tradicionalismus a konzervativizmus znamená – dobře znát to, co chci uchovat. Neznamená ale neschopnost obnovy, ulpívání na jediné metodě, jediné pravdě.

Přizpůsobuje se nikoliv změněným společenskopolitickým podmínkám, nikoliv dobovým literárním módám, leč spíše potřebě znovu a znovu hledat cestu sebevyjádření. Jednou už nalezené a k dokonalosti dovedené našeho básníka přestává zajímat. Poeta doctus... Na rozdíl od tak zvaných spontánních lyriků je toho schopen bez újmy na přesvědčivosti vyjádření, kvalitě výrazu, smysluplnosti významu.

O čemž svědčí také nejnovější kniha Zdeňka Rotrekla, kterou mu pod názvem *Cestovní klínopis* vydalo pražské nakladatelství Melantrich. Nu, nová kniha... Obsahující *Němé holubice dálek*, spojené v roce 1993 do jednoho celku s experimentální poezií Basic Latin, aby toto vydání zapadlo díky špatné distribuci publikací Klubu osvobozeného samizdatu.

Název souboru nás upamatovává na ztracený nápěv Žalmu 56 (poznámka z roku 2001: v Jeruzalémské bibli, která se přesností překladu snaží co nejvíce přiblížit smyslu i původnímu znění hebrejského originálu, zní ovšem tento nápěv jinak: Na útlak vzdálených knížat) – a také na to, že starozákonní inspirace a dikce byla už dříve častou a samozřejmou u básníka, jehož osobní zkušenost přivádí nejen do kontaktu s židovskými reáliemi (o altánku v zahradě rodného domu se dozvídá, že v něm Židé slavili jeden ze svých nejvýznamnějších svátků: „Stříbřitý Sukot na mé rodné zahradě / o němž jsem nevěděl“) a osudem Židů vůbec („mýdlo a kostní moučka / Anebo NUN?“; „Nevysvobození / nezachránění / vlasatí andělé vyčkávání / ujídali plyn jako jiné skupenství naděje / na Bratislavské ulici“), nýbrž také ke studiu kultury a jazyka: „Rabín Feder vysvětlil mně, nežidovi, řadu neznámých faktů. Pochopte: Brno – Brünn, to jsou také oni, Židé.“

Židovská tematika, obsažená už v rozhlasové hře *Popis pohřbívání mýdla a kostní moučky*, próze Zpráva o pohřbu mýdla a kostní moučky či v básni Návrat (ze sbírky *Chór v plavbě...*) – věnované právě R. Federovi –, je ovšem toliko jedním z hlasů v polylogu výše jmenovaného souboru. Na vysvětlenou si vezměme slova z Ediční poznámky za sbírkou *Chór v plavbě ryby Ichthys*, v nichž se praví: „V dobách koncentračních táborů a disentu náboženské prožitky současnosti a dávných dob spolu příznačně souzněly.“

Zcela samozřejmě se tedy vedle tematiky židovské objevují aluze na kulturní prostředí antické (v těchto dvou kadlubech se přece tavilo prvotní křesťanství;skrze něž byly uchovány a přepodstatněny pro dnešek), vedle utrpení Židů v čase holocaustu – „Ve Lvově... po osvobození nalezli mýdlo v kostkách a kostní moučku z židovských těl. Rabín tyto pozůstatky lidských těl pohřbil...“ – také osud všech vyděděnců světa, všech zaháněných do ghetta (aby nebyli na očích ostatním) i po stovkách, tisících, milionech vyvražďovaných („S rozevřenými ústy usíná He-

liodor Píka... Přecházení v mýdlo a kostní moučku – / Do rozevřených čelistí u Minska / V bednách do kladenských pecí“).

Od antiky se dostáváme ku Keltům („V neznámém tanci Kleió / vyzývá ke zpěvu netančící MENHIRY“), od antiky a Židů k Egyptu („Memnonovy pyramidy“); od dávného křesťanství k jeho současnosti (k jeho trvání do současnosti): „Jak mohu uchovat / sám neuchovatelný? // Tak říkám: jdi a viz románskou / konzolu // Tam jsem podepsán.“

Zdeněk Rotrekl je básníkem vidoucím souvislosti. Takové, které nejsou po ruce a nasnadě. Které musíme znovuobjevit spolu s ním. V sobě. Řekl bych, že tu nebude bez viny ani klasické vzdělání... Kterého se nám nedostalo, takže se básník zdá hermetickým a jeho slova jen emblémy. Rotreklovo scelování místně a časově vzdáleného je typickým pro křesťanský universalismus („svatou církev obecnou, společenství svatých“) – do nějž tento básník jako jeden z prvních katolíků přijímá nejen židovský svět starozákonní, ale Židy vůbec, nejen osud křesťanů ve společnosti, ale též tuto, v níž křesťané žili a žijí a která je ovlivňuje. Jeruzalém židovský, křížových výprav a maltézských rytířů, Jeruzalém nebeský... „František Halas dopsal svůj šém / před čtyřiceti lety a já jdu / k svátosti smíření.“

To se už dostáváme také ke (stálým) inspiračním zdrojům našeho básníka. Jestliže v kraji kolem zámku Schönwald objevil kdysi Z. R. „Vnitřní, jako by vlastní krajinu..., podivuhodně korespondující s jeho brněnskou rodnou zahradou na Údolní ulici“, nalezl svého zasvětitele do tajemství poezie ve Františku Halasovi. O tom, že Halasův vliv byl podstatnější vlivu Rilkova, svědčí stálá Rotreklova obliba genitivní metafory, rozváděné ovšem často v trojčlennou („dlouhoprsté mlčení tmy“, „žaltář nesrozumitelné lítosti“) nebo transformované do podoby nominativní („čelistní oběť ohnivá“), či záliba v neologismech („mučidla samasvá“, „Smrtkurekreu“). Častými jsou narážky na Halasovu poezii, jejího autora – a to nejen v námi recenzované knize, ale vlastně ve všech poslední dobou vydaných Rotreklových básnických sbírkách.

„Musím ještě vložit prst do několika ran / Obejít znovu ten vězeňský roh s Josefem Palivcem“ – s Palivcem ovšem Rotrekla nepojí toliko společný osud vězně českého stalinismu, ale také záliba v jazykovém experimentu. Svojí dikcí je Palivcovu básnění blízká báseň Vzpomínka se vrací, ale v jiných knihách zase nalezneme spojení „hladomorná chladnozem“ co parafrázi veršů Palivcova tesknění či pasus: „Kde bychom mohli být / ty přetajemné přece / Snad v troudu listoví / v kající temné řece,“ rytmem i fakturou napodobující verše „punkevního básníka“.

Méně zřetelnou jest kupodivu inspirace poezií Jana Zahradníčka, šéfredaktora Akordu v době, kdy do jeho širšího redakčního okruhu patří také Zdeněk Rotrekl, i když „u La Saletty... vane vítr z Nazaretu.“ – Ovšem – taková firma DEMOLA skutečně existovala, neboť spolehlivě odstranila to, co zbylo po náletu spojenců na Brno z Rotreklova rodného domu. Tady Zahradníček čerpal ze zkušeností

Rotreklových. „Žlutomodrý svícen"z básně V noci svítí barvami Čepovy Modré a zlaté...

Proč nás 1. oddíl *Cestovního klínopisu* zavádí také do Španělska nepochopíme, nevíme-li ničeho o Rotreklově zálibě v tamní mystické lyrice („Dom Luis Góngora y Argote", „Na den San Juana de la Cruz v tomto adventu"). O tom, proč se tento oddíl až tak vzdaluje „tradičnímu" pojetí básnického cestopisu zvíme více, zahlédneme-li už dříve surreálnou inspiraci Rotreklovo vnímání a reflektování reálného: v *Malachitu* či *Hovorech s mateřídouškou* si tak básník pomáhá k nesentimentálnímu a nepatetickému, při tom však emocionálně a esteticky působivému, vnitřně pravdivému podání „vězeňské" skutečnosti, zde jej k tomu vede především snaha vidět krajinu jako skutečnost povahy duchovní (a tedy subjekt) i jako předzjednaný estetický objekt: „Potom z Wildhornu sestoupila / hvězdná mlhovina / Zaťala ledovcové zuby do smrku ze Sillernu / rozžvýkala Gsür." Nesmíme ale zapomínat, že surreálná obraznost čerpá v našem kulturním prostředí z obraznosti Demlovy a Březinovy, ano také z poezie Máchovy, barokní, jíž jsou zase známy středověké Totentanze i biblická Apokalypsa.

Cestovní klínopis – vlastně oxymóron. Na straně jedné znovuotevírání se světu (po roce 1989), na druhé straně pokračování, kontinuita. Horizontála – cesta – i vertikála – vrypy klínového písma. Pomíjející, trvalé. Objevování nových inspiračních zdrojů, nalézání staletých tradic vždy v novém a novém odění: cestování za tradicemi. Ne jen cestování, ale i pevné zakotvení na Moravě a v rodném Brně.

Tedy: Nic nahodilého. O tom svědčí i dedikace „cestovních" veršů ze Švýcarska a Německa přátelům i kolegům básníkům (Paulu Konradu Kurzovi, Franzi Peteru Künzelovi, Barbaře von Wulffen a Msgre. Gerhardu Ottovi), o tom svědčí vědomí závažnosti každého skutku („Zvedám tíhu – ačkoliv – / (to nemusela být moje záležitost) / Zvedám své předky / otce matku jejich otce a matky / a předky své ženy") i slova – sebevyslovení, povinnosti vůči světu, sobě, Bohu (Slovu).

Vědomí kontinuity minulého s budoucím (přes pomíjející přítomné): „Příkazy – zákazy – paměť / Všechno co bylo se děje dnes / všechno co se děje dnes bude zítra."

„Osm básní AM LOHNERWEG, v nichž je užito lidové němčiny kantonu Bern, napsal autor jako vzpomínku na svého přítele, rodilého Švýcara, spolužáka ze studijního pobytu ve Vevey u Ženevského jezera v roce 1938. V roce 1991 strávil na jeho pozvání autor s manželkou v bernských Alpách první skutečnou dovolenou od roku 1947."

Knihou *Cestovní klínopis* dostává se nám – se zasvěceným doslovem člověka jiného náhledu na svět než jest Rotreklův (o to více si Vladimír Novotný z ÚČL AV ČR zaslouží našeho obdivu) – do rukou poezie z posledního tvůrčího období Zdeňka Rotrekla.

Němé holubice dálek mapují konec 80. let také svým hledáním nesnadné naděje („Spolu odcházíme do rakví neviditelného světla / do rakví z úplně stejného dřeva", „Mně je důvodem k naději všechno / I rakev", „Vírou nevěřím

v chlad“), řádu v překotných proměnách světa; *Cestovní klínopis* – psaný do půli let devadesátých – otvírá svět básníkovi a básníka světu, aby byla ozřejměna hloubka srdcového kořene („smutný ret / nad Doubravníkem mezi náhrobky“, „A já s plavuněmi vlastního / dávna“).

Nová vrstva poezie zrcadlí vrstvy předchozí: např. ze Zaragozy se Rotrekl dostává až k místu a času „popravy sedláka Stanislava Broje“ – „také ve znamení RYBY v němž zase / hledám svůj předobraz“ – ryba – Ichthys – „V řečtině – přeloženo – jednotlivá písmena znamenají: Ježíš, Kristus, Bůh, Syn, Spasitel.“ A „papouščí memoár“ klene oblouk až k posledním básním *Malachitu*; aby sbírka sama byla ještě více fragmentární a eliptickou (představa často nevystačí ani na jeden verš), velmi těsně k sobě shlukující zdánlivě nesourodé a nesouřadné: jako by v básni probíhal několikerý děj, protékaly jí rozličné látky, inspirační zdroje, jako by se subjekt mluvčího zněkolikanásobil. Jako by čtenáři nemělo být dovoleno nechat se ukolébat povlovným tokem rytmu básnického jazyka. Stále více je toho třeba znát k dourčení stále kratších úseků – stále více také z vlastní Rotreklovy tvorby (viz výše). Ovšem být také usilovněji v poezii spolupřítomen (vlastní pamětí, fantazií, zkušeností, vlastním svědomím).

Nejnovější texty (Někde I. a II.) se svojí obecnou srozumitelností, apelativností, s paralelou duchovního a fyzického, blízkého a vzdáleného, abstraktního a konkrétního, dávných tradic křesťanských s proměnami (podobami) života dnešního („Někde dítě nese květiny k rozbitým / Božím mukám“), nebývale ukázněnou obrazností, prací s intonováním verše a vůbec jeho prozodií, kdyžtě jako rytmotvorného činitele použito anafory, délky verše, opakování gramatických struktur a jejich proměny, přízvuku veršového i slovního, hláskové kvantity, ale také asonance (zejména Někde II.) a konsonance (zejména Někde I.), pak ukazují, že tvárný vývoj básníka Zdeňka Rotrekla zatím ani zdaleka není uzavřen či snad ukončen.“[1] – Napsal jsem – s přihlédnutím k předchozí básníkově tvorbě – v roce 1997 o poslední zatím vydané Rotreklově sbírce. Ta v sobě symbolicky sceluje dvě rozličná období autorova života, tvorbu psanou ještě bez možnosti oficiální její publikace a tvorbu psanou v době již svobodné – jako vědomou součást a završení vydávání vlastních básnických děl.

Němým holubicím dálek věnoval svoji pozornost také Rotreklův básnický kolega Rudolf Matys, který, ač nesmlčuje ani nedostatky („povrchní čtenář by v složité a různorodé významové tkáni básně, v přebohatém arzenálu kulturních (...) odkazů mohl vidět jen exhibiční učeneckou hru se slovy, symboly a emblémy. I když přece jen: někde je jich přemíra... Nejen že to zpomaluje, ale skutečně povážlivě znesnadňuje čtenářské přijetí textu.“[2]), poukazuje především na kladné a podstatné vlastnosti díla – vlastnosti, jež bychom do značné míry mohli vztáhnout na dílo celé: „Tyto básně jsou mnohdy přesně časově i místně situovány (...), ale jejich „děje“ jsou postupné až k předobrazům antické mytologie... Svět mytických vzorců antiky, tragických i utěšlivých hloubek židovské tradice i svět křesťanské milosti: tyto tři trvající prameny naší civilizace se v novém Rotreklo-

vi splétají. Ne jako svědectví o vzájemných kulturních souvztažnostech, ale jako osobně žitá zkušenost, zkušenost mezně, existenciálně zakoušená. Jako svědectví o životě s otevřenýma očima paměti, která bolí. Paměti nesmířené i soucítící zároveň. A proto i paměti rozporné, paměti – otázky, paměti – zápasu.“[3]

Nové možnosti – nejen psát a vydávat básně, ale také svobodně cestovat, třebas na místa, na nichž se zrodily tradice, ke kterým se Zdeněk Rotrekl hlásí – přivádějí básníka k tomu, že „V průběhu dalších let se sbírka *Cestovní klínopis* rozšiřovala o další cykly veršů: o Sedmiprstý týden z roku 1996 a o Pojízdné záznamy a Lodní záznamy z let 1998 – 1999; tyto cykly se později osamostatnily.“[4]

Sedmiprstý týden, který se „děje“ na palimpsestu týdne Svatého, na palimpsestu příběhu spásy i dějin spásy, dějin vůbec – obecných, rodových i osobních, je vlastně jakýmsi návratem k poetice Kamenného erbu. Ovšem návratem přepodstatňujícím tuto letitou zkušeností životní a literární: „datum narození / závěť sedm chrtů / fialový lem brokátu barokní sukně“ (Ze šuplíku vytáhl den).

Také zde nalezneme „dění se“ věcí („V POLEDNE: otevřít dveře / přijde židenický kostel“) popsaných naší pamětí („Najít vzkaz mrtvého Viléma“), nikoliv tedy věcí ponechaných jenom sobě (svému po-míjení v čase), neboť ani ta paměť tu nevystupuje an sich a její nositel jako pouhý neúčastný svědek: „VEČER: při odchodu z Božího hrobu / vyrýt do kvádru zdi chybějící osmihrotý kříž. / Dokončit učebnici Basic Czech / v posmrtné řeči.“ –Aktivita subjektu se nekončí vnímáním (případně rozlišováním, výběrem) a zaznamenáváním; tento subjekt vstupuje do děje, aby jej svojí činností proměňoval: není pouhou obětí nebo snad podílníkem dějin, jejich objektem, stává se skutečným subjektem – tudíž i znovustvořitelem: z prožitku přítomné chvíle i vědomí souvislostí: „na azurovou stěnu namalovat dějiny / této chvíle.“

„Sesbírat popel po lukách / předat v dlaních pro CHEVRA KADIŠA / Zahalit se TALITEM / Zvolna usínat s obvyklou césurou / nemluvněte se stařeckou holí“ – velmi intenzivní je tedy také vztah k *Němým holubicím dálek* (ostatně též k samotnému *Cestovnímu klínopisu*), s nimiž nakonec Sedmiprstý týden (v roce 2001 v rámci 1. svazku Rotreklových spisů) vstupuje do jedné sbírky – jako její klíč: „V rozepři s usínáním / stále jdoucím usínáním.“ Být, trvat, vnímat, dít se, vepisovat se do světa navzdory jeho pomíjivosti a vlastní smrtelnosti.

Němé holubice dálek předtím vycházejí v roce 1989 jako 25. svazek řady Asyl v samizdatové České expedici Jaromíra Hořce – když jejich původní *pracovní* název zněl Hebrejské melodie –, oficiálně pak tato sbírka, vznikající v letech 1987-1989, vychází spolu s cyklem Basic Latin v roce 1993 v Klubu osvobozeného samizdatu, aby ve svém druhém oficiálním vydání – v pražském Melantrichu v roce 1996 – byla již nerozborně spojena s *Cestovním klínopisem* (z let 1991 – 1995).

„Přestože se autorova cesta do Izraele uskutečnila již v roce 1995, přece se v řadě básní tento fakt projevil daleko později, v letech 1998 a 1999, násobený jedním významným výročím: devítisté připomenutí založení Suverénního rytíř-

ského a hospitálního řádu sv. Jana Jeruzalémského na Rhodu a na Maltě (1099) – Johanitů, později nazývaného Řádem maltézských rytířů, se pro autora, magistrálního rytíře Českého velkopřevorství (od r. 1990 – pozn. I. H.), stalo nesporným impulsem. Ve verších Záznamů z let 1998 – 1999 se ústrojně ocitají jména maltských i palestinských pevností, zátok i měst (Senglea, Birgu, Mdina, St. Angelo), odkazy na bitvy (Lepanto, Laiazzo, obléhání Malty), jména větrů i počasí (gregale, mistral, meltem), typy lodí (galéra, galeota až po Velkou karaku) a části středověkého opevnění (ravelin, travers), jména velmistrů a kancléřů řádu (de L´Isle Adam, d´Amaral) až po místokrále Sicílie, tehdy španělské (don Garcia de Toledo). Tavolo amalfitano, námořní kodex původem z města Amalfi a platný několik století, používal každý středověký lodivod, který měl k dispozici i zvláštní sešit, portulans, vlastně záznamník, do nějž postupně zaznamenával události z námořních cest. Odtud i názvy cyklů Pojízdné záznamy a Lodní záznamy.“[5] – Jistě nás tedy nepřekvapí, že je v Pojízdných záznamech (které si za motto vzaly citát z ateisty / který prý se však před smrtí nechal zaopatřit / Voltaira: „Nic není lépe známo jako obležení Malty.“) zvýrazněna eliptičnost sdělení, počítající se čtenářovými vědomostmi geografickými a historickými, s jeho sečtělostí – mimo jiné také v díle samotného Zdeňka Rotrekla.

Motivy a promluvy se tu rychle střídají ve formě jakýchsi prostřihů, klipů – jichž jednotícím prvkem jsou souvislost naznačené v Ediční poznámce 1. svazku Rotreklových *Spisů*, a je jím také sám subjekt básně: „Ale ta mantila z toledského tkaní / Ta paměť svícnu – která připomíná mi / Soutělí duše a ticha / o němž vím písmenko v azurové řeči / S žilami maltských souhvězdí“ (Když od tebe odchází časné); který je nositelem nejen souvislostí synchronních (geografických) a diachronních (historických), ale také souvislostí s Rotreklovým básnickým dílem a vůbec básníkovým životem (respektive jeho stylizací v díle): „Oblékla si mě totiž paměť / moje mateřština“ (Obléknuv si paměť). Tento subjekt se pak začasté vtěluje do dějů a míst, tyto a tato se stávají jeho součástí, neboť možnosti zítřka si žádají být zakotveny v hlubinách: „Hnědé údolí časů příštích / neodmítá své prahory“ (Jakýsi příval zaplavil úl).

Rozlehlost ve sbírce obsažených faktů žádá si výběru – namísto výběru z faktů volí ovšem Rotrekl výběr z výpovědi o nich, její osekávání, její záměrnou torzovitost: nesrozumitelnou, nepochopitelnou tehdy, nedokáže-li čtenář z torza domyslet sochu, nedokáže ani rozeznat hranici mezi torzy či to, co mu jimi má býti sděleno a k čemu že vlastně odkazují, z jaké jsou stvořena látky: „Velbloudí nářek / nad stověžatou oázou / bdících dění pro šelest / nevyvratitelnosti“ (Přestrojenou klec).

Takováto torzovitost vede ale také ke koncentraci významu – symbolicky napovězené veršem: „Kámen pohleděl v krystal“ (Vytržen byl od úst lva). Konkrétní fakta, konkrétní místa se stávají znakem znaku: Skrze dějiny místa k místům, místu dějin. Souhlasně s tím objevují se ozvy dávnější poetiky Rotreklovy (a s ní i Rilkeovy): „Štír štípe kopyta mých koní / v oválu oblohy / Nesmiřitelně

zapadá slunce – / Potáciví si nasazují helm / Mdle zapadá starodávný azur / v barvě praporců / a křikem ryzích úst“ (U Aškalónu).

Surreálné pasáže, známé nám z krajinných záznamů *Cestovního klínopisu* – zde však fungující nikoli co „prodloužená ruka“ zjevu a vjemu krajinného, ale spíše co výsledek záměrného nahloučení nesourodých až disparátních motivů –, nabývají často povahy literární a šíře kulturní, aby na straně jedné ozvláštňovaly obraznost textu zdánlivým samospádem tvůrčí fantazie, na druhé straně aby aluzemi a intertextovými vztahy zvyšovaly jeho intelektuálnost a – nesrozumitelnost: „Zátoky s pstruhy v obklíčení / Línání medvědů a koček / Povodně podle Arcimbolda / Zátarasy hrází se shnilými kořeny / Přehlédnutelné zabíjačky / Páraní nedorostlých vepřů / s čápy na sedmi nohách“ (Samosplavný čas).

Tyto a obdobné pasáže bývají často kontrastně doplněny (byť řidčeji se vyskytujícími) sekvencemi ztvárněnými v poetice dávných *Dějů*: „Skládky nádob s idejemi / na vyvářku – vše v kontejnerech“ (Samosplavný čas). Jimi patrně do textu proniká aktuální politická situace; jejíž neurovnanosti je protiváhou dějinný řád, její malosti pak rozlehlost zeměpisná i mohutnost někdejšího hrdinství. Nutno ale dodat, že všechno nakonec stejně směřuje k a bude zhodnoceno v „tichu budoucích chvil“ (Otčino bytí).

Přítomné a budoucí je protiváhou i logickým pokračováním minulého (které je srdcovým kořenem i výzvou přítomnosti a budoucnosti): „To Czernin tenkrát hlesnul / u stěžejních lan / ’Lepanto bude po ramena v krvi‘ / Pak ten po přeslici zasadil olivu / na ostrovu Kós / a svlažil azurem“ (Nepatrné náhrobky vidíš).

Dávné boje proti nepřátelům křesťanství – zaznívající často také reflexem dění přírodního: „Dvacet sedm galér proplouvalo úplňkem“ (Zapomenout) – třeba chápat co alegorie – vždy současného – boje o duši (a tedy především se sebou samým).

Sestup dějinami je výstupem k naději: „Sem tam se mihne naše lebeční kost / s prachem budoucích poutníků“ (Přibližování mrtvých) – a verše jsou pak napjaty mezi vidění Ezechielovo, zmrtvýchvstání Páně, (i neznámé) bojovníky a mučedníky víry (v bitvách i kriminálech), přítomnost (autobiografického) subjektu, budoucnost těch, kteří skrze text vykonají pouť za jeho látkovými zdroji, i budoucí událost, za níž nebude už ani prostoru ani času.

Potvrzuje-li předchozí soubor jak Matysovu charakteristiku Rotreklovy poezie, tak i vymezení její čtenářské náročnosti, platí to druhé pro Lodní záznamy dvojnásob.

Na rozdíl od Pojízdných záznamů jsou totiž psány spojitě (bez rozčlenění do básní). U jednotlivých básnických obrazů – jako pars pro toto uveďme například „pterodaktylí křídla holubí“ – platí navíc zároveň vztahy metaforické (utvořené na základě vnější podobnosti) i metonymické (v našem případě jde o zření minulého skrze přítomné, v přítomném).

Při vnímání autorova vlastního údělu (s narážkou na chvíle nejtěžší; a jich literární přepodstatnění: „Také si říkám – – eskorta mé duše / se stala galeotou“) je

navíc zdůrazněna rovina duchovní – a týž důraz je kladen na objektivizaci osobního jeho pojetím jako látkového zdroje umění (a tedy entity rovnomocné v tom událostem historickým).

Každý boj – mající svůj skutečný předobraz v dějinách – je tudíž zároveň zpodobením boje duchovního i torzovitým výsekem z příběhu literárního.

Je ovšem také znakem boje o jazyk, o jeho vyjadřovací přesnost, která umožní na minimální ploše obsáhnout maximum informací (aby zároveň s nimi bylo implicite zdůrazněno, odkud jsou vzaty – z jakého typu vzdělání a kultury).

S předchozím pak souvisí také to, že jde též o boj proti zapomnění: ukážeme-li, v jakém jsou události zdánlivě zasuté a nepotřebné, neužitečné informace vztahu k dnešku, budeme-li pod pestřivou slupkou těchto událostí hledat jejich smysl (tedy: bez hrdinské obrany Malty L. P. 1565 před Turky nebylo by dnešní Evropy s její kulturou – a této obrany by zase nebylo bez johanitů; dávné vítězství nemnohých nad mnohými, slabých nad silnými nalezlo – i co se duchovních kořenů týče – obdoby v boji proti komunistickému teroru let čtyřicátých a padesátých, v kulturním disentu let sedmdesátých a osmdesátých –; a budeme-li chtít do sjednocené Evropy vstoupit jako její plnoprávná a plnohodnotná součást, nezbude, než abychom se na dávné základy evropské kultury rozpomněli, byť o nich ví a své dílo na nich staví zatím jenom menšina).

Verše básníka tehdy téměř osmdesátiletého byly tedy v době svého vzniku velmi aktuální; a jsou – bohudíky pro ně, bohužel pro nás – neméně aktuální dodnes.

Tyto verše vycházejí poprvé knižně až v 1. svazku Rotreklových *Spisů*, v rámci souborného vydání kompletního básnického díla Zdeňka Rotrekla a v užším rámci sbírky *Cestovní klínopis*.

A jako je tato sbírka shrnutím před- a popřevratové básníkovy tvorby, viditelným důkazem jejího nepřerušeného vývoje, je jím také celá kniha, ano celý projekt Rotreklových *Spisů*. V něm první svazek Nezděné město (básně 1940 – 2000) nalézá svůj předobraz v pozdně samizdatových edicích *Poezie I.* a *Poezie II*. (chystaných pro řadu Milana Jelínka).

Svazek *Poezie I.* měl obsahovat verše a sbírky od roku 1940 do roku 1970 – tedy verše jen časopisecky publikované, básně ze sborníku *Podání ruky*, *Kyvadla duše*, *Pergamenů* a *Kamenného erbu*, zatímně nevydanou sbírku *Děje* a torza sbírek *Žalmy*, *Pěvec florentský* a *Svatojánská noc*, dále také dvě sbírky publikované v zahraničí – *Malachit* a *Hovory s mateřídouškou*. Svazek *Poezie II.* obsáhnul sbírky *Nezděné město*, *Stromy ptáci zvířata a podobní lidé*, *Neobvyklé zvyky*, *Chór v plavbě ryby Ichthys* a *Basic Czech*.

Poznámky

[1]Harák, I.: Obvrstvení, *Střední Evropa*, 1999, č. 89, s. V-VIII.

[2]Matys, R.: Otevřené oči básnické paměti, *Lidové noviny* (příloha Národní 9), 10. 3. 1994, s. II.

[3]Tamtéž.

[4]Rotrekl, Z. – Uhdeová, J.: Ediční poznámka, in: Rotrekl, Z.: *Nezděné město (Spisy 1)*, Atlantis, Brno 2001, s. 734.

[5]Tamtéž, s. 734-735

Summary

In the study the author deals with Zdeněk Rotrekl's last edited poetic collection that he asks in view to previous Rotrekl's literary creation..

Marian Wańczowski
Mirosław Lenart
(Opole)

Mowa. Wyrażanie tego co pierwotne i święte
(O poezji Haliny Poświatowskiej)

Søren Kierkegaard w jednej ze swych książek pisał: „Jak ktoś mógł wpaść na pomysł, aby powiedzieć Adamowi coś, czego ten żadną miarą nie mógł zrozumieć, można sobie wyobrazić, że mówiącym była **sama mowa** [podkr. –ML, MW] […].”[1] Wcześniej to jednak uzasadnia i pisze: „Mit po prostu pozwala na to, aby co wewnętrzne, działo się na zewnątrz.”[2]

Jak nazwać owe – w sumie pewnie rzadsze od innych – akty illokucyjne, które w orzekaniu uznają w pełni cudzą heteronomię, a równocześnie implikują pragnienie ludzkie, aby „tak było?” W „Weselu” Wyspiańskiego np. objawia się to **oczekiwanie** na „**hasło**”. Wernyhora – wysłannik STAMTĄD (mityczne) – mówi: „Ja z rozkazem”. Odpowiada Gospodarz: „Rozkaz – Słowo! – – Dawne serce już gotowo tem wezwaniem piorunowem.”[3]

Ośmielamy się podjąć tu dyskusję na ten temat. Proweniencja tych aktów illokucyjnych jest, wydaje się, religijna i mityczna równocześnie. Pojawia się bowiem w nich pragnienie i umiejętność postrzegania uznania innego porządku i ładu niż „tutaj”, tj. w rzeczywistości, którą reprezentuje podmiot mówiący. W ten sposób ustanawia się zupełnie naturalny kierunek: od poczucia chaosu – ku porządkowi, który mamy nadzieję odnaleźć w transcendencji, a konkretnie w przestrzeni świętej, znaczeniowo wskazującej, że TAM właśnie jest właściwe ustanowienie porządku świata. Pojawiające się tu mimesis (porównanie TU z TAM) – jak chce Eliade – jest widoczne. Dokumentuje to słowo Księga Wyjścia „I uczynią mit święty przybytek, abym mógł zamieszkać wśród was. Budowę zaś przybytku i robotę wszelkich jego sprzętów, wykonają według wzoru, jaki ci ukażę.” (Wj 25, 8-9)[4] Imitatio Dei – chęć sposobów zbliżania się do bóstwa, wyrażone słowami jest tu aż nadto widoczna. Świętość wzorców sakralnych staje się zwykle nienaruszalna.

W Księdze Wyjścia czytamy: „Zdejm sandały z nóg, gdyż miejsce na którym stoisz, jest ziemią świętą” (Wj 3, 5). „Myśl gnieździ się w mowie, nie w tekście, który ma znaczenie dzięki odniesieniu widzialnego symbolu do świata dźwięku”[5] – wyrokuje Walter J. Ong, któremu należy przyznać całkowitą rację. Mamy tu do czynienia z kategorią **mowy**.

Jest to zjawisko językowe, które w intencjach podmiotu mówiącego winno być zalegoryzowanym, a więc niedyskusyjnym nośnikiem porządku i zasad. Bo

jakże sprawdzić z wyżyn alegorii niżej, ku szczegółowi mowę: „Nie będziesz miał cudzych bogów obok Mnie" (Wj 20, 2)? W przekazach kultury i przekazach ksiąg świętych, jak podkreśla Ong[6], Bóg nie „pisze", nie „powiada", ale „orzeka", orzeka **mową**. Skoro tak, to musi nastąpić jakaś działalność dotycząca czasu, gdyż mamy tu do czynienia z sytuacją a b o r i g i n e i n i l l o t e m p o r e. Heterogeniczność praw czasu polega na chęci jego zatrzymania. Następuje bowiem czas „m o w y B o g a", czyli, „c z a s ś w i ę t a". Nie może być tak, że uznajemy te „s ł o w a", jako poszczególne słowa – należy je ująć i zrozumieć całościowo. To nie prezentacja, ale wszelka i totalna **r e p r e z e n t a c j a**.[7] Janusz Misiewicz trafnie określa, że „w rękach" człowieka staje się to po prostu przekazem językowym zwanym „m y t h o s", który przemierza drogę pośredniczącą od „mowy świętej" do zwyczajnego mówienia człowieka polegającego na przeróżnych manipulacjach egzemplifikacyjnych, zmierzających do rozumienia. W tym czasie jakby gubi się, wg Misiewicza, „znamię świętości"[8], słowa użyte w diachronii potrafią nieco „skalać" m o w ę. M o w a wymaga nośnika w postaci wzniosłości, co np. podkreśla Jean-François Lyotard.[9] Jako taka w konsekwencji „czuje się" najlepiej w formie i treści zrytualizowanej. Świetnie to i rozumnie ujęła Elżbieta Walicka w artykule „O potrzebie rytuału".[10] Z antropologicznego punktu widzenia rodzi się sytuacja potrzeby zwanej „participation mystique", albo jak chce Marie Louise von Franc „eine Schicksalsgemeinde".[11] Człowiek nie dostępuje wyższej formy poczucia wspólnotowej jedności, jak właśnie ta.

W sposób przystępny określa to zjawisko Leszek Kołakowski, który pisze: „Wierzący nie otrzymuje nauk religijnych w formie mitycznych opowieści bądź teoretycznych twierdzeń, z których następnie przechodzi do normatywnych wniosków. Treść moralna dana jest bezpośrednio w akcie percepcji i rozumienia […]".[12] Jean Ladričre w tym miejscu mówi o symetrii miedzy oczekiwaniem i spełnieniem. Przetworzenia bowiem moralne zmuszają w konsekwencji do zbudowania człowieczeństwa w człowieku. „Łączność natomiast, – pisze Ladričr – gdy staje się prawdziwym spotkaniem, kieruje się ku szczegółom, ku odrębności, ku temu, co jest właściwe każdemu […]. To olśnienie, jakie daje spotkanie, jest przejawem, widzialnym procesem stawania się tego, co wykracza poza to, co można opisać i zanalizować. Istnieje słowo, które może nam pomóc w uchwyceniu tej prawdy bytu, jaka znajduje się poza przymiotami. Tym słowem jest «piękno»".[13] W tym znaczeniu też można nawiązać do ujęcia Algirdas-Julien Greimas, który nazwał to zjawisko ukierunkowanym posuwaniem się podmiotu wprzód, ku rozumieniu, a więc staje się ono figurą p r a g n i e n i a – o l ś n i e n i e m, i określa go jako „guizzo".[14]

Można więc mówić o kategorii mowy w takim właśnie rozumieniu, jak to powyżej. Jako taka, mowa występuje również w laickich tekstach poetyckich. W tym wypadku jednak, ponieważ w sposób jawny następuje uruchomienie „wtórnego systemu modelującego"[15], należy i trzeba mówić o strategii. Z taką strategią właśnie mamy np. do czynienia w jednym z tekstów poetyckich Haliny

Poświatowskiej, w którym można wyróżnić „wydarzenie paradygmatyczne", które w naszym ujęciu jest m o w ą i egzemplifikację, która, w wypadku tekstów religijnych, nawiązuje do etycznego **praxis**. „Scenariusz" zakłada powstanie napięcia między o b i e t n i c ą zawartą w pragnieniu a s p e ł n i e n i e m. Na tym m.in. polega koncepcyjna spójność miedzy paradygmatem a sytuacją operacyjną zawartą w konkretnym epizodzie. Jakby się spełniał nakaz zawarty w zasadzie i prawie.

Czytając niektóre teksty intuicyjnie wyczuwamy różność poziomów wypowiadania się podmiotu mówiącego. Tak jest z tekstem poetyckim Haliny Poświatowskiej „Jestem Julią", w którym poziom **wypowiedzeni**a „jestem Julią", a dalszym poetyckim **mówieniem** różni się:

mam lat 23
dotknęłam kiedyś miłości
miała smak gorzki
[…]
Jestem Julią { wzmogła
rytm serca
rozdrażniła
mój żywy organizm
rozkołysała zmysły

Oto zauważalna różnica poziomów ujawniająca się w tej wypowiedzi: pierwszy człon zalegoryzowany i drugi ukierunkowany ku konkretowi, a więc uszczegółowiony. Ten drugi człon jawi się w funkcji dowodu egzemplifikującego pierwszy człon i przyjmuje stosowną do tej funkcji formę, tj. staje się na poły opowiadaniem (tego wymaga ukierunkowanie hyletyczne).

Wyodrębnione w „Słowniku terminów literackich" hasło „mowa" nie rozstrzyga problemu, aczkolwiek go zauważa.[16] Podobnie zadowalającego wyjaśnienia nie odnajdziemy również np. u Bachtina.[17]

Kiedy Martin Heidegger konstatuje, że „Dopiero mowa daje drogę i ścieżkę wszystkiemu temu, co należy rozważyć"[18], nakazuje przemyśleć owo rozgraniczenie między „mową" a „mówieniem". Mowa objawia się jako wyodrębniona z przestrzeni działalności mówienia, jako inna kategoria, w której mogą się znaleźć znaczenia przez człowieka jedynie pożądane („istotą człowieka jest bycie oczekującym" – Heidegger), a tym samym intencjonalnie niepodważalne, stałe. Tak jak np. w wypowiedzi Wyspiańskiego „ale świętości nie szargać, bo trza, żeby święte były […]".[19] To jest mowa. Ta wypowiedź Stańczyka z „Wesela" brzmi jak w innych przypadkach wypowiedź chóru, choćby np. w „Dziadach" cz. II Mickiewicza:

„Bo słuchajmy i zważmy u siebie,
Że według bożego rozkazu:

Kto nie dotknął ziemi ni razu,
Ten nigdy nie może być w niebie"[20]

Znamy tego typu wypowiedzi chórów również ze starożytnych tragedii greckich. Wyrażają one istotnościowe pragnienie człowieka oczekującego – jakby to nazwał Heidegger. Od zawsze przywoływał referencyjne znaczenia dotyczące wspólnoty i wyrażały to przeważnie w chórach: od „Te Deum" po „Suplikacje". Na ten rodzaj języka ośmielamy się właśnie wskazać, wyodrębniając go i proponując nazwać mową – tj. tak, jak tradycja językowa kognitywnie to zorganizowała. W tym też znaczeniu raz jeszcze przywołajmy słowa Heideggera „Mowa jest pierwotnym wymiarem, wewnątrz którego dopiero istota ludzka zdoła odpowiedzieć byciu i jego wezwaniu, i w tym odpowiadaniu przynależeć byciu. **Owo pierwotne odpowiadanie** [podkr. Autorów] umyślnie dokonane, **jest myśleniem**."[21]

Mowa jest tu zarówno znaczeniem jak i znakiem.

W Ewangelii św. Mateusza czytamy przesłanie Jezusa: „Niech mowa wasza będzie: Tak, tak; nie, nie. A co nadto jest, od Złego pochodzi" (Mt 5, 37). Idzie tu nie tylko o rodzaj stylu, co o nazwanie prawdziwego „tak" lub „nie" wypowiedzianego w aklamacji – mowę. Wiemy już, ze każde logium było wypowiedziane w kategorii mowy. Stąd u św. Jana czytamy: „Słowa, które powiedziałem, są duchem i życiem" (J 6, 63), a uczniowie odpowiedzieli ustami Piotra: „Ty masz słowa żywota wiecznego" (J 6, 68). Mowa wyrażana musi być dzięki „genera gratis", czyli w kategorii i rozgraniczeniu w tzw. teorii „trzech stylów" – stylem wzniosłym.[22] Znaczy to, że tego rodzaju wypowiedź wymaga obudowy patetycznej, stając się tym samym zarazem jakością i strategią. Mowa bowiem wyraża rzeczy ważne, wysokie, wzorcowe. Jean-Luc Marion w książce pt. „Bóg bez bycia" jest skłonny mowę określić jako „j ę z y k w a r t o ś c i", który zawiera w sobie rodzaj tablicy na wzór tablic z góry Synaju. Te zaś mają oznaczać „powrót do siebie", początek i zakończenie procesu powracania do siebie. Mowa w ten sposób staje się zwierciadłem, w którym odbija się twarz i postawa idola.[23]

Uwidacznia się tu całościowy związek między synchronią i diachronią. Tej ostatniej nadaje się impuls motywacyjny, który nie tyle „będzie trwał" (bo to synchronia), ale będzie się realizował w **praxis** działania. I w tym znaczeniu należy odczytać słowa (jako mowę) mistrza Eckharta, który napominał: „Nie są wielkiej istoty ci, których dzieła nie wywołują następstw".[24]

Wypowiedzenie „Jestem Julią" – deklaruje podmiot liryczny Haliny Poświatowskiej. To oświadczenie staje się tym, o czym powyżej mówiliśmy. Jest to scenariusz „frame" (jakby chciał Umberto Eco), w którym, znajdują się wszelkie konkretne i wirtualne pomniejszenie znaczenia zwarte w tym polu semantycznym.[25] Również można mówić o fraktalu – powołując się na Eliadego[26] – ale fraktalu w przestrzeni Hilberta. Odnosi bowiem swoje referencje do „historii", „czasu" i konsekwentnie przenosi wszystkie aspekty życia w daną perspektywę przestrzenną i czasową. A przy tym akcentuje obecność owego „Teraz", które

„żyje" „Tu" i „znaczy". Stąd prawomocne będzie odwołanie się znowu do słów Martina Heideggera: „W czaso-przestrzeni właściwego czasu ukazuje się dosięganie byłości, już-nieteraź-niejszości i odmowa teraźniejszości, ukazuje się powstrzymywanie teraźniejszości. Odmowa i powstrzymywanie odsłaniają ten sam rys, co zatrzymanie-przy-sobie w udzielaniu […]. Skoro tedy udział bycia polega na dosięganiu czasu, a dosięganie czasu wraz z udziałem bycia polega na wydarzaniu, to odsłania się wówczas swoistość wydarzenia polegająca na unikaniu swej własności, unikaniu bezgranicznej odkrytości. Z punktu widzenia wydarzenia oznacza to wywłaszczenie samego siebie w zwykłem sensie tego słowa".[27] W efekcie dochodzi do o d k r y o ś c i, a uprzednio n i e – s k r y t o ś-c i – **aletheia**. Idzie o sposób wyrażania, które posiada nacechowanie czynności wniknięcia czasowości – przeszłości i przyszłości – objawione i objawiające się „t e r a z" i działa znaczeniowo analogicznie jak znane powszechnie kulturowo i religijnie – słowo „a m e n".

Ferdynand de Saussure zauważył ów żywioł mowy – narysował nawet ogólny schemat.[28] Intuitywnie jednak umieścił go w polu semiologii, której zaistnienie w owym czasie dopiero przewidywał.[29]

Ów żywioł mowy ujęty w kategorii kognitywnej, a jeszcze ściślej w kategorii komunikacyjno-fenomenologicznej okazuje się zjawiskiem powstałym w wyniku referencji, o czym napomykał już Edmund Husserl. Idzie o to, że jeden i ten sam zasób hyletycznych danych znaczeniowych gromadząc się – równocześnie nawarstwia się dając wspólne spetryfikowane podłoże ujęć habitualnych. Istotnym jednak jest dodanie, że wszystko to dzieje się w podmiocie przeżywania. Stąd Erwin Leibfried ma prawo skonstatować, że „[…] istotne jest, że właśnie habitusy ustalają aktualną konstrukcję dzięki temu, że rozumienie przebiega tylko w JA. Nieskończone hermeneutyczne zadanie polega, więc na ciągłym analizowaniu tej interferencji, tzn. coraz dokładniejszym wyjaśnianiu układu korelacji: rozumiane – rozumienie (poprzez habitusy), a więc na oddzieleniu tego, co swojskie, od tego co obce."[30] W ten sposób powstaje – na zasadzie powtórzeń i nawarstwień w czasie i przestrzeni – jako procesie znowu znaczącym[31] – zjawisko referencji. O tym również pisał Erwin Leibfried.[32] Gromadzimy to, co pożądane i wartościowe. Ów retencjał mowy (pozwolimy sobie na neologizm) wyrósł na gruncie ludzkiego pragnienia, osiągnięcia takiej mocy w mowie, aby wystąpił efekt sprawczy. Nostalgicznie przywołujemy archetyp pothosu, poruszający z gruntu naszą istotę.[33] Mowa staje się epopeją świata opuszczonego przez bogów.[34] Bogom opowiadanie i mówienie nie przystoi, wobec tego głoszą oni zasady – to jest właśnie **mowa**. Człowiek zaś może to opowiadać.

W świecie ludzkim wywodzi się z archetypu, który jest w zasadzie celem każdego dążenia, a któremu zewnętrzną oprawę językową trzeba nadać w postaci habitusu wypełnienia. Pleroma. Tu muszą się spotkać wszystkie języki, a zwłaszcza język kultury z językiem religijnym na czele. Ta myśl postuluje zniesienie wszelkiego ontologicznego przedziału, co powinno zaistnieć na

początku i na końcu (jak chciał Bergson). Paul Evdokimow pisze o otwarciu świata ma ostateczne w y p e ł e n i e – p l e r o m ę. I dodaje: „Podstawowym założeniem biblijnego Objawienia jest końcowe pojednanie pierwotnego zamysłu Bożego – en arché, in principio – z ostatecznym celem – télos, finis – **wypełnieniem** […]”[35]

Czy wygłoszenie – „Jestem Julią” nie spełnia tych wymogów? Czy nie ukierunkowuje odbiorcę na znaczenie „**wypełniam**” – mając lat 23 – do „**wypełni się zawsze**”? A jakimi to innymi słowami można to znaczenie dodać?

Język „spontanicznie” wytworzył opozycyjne znaczenie „m o w y” jako mówiącej wszystko, a „gadania” – jako nic nie mówiącego. „Nowa księga przysłów polskich” Juliana Krzyżanowskiego pod hasłem „gadanie” wymienia wiele takich wyrażeń frazeologicznych, które referencyjnie odnoszą się do znaczenia „nic nie znaczy”. Np. „Wiele gada, a mało mówi”, „ludzkie gadanie”, „gada, gada – a nic z tego nie wynika” itd. W dziejach kultury, a zwłaszcza w dziejach przedstawień scenicznych owo „gadanie” prezentowali głupcy, wyrwigrosze, itp.

Już Iohannes Baptista Vico na przełomie XVII i XVIII w. w dziele „De nostri temporis studiorum ratione” (zm. 1730 r.), wyd. polskie w 1966, określa „mowę” jako „sensus comunis”, a jako takie ma ona charakter apologetyczny zwane „peitho” (czyli rodzaj persfazji).[36] Hans-Georg Gadamer komentując to wyraził się, że „przez «sensus comunis» – mowę objawia się moralną i dziejową egzystencję człowieka”.[37]

Jako „mowa wyznania” m o w a performuje funkcję zarówno identyfikowania, jak i orzekania. Tak osądza Paul Ricoer, określając wręcz obecne „t e r a z” jako zdarzenie mowy i mówiącego. „Zdarzenie, jest to, – podkreśla Ricoer – że ktoś mówi”.[38] Dodaje przy tym, że aby nastąpiła „m o c m o w y”, musi nastąpić proces symbolizacji: „Świętość natury objawia się przez to, że wyraża się symbolicznie. Objawienie leży tu u podstaw wyrażania, a nie odwrotnie”.[39] I oto rysuje się nam „nadwyżka” znaczenia jaka cechuje wszelką mowę wyznania. Za zasłoną dyskursu rodzi się postać mitopoetyckiego „scenariusza”, czy „fraktala”, który należy obniżyć do poziomu mówienia (wobec m o w y). W ten sposób zalegoryzowane wyrażenie np. „Jestem Julią” musi, aby to zrozumieć, zejść do poziomu konkretyzacji powszechnika. Mythos – używając rozsądnej terminologii Janusza Misiewicza[40] – musi przyjąć postać słów, fabuły, aby zejść do temporalnego świata ethosu. Mowa jest więc jakby językowym pośrednikiem między „a e t e r n i t a s”, bezczasowością, a czasowością. Jest jeszcze w świecie p l e r o m y, ale ma zadanie przejścia do hylos – rzeczy i przedmiotów. Jest to język przypomnienia i mitu, łącznik między teorią, a **sitz im Leben**. „Człowiek jest sobą zawsze z innymi ludźmi, – pisze niemiecki myśliciel i filozof religii Bernard Welte – a jego istnienie zawsze ma formę współbytowania. Mowa zaś jest właśnie werbalizacją i realizacją tego współbytowania. Gdy rozbrzmiewa między nami mowa, jesteśmy obecni jeden obok drugiego. Gdy rozbrzmiewa między nami mowa, również rzecz, o której mówimy, jest obecna w rzeczywistości otwartego współbytowania. […] wszelkie mówienie, będąc wyrazem zewnętrznym, wypowiada – choć nie zawsze

w adekwatny sposób – coś wewnętrznego".[41] W tym momencie dla naszych rozważań trzeba dodać, że kompetencji nigdy nie będzie posiadać wymieniona przez nas kategoria tzw. „gadania" (chyba, że weźmiemy pod uwagę znaczenie „pustki wewnętrznej" – a tu już wchodzimy w zakres innego zagadnienia).

W średniowieczu Hermesowi Trismegistowi (tj. Po Trzykroć Wielki) przypisywano autorstwo dzieła pt. „Ascelpius". Otóż była to ponoć księga zawierająca wszelkie zaklęcia. Działała ona w polu znaczeniowym d o x y, tj. sytuacji „powszechnie wiadomą rzeczą jest". Można było podobno wyczytać, że człowiek jest spokrewniony z bogami, co pozwalało mu otworzyć się poprzez „**n u t u m**" – czyli **s z l a c h e t n ą m o w ę** – na sferę **n u m i n o s u m**. To prawie rozkazodawcze **n u t u m** – to albo akt strzelisty, albo zaklęcie. Ten kunszt magiczny w słowach, opisywany często jako zachęcająca pieśń albo ciepłe tchnienie słów, albo piorun kryjący rozkaz – to wiara w zapośredniczenie, w ruch kierunkowy ku światu, gdzie może istnieć to, co jest przedmiotem ludzkiego **n u m i n o s u m** i **f a s c i n o s u m**. To w mowie zaklęta jest moc, którą należy **o t w o r z y ć**. Ludzka wiara w sympatyczne drgania na strunach symetrii u podłoża posiada przeświadczenie o istnieniu jakiejś **pełni**, która jest na końcu naszych pragnień, ale też i musiała się ona odbyć in illo tempore. Najlepiej chyba oddaje to muzyka. Bo w mowie, budując niepostrzeżenie nawet dla świadomej twórczości, opozycje typu:

ograniczone//nieograniczone
parzyste//nieparzyste
jedność//wielość
prawe//lewe
proste//krzywe
dobre//złe
spoczywające//poruszające się

stwarzamy, ale równocześnie rozszerzamy i wzbogacamy świat naszych pragnień.

Leopold Staff – w mówieniu poetyckim o śpiącym szczęściu, wskazał, że zaistnieć ono może w „Między"

> Między pieśnią przerwaną, a zbudzonym echem,
> Falą i nagą stopą, co wnet się zanurzy,
> Przyjściem listu i zdjęciem pieczęci z pośpiechem,
> Pomiędzy zaproszeniem i rankiem podróży,
> Miedzy wzniesioną dłonią, a owocem drzew
> Śpi dziewczyna, co najsłodsze dreszcze daje Temu dreszcze
> Lecz wszelką radość płaci się smutkiem jej zgonu.[42]

Równocześnie przestrzega przed zniweczeniem: „Między wargą a czarą, gdzie wina lśni krew… Lecz wszelką radość płaci się smutkiem jej zgonu".

„Jestem Julią" – to „e p o d é" – zaklęcie w postaci mowy, które wprowadzili swoje na poły magiczne działanie pitagorejczycy. „Faktem jest również to – jak pisze pięknie Jamie James – […] uśmierzali namiętności i choroby bez wymawiania słów pieśni, a jedynie przez nazwę «zaklęcie» (epodé)".[43]

Halina Poświatowska próbuje stworzyć głęboką baśń filozoficzną, prawdziwą wypowiedź mityczną (jak symfonię kameralną) o istocie zamkniętej w duszy kobiety. Tak jak to czyni, tylko w inny sposób Wisława Szymborska w wierszu pt. „Fetysz płodności z paleolitu". Zauważmy poprzez magiczny kunszt e p o d é – zaklęcia „Jestem Julią" wypowiadanym na płaszczyźnie m o w y – schodzi inwersyjnym „Mam lat 23" (właśnie „schodzi"!) do m ó w i e n i a – jest to już egzemplifikacja – otwarcie do krainy, gdzie rzekomo „śpi szczęście". Mówienie nie rozwiązuje niczego – wobec tego zaklęciem (epodé) zamyka się:

„Jestem Julią
mam lat tysiąc
żyję"

Ale jest nieprawdą, że „niczego nie rozwiązuje": otwiera przestrzeń dla tego, kto p r a g n i e z r o z u m i e ć!

I posłużmy się tu słowami Maurice Merleau-Ponty, które w tym wypadku przystają do niniejszej interpretacji: „[…] każda ekspresja jest doskonała w tej mierze, a jakiej w pełni zrozumiała […] **element znaczony wychodzi poza element znaczący**, którego **rola polega** właśnie na **umożliwieniu tego przekroczenia**".[44]

Przypisy

[1]S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku*, tłum. A. Dyjakowa, Warszawa 1996 Aletheia, s. 56.

[2]Tenże, s. 55.

[3]S. Wyspiański, *Wesele*, w: *Dramaty*, Kraków 1970, Wyd. Lit., s. 299.

[4]Por. M. Eliade, *Sacrum i profanum*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1996, KR, s. 49. Istnieje niewielka różnica między tekstem zawartym w Biblii Tysiąclecia: „I uczynią mi święty przybytek, abym mógł zamieszkać pośród was. Budowę zaś przybytku i wykonanie wszelkich jego sprzętów przeprowadzicie dokładnie według tego, co ci ukażę!"

[5]W. J. Ong, *Oralność i piśmienność*, tłum. J. Japola, Lublin 1992 KUL, s. 109.

[6]Tamże.

[7]Tak też ujmuje zagadnienie, ale w innym kontekście Maria Bal-Nowak. Por. M. Bal-Nowak, *Mit jako forma symboliczna w ujęciu Ernsta A. Cassirera*, Kraów 1996, NOMOS, s. 87 i nast.

[8]Por. J. Misiewicz, *Istota dramatu*, Lublin 1991, s. 40 i nast. Np. pisze J. Misiewicz: „Z całą pewnością «mythos» grecki opiera się na takim pojęciu bóstwa, w którym jest ono jakością wspólną świata w sobie zróżnicowanych i zindywidualizowanych bogów, a które także użycza się w jakimś stopniu personelowi herosów […]", s 42.

[9]Por. J. F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, tłum. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie" 1996, nr 2/3, s. 175 i nast.

[10]E. Walicka, *O potrzebie rytuału*, „Znak" 1995, nr 5.

[11]M. L. von Franc*, Wróżenie a zjawisko synchroniczności*, przeł. J. Karpanty, Warszawa 1994, SEN, s. 53.

[12]L. Kołakowski, *O wypowiadaniu niewypowiadalnego: język sacrum*, w: „Język a kultura", Wrocław 1991, t. 4, s. 61.

[13]J. Ladričre, *Nauka świat i wiara*, tłum. A. Paygert, Warszawa 1989 Pax, s. 163.

[14]A.-J. Greimas*, O niedoskonałości,* tłum. A. Grzegorczyk, Poznań 1993, Wyd. Nauk. UAM, s. 32 i nast.

[15]Termin J. Łotman. Por. J. Łotman, *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki" 1969, z. 1.

[16]Por. *Słownik Terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków 1988, s. 299.

[17]Por. M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 1986, rozdz. *Problem gatunków mowy.*

[18]M. Heidegger, *Zwrot*, tłum. J. Mizera, „Principia" 1995, t. XIII-XIV, s. 62.

[19]S. Wyspiański, *Wesele*, w: *Dramaty*, Krków 1970, s. 261.

[20]A. Mickiewicz, *Dziady*, Warszawa 1991, Elipsa, s. 28.

[21]M. Heidegger, *Zwrot*, op. Cit., s. 62.

[22]Por. M. R. Mayenowa, *Teoria trzech stylów a możliwość rozwoju form literackich*, w: *Prace z poetyki*, Warszawa 1968, red. M. R. Mayenowa, J. Sławiński.

[23]J.-L. Marion, *Bóg bez bycia,* tłum. M. Frankiewicz, Karków 1996, ZNAK, s. 50 i nast.

[24]Mistrz Eckhart, Kazania i traktaty, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1988, s. 55. dokładnie to zdanie brzmi: „Dzieła tych, których miara bycia jest mała, nie przynoszą – niezależnie od tego, jakie one były – żadne owocu".

[25]U. Eco, *Lector in fabula*, tłum. P. Salwa, Warszawa 1994, PIW, s. 115.

[26]

[27]M. Heidegger, *Czas i bycie*, tłum. J. Mizera, „Principia" 1995, tom XIIII-XIV, s. 90.

[28]F. de Saussure*, Kurs językoznawstwa ogólnego*, tłum. K. Kasprzak, Warszawa 1991, PWN, s. 41.

[29]Tenże, s. 43.

[30]E. Leibfried, *Teoria habitusów*, tłum. K. Sybilska, „Pamiętnik Literacki" 1992, z. 1.

[31]Por. S. Kierkegaard, *Powtórzenia*, tłum. B. Świderski, Warszawa 1992, Aletheia.

[32]E. Leibfried, op. cit.

[33]James Hillman w artykule pt. *Pothos: nostalgia pueri aeterni* w tłum. Jerzego Prokopiuka, a zamieszczonym w „nosis" 1996, nr 6.

[34]Zaczerpnięte to sformułowanie od: Susan R. Suleiman, Powieść z tezą: Struktura dojrzewania, tłum. A. Abramowicz, „Pamiętnik Literacki" 1992, z. 2.

[35]P. Evdokimov, Kobieta i zbawienie świata, tłum. E. Wolicka, Poznań 1991, „W Drodze", s. 74.

[36]Za: H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Karków 1993, s. 52 i nast.

[37]Tamże, s. 53.

[38]P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja*, tłum. K. Rosner, Warszawa 1989, PIW, s. 80.

[39]Tamże, s. 146.

[40]J. Misiewicz, *Istota dramatu*, op. cit., s. 40 i nast.

[41]B. Welte, *Modlitwa jako mowa*, „Znak" 1995, nr 12, s. 19.

[42]L. Staff, *Gałąź kwitnąca. Poezje zebrane*, Warszawa 1967, s. 660.

[43]J. James*, Muzyka sfer*, tłum. M. Godyń, Kraków 1996, „Znak", s. 38.

[44]M. Merleau-Ponty, *O fenomenologii mowy*, w: tegoż*: Proza świata. eseje o mowie*, tłum. S. Cichowicz, Warszawa 1996, s. 166.

Zusammenfassung

Rede. Das Ursprüngliche und Heilige ausdrücken
(Über die Dichtkunst von Halina Poświatowska)

Die Verfasser des vorliegenden Artikels versuchen das Phänomen der R e d e zu erklären, als einer Äußerung, die das für den Menschen Ursprüngliche und Heilige impliziert. Die kulturelle Bedeutung der „Rede“ wird angedeutet und detailliert erläutert. Dabei bedienen sich die Autoren unter anderen der Terminologie von Eliade, Ong, Lotman, Heidegger, Ricoeur. „Die Rede” wird hier „dem Geschwätz” entgegengesetzt, als seine völlige Opposition. Sie ist etwas „Begehrenswertes”, „Musterhaftes” und liegt in der Sphäre der „Sprache der Werte”.

Ein eigenartiges Exemplum „des paradigmatischen Ereignisses”, unter dem nach Auffassung der Autoren die Rede zu verstehen ist, bildet das Gedicht „Jestem Julią” („Ich bin Julia“) von Halina Poświatowska. In der vorliegenden Skizze wird der Versuch unternommen, eben die darin verborgene „Rede“ zu entschlüsseln. Das so gelesene Werk Poświatowskas erscheint letztendlich als eine tiefe philosophische Fabel und mythische Äußerung über das in der Frauenseele verschlossene Wesen.

Martin Skýpala
(Ostrava)

Nad básněmi Jiřího Staňka

Tvorba Jiřího Staňka zaujímá v kontextu současné české poezie zvláštní místo. Autor sám jako by se vyděloval z literárního kolotání svých současníků a jeho styl si stranou všech módních výstřelků uchovává svůj osobitý ráz. Narodil se 23. února 1957 v Brně. Když absolvoval gymnázium a vystudoval farmacii v na Univerzitě Komenského v Bratislavě, natrvalo zakotvil ve Strakonicích jako lékárník.

Je autorem celé řady textů, z nichž byl dosud publikován pouhý zlomek, a to jak v renomovaných českých nakladatelstvích[1] tak prostřednictvím nakladatelství Salamandra, které Staněk založil se svým přítelem ze studií, grafikem Zdeňkem Bugáněm a které se specializuje na vydávání krásných tisků[2]. Celá řada jeho textů byla vydána časopisecky, tvoří součást různých sborníků, antologií apod.

Staňkovy básně překládal do polštiny zatím především Wilhelm Przeczek[3]. V současné době ale nakladatelství Stowarzyszenie Literackie im. K. K. Baczyńskiego v Łodzi připravuje vydání jeho sbírky *Malé modlitby* v překladu Leszka Engelkinga. Jiří Staněk se také věnuje kritické činnosti, a to především pro pražský literární čtrnáctideník Tvar. Jeho recenze se zabývají i tvorbou polských autorů. V poslední době šlo například o výbor z básní Dariusze Tomasze Lebiody *Descartova lebka*[4], které vydalo v překladu Libora Martinka opavské nakladatelství Literature & Sciences[5].

Smyslem této studie nemůže být celkové postižení jeho tvorby, mnohem spíše se bude jednat o několik dílčích poznámek k vybraným básním, které, jak věříme, nastíní obraz tohoto vysoce originálního a mimořádně komplexního básnického tvůrce skrze zdůraznění určitých dílčích aspektů jeho tvorby. Svým způsobem se tak přiblížíme podstatné otázce současné poezie. Do jaké míry je dnes ještě básník účastníkem běžného mezilidského provozu? Není poezie pouhou antikvární záležitostí, není její odtrženost od „světa obstarávání“ osudovým přehmatem, který bude mít za důsledek definitivní ztrátu kontaktu mezi čtenáři a touto vysoce organizovanou formou jazykové hry?

Hrací automat

Jakýpak básník?
To je jen přežitek
minulého času.

O samotě a v tichu
spí zvláštní automat,
podobný hracím,
na něž se práší v barech.

Vhoďte:

Dobré či zlé slovo, pohled, pivo, peníz,
Prošlý den a soumrak, bolest, radost, štěstí,
Dívky a děti, okolní města, city.

Vytvořím báseň.

V titulní básni Staňkovy prvotiny, která je jakýmsi vyznačením jeho básnického směřování, zaznívá myšlenka, objevující se pak v nesčetných variacích i v dalších jeho textech. Jedná se o pojetí básníka-hracího automatu; jukeboxu, chcete-li. Básník jako živá osoba je v básni přímo vnímán jako přežitek minulosti a na jeho místo se staví podoba stroje. Tato báseň je však především výzvou – vhoďte dobré či zlé slovo – vytvořím báseň. Je apelem na čtenáře, aby nepřistupoval k textu básně jako k něčemu hotovému, ale naopak „utrácel" své vlastní zážitky a své osobní city za „tvorbu básně". Báseň ve Staňkově (a nejen jeho) pojetí tedy nevzniká pouze v poli rozlišeném kótami tvůrce - text, ale aktualizuje se aktivním přístupem čtenáře k její existenci. Poezie tady je, ale bez svého příjemce, bez čtenáře, zůstává v podobě hracího automatu spící a zaprášená.

Úvodní báseň hracího automatu implikuje přímo možnost účastnit se onoho zvláštního dobrodružství, kterým je vše, co vzniká v prostoru nad tímto automatem, i když z něj nevylučujeme ani automat sám. Hrací automat má však ještě jinou a neméně důležitou funkci básnického prožívání reality. Je volně přístupný pro kohokoli a význam básně tak do značné míry závisí na tom, kdo „platí". Staněk v tomto ohledu velmi výrazně potlačuje svou subjektivitu ve prospěch polytematičnosti a jakési významové rozostřenosti svých básní. To nás nutí váhat nad adekvátností našich interpretací a vede k návratu k úvodní premise, že totiž naše analýzy mají mít funkci pouze jakýchsi poznámek na okraj Staňkovy básnické tvorby. Jestliže je básnický automat situován v baru, znamená to také, že je otevřený komukoliv a chce přijímat mince od kteréhokoliv hosta v restauraci. Má-li obraz hracího automatu znamenat jakousi utkvělou představu, či základní premisu tvorby, pak je nutné jedním dechem dodat, že v této souvislosti se jedná o premisu minimální. Zdá se, že Staňkovo básnické vidění je úmyslně ponořeno co nejhlouběji do reality a nutí nás z mnoha stran konfrontovat se s jakýmsi smlčeným prvkem „minimální básně", které teprve naše vlastní účast dodá patřičný tvar.

Role, kterou Staněk připisuje básnickému subjektu, je velmi výrazně potlačena. Jeho schopnost potlačit sebeprožívání ve prospěch intenzivního myšlenkového přesahu je jednak projevem jeho snahy transcendence prostřednictvím pohlcování

okolního světa (vhoďte minci), ale současně funguje také jako ochrana před normativností a formativností empirické reality. Nástrojem tohoto boje s omezujícím vlivem světa je intelekt, který překlenuje a výrazně zasahuje do téměř všech Staňkových básní, koriguje jejich významy, často je paroduje již ve chvíli jejich vzniku nebo zpochybňuje jejich vyznění. V tomto ohledu bychom mohli mluvit i o metatextovém charakteru Staňkových básní. Zvláštním prvkem jsou logické „nesoulady", které sbírka Hrací automat obsahuje. Lyrický subjekt tohoto textu se sice necítí jako básník, nicméně si po určitých předchozích podmínkách přiznává, že to, co vytvořil, je báseň alespoň potencionálně. Podobně v textu Odcházejí básníci Staněk píše: „A já tam nejsem, / abych je vyprovodil…". Jinde zase srovnává báseň se signálním ohněm: „Chtěl bych zapálit signální oheň / na starém vychladlém ohništi v kamenném kruhu, / aby ti druzí poznali, že jsou zde lidé, / že jsou zde lidé, že tu kvete láska." Je zřejmé, že to, po čem volá lyrický subjekt básní, není radikální proměna výstavby či pojetí básnického textu. Staněk pomocí hracího automatu chce jen aktualizovat zdiskreditované pojmy. Báseň je signálním ohněm a básník hracím automatem především z tohoto důvodu.

Pozorný čtenář si jistě uvědomí základní rozpor, který skrývá naše úvaha nad jednou jedinou Staňkovou básní. Nejprve jsme konstatovali, že básník je hrací automat. Nyní přiznáváme, že v určité sémantické rovině se může jednat o spojení úplně jiné. Pravda[6] spočívá zřejmě v ambivalentnosti Staňkova pojetí básnické tvorby. Staňkova poetika je od počátku velmi otevřená a neměla-li ztratit tvar, musela vstoupit do otevřeného rozhovoru se světem. Z toho vyplývá, že jeho psychická ochota nechat se oslovit (a tím už určitým způsobem něco přeformulovat) má dopad na básníkův vývoj a stává se hybným motorem jeho dalšího tvůrčího směřování.

Druhá kniha Jiřího Staňka *Co jsem četl v sobě samém* vyšla o dvanáct let později než Hrací automat. Znamená nejen průřez celou tvorbou, ale také její začlenění do konkrétního kontextu vývoje poezie raných devadesátých let[7]. V neposlední řadě je tato kniha pro básnický subjekt Staňkovy poezie proklamativně **sebeutvářející**. Básně pocházejí z různých období Staňkova života. Použití jednotlivých textů bez zachování jejich kontextové příslušnosti signalizuje, že se zde již jedná o regulérní básnickou sbírku. Vraťme se však k interpretaci. Báseň Isaac Babel (*Co jsem četl v sobě samém*, s. 10) nebyla zvolena náhodně. Dá se na ní totiž velmi dobře vysledovat řada výrazných rysů Staňkovy tvůrčí metody:

Isaac Babel

Když překročili Dněstr střelivo došlo
A rozdělali sporý ohýnek ze židovských
chalup
Kavyl vyletoval vzhůru hořící ke hvězdám
Snášel se potom dolů rozžhavené vlákno
Žárovky zářící paví brk Bylo mu smutno

Uléhal mimo tábor pod hlavou sedlo vonící
Zpocenou usní A usnout nemohl
Hrdlo tak vyprahlé Nikde studánka vodky
Zasmušile čištěné brýle cípem rubášky
Všechno porubat Všemu se oddálit
A v poslední spálené chalupě nalézt
Plačící dítě sebe sama v rukou s holubem
Krvavým chuchvalcem v Oděse po pogromu.

Je zřejmé, že Staněk zde čerpal inspiraci z některé z knih ruského spisovatele Isaaca Babela, který ve svých povídkách[8] popisuje tažení kozáků za 1. světové války. Babelovo líčení válečných hrůz vychází z jeho osobních zkušeností, a je proto značně sugestivní a realistické. Staněk ho vpouští do obrazného světa své básně. To je metoda, která se u něj objevuje nejen v souvislosti s básněmi Mých lásek, ale také v cyklu básní *Jedenáct poct Tychonovi*, či ve *Věrnostech*. Zvnějšku toto vtělení znamená přijetí některých významných rysů, zkušeností či osudů známé postavy z oblasti výtvarného umění, vědy nebo literatury. Zevnitř však je jen jedním z výstavbových prvků básně. Miroslav Kovářík[9] přímo píše: Viděno alegoricky, je to putování mostem plným sousoší, která Staněk dokáže jazykem svých básní oživit a vést s nimi kontemplující rozhovory o sobě sama.[10] Staňkovy básně zůstávají důvěrnou samomluvou, nacházejí však i sílu pro „vtělení se“ do osudu někoho jiného.

Staněk nikdy „nevpouští“ prvky vnějšího světa do svých básní, dokud jejich váhu pečlivě neprozkoumá. Potom ovšem, jsou-li „prověřeny“, ponechá jim naprostou volnost a vkomponuje je do motivického řádu mnoha svých textů.Tak je učiní hybnými principy různých kontextových substruktur své vlastní poetiky. Tento postoj je esteticky únosný zřejmě jen vzhledem k faktu, že jeho básně existují v takovém množství a jejich výrazový rejstřík je tak mimořádně široký.

V jeho pracích se vyskytují často vedle sebe motivy ohně, alkoholu, zneuctěného dětství, hry, lásky, básně, podvojnosti. To má samozřejmě hlubší význam. V poli poznání neexistují nezpochybnitelné jistoty. Neexistují žádné předem dané pravdy, které by nás vyzbrojily pro život ve světě, který je plný scén podobných té, již Staněk popisuje v Isaacu Babelovi. Pátráme-li po ose Staňkova světa[11], nemůžeme nad tímto faktem zavírat oči, protože reprezentuje jeden z nejvýraznějších rysů jeho myšlení. Pole poznání není sice prázdné, ale pouze za cenu toho, že jej zaplníme otázkami bez odpovědí[12]. Zaručená odpověď neexistuje především proto, že právě vinou odpovědi myšlenka uniká z našeho dosahu, čímž se nám odcizuje. Z tohoto pohledu je Staňkova poezie lekcí pochybovačnosti. O čem? Především o tom, že pravdu lze nalézt mimo realitu. Pochybností o momentu, kdy Isaac Babel nachází sebe sama jako dítě v poslední ze spálených chalup, kdy je již vše vyvráceno[13] (všechno porubat, všemu se oddálit), kdy už jen v té poslední skrýši odpočívá dítě. Porubaná holubice je momentem propojení obou osudů

– Babelova a osudu onoho náhodou potkaného dítěte. A v duchu podvojnosti Staňkova lyrického subjektu i propojením jeho samého s tématem básně. To, co zde Staněk vypodobnil, je setkání s pošpiněnou nevinností.

Tím jsme se dostali k samému jádru Staňkova lyrismu. Veškeré podněty empirické reality mají za cíl, jak jsme už konstatovali výše, nalézt svůj odraz uvnitř člověka samého. Staněk zde buduje paralelismus básnického světa a světa vnějšího. Jestliže Isaac Babel potkává sám sebe v podobě dítěte tisknoucího mrtvou holubici, znamená to, že i autorský subjekt básně nalézá ono radikální zhroucení všech hodnot a jistot. Paralelismus, s nímž Staněk buduje většinu svých básnických obrazů, má svého duchovního otce ve Vladimíru Holanovi[14]. Staněk však tento tvůrčí přístup obohacuje jeho vnitřním vztažením na svět tvůrce jako konkrétní osoby. To je zásadní změna oproti holanovskému pojetí.[15] Staněk píše: „Poušť byla kolem tebe. / Má je uvnitř. / Není to zlé. / Odsouzení do vyhnanství / nám dovoluje / vzít si tam sebe / a trpět znova.“[16]

Zde se již básník ptá po niterných důvodech onoho zhroucení a radikálního zpochybnění všech základních, často a priori pojímaných hodnot. Zde si uvědomil původ oné bezměrné podvojnosti, která naleptává veškeré jeho jistoty a rozpouští je v poli poznání na otázky bez odpovědí. Jeho básně jsou v tomto smyslu skutečně interaktivní. Vnucují každému interpretovi zrcadlo jeho vlastní metody, čímž ji popírají jako tautologickou. Estetický účinek Staňkovy tvorby spočívá také v narušení estetické iluze, kterou nám jeho dílo nabízí.

Erotická tematika tvoří bezesporu jednu z významných složek Staňkových básní. Je přítomna jednak explicitně – ve vylíčení konkrétních milostných událostí, jednak implicitně. Volba metafor, aluzí a různých narážek, vede čtenářovo vnímání směrem k milostným dějům a k vnímání vypjaté tělesnosti, s níž je nucen lyrický subjekt konfrontovat své představy o sobě, o své lásce. Erotika, která je vnímána jako oprávněné vyústění milostného citu, je lyrickému subjektu básnické sbírky odcizena. Ztrátou milované bytosti dochází k nabourání celého komplexu představ a idejí, které se vážou na její podstatu. Vymyká se zpod kontroly a zaplavuje okolní motivy, ztrácí kontextuální návaznost ruku v ruce s tím, jak se vzdaluje prožívajícímu lyrickému subjektu. Zpětně ji lze získat jen skrze poezii. V tom leží pravděpodobně jádro a základní odůvodnění erotické motiviky v básních sbírky Na hrobech samojedů. Erotika je intelektualizována a postupně podmaňována. K plnému rozvinutí tohoto procesu dochází ve sbírce *Shakespeare na piercingu*.

V dramatickém a dramatizujícím rámci sbírky *Shakespeare na piercingu* je nejvlastnějším vyjádřením ideové kompaktnosti Staňkova světa jeho setkávání se s erosexuálním požitkem. Erosexualita je slovo, které užil v knize *Kateřina Ryngluvá* básník Ivan Diviš[17]. Tento výraz považuji pro vyjádření Staňkova tématu za velmi vhodný, protože odráží dvojakost v pojetí vášně. Na jedné straně je zde akcentována vyhrocená tělesnost, na straně druhé se vše již odehrává v rámci organizovaném tak pečlivě, že z něj nelze vybočit.

Erotika básní sbírky *Shakespeare na piercingu* je výrazně ritualizována. Všem účastníkům představení jsou jejich úlohy známy. Básník je přihlížeč. Ten, který pozoruje akt lásky a vkládá do něj své významy. Herci jsou nositeli svých rolí a účastní se obřadu.

Jeho smyslem není však pohlavní zasvěcení do světa dospělých, předání nějaké tradice či sexuálních zkušeností. Naopak básník sám se staví do role toho, kdo je zasvěcován do tajemství erotické hry. Ta je v jeho případě především hrou na střetávání významů. Proto není tak živelná, jako v případě modernistických revolucionářů, jejichž cílem bylo prolomit veškerá tabu v oblasti sexuality. Místo toho je intelektualizována do té míry, že se sám podtext sexuálních aktů vytrácí a zůstává jen ona výše zmíněná symbolická hra na setkávání významů.

Nehodlám tě ztroskotat dřív než

Zelený jazyk plavuň vidlačka
Magnéziový blesk hvězd noci
Jablko rozlomit v dlani na dvě půle
Skoro nepřemýšlet a podělit se
O osten ostychu vražený pod kůži duše
Slova nevystínují ani nevystihnou
V toulci klína zbyly jen dva poslední šípy
Mázdra hudby povlékla bělma očí
Všechno se točí stále dokola
Zakázali jsem si navzájem Edisonovy vynálezy
A zapálili chvějivost ztopořených svíček
Podobných umrlčím cypřišům
Cosi se mi míhá pachuť bederní rouška
S měkkou nárysností Veroničiny tváře
Obtisklé POD ovšemže nic víc nebylo
Nebylo zapotřebí
První sen se prý vyplňuje
Amalgám v dutinách tajemství
Hladina s plovoucí miskou hořícího lihu
Náznak o pant dveří zachycená červená nit
Záchranný pás na bortu Titaniku
Ale když ledovcová kra křísne celý lodní bok
Nehodlám tě ztroskotat dřív než řekneš:
Chci tě!

Staňkova poezie se dá bez velkých obtíží vnímat jako postmoderní. Proces styku různých systémů, který je realizován básnickými prostředky, nalézá své odrazy v celé řadě jeho básní. Tento proces je nápadný v ironizaci pojmů a myšlenek, které svádí k uzavřenosti myšlenkového systému. Je snadno odvoditelný z četných aluzí, které se objevují v jeho tvorbě, a lze jej nalézt i v jeho charakteristické

práci s metaforou. Existuje bezpochyby řada důvodů, proč označit Jiřího Staňka za postmoderního autora. Staňkova poezie má řadu postmoderních prvků, ve svém směřování však zůstává výrazně intelektuální a experimentální. Staňkovo pojetí je postmoderní v první řadě svým časovým určením. Tím chceme říci, že je to umění postmoderní epochy světa. Ono samo ovšem jeví tendenci jeho tlakům všemožně vzdorovat. Elias Canetti píše: „Ve skutečnosti není básníkem nikdo, kdo o svém právu být jím vážně nepochybuje. Kdo nevidí stav světa, v němž žijeme, má o něm stěží co říci.“[18] Tak jako pro každého skutečného básníka, je i pro Staňka lidský život především sledem traumatizujících zážitků, kterým nedokáže čelit jinak než skrze osvobozující moc slova. Přičemž si ovšem sám dobře uvědomuje, že i vysvobození, které nalezne, je krajně problematické. Přesto v sobě nese otisk světa v podobě osobní zkušenosti, který je do něj niterně vepsán, takže mu umožňuje něco ze sebe vnést i do vnitřního světa ostatních. Tato schopnost vynést něco na světlo, učinit to zjevným, je ze své podstaty osvobozující. V kombinaci s jeho charismatickým projevem nabízí Staňkova poezie možnost opětovně aktualizovat povahu moderního básnictví.

Poznámky

[1]Kompletní seznam dosud publikovaných knih Jiřího Staňka je součástí přílohy 1 tohoto článku.

[2]Produkce tohoto nakladatelství je k nahlédnutí na adrese http://www.zbugan.host.sk.

[3]Jiří Staněk, Dla Jaroslava Seiferta, in: *Sięgnąć po boski ogień*. Poznań, ZLP, 2000; Kamienny uśmiech, Dom u trzech skrzypiec, Rzeźby barokowe podczas letniej nocy, Kominy, Dom Franza Kafki, Dla Jaroslava Seiferta, Staronowa synagoga, Na kanapie, Święty Jan Nepomucen z mostu Karola, *Gazeta Kulturalna* (Zelów), 2001, č. 12, s. 6-7; Kominy, Dom Franza Kafki, *Akant*, 2002, č. 5; Rzeźby barokowe podczas letniej nocy, Dom U trzech skrzypiec, *Okolica Poetów* (Swarędż), 2002, č. 18. (Převzato ze studie PhDr. Libora Martinka, PhD., Současná překladatelská aktivita polských spisovatelů na Záolží. In: *Česká a slovenská literatura dnes*. Ústav pro českou literaturu AV ČR Praha – Slezská univerzita Opava, 1997, s. 155-160.

[4]Tvým údělem je bytí, ale neexistuješ. *Tvar*, roč. 14, č. 6, 2003, s. 22.

[5]Lebioda, D. T., *Descartova lebka*. 1. vyd. Opava, Literature & Sciences 2003.

[6]Pokud vůbec v interpretaci lze užít této kategorie…

[7]Staněk do té doby publikoval sporadicky. Buď vydával básně časopisecky nebo přispíval do různých almanachů. Po (vlastním nákladem vydané) sbírce *Hrací automat* se na více než deset let odmlčel. Teprve v roce 1991 vychází jeho (v pořadí druhá) sbírka *Co jsem četl v sobě samém*.

[8]Výborem z Babelových povídek je u nás například *Rudá jízda*. Babelovy povídky k nám překládal básník Jan Zábrana.

[9]Vliv Miroslava Kováříka na Staňkovu básnickou generaci je mimořádný. Kovářík mj. seřadil básně antologie *Zelené peří* (Praha, 1987), kde publikoval své texty i Jiří Staněk. V ní se objevují i další výrazné osobnosti současné české poezie Svatava Antošová, Lubor Kasal aj.

[10]Srov. STANĚK, J. *Co jsem četl v sobě samém.* 1. vyd. Prachatice: Rovina Prachatice, 1991, doslov M. Kováříka.

[11]Srov. KOŽMÍN, Z. *Interpretace básní.* 2. přeprac. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1997, s. 81.

[12]Kolik básní končí v jeho případě řečnickými otázkami; voláním do prázdna?

[13]I ta poslední jistota.
[14]O Holanově paralelismu srov. KOŽMÍN, Z. *Interpretace básní*, op. cit., s. 91-97.
[15]Změna, která nám asociuje i některé texty básníka Ivana Diviše.
[16]Trpěti. In: *Co jsem četl v sobě samém*, op. cit.
[17]DIVIŠ, I. *Kateřina Rynglová.* 1. vyd. Praha: Triáda, 1996. 65 s.
[18]CANETTI, E. *Svědomí slov*. 1. vyd. Praha: Torst, 1992, s. 272.

Summary

The very base of this text is created by author's effort to find his personal way of understanding poetry written by one of contemporary Czech poets, Jiří Staněk. Author is trying to express specific qualities of Staněk´s imagination together with his unique approach to Czech language. Thus by applications of various methodological instruments he strives to find a way to a language game, which is treated as an independent instrument of human self-expression.

Leszek Engelking
(Łódź)

Możliwa niemożliwa rozmowa (o poezji Jerzego Jarniewicza)

Jerzy Jarniewicz (ur. w roku 1958 w Łowiczu) działa na wielu polach, nieodmiennie wszelako związanych z piśmiennictwem: jest cenionym poetą, krytykiem literackim, literaturoznawcą, redaktorem i tłumaczem. Ukończył studia anglistyczne na Uniwersytecie Łódzkim (studiował również filozofię) i na uczelni tej, a ponadto na Uniwersytecie Warszawskim, zatrudniony jest od lat jako pracownik naukowy i nauczyciel akademicki. W niniejszym tekście będziemy się zajmować tylko jednym z zakresów jego działania: twórczością poetycką.

Jarniewicz zdążył już mocno i wyraźnie zapisać swój ślad na mapie polskiej literatury współczesnej. Wydał do tej pory osiem książek poetyckich (wśród nich jeden wybór z tomów wcześniejszych, zawierający jednak również garść utworów przedtem książkowo niedrukowanych), zyskując stale większą i bardziej przychylną uwagę krytyki i czytelników.

Debiutował w roku 1984 zbiorem *Korytarze* (wcześniej publikował wiersze w kilku czasopismach literackich). W książce tej można było znaleźć zapowiedź pojawienia się interesującej osobowości literackiej, której własny głos dopiero się kształtuje, ale już odznacza się pewnymi charakterystycznymi cechami i upodobaniem do określonych tonów, modulacji i zaśpiewów.

Częsta jest na przykład w tym tomie zasada paradoksu:

> przytoczył ktoś wielki kamień pod moje drzwi
> wcisnął go w mój korytarz
> (...)
> zagrodziwszy mi wejście
> (...)
> przytoczył ktoś wielki kamień pod moje drzwi
> (...)
> zagrodziwszy mi wyjście
> (...)
> przytoczył ktoś wielki kamień pod moje drzwi
> których i tak nigdy nie próbowałem otwierać
> (*Głaz*, K, s. 6)[1]
>
> Tu można
> wołać

tu nie istnieje
groźba odpowiedzi
(*Wołanie*, K, s. 8)

Zdzisław Jaskuła pisze: „*Korytarze* zawierają w zalążku wszystkie istotne tematy i motywy, które będą wracać w późniejszej poezji Jarniewicza. W różnym zagęszczeniu i z rozmaitym nasileniem”[2]. To chyba pewna przesada, niewątpliwie jednak liczne wiersze z debiutanckiego tomu wprowadzają wątki ważne dla tej poezji jako całości. Choćby temat słowa i rzeczy, stosunku słowa do rzeczy:

nie widziałem drzew w lesie
zagubiony wśród cieni
widziałem tylko las

wtedy stanęłaś obok
i pokazując palcem
nazywałaś
olszyna – buk – klon
dąb – jałowiec – sosna

las zaczął rosnąć eksplodować kipieć
uciekał gdzieś poza mój wzrok
przelewał się przez palce

boję się
przestań
za dużo wokół
słów
(*Drzewa*, K, s. 44)

Albo temat trudności z porozumieniem wskutek, by tak rzec, przemian kodu:

milczysz
a kiedy się wreszcie zdecydujesz odezwać
twój głos będzie szumem wysuszonych warg
(...)
po długim milczeniu
zostaniesz źle zrozumiany
zmieni się już alfabet
i głos twój znaczył będzie nie więcej niż skomlenie o kość
więc po co
więc po co
milczałeś
(*** *milczysz...*, K, s. 7)

Także widoczne w debiucie upodobanie do niektórych chwytów artystycznych już Jarniewiczowi pozostanie. Myślę przede wszystkim o poincie. Także o skrócie myślowym[3], który zresztą w tomach późniejszych nabierze znacznie większej wyrazistości. No i oczywiście już w pierwszym zbiorku obecna jest typowa dla tego poety ironia i autoironia, jak również wyrafinowany humor przebijający spod powierzchni wiersza[4].

W drugim z kolei tomie *Rzeczy oczywistość*, którego tytuł – jak zaświadcza w wywiadzie dla poznańskiego magazynu literackiego „Nowe Pismo" sam autor – „jest na wskroś ironiczny"[5], silnie daje się odczuć pierwiastek poezji, *sit venia verbo*, społecznie i politycznie zaangażowanej, antytotalitarystycznej. A jednocześnie demistyfikującej narodowe mity. Cały blok wierszy zatytułowany jest *Bajki obywatelskie*. Pierwszy, tytułowy (*Bajka obywatelska*) utwór z tego cyklu jest taką właśnie bajką, przetworzeniem znanej fabuły o Czerwonym Kapturku (obecnej, jak wiadomo, u Charlesa Perraulta i braci Grimm) w przypowieść o totalitaryzmie i szerzej: o historii:

Królu, królu, czemu masz takie duże oczy?

Żeby cię lepiej widzieć – odpowiada król,
a oczy jego patrzą na Kapturka z każdej ściany pokoju,
wślizgują się dziewczynce pod spódniczkę,
zaglądają do jej pamiętnika.

Królu, królu, czemu masz takie duże uszy?

Żeby cię lepiej słyszeć – odpowiada król,
a uszy jego rejestrują nocą szeptane pacierze Kapturka,
jej gadanie przez sen
i wczorajsze sprzeczki w klasie.

Królu, królu, a czemu masz takie duże zęby?

Żeby cię zjeść – odpowiada król,
i w tym momencie rzuca się na dziewczynkę,
a bajka przepoczwarza się w historię.
(RO, s. 9)

Jak zauważa Zdzisław Jaskuła: „Schyłek komunizmu i okres, jak to się mówi, «ustrojowej transformacji» zyskał w Jarniewiczu wyjątkowo kąśliwego piewcę. Zwłaszcza, że towarzyszy mu odkrycie (nie pozbawione «dzikiej satysfakcji», a zdradza to tonacja tych wierszy, zaskakująca podskórnie radosna), że Historia, Życie Społeczne i Polityczne, Patriotyzm, Obowiązki («bajki») Obywatelskie, wszystkie te przyczyny jednostkowych udręk, to w gruncie rzeczy ludyczne

igraszki, igrzyska, których wymiar jest w takim samym stopniu tragiczny co komiczny. (...) Jest w tym (...) przewrotne podjęcie poetyki «nowej fali» (...)"[6]. Charakterystyczne, że w wierszu *Poezja*, a więc utworze ze względu na tytuł każącym myśleć o pewnej programowości, Jarniewicz nawołuje: „nie mówcie my w liczbie mnogiej / zakrawa to na uzurpację / (...) / tubą pokolenia nie jesteście" (RO, s. 22).

To jednak nie jedyny temat książki. Pojawia się tu (w cyklu *Bóg się śmieje*)[7] spór z tradycją religijną, bunt przeciw dziedzictwu judeochrześcijańskiemu i bogu, który nie przejmuje się cierpieniem, przeciw złu i okrucieństwu stworzonego przezeń świata i bezwzględności (lub bezsilności) jego samego:

nad upadłym wędrowcem
krążą krzyże
drapieżne
(*** *pustka nic...*, RO, s. 47)

gdy Abraham nóż unosi nad synem
zrywają się do lotu wszystkie ptaki
(...)
a Bóg na wysokościach
prowadzi wykład z podstaw wiary
(*Ofiara Abrahama*, RO, s. 49)

świątynia Twoja wzniesiona w popiele
na otwartych ranach wulkanu
kadzidłem ogień i powietrze morowe
głód i krew z prześcieradeł zebrana

i sławi Ciebie każde cierpienie
(*Psalm*, RO, s. 49)

W jednym z wierszy bóg przypomina wręcz tłumaczącego się i plączącego w zeznaniach przestępcę wojennego:

kiedy go przesłuchiwali
zapewniał że nic o tym nie wiedział
nie znane mu były jęki umierających
rzygowiny i kał
a nawet – co dziwne – słynna już w świecie
rzeź betlejemskich niewiniątek
nie wiedział nie wierzył i płakał
wybaczcie
(*** *kiedy go przesłuchiwali...*)

W wierszu *W sprawie skarg i wniosków* nakładają się na siebie trywialny element życia codziennego w polskiej socjalistycznej rzeczywistości: przyjmowanie klientów, którzy chcieliby się na coś poskarżyć, ewangeliczny cud przemienienia wody w wino w Kanie Galilejskiej (Jan 2, 1-11) i również ewangeliczny cud rozmnożenia chlebów (Mat 14, 15-21; Mark 6, 35-44; Łuk 9, 10-17; Jan 6, 1-14). Tylko że cudownemu rozmnożeniu ulega tu ucieleśnienie nieszczęścia (w takiej funkcji w tym utworze postać ta występuje), starotestamentowy Hiob, którym okazuje się każdy człowiek:

w sprawie skarg i wniosków
we wtorki i piątki
między ósmą a dziewiątą wieczór
(...)
w długich korytarzach
jak w weselnej Kanie
cudowne rozmnożenie:
trzy miliardy Hiobów
czeka posłuchania
(RO, s. 50)

W tej sytuacji nic dziwnego, że bohaterka ewokowana w jednym z tych wierszy, ma własną koncepcję postulatywną boga, koncepcję teistyczną: „Jeśli ma być Bóg – mówi Ala słodząc herbatę – / nie powinien zawiadywać światem. // Tym może zająć się premier, / lub minister, lub sekretarz partii, od biedy. (...) Jakby Go nie było, tak powinien być – / kończy Ala i odstawia pustą szklankę" (*Ala ma koncepcję Boga*, RO, s. 36).

Trzeci cykl tomu to *Niespodziewane spotkania*. Tytuł odwołuje się do słynnego fragmentu *Pieśni Maldorora* (VI, 1) Lautréamonta: „Jest piękny (...) jak przypadkowe spotkania maszyny do szycia z parasolem na stole prosektoryjnym"[8], o czym upewnia jeden z wierszy, ale zarazem chodzi o niespodziewane spotkania dwojga ciał:

spotkałem ciebie a potem
spotkały się nasze ciała
na łóżku
(*Niespodziewane spotkanie parasola z maszyną do szycia*,
RO, s. 76)

Erotyka (zauważmy, że aż cztery wiersze noszą tytuł *Erotyk*) w cyklu tym zajmuje dominujące miejsce. Okazuje się ona prawdziwsza i ważniejsza od historii czy polityki. I okazuje się bardziej autentyczna niż słowa. Słowa, a poezja jest na nie skazana, nie potrafią ująć sedna miłosnego spotkania: „więc jak to się ma do wiersza / do tych ośmiu wersów / trzydziestu jeden słów / stu pięćdziesięciu

czterech liter / które tak daleko od nas odbiegły" (*Erotyk II*, SO, s. 79). Sam poeta tak mówi o poezji erotycznej: „Dobry erotyk jest zawsze walką z językiem, właśnie w erotykach język ujawnia swoją odrębność. (...) Tu, w wierszach o cielesności, najlepiej widać, że słowo nie jest ciałem. A jeśli pojawia się gdzieś przeczucie ocalającego języka, to wtedy, gdy słowem nowym, jednostkowym, pierwszym udaje się nazwać to, co się dzieje między kobietą a mężczyzną. Każde inne słowo to uogólnienie, a więc zafałszowanie tego szczególnego doświadczenia"[9].

Wreszcie trzeba zwrócić uwagę na swoistą ramę książki. Tworzą je dwa utwory, pierwszy i ostatni w tomie, nazwane w podtytułach „wierszami znalezionymi" (narzuca się skojarzenie z surrealistycznym *objet trouvé*). Pierwszy z nich to tekst tytułowy:

Jest fałszem powiedzieć o tym co jest że nie jest
lub o tym co nie jest że jest
jest prawdą powiedzieć o tym co jest że jest
lub o tym co nie jest że nie jest
(RO, s. 5, kursywa autora cytatu)

Drugi nosi tytuł będący inwersją pierwszego – *Oczywistość rzeczy*:

każda rzecz jest tym czym jest
o ile jest tym czym nie jest
(RO, s. 88)

Ów drugi jest derridiański, pierwszy zaś to klasyczna definicja prawdy według Arystotelesa. Jarniewicz mówi, że poraziła go jej „absurdalna niby-oczywistość". I dodaje: „Wydawało mi się, że «oczywistość» klasycznej definicji Arystotelesa, przez swój autorytaryzm i matematyczną precyzję, sama się kompromituje". Ani jeden wiersz, ani drugi – mówi poeta – „nie są mottami tego tomu, bo tom podaje w wątpliwość sens tworzenia jakichkolwiek formuł próbujących ująć tytułową rzeczywistość"[10].

Następna książka Jarniewicza nosiła tytuł *Rozmowa będzie możliwa* i ukazała się w roku 1993. Rozmowa zaczyna się tak: „dzięki ci boże, żeś stworzył piękny prawdziwy i dobry"... A więc kolejne w dziejach światowej literatury podziękowanie za piękno i doskonałość stworzonego świata? Kolejne „Dzięki ci, Boże, za Twe hojne dary"? Otóż nie, następne wersy bynajmniej nie potwierdzają tego domysłu:

i inne przymiotniki w słowniku słów naszych
obok przypadkowy niepewny i nieprawdopodobny.
(*Rozmowa będzie możliwa* [wiersz pierwszy], RBM, s. 7)

Wszystko jest więc sprawą słowa. Rozmowa będzie możliwa. Czy rozmowa będzie możliwa? Nie wiadomo, bo w niebo spogląda się tu z dwuznaczną nadzieją (*Źródło*), nie wiadomo, bo być może adresat jest tylko pojęciem, tylko słowem:

między bobem o bojem
między bobrem a bólem
utknął bóg w jednej sylabie
ojciec całej rodziny
bogiń bożnic bogdanów
bogumiłów i bożyszcz
(*Rozmowa będzie możliwa* [wiersz trzeci], RBM, s. 9)

bóg to jednak nie pożyczka
z perskiego
urósł samorzutnie
nie ma bowiem łączności
między Persją a Słowianami.
(*Według Brücknera*, RBM, s. 10)[11]

Brückner... Fascynacja etymologią[12], która jest sposobem głębokiego wnikania w język. Wiersze Jarniewicza chętnie dobierają się do głębokich warstw polszczyzny. Jak się jednak zdaje, w niektórych utworach *Rozmowy* można też wyczuć fascynację ich autora poezją tłumaczonych przezeń Anglosasów? Co pewien czas jakiś ton, układ słów, specyficzny gest poetycki, poza przyjmowana nagle przez zdanie każe myśleć nie tyle o wierszach jakiegoś konkretnego twórcy, ile o współczesnej poezji angielskiego obszaru językowego w ogóle, niezależnie od całego jej zróżnicowania. Jarniewicz próbuje niekiedy przeszczepić na grunt poezji polskiej tony w niej nieobecne. Czyni to zarówno za pomocą tłumaczeń, jak i wierszy oryginalnych. Poza tym jeden z zawartych w tomie tekstów, mianowicie *Słowo w klatce*, związany jest tematycznie z literaturą amerykańską:

tylko przedmiot choćby klatka
klatka nie jest metaforą pręty
chłodniejsze niż chłód porównań
w przestrzennym ideogramie prorok
papużka kanarek dziwki w obozie
których brakuje żołnierzom jemu
nie wolno pisać nie wolno się zabić
il miglior fabbro w klatce skutej
przez lepszego niż on kowacza
specjalistę w regimencie od wyzwoleń
tylko klatka aby żyć oszaleć musisz
to prezent dla literatury od wyrozumiałej
psychiatrii łączą je słowa książki konferencje

zabłocone buty żołnierza na warcie który
pieści karabin metalowy pręt metalowego
kutasa przedmiot przedmiot tylko przedmiot

pacjent pięć osiem jeden zero dwa
tłumaczy z chińskiego
(RBM, s. 32)

Pacjentem tym jest oczywiście Ezra Pound (nazwany przez T. S. Eliota w dedykacji do *Ziemi jałowej* „il miglior fabbro")[13], a przywołane w wierszu sytuacje to wydarzenia autentyczne (zwróćmy uwagę na charakterystyczne dla Jarniewicza przeciwstawienie życia i literatury „klatka nie jest metaforą / pręty chłodniejsze niż chłód porównań"): uwięzienie poety w obozie karnym armii amerykańskiej w pobliżu Pizy, po którym nastąpiło wydanie przez zespół psychiatrów orzeczenia, stwierdzającego, że jest chory umysłowo, ratujące go przed procesem o zdradę i zapewne surowym wyrokiem, i osadzenie na kilkanaście lat w zakładzie zamkniętym dla chorych psychicznie przestępców.

Pound wykorzystał swoje doświadczenie z obozu karnego w znakomitym tomie *Pieśni pizańskie* (1948, *The Pisan Cantos*). Zmienił je w słowa. Wszystko zmienia się w słowa. Ciało ukochanej kobiety, nasze własne ciała. Przeszłość. Historia. Tylko słowa pozostają:

po dumnych Hetytach
nie pozostało nic
na ziemi jedynie ślad
w języku
pięć czy sześć słów.
(* * * *po dumnych Hetytach*..., RBM, s. 12)

Nie przypadkiem poezja Jarniewicza tak bardzo osadzona jest w języku, bawi się z nim, zmaga się z nim, wadzi się z nim, tak jak wadzi się z opatrzonym piętnem zwątpienia Bogiem. Rozmowa będzie możliwa, ponieważ istnieje język. To prawda, rzeczywistość czasem go wyprzedza (czy też może jedynie zdaje się wyprzedzać):

ulica wyprzedziła mowę
stoję niemy przed straganem.
(*Budować zacznę od owoców kiwi*, RBM, s. 28)[14]

Niemniej jednak rozmowa będzie możliwa, bo ta rzeczywistość też zmienia się w język. Jak wszystko:

a ciało słowem się stało
i mieszkało między nami
(*Rozmowa będzie możliwa [wiersz trzeci],* RBM, s. 9)

A więc nie jak w Ewangelii św. Jana (1,14) to słowo (Logos) ciałem się staje, tylko odwrotnie. Można to odczytać rozmaicie. Zdaniem Katarzyny Bieńkowskiej oznacza to sakralizację słowa, bo słowo „przestaje być budulcem, boskim tworem, samo staje się twórcą i to twórcą nieustającym, powtarzającym wciąż na nowo boski akt kreacji”[15]. Jednakże – zauważmy – słowo pozostaje w stanie ciągłego podejrzenia. Może więc – zastanawiamy się – jako stwórca jest raczej niedoskonałym gnostycznym demiurgiem...

Tak czy owak, niemożliwa z wielu przyczyn rozmowa będzie możliwa. Choćby paradoksalna[16], wręcz oksymoroniczna niemożliwa rozmowa w milczeniu. Choćby rozmowa z samym sobą...

Kolejną publikacją poetycką Jarniewicza był arkusz *Są rzeczy których nie ma*[17]. Warto w nim zwrócić uwagę na istotny, choć nie jedyny w tej książce, temat: przeciwstawienie człowieka i przedmiotów martwych, które istnieją, są, lecz w inny sposób niż my, więc w pewnym sensie ich nie ma. Albo może raczej odwrotnie: to one są, a nie ma nas. W wierszu *Tchnienie*, tytułem – jak się zdaje – ironicznie odwołującym się między innymi (bo też po prostu do oddechu) do wizji duszy jako czegoś „tchniętego” w człowieka, czytamy:

mój oddech
zakłóca

powagę
przedmiotów

których jestem gościem
na czas określony

szafa kamień
nóż muszla

za mądre
by łykać powietrze

moje anarchiczne tchnienie
prowadzi donikąd

później czy prędzej
zakończy się ciszą

szaty[18] kamienia
noża czy muszli

przygodny kamyk
kaleczy mi piętę

to co jest
nie oddycha
(SRKNM, s. 61)

Podobnej problematyce poświęcony jest wiersz *Ocalony*[19]:

ważę tyle
co stół

sprzed pierwszej
wojny światowej

który przetrwał
masakrę przedmiotów

jak on jestem
świadectwem czasów

przykładem dokonań
techniki i sztuki

służę jak umiem
i komu umiem

nie gorzej niż on
a jednak to ja

nie przetrwam
bo wyróżniono mnie

życiem
(SRKNM, s. 62)

Szczególnie zaakcentowane jest tu słowo „życie", nie tylko dlatego, że znajduje się na końcu utworu, a więc w miejscu uprzywilejowanym semantycznie, ale również dlatego, że tworzy samodzielnie wers, który nie znajduje kontynuacji w ramach dystychu, formy stroficznej tego wiersza i podstawowej formy stroficznej nowszej twórczości poety (aż do tomu *Oranżada*, w którym forma ta znika). Dystych się urywa, co może sugerować urwanie się, a więc skończoność życia.

Życie okazuje się wyróżnieniem dwuznacznym, wydaje się tyleż wywyższeniem, co przekleństwem, tyleż przywilejem, co balastem. Przeciwstawienie człowieka i przedmiotów może się skojarzyć z filozofią egzystencjalistyczną, konkretnie z myślą Sartre'owską, Sartre bowiem, jak wiadomo, rozgranicza byty w sobie i byty dla siebie. Byt w sobie (*l'ętre en soi*) to byt nieświadomy, byt dla siebie (*l'ętre pour soi*) – obdarzony świadomością. Byt w sobie – tyle da się o nim powiedzieć – jest masywny[20], nieprzejrzysty, ze sobą tożsamy, wypełniony sobą, gęsty: „gęstość bytu w sobie jest nieskończona"[21]. W rezultacie w bycie tym „nie ma najmniejszej próżni, najdrobniejszej szczeliny, przez którą mogłaby się wśliznąć nicość"[22]. Byt dla siebie to według Sartre'a radykalnie odmienny sposób istnienia. Jest on tym, czym nie jest, będąc ciągłą ucieczką od siebie jako czegoś już gotowego ku innym możliwościom; dokonuje pierwotnego wyboru, projektując swe idealne „ja". *L'ętre pour soi* jest nicestwieniem (*néantisation*) bytu w sobie[23]. Sartre w *Bycie i nicości* posługuje się w pewnym momencie przykładem stołu jako bytu w sobie „O tym stole – pisze – mogę powiedzieć tylko, że jest on wyłącznie i po prostu t y m stołem"[24]. Znamienne, że również właśnie stół jako przykład rzeczy martwej przywołał w *Ocalonym* Jarniewicz.

Związki z egzystencjalizmem podsuwają myśl, że wśród Jarniewiczowskich „powinowactw z wyboru" należy dostrzegać powinowactwo z poetami „pokolenia '56". Na możliwość takich filiacji zwraca uwagę Zdzisław Jaskuła, wskazując przy tym między innymi na fascynację „bytowaniem przedmiotów" jako na cechę wspólną[25].

Tom *Rozmowa będzie możliwa*, jak widzieliśmy, był pytaniem (w tytule mógłby się więc znaleźć znak zapytania) o możliwość rozmowy, komunikacji międzyludzkiej, ale także na przykład rozmowy z Bogiem, naznaczonym zresztą – jak wspomnieliśmy – piętnem zwątpienia, będącym być może tylko znakiem bez realnie istniejącego desygnatu. Pierwszy krótki wiersz z kolejnej książki poety, zatytułowanej *Niepoznaki*, zdaje się do tamtego tomu nawiązywać: „do kogo ty / mówisz // kiedy piszesz / wiersze" (N, s. 5). Przecież pytanie o adresata słów, drugiego uczestnika rozmowy, było w tomie z roku 1993 jednym z najważniejszych.

Krytycy podkreślali znaczenie *Niepoznak* w dziele Jarniewicza (Jacek Gutorow: „Tom *Niepoznaki* stanowi chyba podsumowanie tej twórczości, jest też najpełniejszą – i kto wie, czy nie najciekawszą – realizacją wielojęzycznego scenariusza, którego fragmenty odsłaniane były w kolejnych książkach"[26]; Zdzisław Jaskuła: „*Niepoznaki* to ważny, bo zamykający długi okres poszukiwań, tom w twórczości Jarniewicza"[27]). Także autor uznał go za szczególnie dla siebie istotny, mówiąc o nim w wywiadzie: „Ja sam uważam ten tom za najbardziej dla mnie znaczący, proponujący poetykę odrębną od tej, którą można było znaleźć w moich poprzednich książkach. Był to tom, w którym spierałem się ze sobą, z tym autorem, którym byłem wcześniej. *Niepoznaki* były więc dla mnie (...) nowym otwarciem, choć pewnie można znaleźć powinowactwa z wcześniejszymi

książkami, jakieś wątki, pomysły, które przewijają się od początku mojego pisania”[28].

Wróćmy jednak do pytania o rozmowę. Pytanie to zakłada też, rzecz jasna, pytanie o słowo, o język. I rzeczywiście, słowo to w tym tomie Jarniewicza kwestia podstawowa. Tak zresztą było i dawniej. Cytowana już tu Katarzyna Bieńkowska napisała (i zdanie to zalazło się, zapewne zgodnie z wolą autora, na czwartej stronie okładki *Niepoznak*): „Jarniewicz to słowista radykalny”[29]. W jej przekonaniu autor *Rzeczy oczywistości* stoi na stanowisku, że istnieją tylko słowa i nic prócz słów. Można jednak termin „słowista” skojarzyć z czym innym, mianowicie z faktem, że poeta nawiązuje do obszaru zjawisk literackich, który Janusz Sławiński – widać celnie, bo termin się przyjął – nazwał „poezją lingwistyczną”[30], zarówno do Mirona Białoszewskiego[31] z jego zasłyszanymi urywkami żywej mowy, jak i do pokolenia późniejszego, generacji „nowej fali” (są też u niego związki z nieopatrywanym etykietką „lingwizmu”, ale problematykę lingwistyczną podejmującym pokoleniem „Brulionu”)[32], nie powtarza jednak ich metod, jego poetycki lingwizm jest nieco odmienny, oryginalny. Owszem taki bardzo zresztą zręczny i sprawiający sporą satysfakcję fragment jak: „pół może ćwierć Europy // przechodzi na czas / zimowy // choć na Białorusi / śniegu na lekarstwo // dzień ledwo wstał a już się kładzie / cieniem na wydarzenia nocy // o których zaczną mówić / od białego rana” (*Tacyt na urlopie*, N, s. 15) – mógłby może znaleźć się w utworze któregoś ze lingwistów-nowofalowców (zauważmy ten splot gry słów i polityki)[33], ale trzeba powiedzieć, że tego typu „zagrania” nie są zbyt charakterystyczne dla Jarniewicza. Bardziej typowe dla niego – a przynajmniej dla tej książki – są rozmaite „zasłyszenia”, na przykład *„nie patrz tak bardzo”* (*Zielony Przylądek*, N, s. 11), „skoro pytasz / pewnie wiesz” (*Wiersz orzekający*, N, s. 35) czy „Przyjdziesz jak pójdziesz?” (*Przed czasem [elegia]*, N, s. 36). Strategia zasłyszeń to oczywiście nie tylko Białoszewski, ale i poeci późniejsi. „Znamy tę prestidigitatorską sztukę poezji mówienia, zapisywanego mówienia z Zadury, Sommera, Sosnowskiego, Pióry, Foksa i wielu młodych” – pisze o *Niepoznakach* Karol Maliszewski. Zaraz jednak dodaje: „Jarniewicz jest gdzieś blisko, ale inaczej, po swojemu”[34].

Już tytuł książki w ostrym świetle stawia kwestię słowa. Cóż to bowiem takiego „niepoznaki”? Słowniki języka polskiego odnotowują wprawdzie „niepoznakę”, ale z uwagą „tylko w wyrażeniach: Dla niepoznaki »tak, żeby nie można było poznać, dla zatarcia śladów, dla odwrócenia uwagi«: Dla niepoznaki zapuścił brodę. Δ Do niepoznaki: »nie do poznania«: Zmienił się do niepoznaki”[35]. Samo w sobie słowo to więc nie istnieje („tytuł – powiada autor – miał przede wszystkim uderzać swoją szczątkowością”)[36], nie ma żadnego znaczenia, a wobec tego może obrastać różnymi znaczeniami, nie całkiem jednak dowolnymi, bo ich pole wyznaczają wyrażenia, w których występuje. Tytuł zapowiada też dwa inne tematy książki Jarniewicza, temat możliwości poznania i temat czasu. Wszystkie te tematy są zresztą wzajem ze sobą powiązane.

Słowo jest podejrzane, ponieważ często zaciera ślady („ślady" to wyraz dla twórczości Jarniewicza kluczowy, nie przypadkiem wybór jego wierszy nosi tytuł *Po śladach*), znaczy „dla niepoznaki", fałszuje rzeczywistość. W wierszu tytułowym czytamy: „ręka była z ołowiu / a sweter grzał jak kaloryfer" (N, s. 6). Ale przecież ludzka ręka nie jest z ołowiu, a sweter bynajmniej nie grzeje, nie jest źródłem energii cieplnej. Tak tylko się mówi. W niezgodzie z rzeczywistością. W wierszu *Zdrada* wspomina się o znanym z historii Włoch marszu na Rzym. Tyle tylko, że Mussolini i jego zwolennicy wcale nie maszerowali, przyjechali koleją („Mussolini / przybył do Rzymu pociągiem ekspresowym i nikt z nim / nie maszerował", N, s. 17). Język, zdaje się mówić poeta, czyni więc historię bezsensem, skoro nie było żadnego marszu na Rzym, to być może „Matę Hari wymyślił David Lynch" (tamże). A jeśli nie potrafimy naprawdę nic powiedzieć o historii wielkich wydarzeń i głośnych postaci, to jakże bezradni musimy być wobec historii prywatnej. W wierszu *Kolofon*: „weszła przez niespodziewane drzwi / na dodatek – sama // nikt nie pomógł mi powiązać / jej nagłego wejścia // z którąkolwiek opowieścią / z mojej biblioteki (…) z jej dłoni / znikła przeszłość // i wszystko znalazło się / poza kontekstem" (N, s. 8). Ludzie przychodzą z innych opowieści, własnych, a nam nie znanych i w gruncie rzeczy dla nas niepoznawalnych; bez kontekstu jesteśmy bezradni.

Słowa są – jak wiadomo – znakami konwencjonalnymi[37], nie mają na sobie żadnych śladów rzeczy, swoich desygnatów, ani też śladów swoich nadawców, nie ma na nich odcisków palców. „Żaden gramatyk nie trafi po nich / na trop seryjnego zabójcy, / który wywalił swój krwisty język / przed nosem daktyloskopii". Nawet słynny detektyw Raymonda Chandlera, który jest w tomie Jarniewicza absolwentem „wydziału teologii / w wyższej szkole nauk o słowie" okazuje się bezradny: „przykłada lupę do przekrwionego oka, / czyta bez przerwy tę samą książkę / i nie wychodzi z domu" (*Marlowe i daktyloskopia*, N, s. 19). Jako teolog czyta zapewne Biblię, ale i ona nie dostarcza mu żadnych tropów i Marlowe pozostaje zamknięty w czterech ścianach domu słów.

Natomiast, jak czytamy w wierszu *Daktyloskopia (Erotyk)*, „usta mają linie papilarne"(N, s. 21). Pocałunek zostawia więc ślad. Na nożu są w tym wierszu, w którym miłość erotyczna ma posmak czegoś zakazanego, grzechu czy wręcz zbrodni, nie ślady krwi, ale szminki.

Wróćmy jednak do słów. Skoro słowa nie wskazują na nadawcę, to można je komuś lub czemuś (w wierszu *Chłodna pora* mowa jest o krzaku za oknem, krzaku, który *„nie ma prawa przemówić* // a co dopiero zapłonąć" – N, s. 26, kursywa autora – co jest oczywiście aluzją do krzaku gorejącego z Księgi Wyjścia, 3,2-4) arbitralnie przypisać, komuś lub czemuś wmówić: „słowo przyniosą nie ci którzy mówią / lecz którzy by chcieli usłyszeć" (tamże).

Ponadto słowa są też śladem nietrwałym, „wychodzą z użycia / jak z ust" (*Przed czasem [elegia]*, N, s. 36). Także imiona własne zmieniają właścicieli. W świetnym wierszu *Café Cobro* tytuł (być może zresztą ta kawiarnia nazywa

się naprawdę „Cobra" i chodzi o czyjeś językowe nieporozumienie) podsuwa na zasadzie skojarzenia nazwisko męża Katarzyny Kobro: „strzemiński ale nie ten strzemiński / tylko zupełnie inny // a poza tym żyje // bo wpada w poniedziałki" (N, s. 12). Istotnie Strzemińskich jest zapewne wielu, tak jak zresztą Malczewskich czy Malewiczów, ale to już inni Strzemińscy, choćby nawet na imię mieli Władysław. Silnie zabarwiona erotycznie czerwona bielizna kelnerki z tytułowej kawiarni to z punktu widzenia etymologii absurd, tak jak absurdem pobrzmiewa kawa bez kofeiny. Oczywiste wydaje się więc zdanie: „jeśli masz mi coś do powiedzenia / nie zwlekaj" (N, s. 12). Nie zwlekaj, bo już za chwilę twoje słowa nabiorą innego znaczenia, „nie oszukasz czasu / ani, jak jej tam, diachronii" (*W czwartki wstęp bezpłatny*, N, s. 13). Także z diachronią, którą można tu uznać za synonim czasu, pseudonim czasu, mają kłopoty detektywi Jarniewicza (bo przecież swego rodzaju detektywem jest każdy, kto próbuje poznać rzeczywistość), gdyż zaciera ona ślady, zmienia wszystko do niepoznaki. Słowa to, jak czytamy w wierszu ironicznie zatytułowanym *Exegi*, „ślady stóp / w strumieniu" (N, s. 42); i co tu grzebać o jakimś pomniku trwalszym od spiżu… A więc „może lepiej nie mówić" (N, s. 40)? Te słowa, stanowiące zakończenie wiersza *Ciąg dalszy*, mają podwójne znaczenie, zasadniczo odnoszą się do sytuacji opisanej w utworze (może lepiej nie mówić czegoś konkretnego, o czymś konkretnym), ale jako jego pointa nabierają też sensu uogólnionego. Odpowiedź twierdzącą na to pytanie zdaje się dawać wiersz *Paszport Nansena* (N, s. 54). Ten paszport, wydawany w XX wieku bezpaństwowcom (aż do otrzymania obywatelstwa amerykańskiego miał go na przykład Vladimir Nabokov) okazuje się tutaj metaforycznym paszportem kochanków. *Nota bene*, *Niepoznaki* to w dużej mierze tom wierszy miłosnych czy też wierszy o miłości: „*jedynie wiersze miłosne / mają dziś rację bytu*" (N, s. 33, kursywa autora) – czytamy w *Erotyku milenijnym*, pamiętać trzeba jednak, że jest to tylko myśl podmiotu tego wiersza i dopełniona jest inną: „*lecz byt* pomyślał / *żadnej racji nie ma*" (tamże, kursywa autora). Kochankowie są w *Paszporcie Nansena* właśnie bezpaństwowcami, a może jeszcze bardziej, by tak rzec, „bezjęzykowcami": „Nie odchodź, / nie będziemy niczego tłumaczyć" (N, s. 54). To znowu wieloznaczne stwierdzenie, co wyjaśnia się kiedy czytamy dalej: „*Lost in translation*?" oraz „Przegnałem stąd tłumaczy" (tamże). To, co ginie w tłumaczeniu, to według powiedzenia Roberta Frosta[38] poezja. Ale tu, w opisanej w wierszu sytuacji, nie trzeba tłumaczenia. Kochankowie porozumiewają się poza językiem, bez pośrednictwa języka (chyba że mamy na myśli język jako narząd w jamie ustnej). I oto mamy „ja, które w końcu spotkało się z ja" (N, s. 54). Docieramy do jakiegoś autentyzmu. A przecież doświadczenie to, paradoksalnie, zostaje zapisane w języku, „przetłumaczone" na język. I właśnie ten zapis stanowi jedyny jego ślad. Nawiasem mówiąc, z tym motywem spotykamy się już w jednym z wcześniejszych tomów: „potem od słów wolni / staliśmy się ciałem // niepotrzebne nam będą słowa / gdy już bez wstydu spotkają się języki" (*Erotyk I*, RO, s. 78).

I jednak w jednym z wierszy *Niepoznak* kochankom brakuje słowa. Wprawdzie jest to słowo potrzebne do rozwiązania krzyżówki, ale stwierdzenie: „Trudno mówić / w tym przypadku o przegranej. Tak naprawdę / nie zagraliśmy nawet" (*Krzyżówka*, N, s. 46) – też można odczytywać nie tylko na jednym poziomie. Nie jest też z pewnością kwestią przypadku, że brakujący wyraz to imię, które należy dopasować do imienia kobiecego, i że chodzi o parę słynnych literackich kochanków (Rusłana i Ludmiłę).

Z czasem ma zresztą kłopoty nie tylko język naturalny. Wiersz *W czwartki wstęp bezpłatny* swym tytułem przywołuje muzeum. Możemy się zastanawiać kim jest jego adresat, Marcel, tylko jednak do chwili, kiedy pojawiają się wzmianki o pisuarze i domalowanych wąsach. Oczywiście, chodzi o słynnego awangardystę Marcela Duchampa, który jako dzieło sztuki wystawił pisuar, nadając mu tytuł *Fontanna*, i domalował wąsy Giocondzie:

> wiek dwudziesty staje się powoli
> wiekiem dziewiętnastym
>
> *selavy*, Marcelu,
> przeszłość depcze ci po piętach
> (N, s. 13)

Selavy to nie tylko zniekształcone „c'est la vie", ale także odwołanie do Rose (czy – to późniejsza forma imienia – Rrose) Sélavy, czyli wymyślonej przez Duchampa postaci – jak powiada historyk dadaizmu i uczestnik tego ruchu, Hans Richter, często służyła ona artyście „do jego poetyckich demonstracji"[39] – będącej jednak samym Duchampem, bo właśnie jako Rose Sélavy artysta fotografował się w kobiecym przebraniu (stąd „podrabiana Róża" w przedostatnim wersie). Jak powiada biograf artysty „W pełni ukształtowana Rose Sélavy wyskoczyła z głowy Duchampa późnym latem lub wczesną jesienią 1920 roku"[40], artyście chodziło o to, by dać wyraz swojej innej osobowości. Awangardowa sztuka XX w., której ucieleśnieniem stał się tu Duchamp, jest dziś już obiektem muzealnym, co oczywiście radykalnie zmienia jej znaczenie. A więc wracając do wiersza *Café Cobro*, także właściwy Strzemiński, Strzemiński – słynny malarz awangardowy, tu już nie „ten strzemiński". Samo stulecie bojów awangardy zresztą przemija (motyw końca milenium niemal obsesyjnie powraca w *Niepoznakach*). A i my nieuchronnie się zmieniamy: „jutro wstaniemy o dzień bardziej wczorajsi" (N, s. 13). To kolejna bardzo dobra pointa w tej książce. Strategia pointy, przypomnijmy, przetrwała w tej poezji od tomu debiutanckiego, choć oczywiście nie dotyczy to wszystkich wierszy.

Przemiany poznającego podmiotu to źródło kolejnych gnozeologicznych problemów. Jak jest poznawany czy po prostu postrzegany świat z punktu widzenia zmąconej świadomości? O tym próbuje mówić wiersz *Le gusta* (*nota bene*, warto

zwrócić tu uwagę na odwołanie do *Pod wulkanem* Malcolma Lowry)[41], w którym siłą rzeczy mamy do czynienia z tym, co rosyjscy formaliści określali mianem „udziwnienia" (*ostranienije*)[42]. Nie jedyny raz w tym tomie. Na tym chwycie oparty jest też *Dom* (tytułowym domem jest kościół, a więc „dom Boży"). Czyżby w zamiłowaniu do tego zabiegu można było dostrzec wpływ ulubionej przez Jarniewicza – tłumacza angielskiej „szkoły Marsjan" (Craig Raine, Christopher Reid)[43], którzy programowo chcieli w swych wierszach patrzeć na nasz świat tak, jakby patrzył nań świeżo przybyły na Ziemię Marsjanin, widzący znane nam, powszednie zjawiska po raz pierwszy i bez zrozumienia szerszego kontekstu?

Zmienia się nie tylko język, zmienia się kod kultury. Ciekawe, ilu odbiorców jest dziś w stanie „złapać" pomysł wiersza *Kozi róg*:

> Kawior. Albo wcześnie do łóżka
> z oczyma przeżartymi od widoków.
>
> Trzeba zostawić na jutro,
> czego dziś zjeść nie można.
>
> I tak zawsze. *Wpieriod*. Torsje
> nienasyconych z przejedzenia.
>
> A tymczasem opowiadaj.
> Co roku przybywa dwieście słów?
>
> Nie wiem. Jeszcze wczoraj
> nic nie było kompatybilne.
>
> Elokwencja rośnie z czasem. Poczekaj.
> Zdanie dokończ za rok.
>
> U stóp Kaukazu mnożą się już
> jesiotry. Borys
>
> znowu zasłabł. Brzeg coraz bliżej
> dna.
>
> (N, s. 14)

Pomysł polega na tym, że tytułowy kozi róg – w który zapędzony jest tu chyba i podmiot, i cały świat – to zarazem róg obfitości, bo przecież róg obfitości powstał z ułamanego rogu Amaltei, a ta była kozą (lub według innych wersji nimfą, której Zeus ofiarował ułamany podczas zabawy róg kozy-karmicielki). Kto za ileś tam lat będzie w stanie bez przypisu pojąć wiersz *Stachanow* (odmienny stylistycznie od innych utworów tomu, przy tym jeśli chodzi o precyzję konceptu, jeden z najcelniejszych)[44] i jego początek: „tysiąc wierszy / miłosnych / na nowe

tysiąclecie" (N, s. 32)? Ale tu wracamy do kwestii języka, wszak hasło „tysiąc szkół na tysiąclecie" należy do zasobu językowego. Bo język jest w tym tomie jednak najważniejszy (i cóż, że w stosunku do miłości słowa okazują się tak boleśnie nieadekwatne). Nie ma ucieczki przed językiem. Ostatni wiersz książki (tak jak pierwszy jest to wiersz bez tytułu) składa się z dwu wersów: „nie ma ciszy / między słowami" (N, s. 57), ale pomiędzy tymi wersami znajduje się duża pusta przestrzeń (chwyt właściwie już z arsenału poezji konkretnej). Nie ma ciszy, co więc jest? Zgiełk, wrzask, furia, opowieść idioty? Rozbestwiony, wciąż narastający chaos? A może jednak szansa na rozmowę, choćby quasi-rozmowę toczoną przez słowa, na międzysłowie, które nadaje im jakieś piętno indywidualne, na – poezję?

Właściwie każda poezja jest lingwistyczna. Jest osadzona w języku naturalnym[45]. Eksploruje i często drąży jego możliwości. Nie ma powodu udawać, że jest inaczej. Jarniewicz doskonale zdaje sobie z tego sprawę.

Kolejny tom poetycki Jerzego Jarniewicza ma w tytule tożsamość (*Dowód z tożsamości*), ale słowem, które przez swą powtarzalność w wielu wierszach książki od razu zwraca na siebie uwagę i narzuca się jako kluczowe, nie jest najbardziej naturalny w tym kontekście czasownik „jestem", tylko czasownik inny: „mieszkam".

„Tu mieszkam" – to połączenie wyrazowe pojawia się w liczącym 55 stron tomie jedenastokrotnie, w jedenastu różnych wierszach, cztery z tych wierszy rozpoczyna, w tym utwór tytułowy; raz rozbite jest innym wyrazem: „Tu, umówmy się, mieszkam" (*Pokój*, DZT, s. 10). Ponadto w wierszu *Rewizja osobista* natrafiamy na zaprzeczenie tego stwierdzenia: „Już tu nie mieszkam" (DZT, s. 14).

Dodajmy, że w książce pojawia się też czasownik mieszkać (i zamieszkać) bez zaimka „tu", jak również rzeczowniki, które się z czasownikiem tym w oczywisty sposób kojarzą: dom, adres, pokój, lokatorzy, miasto, osiedle, ulica, dzielnica. Pojawia się też sporo nazw własnych – nazw krajów, miast, dzielnicy, ulic, a nawet kina. Szczególnie wiele tu ulic, wzmianka o Piotrkowskiej podpowiada chyba każdemu Polakowi, że chodzi o Łódź. I rzeczywiście, na dzisiejszych i dawniejszych planach tego miasta znajdziemy ulice z tomu Jarniewicza. Plany pokażą nam również, że wiele z nich grupuje się na dość niewielkim obszarze. Karolew z wiersza *Szklana kula* (DZT, s. 12) to dzielnica również będąca częścią Łodzi. Jest też w Łodzi, choć oczywiście nie tylko tam, kino „Bałtyk". Zresztą utwór, w którym znajduje się wzmianka o Piotrkowskiej, nosi tytuł *Wietrzne miasto Łódź* (DZT, s. 13). „Wietrzne miasto", rzecz jasna, kojarzy się na zasadzie daleko idącego podobieństwa dźwiękowego z „wiecznym miastem". Ale zarazem w podobieństwie tym kryje się przeciwieństwo, bo przecież wietrzne to nie tylko „takie, w którym często wieje", ale też zmienne i ulotne. A więc nieco w swej tożsamości niepewne i podejrzane. „Nigdy nie umiało się kolebać, / a rości sobie pretensje" (DZT, s. 13) – czytamy w wierszu. Pretensje do bycia, zgodnie z nazwą, łodzią, kolebiącą się na wodach rzeki, której – jak wiadomo – w tym mieście nie

ma, ale i do bycia kolebką, którą w odniesieniu do wielu elementów cywilizacji zachodniej jest Rzym.

Nie przypadkiem przestrzeń, w której osadzone są wiersze z tego tomu Jarniewicza, została tak konkretnie określona. „Tu mieszkam" – te słowa zastępują stwierdzenie „jestem tym czy tamtym". A więc to właśnie miejsce określa i kształtuje naszą tożsamość (i próbuje nas ową tożsamością wyznaczyć i przyszpilić, raz na zawsze unieruchomić w niezmienności)[46], miejsce, gdzie się stale przebywa, do którego się wraca, gdzie jest się w domu. No tak, ale owo miejsce można przecież zmienić[47]. Co wtedy? „Dokonało się / Już tu nie mieszkam" (DZT, s. 14) – to pierwszy dystych *Rewizji osobistej*. „Dokonało się" sugeruje śmierć, już choćby dlatego, że według Ewangelii św. Jana (19,30) są to ostatnie słowa Chrystusa na krzyżu (w innym wierszu Jarniewicz pisze: „Dokonało się. / Można zdjąć i pogrzebać", *Evviva [wiersz drugi]*, DZT, s. 51). Jakaś tożsamość umiera, rodzi się inna. *Rewizja osobista* mówi o dzieciństwie. Dzieciństwo zmartwychwstaje, stąd pointa wiersza: „wojenne ścieżki / prowadzą do domu" (tamże). Do domu prowadzą ścieżki zabaw w Indian i wojnę, dlatego pojawiają się w wierszu wódz Apaczów (Winnetou, postać stworzona przez niemieckiego pisarza i znana u nas dziecięcej widowni w latach sześćdziesiątych z niemieckiego filmu), język niemiecki, a także Hupka i Czaja, niemieckie straszaki peerelowskiej propagandy. Ale człowiek dorosły nie ma już tej samej tożsamości, którą miało dziecko. Dziecko umarło raz na zawsze, zmartwychwstanie możliwe jest tylko w pamięci: „Pamiętam podwórko na Fornalskiej / i okno na parterze" (tamże). Ulica Fornalskiej nie jest już ulicą Fornalskiej (dziś nazywa się Wileńska), niegdysiejszy dom nie jest już domem, czyli miejscem, gdzie się mieszka. Nie da się dwa razy wstąpić do tej samej rzeki, chociaż w *Pani od przyrody*[48] poeta próbuje zaprzeczyć tej heraklitowskiej tezie („jeśli mi pani poda rękę / wstąpię wraz z panią po lekcjach // do tej samej rzeki", DTZ, s. 25). Człowiek nie ma żadnej esencji, to – zgodnie z tezą egzystencjalistów zmienna egzystencja ją wyznacza[49]. Człowiek nie jest, tylko, by sparafrazować Juliana Przybosia, wiecznie się zaczyna. Są rzeczy. Przypomnijmy sobie cytowane wyżej wiersze *Tchnienie* i *Ocalony*.

O tym, że kwestia tożsamości i jej przemian, nurtuje Jarniewicza, świadczą także inne jego teksty, nie tylko poetyckie. W recenzji z dwu biografii (gatunek biografii narzuca kwestię tożsamości, tożsamości jej bohatera czy bohaterki) Virginii Woolf, poeta powołuje się na samą Woolf i na Ronalda Barthesa i powiada, że Brytyjka miała bardzo poważne zastrzeżenia „wobec samej idei biografii, uznając ją za niedorzeczność, w czym przypominała Ronalda Barthesa, zgłaszającego kilkadziesiąt lat później podobne wątpliwości i dzielącego z angielską pisarką głęboką niechęć do wszelkich odmian esencjalizmu. Niedorzeczność biografii miałaby wynikać z faktu, że człowieka nie da się w pełni ani opisać, ani podsumować, nigdy bowiem nie żyje on tylko jednym życiem. Biografia zakłada możliwość przedstawienia w ciągłej narracji istoty opisywanego życia, tymczasem żadne życie nie da sprowadzić się do jednej, choćby najpojemniejszej

formuły, a tożsamość każdego człowieka nieustannie umyka próbom definicji, pozostając tworem płynnym i niestabilnym”[50]. Nic dziwnego, że Jarniewicz tak wysoko ceni często lekceważoną powieść Woolf *Orlando*, w której dokonują się nieustanne metamorfozy, w której rozpływa się wszystko, „co tylko zdążyło choć na chwilę przybrać jakikolwiek kształt. Wszystko, czemu nadano imię, chrzci się tu ponownie. Wszystko, co ubrano w kostium zrzuca strój i zakłada nowy po to tylko, by za chwilę pojawić się w innych zgoła szatach, w innych dekoracjach”[51].

Mimo jednak że dziecko jest martwe, dzieciństwo nie zostaje unieważnione, wprost przeciwnie jego znaczenie nie podlega dyskusji:

dzieciństwo
klucz do mieszkania

zawieszony na szyi
jak kamień

odłupany ze skały
na której postawiono dom
(*Sznur*, DZT, s. 8)

Skoro mieszkać to być określonym, klucz do mieszkania jest kluczem do nowej tożsamości czy raczej do wielu tożsamości, nie ma bowiem przecież jednej, każda tożsamość jest płynna i niepewna, przelewa się w inne, jest tylko fragmentem, stanem chwilowym. Ale dzieciństwo i szerzej: przeszłość, jest jakimś kluczem do nich wszystkich, bo jest ich wspólnym obszarem. Oczywiście pod warunkiem zachowania wspomnień.

Są tylko fragmenty, nie ma całości – to kolejny ważny motyw tomu. *Wiersz z cytatem z* Przekroju ma motto z utworu nie wymienionego zresztą z nazwiska (epigraf nie jest podpisany) Fernanda Pessoi („A Natureza é partes sem um todo”)[52], które w przekładzie na polski mówi: „Natura to części bez całości“. Tekst Jarniewicza zawiera w sobie nie tylko cytat – nieco zmieniony, będący raczej streszczeniem – z tygodnika „Przekrój“ (wypowiedź Adama Zagajewskiego), lecz także ukryty cytat z autora motta: „ale nie ma całości, do której należą“ (DZT, s. 19). Interesujący w świetle wiersza fragment wywiadu brzmi następująco (pytania zadaje ówczesny redaktor naczelny tygodnika):

– A co w tej epoce (...) Panu się nie podoba?

– Czuję, że ta epoka żyje pod znakiem rozpadu, jest w niej bardzo mało tendencji do scalania.

– Dzięki temu jest podobna do Pana, bo Pan też przeżywa rozpady.

– No tak, ale gdybym je przeżywał biernie, tobym siebie nie znosił! Jeżeli

cokolwiek jest dobrego w tym, co robię, to moja walka o scalenie, zapobieganie rozpadowi.

v Co scala? Jakie cechy ma to, co scala?

– Często religijne, chociaż nie natrętnie religijne, czasami jest to po prostu pewien rodzaj prawości czy dobroci. Dobroć scala, wiara scala. Natomiast cynizm czy upodobanie wielości rzeczy rozwala[53].

Wiersz Jarniewicza jest oczywiście broniącą różnorodności doświadczeń polemiką z poglądami Zagajewskiego, a także z wyrastającą z nich poetyką tego twórcy, poetyką wzniosłej, ujednolicającej mowy poetyckiej, stylu wzniosłego. Przy tym, jak trafnie zauważa Kacper Bartczak: „Sam Zagajewski zdaje się ignorować fakt, iż gdy wypowiada swoje zdanie na łamach czasopisma wyraźnie znoszącego podział na kulturę «głosu wysokiego» i kulturę popularną, wpisuje się w wielość – w szum – automatycznie. Zagajewski broni jednogłosowości, samemu będąc jednym z wielu głosów"[54].

Inny wiersz, w którym mowa jest o fragmencie i całości to *Jarosław Mikołajewski omawia w* Gazecie *przekład Agnieszki Kuciak*[55]: „W *Wyborczej* fragment *Piekła*, / na całość nie starczyłoby miejsca, // zresztą nie tylko w *Wyborczej*" (DZT, s. 18). Całość, którą była *Boska Komedia*, prezentująca pewną summę myśli swoich czasów, dziś okazuje się nieosiągalna, niemożliwe jest scalenie rozrzuconych fragmentów. Także tożsamość jako całość, zdaje się mówić poeta, nie istnieje. Mamy do czynienia ze złudzeniami całości. Rzekome całości tworzy się arbitralnie, tak samo ktoś poddany klasycznemu testowi psychologicznemu, „w którym można zobaczyć w przybliżeniu wszystko, / jeśli tylko chciałoby się komukolwiek patrzeć" (*Rorschach*, DZT, s. 32), arbitralnie dostrzega w bezkształtnych plamach rozmaite rzeczy lub żywe istoty.

Takim arbitralnym kształtem fałszywej tożsamości jest imię. Dlatego imię okazuje się brzemieniem, o czym mówi motto tytułowego wiersza tomu, zaczerpnięte ze *Słownika etymologicznego języka polskiego* Aleksandra Brücknera: „Imię *utworzone przyrostkiem* –men (*jak* brzemię) *od pnia* no-"[56]. Imię jest słowem, a związki słów z desygnatami, o czym była już tu mowa, są konwencjonalne. Imię próbuje przyszpilić człowieka, nawet obarczyć go jakąś winą, ale samo zdradza swoją nieadekwatność, swoją przypadkowość. W pamięci często zostaje po człowieku tylko imię (nazwisko), nierzadko zniekształcone. Dlatego w wierszu *Akcja* Zadura nazywa się Bogdan (a nie Bohdan) i powstaje wątpliwość co do nazwiska opisanej postaci: Patera czy Pitera (DZT, s. 15). Słowa okazują się u Jarniewicza „oknami pozamykanymi" (*Pokój*, DZT, s. 10). Fałszują rzeczywistość, zapełniają czy wręcz zaśmiecają przestrzeń, dławią i duszą:

z każdym słowem ubywa lat
coraz mniej rzeczy do dotknięcia

z każdą chwilą przybywa słów
coraz mniej rzeczy do nazwania

na wysokości krtani
słowa się wiążą

w węzeł
powiedzmy „gordyjski“

odpowiedzią
pięć sylab tracheotomii

czarna dziura
w tchawicy

nie żeby mówić
żeby jak się da oddychać
(*Skalpel*, DZT, s. 46)

Wniosek może być tylko jeden: milczenie. Wiersz *Grudzień (Epilog)* kończy się wersem: „Nie mów, mówię, nie mów“ (DZT, s. 53). To oczywiście kolokwialne „nie mów“ w znaczeniu „co ty mówisz“, „coś ty“, „daj spokój“, ale zarazem można je odczytać inaczej – jako wezwanie do zamilknięcia (podobny chwyt pojawił się w wierszu *Ciąg dalszy* z *Niepoznak*). I istotnie, milczenie zapada, bo są to ostatnie słowa książki. Ale przecież wezwanie to też zostaje przez podmiot w y p o w i e d z i a n e.

Jednym z głównych tematów tomu jest śmierć jako, domyślamy się, rozproszycielka wszelkiej tożsamości. *Elegię na temat* Jarniewicz prowokacyjnie rozpoczyna cytatem z wiersza Czesława Miłosza *Przeciwko poezji Filipa Larkina*: „Nie jest to jednak temat odpowiedni / Ani dla ody, ani dla elegii“[57]. Tym nieodpowiednim tematem jest śmierć i właśnie ten temat Jarniewicz w swojej elegii wbrew Miłoszowi podejmuje. Nie tylko zresztą tutaj. W *Evviva (wiersz trzeci)* utwór poetycki zostaje porównany do krematorium, a sztuka okazuje się „sztuką spopielania“ (DTZ, s. 52). Zwróćmy uwagę na przewrotność tytułu: *evviva* – „niech żyje“; *evviva l'arte*[58]. Z części żyjącego ciała, części aparatu mowy pozostaje „biały piasek“ (tamże). Słowa poukładane, a więc artystycznie zorganizowane, znajdują się blisko śmierci, są w jej władaniu. To słowa wypowiedziane niechlujnie, bez większego namysłu i troski o elegancki krój zdania czy frazy, o rytm, o eufonię, o precyzję obrazu, są żywą mową, którą proces twórczy uśmierca. Mamy więc tu bardzo silnie zaznaczoną nieufność wobec literatury pięknej, temat zresztą u Jarniewicza częsty. „Nieufność wobec literatury i sztuki – powiada poeta – to chyba jeden z najczęściej powracających tematów w moich wierszach. (...) Niechęć do literatury wynika wprost z tego, że jest czymś całkowicie od życia odrębnym,

bo nie podlega tym samym procesom, co ciało, nie starzeje się, nie umiera. A nawet więcej – jest maszynką spopielającą ciało w «biały proszek» języka, zamienia ludzkie doświadczenie, zmienne, nietrwałe i niejasne, w krystalicznie czyste słowo. Wydaje mi się czasami, że wiersz jest takim wypreparowanym truchłem, przypomina zwłoki, które tak zręcznie konserwuje von Hagen, wstrzykując do swoich «dzieł» syntetyczną żywicę, by potem wystawiać je w muzeach i galeriach, pośród zieleni i kwiatów"[59].

Książka Jarniewicza nie nosi tytułu *Dowód na tożsamość* (albo *Dowód na brak tożsamości*). Nie nosi też tytułu *Dowód tożsamości*[60], który wskazywałby na wiersze jako na swoisty dokument zaświadczający istnienie poety. Tytuł brzmi *Dowód z tożsamości* i odwołuje się oczywiście do rozmaitych dowodów na istnienie Boga (np. dowód z pierwszej przyczyny)[61]. Można by ten Jarniewiczowski dowód przeprowadzić tak: skoro nie ma określonej tożsamości, a tylko tożsamości niespójne, skoro nie ma całości, na którą złożyłyby się fragmenty, to wszystko w świecie jest przypadkowe i bezplanowe, co dowodzi braku istoty wyższej. Byłby to dowód na nieistnienie Boga. Ale można by rozumowanie przedstawić także inaczej: skoro nie ma na ziemi tożsamości w pełnym tego słowa znaczeniu, to taka tożsamość musi się pojawić w doskonalszym świecie wyższym.

Kolejny, najnowszy jak dotąd tom poety nosi tytuł *Oranżada*. Jarniewicz szczególnie wyraźnie zwraca się tu ku przeszłości, którą równie dobrze może ewokować Proustowska magdalenka jak oranżada właśnie. Tylko że w tym tomie przeszłość jest w stanie permanentnej agonii, odchodząc coraz dalej, coraz bardziej umiera. Takiej oranżady, jak ta z dawnych czasów, powiedzmy z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, już po prostu nie ma, bezpowrotnie ulatnia się nawet wspomnienie o niej. „Kończy się / oranżada. Ci, którzy po nas tu siądą, / będą pili mirindę" – czytamy w zamykającym książkę wierszu pod znaczącym, choć także ironicznym, tytułem *Sztafeta pokoleń* (O, s. 46). Ten tom jest przede wszystkim o przemijaniu i umieraniu, także przemijaniu i umieraniu czegoś, co – zdawałoby się – powinno na swój sposób trwać; ależ tak, przeszłości.

Umierają realia, rzeczy niegdyś zmysłowo sprawdzalne, i umiera wspomnienie o nich. Jarniewicz celowo przywołuje ulotne ze swej istoty wytwory kultury masowej: popularne filmy, książki, seriale, programy telewizyjne, komiksy, czasopisma, piosenki, a także hasła, nazwiska i wypowiedzi polityków. Jeden z wierszy nosi tytuł *Timur i jego drużyna* (O, s. 32)[62], inny *Czterej pancerni i pies* (O, s. 33). Pierwszy jest niemal w całości po rosyjsku, drugi cały – z wyjątkiem tytułu – po niemiecku (*nota bene*, w *Timurze* mamy przypadkowo ułożone tytuły sześciu utworów Puszkina, w *Czterech pancernych* cytat z utworu Heinego, w którym już w pierwszym wersie pojawia się słowo „*Deutschland*")[63]. Bo – jak czytamy w wierszu *Korytarze*: „Dostaliśmy w spadku / dwa języki obce, *nicht wahr*?" (O, s. 23). Jeszcze w tym samym tekście mamy "blitzkrieg" i zdanie "*Tam russkij duch, tam Rusju pachniet*" (zdanie to, nawiasem mówiąc, jest cytatem z wprowadzenia do *Rusłana i Ludmiły* Puszkina, w przekładzie Jana Brzechwy

brzmi to: „Tam ruski duch – tam zapach Rusi")[64]. Języki owe to oczywiście niemiecki i rosyjski, niemiecki i rosyjski z filmów i seriali o II wojnie światowej. Jarniewicz niemal w każdym wierszu tomu przywołuje jeden z tych języków albo i oba. Przykładowo: „*und morgen die ganze Welt?*" (*Znikający punkt*, O, s. 8); „*Achtung!*" (*ORWO COLOR*, O, s. 22); „*meine liebe Marianne*" (*Wszyscy jesteśmy berlińczykami*, O, s.27), „bo z nami można / pertraktować, *verstehen*?" (*W noża*, O, s. 35); „*parus odinokij*" (*Idą leśni*, O, s. 10); „Bisów *nie budiet*" (*Miękkie podbrzusze*, O, s. 12); „Na co się, *malczik*, porywasz?" i „*Wsio rawno*" (*Z niewielką pomocą moich przyjaciół*, O, s. 17), „*Wsio poniał*" (*Nowy zeszyt „Ryzyka",* O, s. 19), „*Na wsiakij słuczaj*" i „*Tisze jediesz, dalsze budiesz*" (*Mógłbym zacząć od Lenina*, O, s. 40) czy „Choć nie znam, komu je potem snujesz, / ani kto dzisiaj słucha twoich cienkich aluzji" (*Jak by nie było*, O, s. 41); w ostatnim przykładzie ruszczyzna zawłaszcza polski, „nie znam" zamiast „nie wiem" to wpływ rosyjskiego „nie znaju", a „cienka aluzja" to aluzja subtelna (ros. *tonkij* – „subtelny", „delikatny", *tonkij namiok* – „subtelna aluzja"). Te języki to języki przeszłości.

Upływ czasu sprawia, że niektóre fragmenty wierszy z *Oranżady* zwłaszcza dla młodych czytelników mogą być trudno zrozumiałe. W *Tomku i źródeł Amazonki* (to oczywiście – oczywiście, dla kogo? – odwołanie do tytułu młodzieżowej powieści Alfreda Szklarskiego) czytamy: „W moich wędrówkach przez czas / napotkałem plemię, / które nie zna Michaja Burano" (O, s. 30). Owo plemię odległe w czasie, a nie przestrzeni, to po prostu nowa generacja. Nie trzeba jednak przemiany pokoleń, wystarczy upływ czasu, nawet ludzie znający popularne piosenki z dawnych lat mogą nie pamiętać, że tytuł *Szczęście jest ciepłą strzelbą* (O, s. 29) to cytat z utworu Beatlesów (ci zaczerpnęli go z autentycznej amerykańskiej reklamy broni). W ogóle mnóstwo w tych wierszach szlagwortów, czasem lekko przetworzonych. Na przykład „Tych lat nie odda nikt" (*Wszystkie drogi*); „*Canto, cantare*" i „Już za parę dni. Za dni parę" (*Na skuterze*); „Naprawdę, jaka jesteś, nie wiedział nikt" (*Nowy zeszyt "Ryzyka"*). „kwiaty we włosach" (*W noża*). Ale stare szlagworty mogą się już z niczym nie kojarzyć, podobnie jak kapitan Żbik czy nawet dawne realia społeczno-polityczne, a więc niezrozumiały może być choćby fakt, że kapitan Żbik, było nie było milicjant, „Swoją partię / rozgrywał zza biurka moim paszportem" (*Nowy zeszyt „Ryzyka"*), albo że zmotoryzowane oddziały Milicji Obywatelskiej chętnie używały armatek wodnych przeciwko demonstrantom na ulicach i placach polskich miast (*Emo* – w tym tytule kryje się zarówno początek słowa „emocja", jak i skrót MO, O, s. 9).

O to jednak właśnie Jarniewiczowi chodzi, to jak najbardziej świadomy zabieg. W jednym z wywiadów powiada, że wbrew sentencji „ars longa, vita brevis" nie chciał przeciwstawiać sztuki życiu. Jego intencją było „sztukę nałożyć na życie i kazać jej żyć jego rytmem. A to znaczy poddać wiersz, wyraźniej niż to się zazwyczaj dzieje i bardziej świadomie, prawom czasu. Jak? Na przykład wplatając w wiersz słowa i frazy sprzed lat, dziś mało lub wcale nie czytelne. Jeśli

w wierszu pada nazwisko Paula Robesona, to dziś pewnie spora część czytelników nie będzie wiedziała o kogo chodzi i z każdym rokiem będzie ich więcej. To samo dzieje się, gdy w wierszu pojawiają się frazy takie jak «po wiosenny bez», «świat nie jest taki zły» czy «byliśmy, jesteśmy, będziemy». Dzięki temu zabiegowi wiersze z *Oranżady* zaczynają mówić na temat czasu i obcości. O obcości można w nieskończoność, tutaj interesowała mnie zależność między czasem a obcością i to, jak ona odzwierciedla się w języku. Mottem książeczki jest fragment wywiadu Anselma Kiefera, który przywołuje temat czasu i rzeczywistości zdegradowanej. W dalszej części tej wypowiedzi Kiefer cytuje słowa jednego z proroków biblijnych o miastach, które porośnie trawa. Ale Kiefer nie tylko dlatego był mi tu potrzebny: jego sztuka, podobnie zresztą jak sztuka Beuysa, a zwłaszcza bliskiego mi Kurta Schwittersa, to sztuka często wykorzystująca materiały nieszlachetne, nieczyste, nietrwałe, rozkładające się z czasem. Rewelacyjne są pod tym względem kolaże Schwittersa oglądane dzisiaj, gdyż udało mu się zapisać w nich upływ lat; pożółkły bilety tramwajowe, zbladły kartki papieru, tłuste plamy na opakowaniach stały się intensywniejsze, ślady krwi ściemniały. Fascynujące jest to oglądane z bliska życie i umieranie tworzywa, z którego Schwitters korzystał. Fascynująca jest organiczność tych prac. Podobnie u Beuysa: prace, które Beuys komponował z kiełbasy czy liści kapusty, eksponowane są dziś w szczelnych pudełkach z pleksiglasu, bo uległy, i ciągle ulegają naturalnemu rozkładowi. Zastanawiałem się, czy można coś podobnego zrobić w literaturze"[65]. Chodzi więc o to, by zlikwidować główną przyczynę niechęci wobec niej. Jarniewicz od początku swego poezjopisarstwa niechętny jest konwencjonalności, kanoniczności, zamknięciu, bezruchowi, patosowi, jednolitemu językowi, stylowi wysokiemu. Gdyby przyjąć tezy Michaiła Bachtina, można by w poezji autora *Niepoznak* dostrzec wspaniały przykład tego, co rosyjski badacz nazwał „upowieściowieniem literatury", zjawiska jego zdaniem charakterystycznego dla epok, w których powieść – otwarta na kontakt z niegotową, wiecznie zmienną współczesnością – staje się gatunkiem dominującym[66]. I oto teraz poeta próbuje uciec literaturze jako jakiejkolwiek konwencji, znaleźć się po stronie życia, co oczywiście nie może się do końca powieść, jeśli ma się pozostać w sferze literatury, a przecież Jarniewicz w niej pozostaje. Dążenie do jej opuszczenia stwarza jednak cenne dla poezji napięcie. Niewątpliwie mamy tu próbę krańcowego otwarcia na niedokończenie, niegotowość, zmienność, płynność rzeczywistości.

Nic dziwnego, że pierwszy wiersz tomu (*Etykieta zastępcza*) zaczyna się słowami:

> Te wiersze ze spiżarki
> wykradłem. Trwałe jak mortadela
> ze Słupska. Zsiadłe mleko. Smalec.
> (O, s. 7)

Absurdalne pojęcie etykiety zastępczej odeszło w przeszłość, okazało się tylko trochę trwalsze niż smalec (*nota bene*, Beuys chętnie posługiwał się w swych pracach sadłem)[67], może już być niezrozumiałe.

Jak pamiętamy, w wierszu *Exegi* słowa nazwane zostały „śladami stóp w strumieniu", a więc okazywały się czymś bardzo nietrwałym. W *Etykiecie zastępczej* czytamy: „Słowa // w wierszu. Spiż?" (O, s. 7). Nie spiż oczywiście, bo słowo błyskawicznie zmienia swoje znaczenia i pod tym względem jest równie trwałe „jak mortadela ze Słupska".

Szczególnie nie da się w sposób adekwatny mówić o przeszłości, właśnie dlatego, że jest przeszłością, a więc przynależy innym kodom: „Co można wysłowić, nie wysłowi tego, co było" (*Jak by nie było*, O, s. 41). A więc żądanie: „Niech mowa twoja będzie prosta: / Było – było, jest – jest" (tamże), sięgające najgłębszymi korzeniami aluzji Kazania na Górze („A niechaj mowa wasza będzie: Jest, jest; Nie, nie", Mat. 5,37), a płytszymi *Kołatki* Zbigniewa Herberta[68], okazuje się niewykonalne. Trzeba nauczyć się odmiany (zwróćmy uwagę na dwuznaczność tego słowa), na której końcu jest i tak stwierdzenie braku: „Naucz się więc odmiany. / Jest, nie jest. Było, nie było: nie ma" (tamże).

Wspomnienia też nie są stałe, również ulegają przemianom. Jeden z wierszy (*Noc na Łysej Górze*) zaczyna się znamiennie słowami „Nie pamiętam". A dalej czytamy: „czas jak tętnica / zasklepia się bez umiaru" (O, s. 25). W wierszu *Wszystkie drogi* mamy na początku pytanie: „Powiedz, skąd i gdzie jesteśmy?". Jest to pytanie o miejsce, w którym rozegrało się pewne wspominane wydarzenie. Współrzędne wyznaczają tu „rzęsy / siedzącej naprzeciwko mnie szatynki". One się utrwaliły. To duże zbliżenie, detal, plan ogólny zaś i plan totalny rozmywają się, są nieostre i nieokreślone. „Gdzie jesteśmy?" Zamiast rzeczywistej nazwy knajpki pojawia się podsunięty przez pamięć, przez jakiś jej automatyzm, odrobinę przekształcony cytat z ballady Mickiewicza: „Ten lokal Rzym się nazywa". Stąd tytuł wiersza: wszystkie drogi pamięci prowadzą do Rzymu. Końcowe pytanie: „Ktoś przyjdzie / i poukłada?" (O, s. 11) – można odczytać jako pytanie metafizyczne. Czy jest ktoś taki, kto mógłby to wszystko, co we wspomnieniach rozbite i nieuporządkowane, poukładać, ułożyć w jakąś koherentną całość?

Jacek Gutorow w recenzji z tego tomu słusznie zwraca uwagę na nieciągłość pokazywanych przez Jarniewicza wspomnień: „przeszłość staje się dla poety przestrzenią śladów, nieciągłości, luk i zerwań". I dodaje: „Paradoksalnie pozwala to spojrzeć na nią jako na coś konkretnego i namacalnego, w każdym razie coś przekładającego się na egzystencję"[69]. Bo to kapryśnie podsuwany przez pamięć szczegół, czasem całkowicie trywialny, jest konkretny i autentyczny, a próba utworzenia ze szczegółów jakiejś całości pachnie abstrakcją i schematem, a więc fałszem.

„Co żyje, się odmieni" – czytamy w wierszu *Na skuterze* (O, s. 18). Nie mogło zabraknąć w tej książce tematu starości i śmierci. Trzy wiersze najdobitniej go podejmujące poeta umieścił pod koniec tomu. *Weszła przez okno do łazienki*

wspomina gwiazdę, która była obiektem pożądań chłopców z pokolenia autora, a karierę filmową porzuciła w roku 1974:

> Weszła przez okno, a suche, siwe włosy
> ścielą ci się na piersi jak suchy, siwy szron.
> To Brigitte Bardot w swojej najnowszej roli.
> Już kończy. Po filmie obmyją nam stopy.
> Zetrą pot.
>
> (O, s. 42)

Wiersz *Glamour* opiera się na podobnym pomyśle co *Rozbieranie do snu* (z tomu pod tym samym tytułem) Stanisława Grochowiaka. Tylko tym razem zdejmowanie powiek i odpinanie żeber (u Grochowiaka mówi się o wieszaniu na gwoździach rąk, płuc i głowy)[70] nie jest rozbieraniem do snu, ale kuszącym striptizem, początek utworu, co ujawnia sam autor w *Źródłach wybranych cytatów* (O, s. 48), to tekst z pisma „Glamour" *Jak kusząco się rozebrać? radzi Agnie Pontani, tancerka z grupy World Famous Pontani Sisters*.

Także następny wiersz (*Dni otwarte*) ukazuje elementy kośćca jako szczegóły stroju: „Po co więc ten obojczyk jak mucha do fraka, / mostki krojone na płask, owalne panewki, / żuchwy jak białe kolie?" (O, s. 44). Człowiek jest tu obnażony do szkieletu (przez zdjęcie rentgenowskie, ale i przez rozkład), a więc w swym bycie materialnym skrajnie „otwarty":

> Dajesz z siebie wszystko. Mówisz
> otwartym tekstem. Zostanie coś
> na potem?
>
> (tamże)

Końcówkę tekstu można odczytać ni mniej, ni więcej, tylko jako pytanie o duszę nieśmiertelną: Czy człowiek zredukowany jest do materii, czy też zostanie „coś na potem".

Zabawa słowna ze słynnym stwierdzeniem Heraklita („Ta gra nazywa się pantaranta – reipei", O, s. 28) w wierszu *Dlaczego moja gitara tak żałośnie łka?* (ten tytuł to kolejny szlagwort) jak najbardziej oczekiwanie pojawia się w tym tomie, gdzie istotnie wszystko płynie, zmienia się, gdzie wizja świata jest skrajnie dynamiczna. Świata właściwie nie ma, bo nie istnieje nic stałego.

Ale tom kończy się akceptacją tego stanu rzeczy, akceptacją nieustannej przemiany. Niech tak będzie. Zawsze. „Pust' wsiegda" (kolejny szlagwort, Tamara Miansarowa śpiewała kiedyś na festiwalu w Sopocie „Pust' wsiegda budiet sołnce..."). „Let it be" (znowu szlagwort, zwróćmy uwagę, że od rosyjskiego gwałtownie przechodzimy tu do nasycającej dzisiejszą rzeczywistość angielszczyzny). I wreszcie ta akceptacja wiecznej przemiany paradoksalnie

przytwierdzona zostaje najstarszym, a więc najtrwalszym słowem w całej książce, starohebrajskim „Amen" (*Sztafeta pokoleń*, O, s. 46).

Przedstawione tu interpretacje nie dotykają wszystkich wątków tomów Jarniewicza. Zwłaszcza że, jak słusznie zauważa Jacek Gutorow, twórczość autora *Niepoznak* to „poezja świadomie acentryczna i atopiczna, uciekająca od jednojęzyczności, odwołująca się do wielu źródeł i sabotująca jednoznaczność i jednokierunkowość przesłania"[71]. Słowa i ich zestawienia wręcz kipią tu od znaczeń, naładowane są nimi w stopniu znacznie przekraczającym pojemność zwykłych komunikatów językowych. Sprowadzanie tego bogactwa sensów do jednej interpretacji przypomina więc próbę prostego opisu skomplikowanej, złożonej i zmiennej osobowości, określenia tożsamości człowieka za pomocą unieruchamiających ją i spłaszczających kategorii. Tożsamość wiersza i tożsamość każdej z tych książek także niechętnie poddaje się jednoznacznym opisom i także pulsuje zmiennością. I, co więcej, dzieło to takie właśnie, niejednoznaczne i zmienne, być pragnie.

Przypisy

[1]Cytaty z wierszy Jerzego Jarniewicza według wydań: *Korytarze*, Łódź 1984 (skrót K); *Rzeczy oczywistość*, Łódź 1992 (skrót RO); *Rozmowa będzie możliwa*, Łódź 1993 (skrót RBM), *Są rzeczy których nie ma*, Łódź 1995 (skrót SRKNM), *Niepoznaki*, Legnica 2000 (skrót N), *Dowód z tożsamości*, Legnica 2003 (skrót DZT), *Oranżada*, Wrocław 2005 (skrót O).

[2]Zdzisław Jaskuła, *Aż do niepoznaki. O poezji Jerzego Jarniewicza*. „Dziennik Portowy" 2000, nr 1, s. 106.

[3]Adriana Szymańska, pisząc o wyborze z całej twórczości poetyckiej Jarniewicza (*Po śladach*, Łódź 2000), powiada: „Jarniewicz w poetyckiej pigułce tego wyboru jawi się czytelnikowi jako poeta maksymalnego skrótu myślowego i językowej elipsy". *Wyróżnienie życiem*. „Przegląd Powszechny" 2001, nr 5, s. 228.

[4]Wojciech Ligęza omawiając piątą książkę poetycką Jarniewicza napisze: „nurt podskórnego humoru intelektualnego jest w tej poezji wyraźnie wyczuwalny". *Półmrok*. „Nowe Książki" 2001, nr 2, s. 40.

[5]*„Te chwile, w których ciało rozsadza język". Z Jerzym Jarniewiczem rozmawia Michał Larek*. www.nowepismo.pl. Poeta dodaje: „Rzeczy nie są oczywiste, a prawdy nie da się ująć w definicje, równania czy formuły".

[6]Z. Jaskuła, op. cit., s. 107.

[7]Wydaje się, że tytuł ten odwołuje się do Biblii, konkretnie do Księgi Psalmów (2,4): „Który mieszka na niebiesiech, naśmieje się z nich: a Pan szydzić z nich będzie" (tu i w innych cytatach biblijnych przekład ks. Jakuba Wujka).

[8]Lautréamont, *Poezje wybrane*, wyboru dokonał, przełożył i opracował Józef Waczków, Warszawa 1982, s. 72-73. Również w drugim polskim tłumaczeniu („Jest piękny (...) jak przypadkowe spotkanie na stole prosekcyjnym maszyny do szycia i parasola!". Lautréamont, *Pieśni Maldorora i poezje*, przeł. Maciej Żurowski, Warszawa 1976, s. 160) mamy spotkanie „przypadkowe", Jarniewicz sięgnął więc zapewne do francuskiego oryginału i sam przełożył ten fragment, stąd słowo „niespodziewane".

[9]*„Te chwile, w których ciało rozsadza język"*.

[10]Tamże.

[11]Przytoczone słowa to tylko leciutko zmieniony i rozbity na wersy cytat z hasła „bóg" w słowniku Brücknera: Aleksander Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1976, s. 34. Jak przenikliwie zauważa Jaskuła (op. cit., s. 110), tytuł ze słowem „według" przywołuje ewangelie.

[12]Także w najnowszym tomie poety mamy cytat ze słownika etymologicznego, tym razem nie Brücknera, tylko Andrzeja Bańkowskiego (O, S. 41, potwierdza to sam autor: O, s. 48).

[13]„For Ezra Pound *il miglior fabbro*". T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays 1909-1950*, New York 1952, s. 37. Eliot cytuje tu *Boską Komedię* Dantego, konkretnie wers 117 pieśni XXVI *Czyśćca*: „«O frate», disse, «questi ch'io ti cerno / col dito», e adittñ un spirito innanzi, / «fu miglior fabbro del parlar materno. (...)»". Dante, *Tutte le opere*, introduzione di Italo Borzi, commenti a cura di Giovanni Fallani, Nicola Maggi, Silvio Zennaro, Roma 1997, s. 389. U włoskiego poety słowa te odnoszą się do dwunastowiecznego trubadura Arnaut Daniela, a wypowiada je bolończyk Guido Guinicelli. Edward Porębowicz tłumaczy „il miglior fabbro" słowami „bieglejszy kowacz" („«O bracie – odrzekł – jest tutaj kto inny – I wskazał palcem – bardziej godzien cześci, / Bieglejszy kowacz swej mowy rodzinnej (...)»)". Dante Alighieri, *Boska Komedia*, przeł. Edward Porębowicz, Warszawa 1959, s. 276), stąd dość niezwykły, choć w słowniku Doroszewskiego notowany bez kwalifikatora „archaiczny", rzeczownik „kowacz" w wierszu Jarniewicza. Tu oczywiście nabiera on wymiaru ironicznego, wraca bowiem do dosłowności, dotyczy nie poety, tylko kogoś, kto zrobił klatkę.

[14]Poeta w jednym z wywiadów komentuje ten wiersz: „Wydaje mi się, że mowa, obca rzecz, w tym wypadku owoc kiwi, pojawia się całkiem spoza języka, dopiero później zostaje do niego włączona. «Ulica wyprzedziła mowę», to znaczy, że to, co widziałem na straganach ulicznych pod koniec lat 80., te nowe, nieznane mi owoce, były przedmiotem jeszcze przez język nietkniętym. Tymczasem ta obcość jest już «usłowioną» rzeczą, jest już «przedmiotem w języku», w innym języku. Owoce kiwi, o których w tym wierszu mowa, przyszły ze słowem «kiwi». Przyszły nie tyle z Nowej Zelandii, ile z obcego języka. *„Te chwile, w których ciało rozsadza język"*. Warto tu zwrócić uwagę na aluzję do słynnego późnego wiersza Staffa *Podwaliny* zakończonego wersami: „Teraz budując zacznę / Od dymu z komina". Leopold Staff, *Podwaliny*. (W:) Piotr Matywiecki, *Od początku. Antologia poezji polskiej od średniowiecza do wieku XX*, Gdańsk 1997, t. I, s. 351. Jarniewicz potwierdza w tekście metaliterackim obecność tej aluzji: „to przywołanie Staffa jest tu ironiczne, te owoce nie mogą być fundamentem, zresztą tak samo jak dym z komina". Tamże.

[15]Katarzyna Bieńkowska, *Mówię, więc jestem*. „Nowe Książki" 1994, nr 6, s. 61.

[16]Jarniewicz powiada, że paradoks ma „w sobie coś dywersyjnego. Niezgodę na monopol jednego znaczenia. Niezgodę na oczywistość, pewność, zadufanie. Wprowadza ruch tam, gdzie mogłoby się wydawać, że wszystko już jest na swoim miejscu. Otwiera drzwi do świata stanów przejściowych i nieokreślonych, wymykających się nazwom, a te mnie zawsze intrygowały". I: „logika zakłamuje życie, a skoro paradoks łamie jej zasady, bliższy jest, miejmy nadzieję, temu, co jest". *„Te chwile, w których ciało rozsadza język"*.

[17]Arkusz ten wyszedł zarówno osobno, jak i wspólnie z arkuszami czworga innych poetów łódzkich (Andrzeja Biskupskiego, Lucyny Skompskiej, Krzysztofa Smoczyka i Piotra Groblińskiego): *Pięć łódzkich arkuszy*, Łódź 1995. W osobnej edycji zachowana jest paginacja *Pięciu łódzkich arkuszy*.

[18]W wyborze wierszy mamy tu lekcję „szafy", zapewne chodzi o poprawienie literówki. J. Jarniewicz, *Po śladach*, s. 40.

[19]W tytule zapewne należy widzieć nawiązanie do słynnego *Ocalonego* Tadeusza Różewicza (z tomu *Niepokój*, 1947) U Różewicza ocalał człowiek „prowadzony na rzeź" (Tadeusz Różewicz, *Poezje zebrane*, Wrocław 1971, s. 20), u Jarniewicza – stół, który przetrwał „masakrę przedmiotów". Ocalenie człowieka jest dwuznaczne i nietrwałe. *Nota bene*, Różewicz do dla Jarniewicza poeta bardzo istotny. W jednym z wywiadów autor *Niepoznak* powiada: „Zawsze z przyjemnością, raz większą, raz mniejszą czytam Różewicza. Wydaje mi się, że jeśli nawet nie jest to dziś takie oczywiste, to za jakiś czas nie będzie wątpliwości, że to właśnie Różewicz, nikt inny, najgruntowniej przeorał nasze myślenie o poezji, o języku poetyckim, o funkcjonowaniu poezji. (...) Po Różewiczu nie ma powrotu do niewinności poezjowania, do snucia marzeń o mowie wzniosłej". *Ani słowa*

o Larkinie. Z Jerzym Jarniewiczem rozmawia Darek Foks. „Dziennik Portowy" 2000, nr 1, s. 99. Zarówno *Tchnienie*, jak i *Ocalonego* autor włączył do wyboru *Po śladach*, co stanowi poszlakę potwierdzającą ich istotne miejsce pośród wierszy arkusza.

[20]Jean-Paul Sartre, *L'Ętre et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris 1976 (1943), s. 33.

[21]Tamże, s. 112.

[22]Tamże.

[23]Tamże, s. 681.

[24]Tamże. Podkr. autora cytatu.

[25]Zdzisław Jaskuła, op. cit., s. 11.

[26]Jacek Gutorow, *Ślady i więzy: topografia Jarniewicza*, (w:) *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Kraków 2003, s. 172.

[27]Zdzisław Jaskuła, op. cit., s. 112.

[28]*Wyjść na swoje. Z Jerzym Jarniewiczem rozmawia Krzysztof Siwczyk*. „Dziennik Portowy" 2003, nr 8, s. 38.

[29]Katarzyna Bieńkowska, op. cit., s. 61.

[30]Janusz Sławiński, *Próba uporządkowania doświadczeń. Nowatorskie przedsięwzięcia poezji polskiej w latach ostatnich*. (W:) *Z problemów literatury polskiej XX w*., t. III, Warszawa 1965, s. 263, 267-273.

[31]W jednym z wywiadów Jarniewicz aluzyjnie przywołuje Białoszewskiego, z niechęcią mówiąc o „zagłuszaniu wielkimi literami «szumów, zlepów i ciągów»", a prowadzący ową rozmowę stwierdza, że uznaje autora *Niepoznak* za „pobratymca Mistrza Mirona". *Wyjść na swoje*, s. 34.

[32]Sam Jarniewicz w wywiadzie udzielonym londyńskiej gazecie polskojęzycznej powiedział: „Z pokoleniem «Brulionu» łączy mnie wiele, jeżeli chodzi o sposób rozumienia języka poetyckiego. To właśnie tę radykalną refleksję nad językiem najbardziej podziwiam u moich młodszych kolegów". *Język tworzy rzeczywistość. Z Jerzym Jarniewiczem, poetą, tłumaczem, krytykiem literackim, rozmawia Mira Faber*. „Dziennik Polski" nr z 30 X 2002, s. 2.

[33]Zdzisław Jaskuła szukając literackich koneksji Jarniewicza wyraźnie wspomina o „nowej fali" właśnie „z jej pasjami poznawczymi (także językoznawczymi), nakierowaniem na rzeczywistość, mówieniem w pierwszej osobie liczby pojedynczej, weryfikowaniem przez doświadczenie transcendentnego symbolu, skłonnością do wypracowanych i spointowanych konstrukcji". Zdzisław Jaskuła, op. cit., s. 110. Sam poeta wspomina o ważnej dla siebie lekcji nowofalowej. *„Te chwile, w których ciało rozsadza język"*.

[34]Karol Maliszewski, *„Do kogo ty mówisz, kiedy piszesz?"*. „Res Publica Nowa" 2001, nr 1, s. 93.

[35]*Mały słownik języka polskiego*, pod red. Stanisława Skorupki, Haliny Auderskiej i Zofii Łempickiej, Warszawa 1989, s. 447-448.

[36]*„Te chwile, w których ciało rozsadza język"*.

[37]Poeta mówi w wywiadzie: „gdybym przyjął, że kiedykolwiek istniała tożsamość słowa i rzeczy, straciłbym zapewne nie tylko motywację do pisania wierszy, ale też zainteresowanie poezją", albowiem „poezja wyrasta z uświadomienia sobie tego rozziewu między słowem a ciałem. Jej siłą jest napięcie między nimi". *„Te chwile, w których ciało rozsadza język"*.

[38]Powiedzenie to jest mu przypisywane.

[39]Hans Richter, *Dadaizm*, przeł. Jacek Stanisław Buras, Warszawa 1983, s. 152.

[40]Calvin Tomkins, *Duchamp. Biografia*, przeł. Iwona Chlewińska, Poznań 2001, s. 212.

[41]W rozdziale V tej powieści bohater widzi w parku tablicę z napisem „¿LE GUSTA ESE JARDIN QUE ES SUYO? ¨EVITE QUE SUS HIJOS LO DESTRUYAN!", czyli w przekładzie z hiszpańskiego na polski; „Czy podoba się wam ten ogród, który należy do was? Uważajcie, żeby wasze dzieci go nie zniszczyły!". Malcolm Lowry, *Pod wulkanem*, przeł. Krystyna Tarnowska, Warszawa 1976, s. 140. Napis ten kojarzy się z ogrodem rajskim, ale i z ziemią, należącą do ludzi. Skojarzenie z ogrodem rajskim potraktowane jest w wierszu Jarniewicza ironicznie.

[42]Pojęcie to, jak wiadomo, wprowadził w latach dziesiątych XX wieku Wiktor Szkłowski. Por. Wiktor Szkłowski, *Iskusstwo kak prijom*, (w:) *O tieorii prozy*, Moskwa 1983, s. 15-23. Por. też A. A.

Leontjew, [hasło] *Ostranienije*. (W:) *Kratkaja litieraturnaja encikłopiedija*, t. 5, gławnyj riedaktor A. A. Surkow, Moskwa 1968, s. 488-489.

[43]Por. Jerzy Jarniewicz, *Inne spojrzenie Craiga Raine'a* oraz *Craig Raine wysyła pocztówkę do domu*, oba teksty w: tenże, *W brzuchu wieloryba. Szkice o dwudziestowiecznej poezji brytyjskiej i irlandzkiej*, Poznań 2001, s. 119-145. Jarniewicz interesował się tymi poetami również jako tłumacz. Por. Craig Raine, *Księga proroctw i inne wiersze*, wybór, przekład i posłowie Jerzy Jarniewicz, Łódź 1991; Craig Raine, *Wolny przekład*, wybrał, opracował i rozmowę przeprowadził Jerzy Jarniewicz, przeł. Jerzy Jarniewicz i Piotr Sommer, Legnica 1999; Christopher Reid, *Katerina Brac*, przeł. Leszek Engelking i Jerzy Jarniewicz, posłowiem opatrzył Jerzy Jarniewicz, Kraków 2001. W jednym z wywiadów Jarniewicz powiada: „Nadal zaskakuje mnie Craig Raine, poeta, którego znam i tłumaczę od lat, bo to poeta podwyższonego, czy nieustannie podwyższanego ryzyka". *Ani słowa o Larkinie*, s. 99.

[44]Tytuł odwołuje się oczywiście do Aleksieja D. Stachanowa (1906 – 1977), radzieckiego górnika, który w roku 1935 ustanowił rekord w wydobyciu węgla kamiennego, zapoczątkowując tzw. ruch satachanowski, czyli współzawodnictwo pracy.

[45]Można próbować tworzyć poezję nie ze słów, ale na przykład z przedmiotów, jak czynił to w stosunkowo późnym okresie swej twórczości Jiří Kolář, ale w odniesieniu do jego wierszy węzełkowych czy wierszy żyletkowych określenie „wiersz" czy „poezja" nabiera posmaku metaforycznego. Mamy tu pewien czytany nawet linearnie komunikat, ale brakuje nam kodu, mamy *parole*, ale brakuje nam *langue*. Por. Jindřich Chalupecký, *Na granicy sztuki. Przypadek Jiřiego Koláře*, przeł. Józef Zarek. "Revolver Revue" [edycja polska wybranych materiałów z czasopisma]. B.m., b.d. [Kraków 1993]; Leszek Engelking, *Słowo i milczenie Jiřiego Koláře*. "Literatura na Świecie" 1994, nr 9; tenże, *Codzienność i mit. Poetyka, programy i historia Grupy 42 w kontekstach dwudziestowiecznej awangardy i postawangardy*, Łódź 2005, s. 282-287.

[46]Zarazem miejsce (i imię), choć niby wyszczególnia, próbuje nas umieścić w ogólności, powtarzalności, bo przecież nie przynależy tylko mnie. Jak podkreśla Jarniewicz, to, co jednostkowe i niepowtarzalne „przytrafia się" nie w ogólności i jakiejś ogólnikowej głębi, tylko na skórze świata, na powierzchni, w sferze codzienności, wobec czego należy się w wierszach uważnie tej powierzchni przyglądać, a jej lekceważenie to, jego zdaniem, postawa „wyjątkowo irytująca". *Wyjść na swoje*, s. 34.

[47]Jak podkreśla Jarniewicz miejsce zamieszkania, podobnie jak imię, „jest rzeczą przygodną". Tamże.

[48]Tytuł to polemiczna aluzja do wiersza Zbigniewa Herberta (skojarzenie Herberta z Heraklitem dokonuje się dzięki mechanizmowi aliteracji) *Pan od przyrody* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, 1957). W obu wierszach sytuacja wyjściowa jest taka sama: wspomina się nauczyciela (nauczycielkę) przyrody ze szkoły. U Herberta jednak w kluczowym momencie wiersza na scenę wkracza historia („w drugim roku wojny / zabili pana od przyrody / łobuzy od historii", Zbigniew Herbert, *89 wierszy*, Kraków 1998, s. 94), u Jarniewicza zaś mamy zabarwioną erotycznie (w wierszu Herberta erotyki nie ma zupełnie) prywatność i czas również jedynie prywatny.

[49]Jean Paul Sartre podkreślał, że właśnie ta teza stanowi o wspólnocie egzystencjalistów różnych nurtów: „To, co jest nam wspólne – pisał – to po prostu uznanie, że i s t n i e n i e p o p r z e d z a i s t o t ę r z e c z y (egzystencja poprzedza esencję)". Jean Paul Sartre, *Egzystencjalizm jest humanizmem*, przeł. Janusz Krajewski, Warszawa 1998, s. 23. Podobnego zdania był Karl Jaspers. Por. Karl Jaspers, *Co to jest egzystencjalizm?*, przeł. Anna Staniewska. (W:) Roman Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978, s. 272.

[50]Jerzy Jarniewicz, *Virginia, czyli życie zapisane*. „Tygodnik Powszechny" 2004, nr 21, dodatek „Książki w Tygodniku", s. 9.

[51]Jerzy Jarniewicz, *Orlando, Orlanda i to trzecie*, (w:) *Lista obecności. Szkice o dwudziestowiecznej prozie brytyjskiej i irlandzkiej*, Poznań 2000, s. 12.

[52]Mottem jest wers z wiersza XLVII cyklu *O Guradador de Rebanhos* (Pasterz stad), który heteronim F. Pessoi zwany Alberto Caeiro napisał w latach 1911-1912. Fernando Pessoa, *A Poesia de Alberto Caeiro*, apresentacao critica, seleccao e linhas de leitura de Manuel Gusmao, Lisboa 1986, s. 125-126. Heteronimami nazywał Pessoa swoje literackie alter-ego, fikcyjnych autorów, którym

przypisywał tworzone przez siebie wiersze. Na temat heteronimów Pessoi zob. Richard Zemith, *Dramat i sen Fernada Pessoi*, przeł. Kacper Bartczak. „Literatura na Świecie" 2002, nr 10-11-12, s. 142-176. *Nota bene*, użycie heteronimów łączy się z nurtującym też Jarniewicza zagadnieniem tożsamości. „Pessoa – pisze Dariusz Czaja – nie tyle j e s t, ile – przyjmując nowe tożsamności – ciągle tworzy się na nowo. Wciąż p r ó b u j e bardziej, pełniej być. Jakby starał się nas przekonać, że »ja« nigdy nie równa się »ja«. Że tożsamość o stałych i wyraźnie zarysowanych granicach to antropologiczna ułuda". *Egzystencja z papieru*. „Tygodnik Powszechny" 2004, nr 48, s. 16. Podkr. autora cytatu.

[53]*Po co nam ta cała poezja. Z Adamem Zagajewskim rozmawia Piotr Najsztub*. „Przekrój" 2002, nr 32 (2981), s. 27.

[54]Kacper Bartczak, *Wymknąć się każdemu bogu – o* Dowodzie z tożsamości *Jerzego Jarniewicza*. „Dziennik Portowy" 2003, nr 8, s. 45.

[55]Wiersz ten odwołuje się do zamieszczonej w „Gazecie Wyborczej" recenzji z najnowszego polskiego tłumaczenia *Piekła* Dantego: Jarosław Mikołajewski, *Nowe* Piekło *dla Polaków*. „Gazeta Wyborcza" 2002, nr 128 (4036), s. 12.

[56]Aleksander Brückner, op. cit., s. 192.

[57]Czesław Miłosz, *To*, Kraków 2000, s. 66. O stosunku Miłosza do poezji Larkina Jarniewicz pisze w eseju *Dlaczego Miłosz nie lubi Larkina?*, (w:) *W brzuchu wieloryba*, s. 49-59.

[58]Jarniewicz powiada w wywiadzie, że nigdy nie potrafiłby tego „powiedzieć bez ironii". *Wyjść na swoje*, s. 35.

[59]*„ Te chwile, w których ciało rozsadza język.*

[60]*Nota bene*, dowód tożsamości pojawił się już w jednym z wierszy debiutanckiego tomu poety, zatytułowanym *Dowód* i zakończonym znamienną pointą: „noś przy sobie dowód osobisty / tylko po nim nie poznają ciebie" (K, s. 22).

[61]Dowód z pierwszej przyczyny pojawia się w wierszu Jarniewicza, zatytułowanym *Ślad*: „w panice będziemy szukać / dowodu // z pierwszej przyczyny / dzisiejszej odpowiedzi" (SRKNM, s. 64).

[62]*Timur i jego drużyna* (1940, *Timur i jego komanda*) to radziecka powieść dla młodzieży napisana przez Arkadija Gajdara (1904-1941); rzecz traktuje o pionierach.

[63]Zawartość utworu stanowi pierwsza strofa wiersza Heinricha Heinego *Nachtgedanken* (Nocne myśli) z cyklu *Zaitgedichte* (Wiersze współczesne) z tomu *Neue Gedichte* (1844, Nowe wiersze). Heinrich Heine, *Gesammelte Werke*, Bd. I: *Gedichte I*, Berlin 1956, s. 511-513. Warto zauważyć, że Heine jest autorem kilku utworów, które mają Niemcy w tytule, poematu *Deutschland. Ein Wintermärchen* (Niemcy – Baśń zimowa), dwu wierszy *Deutschland* (Niemcy) oraz wiersza *Deutschland. Ein Fragment* (Niemcy. Fragment), znnego również jako *Deutschland. Ein Traum* (Niemcy – Sen). Zarazem jednak jako z pochodzenia Żyd, gdyby żył o stulecie później autor *Nowych wierszy* mógłby stać się śmiertelną ofiarą owych Niemiec. Te wszystkie fakty mogły być nie bez znaczenia dla wyboru czytatu z tekstu Heinego właśnie.

[64]Oryginał: A. S. Puszkin, *Sobranije soczinienij w diesiati tomach*, t. IV: *Poemy. Skazki*, Moskwa – Leningrad 1950, s. 12. Przekład: Aleksander Puszkin, *Dzieła wybrane*, t. II: *Poematy i baśnie*, Warszawa 1956, s. 8.

[65]*„Te chwile, w których ciało rozsadza język".*

[66]Michaił M. Bachtin, *Epos a powieść*, przeł. Jacek Baluch. (W:) *Studia z teorii literatirt. Archiwum przekładów „Pamiętnika literackiego*, I, red. Michał Głowiński, Henryk Markiewicz, Wrocław 1977, s. 185-210.

[67]Por. H. G. [Harvé Gauville], [hasło] *Joseph Beys*. (W:) *Słownik sztuki XX wieku*, napisany pod kierunkiem Gérarda Durozoi, Warszawa 1990, s. 65.

[68]„moja wyobraźnia / to kawałek deski / a za cały instrument / mam drewniany patyk / uderzam w deskę / a ona mi odpowiada / tak – tak / nie – nie (...) uderzam w deskę / a ona podpowiada / suchy poemat moralisty / tak – tak / nie – nie". Zbigniew Herbert, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1982, s. 64.

[69]Jacek Gutorow, *Wiersze wykradzione ze spiżarki*. „Książki w Tygodniku", dodatek do „Tygodnika Powszechnego" 2005, nr 50, dodatek książkowy nr 11-12, s. 8.

[70]„I tu / Powiada / Będzie gwóźdź najpierwszy / Tutaj powiesisz / Cytrę obu rąk (...) I tu / Powiada / Będzie gwóźdź następny / Tutaj powiesisz / Srebrny woal płuc (...) I tu / Powiada / Będzie gwóźdź na głowę / Wieszaj ją lekko / Dziobem w strop podłogi". Stanisław Grochowiak, *Wybór wierszy*, Warszawa 1965, s. 85-86.

[71]Jacek Gutorow, *Ślady i więzy*, s. 178.

Summary

Impossible Conversation Made Possible (on the Poetry of Jerzy Jarniewicz)

Already in Jarniewicz's first collection, 'Corridors' (1984), one can observe features characteristic of all his later poetry – the principle of the paradox, the tendency to use pointed endings, epigrammatic ideas, irony and self-irony. One finds here the theme of the relation between the word and the thing. In his next book, ironically titled 'The Self Evidence of Things' (1992) the poet tries to demystify national myths and conducts a polemical debate with the Judeo-Christian religious tradition and its concept of God; he also introduces love themes, considering eroticism to be the sphere more authentic than politics or history. Eroticism appears also more authentic than the word, which falsifies the experience of the body. The problem of language – reality relationship comes to the fore in the third collection, 'Connection will be made' (1993). Everything changes into words, which however remain always suspect. In a pamphlet, 'There are things that don't exist' (1995) a new interesting theme is worth considering: the opposition between human beings and inanimate objects, which brings to mind Sartre's distinction of things for themselves and things in themselves. Though 'Covering your traces' (2000) signifies a radical change in Jarniewicz's poetry, it is also dominated by problems of language and the word. In this book, as in the previous collection, the language that falsifies reality is opposed to the 'language' of eroticism. But the poet's main concern is to show that words constantly change their meanings and prove ephemeral. Linguistic diachrony is linked here with the motif of time and of passing. Time also leads to the changes in human identity, and if this identity is not stable, its meaning is questioned. This is one of the leading themes of Jarniewicz's next collection, 'Proof from identity' (2003). The poet shows here how the ever-changing identity is subject to the petrifying activities of the word, especially the word which is artistically organized; in result, the word comes close to death. In 'Orangeade' (2005) Jarniewicz turns to the past, which is also ephemeral in the forms that memory gives it. The poems deal with passing and with the dying of the past. The picture of the world is radically dynamic here, everything undergoes incessant metamorphoses. The poet tries to adapt verbal arts to the flux of reality and to changing life by subjecting his poems to the processes of time – this is achieved by weaving into the poems old quotations or references to forgotten cultural items. This is an attempt to open poetry to the incompleteness, changeability and flow of reality. In Jarniewicz's latest collection one discovers the poet's characteristic distrust of what is conventional, canonical, closed, and immobilized, as well as his dislike of pathos, homogenous language and high style.

Tomasz Cieślak
(Łódź)

Twórczość Romana Honeta na tle poezji tzw. roczników siedemdziesiątych

W ostatnich kilku latach w wypowiedziach krytyków najnowszej poezji polskiej najwyraźniej zanikła – niedawno jeszcze, zdałoby się, nienaruszalna – pewność co do konieczności odrębnego i wyjątkowego traktowania liryki roczników 60., zwanych bardzo generalnie „pokoleniem »bruLionu«"; tendencja do beztroskiego i jednoznacznego sytuowania ich w opozycji do dokonań wcześniejszych generacji, zwłaszcza Nowej Fali. „bruLion", wewnętrznie przecież zróżnicowany zdecydowanie głębiej, niż zaproponował to (choć trzeba przyznać: poręcznie) Karol Maliszewski w głośnym szkicu, opublikowanym na łamach „Nowego Nurtu", na klasycystów i barbarzyńców[1], doczekał się oto, z jednej strony, analiz pisanych z historycznoliterackiego dystansu, ujawniających rozmaite jego afiliacje i inspiracje, z drugiej – zaczął jawić się w innym świetle wobec poetów rocznikowo młodszych, którzy debiutowali około połowy lat 90. I jakkolwiek polimorficzna formacja roczników 70. wyrosła sytuacyjnie, jako grupa autorów przeciwstawianych, głównie z powodów marketingowych – przez towarzyszącą im, zazwyczaj rówieśniczą, krytykę – pokoleniu „bruLionu": rocznikom sześćdziesiątym, to jednak odegrała ona znaczącą rolę w przekształceniu obrazu poezji najnowszej, gdzie dychotomia 'klasycyzmu' i 'barbarzyństwa', wprawdzie niuansowana rozmaitymi zabiegami doraźnymi, przestała ostatecznie funkcjonować. Krytycy opisujący dokonania poetów roczników 70. mówią więc o nowościach: o literackim recyclingu[2], „postbruLionie" (Cecko, Lekszycki, Macierzyński, Pluszka, Dąbrowski), o warszawskim neolingwizmie (Lipszyc, Cyranowicz, Mueller) – zatem postawach wyrastających z postmodernistycznego myślenia o literaturze jako sferze gry, zabiegach wyrastających z żywiołu ludyczności, gdzie „Należy skracać i dopisywać słowa Kochanowskim, Mickiewiczom, Miłoszom. Nie ma oryginału", „jest tekst – nie ma wierszy"[3]. O ile niektóre z dokonań roczników 70. można uznać za kontynuację „bruLionu" – a nawet włączyć w nurt „barbarzyństwa", o tyle nowością jest pojawienie się kilku poetów świadomie odwołujących się do tradycji, ale zmagających się z nią odmiennie niż klasycyści (Koehler, Wencel, Tkaczyszyn-Dycki), dla których ważne było „oglądanie bycia", „odnajdywanie się w kulturowo poświadczanych formach" oraz „metafizyka pozytywna"[4].

Twórców tych (Honeta, Sobol i Franczaka) – świadomych tradycji, ale nie idących drogą wynaczoną przez dotychczasowych klasycystów – określił

Marian Stala, nawiązując do dawniejszych rozpoznań Jerzego Kwiatkowskiego – mianem poetów „ośmielonej wyobraźni”[5]. Karol Maliszewski wyróżnił z kolei w najnowszej poezji, analizując debiut Honeta z 1996 roku (*Alicja*, Łódź 1996), „trzy pierwszoplanowe »szkoły obrazu«: a) Honeta, b) Różyckiego, c) Majzla.”[6] Wyjątkowość propozycji młodego poety z Krzeszowic dostrzegł także Paweł Dunin-Wąsowicz, który stwierdził, że w momencie publikowania tej książki rówieśnicy jej autora „zajmowali się głównie trywializacją o’haryzmu”[7]. Grzegorz Olszański zapisał zaś w recenzji z tomu, że „pojawienie się *Alicji* może być sygnałem rodzenia się nowych tendencji w młodej poezji – a mianowicie poszukiwania trzeciego wyjścia, nowej drogi w żaden sposób nie związanej z nazwiskiem np. Z. Herberta z jednej strony, a z drugiej z nazwiskiem autora *Twojej pojedynczości*”[8].

Jaka jest specyfika liryki Romana Honeta (po *Alicji* wydał jeszcze tomy: *Pójdziesz synu do piekła*, Kraków 1998; *„serce”*, Kraków 2002[9])? Bo nie ulega wątpliwości, że postawienie obok siebie, jak chcieliby recenzenci, w jednym rzędzie, twórczości Honeta i Majzla, Kobierskiego, Różyckiego, Sobol, Franczaka i Winiarskiego – do niczego nie prowadzi. Nie miejsce tu na precyzyjny wywód, wydaje się jednak, że propozycje tych autorów trzeba rozpatrywać osobno, choć łatwo zrozumieć pokusę krytyków: upartego porządkowania liryki *in statu nascendi* – przez jej szufladkowanie i etykietowanie.

+

W tomie *Alicja* znajduje się wiersz:

***
fermentacja śliwek, gruszek, zgniłych
jabłek, ułomny proces zamykania smaku
i zapachu. wychodzimy rano jak szarańcza;
spuchnięte dziąsła, spojrzenia obmywane
przez cierpki sok z łopianu i mrozu.
blaszane czajniki znowu gwiżdżą przez spróchniałe
zęby, ale to już będzie policzone na inny
rachunek, który być może zapłacimy
w latach. Tymczasem wolno dotykać szorstkiej
skórki renet (...)[10]

Warto zestawić ten fragment z wyimkiem z utworu *Pani* z późniejszego o dwa lata tomu *Pójdziesz synu do piekła*:

Piszę o twoich zmarszczkach. Podobnie było
przed rokiem, trzęsły się zęby mleczne
i palcem kiwał chirurg – stomatolog.
Od tego czasu umarło wieku papieży. (*Czas można mierzyć*

także papieżami). Teraz masz pełne dwie dłonie
zmarszczek, przezroczysta jak szklanka
(...)[11]

i z fragmentem wiersza *ta czerń nazywa się ziemia* ze zbioru *„serce”*:

(...) wkrótce ktoś po nas przyjdzie
i z żarliwością będzie odtwarzał przebieg sezonów,
wyjaśniał zawiłe gry. na razie
warto dotykać wytartej skóry na łokciach,

trwać w trawie,
grzebać w grobach[12]

Takie zestawienie wierszy ukazuje główne składowe poetyki i wizji świata liryki Honeta. Poeta konsekwentnie kreuje rzeczywistość niedopełnienia: gorzką, nietrwałą i w nieustannej rozsypce. Maliszewski pisze wręcz o „obsesyjnym wikłaniu się w rozgrywki ze śmiercią, rozkładem, pleśnią i gniciem”[13], a Olszański zwraca uwagę na „obumieranie, smierć obejmujące wszystko”[14], ale ten wszechobecny rozpad nie niweczy – paradoksalnie, co widać choćby w powyższym zestawieniu cytatów – fascynacji ulotnym, przemijającym pięknem świata, którego bohater liryczny wierszy Honeta doświadcza bardzo intensywnie: zmysłowo i uczuciowo. Istotnym elementem wykreowanej wizji jest także, co uwidacznia się zwłaszcza w tomie *Pójdziesz synu do piekła*, przekonanie o głęboko metafizycznej strukturze świata, która jednak w świadomości bohatera jest nie do ogarnięcia przez tradycyjny porządek religijny. Dlatego bohater Honeta, jak słusznie zauważa w recenzji Maliszewski, wadzi się nie tyle z Bogiem, co z „zestawem klisz językowych” wyrażających w naszej tradycji, a zwłaszcza w zinfantylizowanym uzusie – Absolut. Krytyk uznaje liryki zawarte w tomie za przykład „ponowoczesnych, postmodernistycznych wierszy religijnych”[15].

Skupmy się na warsztacie poetyckim Honeta. Odrębna, swoista wizja świata, którą można by – posługując się tytułami wierszy z debiutanckiego tomu – nazwać „pozornymi asocjacjami”, „reminiscencjami” czy „podniecającymi zestawami”, jest efektem starannie przemyślanych zabiegów konstrukcyjnych. To jeden z nielicznych poetów roczników 70., który konsekwentnie sięga w kreacji świata do licznych, tradycyjnych tropów stylistycznych, zwłaszcza zaś do porównania, personifikacji i metafory. Spiętrza obrazy, doprecyzowując je zaskakującymi epitetami, tworzy bezładne zbiory wielu elementów, dla których jedynym uzasadnieniem pozostaje monolog podmiotu i wpisane weń kategorie emocjonalne. Wypowiedź liryczna: niespójna, asocjacyjna, ufundowana na zaskakujących zestawieniach semantycznych, wprowadzająca ów wspomniany wcześniej efekt chwilowości, migotliwości i niedopełnienia świata – ma swoje

źródło w technice surrealistycznej Andre Bretona. Jeśli natomiast uwzględnić antyestetyzm, drastyczność niektórych obrazów, alegoryzm – widoczne będą inspiracje ekspresjonistyczne (gnicie i rozkład przywodzą na myśl „Leichen-und-Darm-Poesie”[16] Gottfrieda Benna, zaś pesymistyczne motywy zagubienia, upływającego życia, nieuchronnej śmierci – kierowałyby ku Georgowi Traklowi).

Wskazać wypada także bodaj najważniejszą rodzimą inspirację w kształtowaniu się warsztatu poetyckiego Honeta. Jest nią twórczość Stanisława Czycza, który metodę zapisywania wziął być może z ekspresjonizmu abstrakcyjnego; badacz jego twórczości, Jacek Rozmus, wskazuje też na pewne analogie z teatralnymi koncepcjami Tadeusza Kantora – sytuacji, „gdy stany emocjonalne dochodzą do gorączkowej ekscytacji, gdy słowa nachodzą na słowa, gdy się mieszają, zacierają, wypadają z klasycznej składni”[17]. Zainteresowanie twórczością zapomnianego niemal wcześniej Czycza łączy zresztą Honeta z innymi poetami roczników 70.[18] W 2001 roku odbyła się w Krzeszowicach konferencja poświęcona pisarstwu Czycza. Komentując to wydarzenie, Mariusz Sieniewicz wskazał te cechy dorobku Czycza, które w największym stopniu wydają się bliskie rocznikom 70-tym: niemożność opisania rzeczywistości, fikcyjność egzystencji, fantazmatyczność doświadczeń, destrukcja językowych konwencji, język gry, melancholia i eskapizm w świecie „braku i utraty”, świat jako mechanizm przemocy, alienacja i „wycofanie” jako jedyne przejawy buntu wobec rzeczywistości[19]. Nie wszystkie wymienione składowe wizji świata z utworów Czycza odnajdziemy przecież w poezji Honeta. Krytycy wskazują ponadto zgodnie czytelne nawiązania do wizji Brunona Schulza[20] (motyw śmierci świata). Lirykę autora *Alicji* gotów jest widzieć przez pryzmat filozoficznych i literackich lektur autora (Bataille’a, Klossowskiego, Blanchota) Marian Stala[21]; oczywista wobec odniesień w debiutanckim tomie jest inspiracja prozą Carolla, z jej dezintegracją czasu, przestrzeni i człowieka w świecie *Alicji*... Olszański podsuwa w swej recenzji jeszcze Rimbauda, Eluarda i wizje Hieronyma Boscha...[22]

Poszukiwanie paranteli literackich dla opisania warsztatu i kreacji świata w poezji Honeta nie może dziwić. Potwierdza takie postmodernistyczne postrzeganieliryki twórców z roczników 70. – jako posługujących się „językami obcymi” – dominujący ton wypowiedzi krytyków na ich temat. Mało jest analiz ich utworów jako samoistnych dzieł, ważniejsze zdaje się wpisanie poetów w szereg ukształtowany przez tradycję[23].

+

Roman Honet rzadko zabiera bezpośrednio głos w polemikach dotyczących życia literackiego[24]. Tym bardziej znacząca wydaje się jego wypowiedź o literackich rówieśnikach, zamieszczona w ankiecie „Kresów” na temat najnowszej literatury. Można ją potraktować jako autokomentarz: autor *„serca”* uznał, że „»wizyjny« wyróżnik”, który sam ceni, „stanowi klucz pozwalający zdecydowanie oddzielić twórczość poetów urodzonych w latach siedemdziesiątych od akrobacji brulionowców”[25].

Ciekawie rysuje się również obraz poezji ostatnich lat, zarówno roczników 60., jak i 70., wyłaniający się z *Antologii nowej poezji polskiej 1990-1999*, zredagowanej przez Romana Honeta i Mariusza Czyżowskiego[26]. Piotr Śliwiński uznał ją zaledwie za „po prostu pożyteczną w funkcji skupiska wierszy"[27], natomiast Anna Legeżyńska odczytała z niej ciekawy kształt liryki najnowszej, w której chodzi o wyrażenie „samopoczucia jednostki", dominuje „motyw nieradosnej (ale też nietragicznej) egzystencji"; „słychać tradycję ciemnej liryki lat poprzednich", „wycofanie nowej poezji w prywatność nie oznacza, że tam właśnie czeka arkadia. Prywatność to jedynie odosobnienie, ale wciąż „ziemia jałowa"; ważna jest „erudycja lub choćby tylko dobra orientacja w dziedzictwie kulturowym"[28].

Przygotowanie antologii jest zawsze działaniem wedle własnej, subiektywnej miary. Obraz liryki brulionowej i młodszej, widzianej oczami Honeta i Czyżowskiego, w refleksji poznańskiej badaczki, zdaje się być bliski rozpoznaniu wizji świata w poezji autora *Pójdziesz synu do piekła*, którą zamknąć można by w formułę fascynacji ułomnym pięknem świata skazanego na zagładę.

Przypisy

[1]Por.: Karol Maliszewski, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*, w: tegoż, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji*, Bydgoszcz 1999, s. 90-91.

[2]W przedmowie do *Tekstyliów* ich redaktorzy piszą: „[...] jest to pierwsza od czasów romantyzmu formacja, która w sposób zupełnie świadomy odrzuca kontestację dokonań autorów starszych [...] na rzecz niekiedy ostentacyjnej kontynuacji. Niektórzy krytycy posługują się nawet kategorią „dogmatu kontynuacji", dla podkreślenia mocy, z jaką nowi autorzy odnoszą się do swoich bezpośrednich poprzedników, czyli formacji „bruLionowej", choć chodzi nie tylko o to. Na polu krytyki prozy dogmat ów zwykło się określać kategorią „recyclingu", na polu krytyki poezji – ideą „języków obcych". (*Tekstylia. O „rocznikach siedemdziesiątych"* pod red. P. Mareckiego, I. Stokfiszewskiego, M. Witkowskiego, Kraków 2002, s. 11).

[3]Cyt. z manifestu internetowego neolingwistów. Za: T. Cieślak-Sokołowski, *Próba porządkowania tekstów*, „FA-art" 2003, nr 3-4 (53-54), s. 143-144.

[4]Za: Karol Maliszewski, dz. cyt., s. 90.

[5]*Czy coś się zaczyna? Z Marianem Stalą o zjawisku najmłodszej polskiej poezji rozmawia Piotr Marecki*, „Ha! art" 2000, nr 2-3 (4-5), za: *Tekstylia*, s. 513.

[6]K. Maliszewski, *Głosy z „bezbrzeżnej podróży"* [rec. tomu *„serce"* Romana Honeta], „Czas kultury" 2002, nr 4-5, s. 109.

[7]Za: *Tekstylia*, s. 387.

[8]Grzegorz Olszański, *Break on through (to the other side)*, „Opcje" 1997, nr 1, s. 114.

[9]Honet opublikował ponadto wiele wierszy w czasopismach: „Dekada Literacka" 1994, nr 6; „Przegląd Artystyczno-Literacki" 1995, nr 12; „Fraza" 1996, nr 13 i 1997, nr 2; „Fronda" 1996, nr 6; „Kresy" 1996, nr 3; 1998, nr 1; 2001, nr 3; „Nowy Nurt" 1996, nr 7; „Odra" 1996, nr 2; 2000, nr 11; „Opcje" 1996, nr 2; 2001, nr 6; „Pracownia" 1996, nr 17/18; 1997, nr 20; „Studium" 1996, nr 2/3; „Magazyn Literacki" 1997, nr 1; „Topos" 1997, nr 1; 2003, nr 1/3; „Przegląd Powszechny" 1999, nr 1; 2003, nr 10; „Arkusz" 2001, nr 8; „Czas kultury" 2002, nr 6. Nie wszystkie liryki publikowane w czasopismach zamieszczał w wydaniach książkowych.

[10]Roman Honet, *Alicja*, Łódź 1996, s. 14.

[11]Tenże, *Pójdziesz synu do piekła*, Kraków 1998, s. 20.

[12]Tenże, *„serce”*, Kraków 2002, s. 17.

[13]K. Maliszewski, *„Pójdziesz synku do N”*, „Fa-art” 1998, nr 3, s. 57.

[14]G. Olszański, dz. cyt.

[15]K. Maliszewski, dz. cyt., s. 56.

[16]„Poezja zwłok i jelit”.

[17]Por.: J. Rozmus, *W okolicach arkadii Stanisława Czycza*, Kraków 2002, s. 19. Przytoczony cytat z wypowiedzi Kantora Rozmus podaje za: K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997, s. 131.

[18]Na twórczość Stanisława Czycza, zarówno poetycką, jak i prozatorską, jako źródło ważnych inspiracji dla roczników 1970-tych wskazuje Maliszewski (*Coś się skończyło... czyli w kręgu zaklęć krakowskich*, za: *Tekstylia*, s. 525-526). Nieżyjący krzeszowicko-krakowski twórca stał się również bardziej formalnie patronem najmłodszej twórczości, a konkurs jego imienia, obok łódzkich konkursów im. Jacka Bierezina i K. K. Baczyńskiego, jest najbardziej ceniony w środowisku młodoliterackim (za: *Tekstylia*, s. 397.).

[19]Za: *Tekstylia*, s. 369. Zapomniany Stanisław Czycz może po części spełniać taką rolę wobec autorów z roczników 1970-tych, jaka była udziałem Tadeusza Peipera w odniesieniu do debiutujących twórców Nowej Fali. Rozpatrywać ją zatem należy nie tylko w kategoriach literackich, ale i społecznych.

[20]Por.: G. Olszański, dz. cyt., s. 114; K. Maliszewski, *Głosy...*, s. 110.

[21]Za: *Tekstylia*, s. 513.

[22]G. Olszański, dz. cyt., s. 114.

[23]Pojęcie „języki obce” wzięło się z tytułu książki lirycznej Bartosza Muszyńskiego *Języki obce* z 1999 roku, zbudowanej z przywołań fraz z wierszy Marcina Świetlickiego. Bohdan Zadura opublikował też szkic krytyczny *Języki obce młodej poezji* (za: *Tekstylia*, s. 389).

[24]Czyni to jednak pośrednio jako redaktor krakowskiego „Studium” i jego serii poetyckiej. Opublikował też szkic o poezji Wojciecha Wencla („Studium” 1997, nr 9).

[25]„Kresy” 1997, nr 2, s. 149.

[26]*Antologia nowej poezji polskiej 1990-1999*, red. Roman Honet i Mariusz Czyżowski, Kraków 2000.

[27]Piotr Śliwiński, [rec.], „Pracownia” 2001, nr 2, s. 95.

[28]Anna Legeżyńska, *Niebolesne życie w warunkach beztlenowych (O poezji lat dziewięćdziesiątych)* [rec. antologii nowej poezji polskiej 1990-1999], „Polonistyka” 2001, nr 3, s. 177–181.

Summary

Roman Honet's poetry on the 1970.s' generation background

The topic of this essay is an analysis of the most significant elements of Roman Honet's poetry – one of the most important poets of the Polish 1970.s' generation, the author of lirycal books: "Alicja" (*Alice*), "Pójdziesz synu do piekła" (*Go to hell, son*), "Serce" (*Heart*). Some reviewers situate his lirycs in 'the school of image' or in the stream of 'encouraged imagination'. The essay points out also the most important descents between Honet's poetry and European modernism (Benn, Breton, Eluard, Rimbaud, Trakl).

Piotr Kitrasiewicz
(Warszawa)

Od buntu do pokory
O twórczości poetyckiej Marii Magdaleny Pocgaj

Maria Magdalena Pocgaj należy do tych poetek, które ciągle jeszcze czekają na szersze zainteresowanie, zwłaszcza ze strony krytyków i recenzentów, bo czytelnicy doceniają jej niebagatelny talent oraz subtelną aurę, jaką wytwarzają jej utwory. Mieszkanka Poznania, starannie ukrywająca swoją datę urodzenia, zadebiutowała tomikiem wydanym w 1993 roku, a potem opublikowała wiele zbiorków poetyckich o – rzecz jasna – różnym poziomie, ale silnie zarysowanej indywidualności oraz nieustannej ewolucji twórczej.

Pocgaj podpatruje rzeczywistość i zatrzymuje się przy jej rozmaitych odmianach, szczegółach, szarościach. Uwzniośla je konfrontując z sobą i własnym życiem oraz nasyca emocjami, co doprowadza niekiedy do zaskakujących skojarzeń i obrazowań. Zatrzymajmy się przy wydanym w 2004 roku tomiku „Zmierzchy koronkowe". W wierszu „Miłość" autorka personifikuje tytułowe pojęcie w ptaka („Rozpaczliwie biła skrzydłami") tworząc ekspresjonizujący kontrast między tytułem a składającymi się na utwór opisami. Wiersz „Smarkula" wstrząsa już od pierwszego wersu – „Znowu trzasnęły słowa / Przerażona patrzyła / jak w drobny mak / tłuką się dzbanuszki dobrych chęci". Podobnie w „Sarnie" czy „Urszulce z Czarnolasu". W utworach tych emocjonalność wybija się na pierwszy plan. To uczucia nadają charakter tym utworom i wywierają decydujący wpływ na pierwiastek refleksji, skąpany w nostalgicznej zadumie na przemijaniem, poszukiwaniem jasności i ciepła. Bo stonowane i wzruszające liryki Pocgaj są jak niewykrzyczane pragnienia, widać w nich wyciszoną pasję i przytłumiony – jakby obawiający się swej niepokorności – bunt. Odrębnym cyklem tomiku są wiersze dotyczące obrazów dawnych mistrzów: Jana Vermeera van Delfta („Dziewczyna z dzbankiem mleka", „Koronczarka", „Studium dziewczyny"), Johna Everetta Milaisa („Ślepa dziewczynka"), Jacka Malczewskiego („Święta Agnieszka i skowronki", „Skowronek", „Aniele, pójdę za tobą"). Do nich także autorka odnosi się z zawartością własnych emocji i w skonfrontowaniu z zawartością treściową tych dzieł wyraźnie zaznacza własne „ja". A ponieważ jest z wykształcenia plastyczką, a nawet własne tomiki opatruje swoimi rysunkami, widać w tych wierszach – podobnie zresztą jak i w większości innych – silną skłonność do obrazowania. To najmocniejsza – obok emocjonalności – cecha poezji Marii Magdaleny Pocgaj. Jej wiersze są jak miniaturki skąpane w klimacie staroświeckości i zapachu wiekowych przedmiotów, rzeczy oraz dzieł sztuki. Także dawnych uczuć, ciągle żywych i dlatego nieustannie przerabianych piórem,

wciąż ważnych, niekiedy przyjemnych i radosnych w swoim cichym szczęściu, a innym razem milczących i zamkniętych w dyskretnym cierpieniu. W swoich wierszach poetka często posługuje się pierwszą osobą mówiąc bezpośrednio do odbiorcy i tworząc z nim delikatny, intymny kontakt.

Poetycka twórczość Marii Magdaleny Pocgaj znalazła idealną harmonię z fotografiami Antoniego Ruta. W 2003 roku ukazał się ich wspólny album „Wierzby wielkopolskie". Ambitny zamiar niósł pewne ryzyko, bo wyzwaniem dla poetki stało się napisanie utworów niejako na zamówienie, pod kątem określonych zdjęć. Zapewne nie podjęłaby się tego, gdyby temat fotografii był inny lub miałaby dostosować się do dzieł innego artysty obiektywu. Ale wierzby – to przecież obszar zainteresowań Pocgaj. Mówiąc „wierzby" nie mam na myśli gatunku drzewa od jego botanicznej strony, ale ich symboliczną, tak bardzo bliską artystycznej osobowości pisarki, wymowę. Bo doprawdy trudno o lepsze dopasowanie wierszy do obrazów, przy tak głębokiej wrażliwości autorki i jej plastycznym postrzegania otaczającego świata. Te krótkie utwory, niczym japońskie haiku, utrwalają chwilę w jej przelotności i uzupełniają, a raczej komentują słowem pisanym, to co fotograf ukazuje na zdjęciu. Pocgaj zatrzymuje się więc przy „wierzbowym świątku / wspartym / na rozchwianym / płocie", przy małym stawie otoczonym półkolem wierzb – „zagubionym wśród łąk pierścionku / z oczkiem błękitu / oprawionym w zieleń", nad odbiciem drzew w błotnej kałuży – „w bajorku nieba powielonych".

Wszystkie swoje mocne strony jako poetki zaprezentowała Pocgaj najpełniej w wydanym w 2006 roku tomiku „A włosy im czesał biblijny wiatr". Miała pomysł, trzeba przyznać, niebanalny. I tym razem najbardziej ryzykowny. Przez kilka lat pracowała nad cyklem wierszy dotyczących postaci kobiet w Starym oraz Nowym Testamencie i ułożyła z nich spójny kompozycyjnie tomik. Zmierzenie się z zawartością treściową Pisma Świętego to wyzwanie, które podejmowało wielu poetów, ale z jakże nie satysfakcjonującym rezultatem. Najczęściej powielali określone schematy wkomponowane w patetyczną formę. Sama Pocgaj w pewnym sensie także nie uniknęła tej pułapki kilka lat wcześniej w zbiorku wierszy poświęconym papieżowi Janowi Pawłowi II („Ojcze nadziei" z 1997 roku). Ale dla Polaków spiżowa postać Ojca Świętego rodem z Wadowic jeszcze zapewne przez wiele lat będzie podmiotem wyłącznie panegiryków, chociaż Pocgaj – mimo braku dystansu – udało się w typowym dla siebie stylu nasycić te utwory elementami przeżywania, niekiedy jednak podszytego afektacją.

Ale w tomiku o kobietach z Biblii nie powtórzyła błędów. W wierszach biblijnych mówi z pozycji świadka oraz dystansu obserwatora tamtych wydarzeń, z pozycji współczesnego, bogatego w doświadczenia odbiorcy i komentatora. Na pierwszy rzut oka poświęcenie zbiorku wierszy wyłącznie przedstawicielkom swojej płci pachnie feminizmem, ale to oczywiście pozory. Dojdę zresztą jeszcze do tego.

I znowu wiersze Pocgaj są jak wyrwane obrazy. Tym razem ukazują postaci na tle utrwalonych na kartach Ksiąg wydarzeń, takich jak ucieczka z Sodomy („Żona Lota"), spuszczenie na wody Nilu koszyka z dzieckiem, przyszłym wielkim prorokiem i prawodawcą („Matka Mojżesza"), przygotowanie do zbiorowej rzezi Izraelitów („Estera"), towarzyszenie Jezusowi na Golgotę („Płaczki jerozolimskie") i wielu innych. Autorka zagłębia się w psychikę każdej z postaci wykazując zdumiewającą przenikliwość zarówno w zrozumieniu motywów działania danej bohaterki, jak i w głębokiej kontemplacji biblijnych wersów. Nie ocenia swoich bohaterek, ani ich czynów. Raczej towarzyszy im swoim dyskretnym komentarzem i subtelną, cichą refleksją.

O kobiecych postaciach staro-lub nowo-testamentowych mówi się i pisze w literaturze zazwyczaj niewiele – z wyjątkiem Maryi, Matki Jezusa i ewentualnie Ewy, z niejasnych przyczyn nie uwzględnionej przez autorkę w swoim cyklu. W tym sensie kobiety są bohaterkami na pozór drugorzędnymi, zepchniętymi na dalszy plan przez dominujących bohaterów męskich, do których należało wcielanie w życie woli Boga (Abraham, Mojżesz, Eliasz, Izajasz, Daniel, Jan Chrzciciel, Jezus, Apostołowie i inni). Maria Magdalena Pocgaj wydobyła je z biblijnych kart, aby nie tyle je przypomnieć (choć to na pewno), ale wyrazić do nich swój emocjonalno-intelektualny stosunek. Wskazuje ich rolę w historii i dziele Zbawienia, akceptując jednocześnie ich pokorną funkcję wypełnianą w cieniu mężczyzn. I ta pokora rozwiewa podejrzenie o feminizm (widział ktoś kiedyś pokorną feministkę?), zresztą autorce tego rodzaju praktyki wydają się raczej obce, a na pewno pozostają w jaskrawym zgrzycie z duchem Pisma Świętego, uczącego – właśnie pokory wobec wyroków Najwyższego. Pod piórem Pocgaj (sama nosi imiona jednej z bohaterek) prezentowane postaci są bardzo współczesne, dzisiejsze, jesteśmy w stanie dostrzec w nich nasze obecne problemy, z jakimi borykamy się (piszę to jako przedstawiciel „płci brzydkiej") na codzień. Są to kobiety przerażone („Żona Lota"), wahające się („Matka Mojżesza"), zdeterminowane w obronie swoich bliskich („Estera"), uległe wobec wyzwań losu („Marya"), służące innymi ostatnim groszem („Uboga wdowa"), ostrożne wobec Nieznanego („Żona Piłata"). Myślą jak współczesny człowiek. Jest w nich cierpienie, lęk, pragnienie, rozpacz oraz nadzieja. Wolne są natomiast od buntu. Nawet żona Lota, zamieniona w słup soli za to, że wbrew zakazowi Pana obejrzała się za siebie, zostaje przez autorkę zinterpretowana nie jako buntowniczka lub ciekawska, ale – po prostu – przerażona. I ten strach sprawił, że odruchowo – niczym „ścigana przez łowcę zwierzyna" – spojrzała do tyłu.

O każdej z nich Pocgaj pisze pozbawionym patosu językiem. Ogromne znaczenie przy rozumieniu tych wierszy ma język: prosty, trafny, bezpośrednio wynikający z uczuć. Autorka stosuje plastyczne obrazowania (jak wspomniałem, sama jest plastyczką), zaskakujące porównania i głęboko poruszające puenty. Mówi od siebie i to widać zarówno w treści, jak i w formie przekazu. Patos na pewno zepsułby to oddziaływanie.

Tomik M.M. Pocgaj to cenny komentarz do Pisma Świętego, pozwalający nam, ludziom z początku XXI wieku, przyjrzeć się z bliska tamtym postaciom z zamierzchłych czasów, i dostrzec w nich ludzi takich jak my, pomimo innej cywilizacji, kultury i tradycji. Ludzi, którzy modlili się do tego samego co my Stwórcy.

Te i inne utwory poetki z Poznania – mądre i głębokie – gwarantują przeżycia duchowe i skłaniają do niebagatelnej refleksji. Są jak dźwięk samotnego, górskiego strumyka, towarzyszącego swoim cichym, nieustannym szmerem wszechobecnej mądrości i potędze Niepojętego. Jej uniwersalna twórczość na pewno przekracza granice własnego kraju i przemawia do ludzkich serc bez względu na ich przynależność narodową i państwową.

Maria Magdalena Pocgaj – ur. w 1955 w Poznaniu, z wykształcenia plastyk, jako literat zadebiutowała w 1993. Wydała 12 zbiorów wierszy, publikowała swoje utwory w licznych almanachach poezji, w prasie i na antenie radiowej.

Brała udział w wielu konkursach poetyckich, zdobywając wyróżnienia i nagrody, m.in. Nagrodę Główną w Ogólnop. Konk. Literacko- Kompozytorskim „Christus Natus est nobis Jubileusz 2000" w Rumii oraz pierwszą i drugą nagrodę w dwóch kolejnych edycjach konkursu poetyckiego „Poeta pamięta" (Kalisz 1999, 2000) a także Nagrodę XXVII MLP za teksty do albumu fotografii A. Ruta „Wierzby wielkopolskie". Zrzeszona w Związku Literatów Polskich Oddział w Poznaniu, w Wielkopolskim Oddziale Stowarzyszenia Marynistów Polskich i w Polskim Towarzystwie Tatrzańskim. W 2002r. Minister Kultury wyróżnił ją odznaką „Zasłużony działacz kultury".

Résumé

Née à Poznan, Maria Magdalena Pocgaj c'est une femme - poète, dont le talent, apprécié par les lecteurs, reste à découvrir aux critiques. Son premier recueil fut publié en 1993; plusieurs volumes édités depuis montrent son évolution artistique et dévoilent sa forte personnalité poétique.

Pocgaj observe la réalité et s'arręte auprès de ses formes, de ses détails, de ses couleurs grisâtres. Avec une force évocatrice elle les fait confronter avec sa propre vie et les remplie d'émotions en arrivant aux associations et visions parfois surprenantes.

Dans la plupart de ses poèmes c'est le coté émotionnel qui gagne le premier plan. Les sentiments indiquent le vrai caractère de ses śuvres et suggèrent la réflexion nostalgique sur le temps qui nous fuit, sur la recherche de la clarté et de la chaleur.

Ses lyriques modérés et émouvants ressemblent aux désirs encore inexprimés par des cris, dans lesquels on voit une passion bien caché à l'ombre de silence et une révolté qui craigne sa propre audace.

Les œuvres des anciens maîtres tels que Jan Vermeer van Delft, John Everette Milaise et Jacek Malczewski lui servent de source pour certains de ses poèmes et permettent d'exposer son individualisme. Pocgaj ayant une formation plastique illustre elle-męme ses vers.

Dans sa poésie elle emploie la première personne pour renforcer le contact directe avec son lecteur et lui parler de manière subtile et intime.

L'œuvre poétique de Pocgaj se retrouve en harmonie idéale avec les photographies de Antoni Rut, ensemble ils ont réalisé le projet «les saules de Wielkopolska». L'idée était un peu risquée vu que la poésie doit être écrite sur la commande et compléter les images photographiées, mais le sujet photographié – les saules semble l'essence męme de la poésie de Pocgaj.

Ses vers plutôt cours, comme haiku japonais, éternisent le moment dans sa courte duré; complètent et servent de commentaire pour la vision photographiée. Tous les points forts de Pocgaj dans le domaine de la poésie sont présents surtout dans le volume « Et les cheveux leur a peigné le vent biblique ».

Pendent trois ans Pocgaj avait travaillé sur un cycle des poèmes consacrés à la présence des femmes dans l'Ancien et Nouveau Testament. Elle analyse le psychique de chaque personnage avec une profonde lucidité. Pocgaj ne se tente pas à juger ses héroïnes, ni leurs actes. Elle leur accompagne plutôt par son commentaire discret, par une réflexion silencieuse et subtile.

Les femmes bibliques de Pocgaj sont des femmes de notre temps, inquiètes par nos problèmes contemporains, nos souffrances, peurs, désirs, désespoirs et espérances. Décrites par une langue simple, sans pathos, provenante de sentiments donnent à l'oeuvre de Pocgaj un caractère universel.

Ewa Górecka
(Bydgoszcz)

„Dokąd wzywa ta tęsknota, co z obrazów na nas woła”
O pochwale malarstwa w poezji Joanny Pollakówny („Skąpa jasność”, „Ogarnąłeś mnie chłodem”)

Poetycka twórczość Joanny Pollakówny obejmująca ponad cztery dziesięciolecia zajęła w literaturze polskiej dość szczególne miejsce. Poetka, począwszy od swego debiutu w roku 1958 r. w „Nowej Kulturze” i opublikowaniu arkusza poetyckiego „Dysonanse” (1961) wydała kilkanaście tomików wierszy – z dość wyraźną regularnością, a zatem można dostrzec wyraźną ciągłość jej artystycznej ekspresji. Choć jej twórczość zyskała wiernych czytelników i jest ceniona, to z pewnością nie należy do najbardziej znanych, bo też jej liryki cechuje nie tylko nieobecność śladów ważnych dla zbiorowości wydarzeń[1] – historycznych przełomów czy komentarzy życia społecznego, ale przede wszystkim zaduma nad egzystencją, subtelność duchowych doznań oraz powściągliwość[2], której towarzyszy – zwłaszcza w późnych tomikach – „misterność” przeobrażająca się w „strukturę [...] ażurową czy koronkową”, jak to określiła Zofia Zarębianka[3] oraz silny związek z doświadczeniem duchowym[4].

Niewątpliwie jednak liryka Pollakówny zasługuje na większą uwagę i to z kilku powodów. Jej poetycki dorobek wpisuje się w krąg liryki głęboko humanistycznej, stawiającej pytania fundamentalne dla jednostki ludzkiej; o sens człowieczego istnienia, duchowość, Boga, miłość i cierpienie, cielesność. Daje w niej również wyraz refleksji nad naturą i sztuką, ale nie ogranicza się jednak tylko do ich afirmacji i nie ulega pokusie zachwytu, która przecież nie dziwiłaby, zwłaszcza że poetka była historykiem sztuki, autorką znakomitych esejów poświęconych malarstwu. Napisała cenione szkice pt. „Myśląc o obrazach”(1994) „Glina i światło” (1999) oraz „Weneckie tęsknoty. O malarstwie i malarzach renesansu”(2002)[5]. Choć w poetyckim świecie J. Pollakówny sztuka, a zwłaszcza malarstwo, zajmuje ważne miejsce, to jej obecność rzadko jednak jest celem samym w sobie. Autorka „Żwiru” nieustannie w swej twórczości odwołuje się do malarstwa i to na wiele sposobów, co już uznać by można za wyraz zachwytu nad dziełami mistrzów pędzla. Poetka przywołuje ich wielu, przy czym jej liryka zdaje się rejestrować zarówno trwałość jak i zmienność jej zainteresowań, otwarcie na różne formy ekspresji artystycznej. We wcześniejszych tomikach dość często pojawia się motyw martwej natury[6] (m.in. w *Martwej naturze* z tomu *Korzyści podróży*, *Jesieni* wydanej w *Lecie szpitalnym*, *Stylach* z *Rodzaju głodu*), rzadziej

malarstwo A. Dürera (*Gdybym malowała* z tomu *Żwir*), miniatury braci Limbourg (*Powroty*, z tomu *Korzyści podróży*), portrety z Fajum (*osacza...*, *Rodzaj głodu*), nawiązania do malarstwa Breughela (*Powroty*)[7], linorytów Gielniaka (*Patrząc* z tomu *Żwir*). Najbliższe Pollakównie jest jednak malarstwo włoskie. Już w lirykach z lat osiemdziesiątych odnajdujemy ślady zainteresowania płótnami Rafaela (*Światło >> z tematami z Rafaela i nie z Rafaela, Rodzaj głodu*), których kontynuację przynoszą dwa ostatnie tomy jej poezji. W nich właśnie sztuka włoska pojawia się szczególnie często – jest Leonardo da Vinci (*Leonardo i jedność czasu*), Bellini (*Pietŕ Belliniego*), Tycjan (*Pietŕ Tycjana*, *Przerwany koncert*) i Michał Anioł (*Wieczność*).

Pollakówna, *poddanka siedmiu cudów świata*[8], głosi pochwałę malarstwa. W dwóch ostatnich tomikach skłania ją ono do refleksji odbiegających od samej sztuki, ale udaje się jej zarazem nie traktować go jako pretekstu do rozważań, których przedmiotem nie są już dzieła mistrzów pędzla. Przeciwnie, zawsze świadomie przywołuje styl, konkretne dzieło, rzadziej ekfrazę[9] po to, by już za chwilę nie tyle je porzucić, ale oddalić się od nich, ponieważ naturalnie wywołują one do skojarzenia wykraczające już poza obręb sztuki. Obcowanie z malarstwem nie jest bowiem dla Pollakówny jedynie źródłem doznań estetycznych, które intensyfikowałoby znawstwo. W jej poezji sztuka nie jest biegunem natury. Poetka, której wyobraźnia pozostaje pod wpływem malarstwa, potrafi mu się z wielką wrażliwością i subtelnością przyglądać, by jednocześnie przekroczyć jego granice. Malarstwo skłania do zadawania pytań i zarazem często przynosi odpowiedź na nie. Sama autorka udziela nam wyjaśnienia w jednym z wywiadów:

> W pewnym momencie dwa nurty mojej pracy – historyka sztuki i poetki zlały się w nurt jeden, którym płyną wiersze i eseje. Odkryłam, że przez pisanie o sztuce udaje mi się coś powiedzieć o podstawowych sprawach ludzkiego życia W pewnym sensie to naturalne: sztuka zawsze zagarniała całość spraw ludzkich i zawsze je wyrażała.[10]

Wśród nich ważne miejsce zajmuje pytanie o poznanie. Pojawia się ono w jej twórczości wielokrotnie, ale w ostatnich tomikach zyskuje szczególne znaczenie. Poetka naznaczona chorobą, świadoma jej nieustępliwości, a zatem i ograniczoności danego jej czasu ziemskiego bytowania, musiała intensywniej poszukiwać odpowiedzi na nie, penetrując różne obszary ludzkich doświadczeń[11], by dostrzec *skąpą jasność*[12] – harmonię i zrozumienie.

Pierwszy liryk z tomu pod tym samym tytułem nosi znamienny tytuł *Po części*. Odnajdujemy w nim nawiązanie do słów św. Pawła z Pierwszego Listu do Koryntian (13,9) (*Po części bowiem tylko poznajemy/ i po części prorokujemy*), które wskazuje na wpisane w ludzką egzystencję ograniczenie poznania. Choć pragniemy jego pełni, nie możemy jej osiągnąć:

Daj nam przeczuwać całość.
Niech przez mrok prześwieca
jak okrąg idącego do pełni księżyca[13]

Refleksja ta nie jest jednak przejawem pesymizmu, ani też nie można jej uznać za wyraz dramatu ludzkiej egzystencji. Pollakówna czerpie nadzieję z wiary w Boga i jego dzieło, w którym dostrzega porządek. Harmonia w jej odczuciu opiera się na koegzystencji sprzeczności; wieczności i przemijania, radości i cierpienia, życia i śmierci, piękna i brzydoty, przy czym jednocześnie, co podkreśla Piotr Śliwiński, formułuje *prywatne przykazanie nadziei* – konieczność pokonywania niedoskonałości[14]. W liryku pt. *Argument* poetka poszukując znaków Boga (sj) dostrzega je w harmonii oraz świętości. Uobecniają się one w sztuce (muzyce i malarstwie) i przeciwstawione są cierpieniu, brzydocie i chaosowi. Piękno jednak nieustannie zaznacza swą obecność:

Przebija się czystością swoją doskonałą
poprzez nieludzkość świata
Przez nieboskość świata
Argument, sj

Z głęboką duchowością i żarliwą, choć nie pozbawioną zwątpień wiarą, sprzęga się przekonanie o transcendentnym charakterze sztuki[15]. Muzyka, architektura, a nade wszystko malarstwo są dla poetki znakiem Boga, ucieleśnieniem sakralnego wymiaru piękna (*Argument*). Nie przeszkadza to jednak autorce *Skąpej jasności* w podejmowaniu próby odnajdywania w nim śladów *przeczuwanej całości* i ich scalania. W liryku pt. *Wpatrzenie* czytamy:

Nie ujmę Twego świata w moje myśli ciasne,
więc syp mi go okruchem – jakbyś karmił ptaka;
w okruch świata z upartym mozołem się wpatrzę,
czytając go jak fresku zniszczałego fragment –
aż w tle cień Twojej Ręki zamajaczy z nagła
Wpatrzenie sj

Sztuka mistrzów pędzla jest dla niej czymś więcej niż tylko przedmiotem zachwytu. Poetkę można uznać także za wyznawczynię innego kultu – wzroku, patrzenia. Zmysłowe doznania są dla niej formą poznania, ale i zarazem usankcjonowaniem bytu. *„Patrzeć”, „widzieć” znaczy zatem „być”* – odnotowuje P. Śliwiński[16]. W liryku pod znaczącym tytułem *Modlitwa o obraz* ujawnia się nie tylko przekonanie podmiotu o pierwszeństwie tego zmysłu. Patrzenie jest zarazem znakiem trwania. Czytamy:

Gdy mi oczy zatrzaśniesz wreszcie w szczelną ciemność
Jeden obraz mi zostaw – niech odpłynie ze mną
I niech trwa nieruchomy, pod martwą powieką [17]

Rola wzroku okazuje się nie do przecenienia – mimo że nie gwarantuje dotarcia do ukrytej, choć przeczuwanej całości, pozwala jednak poznać jej okruchy. Oczy wpatrzone w piękno świata stworzonego przez Boga, są w stanie uchwycić zaledwie odpryski jego dzieła – nie dane jest im ich „wchłonąć". Okazuje się zatem, że rejestrowane przez wzrok obrazy są niezwykle cenne skoro poetka pragnie zachować je na wieczność, ocalić przed niedoskonałością ludzkiej natury skazanej na przemijanie. Oczy są w liryce Pollakówny *nie dość uważne* (Wieczność, sj, s.24), *trwonią* obrazy (*Modlitwa o obraz*), ale bez nich poznawanie świata byłoby jeszcze trudniejsze. Pozbawieni bylibyśmy szansy na odnalezienie w nim śladów Boga, a malarstwo stałoby się skarbnicą zamkniętą przed nami na zawsze. Gdyby nie wzrok, który przybliża i oswaja, nasze życie duchowe byłoby uboższe – nie zetknęlibyśmy się także z dziełami i mistrzami pędzla, których spotykamy w poezji

J. Pollakówny, ani też nie poznalibyśmy jej refleksji na temat malarstwa. W jej lirykach często mamy do czynienia z patrzeniem podmiotu na obrazy, ale i, co szczególnie interesujące (o czym będzie jeszcze mowa) – z patrzeniem na nas. Czasem mowa jest o samym patrzeniu, czasem natomiast poznajemy jego rezultaty – wrażenia lub nawet opis oglądanego obrazu. W przypadku pierwszym zwraca uwagę fakt, że poetka akcentuje rudymentarny charakter patrzenia w malarstwie – jest ono źródłem inspiracji, może też dostarczać wzorca. Bez niego, zdaje się, malarstwo istnieć nie może. Autorka wypowiadając się na temat portretów, niedookreślając je co do autorstwa, tytułu, stylu czy epoki, zauważa:

Te twarze przemienione
które są. Najmocniej są
[...]
Ich obecność – z patrzenia malarza wynikła.
Portrety na nas patrzą, o ch

Nie oznacza to wszakże, że w liryce tej malarstwo pojmowane jest wyłącznie jako utrwalanie rejestrowanych przez wzrok obrazów. Pollakówna jest bowiem nie tylko admiratorką sztuki, jej kompetencje są większe – jest świadoma, że mimetyczny charakter sztuki tkwi w twórczym naśladowaniu. Jej uwadze nie uchodzi proces twórczy – dostrzega rolę pomysłu, inspiracji, nieustannie aktywnej wyobraźni (*swe światy wznosi bez spoczynku* (*Wieczność, sj,* s. 24). Jednocześnie jednak podkreśla sakralny charakter sztuki, ponieważ za jej źródło zawsze uznaje Boga, który jednocześnie się w niej objawia. W *Nocnej modlitwie* zwraca się do

niego z prośbą o wypełnienie pustych nocy obrazami, wiedząc, że to on właśnie olśniewa wyobraźnię wizjami. Ślady Boga dostrzec można

W pomyśle
malarza, kiedy konturem
obwodzi niebyt rzeczy
Deus absconditus, sj

W innym utworze akcentuje poetka wyjątkowość malarstwa. Dostrzega bowiem ważny dla refleksji o sztuce fakt uobecniania się w niej sacrum – *z malarskiego olśnienia wytryskuje świętość* (*Argument*, sj).

W liryce J. Pollakówny tworzenie ma charakter sakralny, gdyż jest tożsame z powtarzaniem czynności Boga. W *„Piecie” Tycjana* istota procesu twórczego jest wyrażona wprost: *Powtórzyć boską czynność*, przy czym jak słusznie wskazuje A. Mazan – Mazurkiewicz, deskrypcja tej czynności wywołuje skojarzenia z *Księgą Rodzaju* (*breję gliny /zmusić, by wytrąciła osad, s j,* s. 25) i starotestamentową metaforą Boga – garncarza oraz alchemią (*z czerwonawej ziemi, /bieli ołowiu [...] dobywać złoto – i światło ze złota,* sj, s. 25)[18]. Takie pojmowanie procesu twórczego nie powinno dziwić, ponieważ jest ono naturalną konsekwencją wiary w kreacyjną moc Boga. Poetka określa go mianem *Rysownika Świętego*, którego ręka kreśli rysunek – metaforę świata. Nietrudno dostrzec, że mamy tutaj do czynienia z subtelnym nawiązaniem do fresku Michała Anioła przedstawiającego *Stworzenie Adama*. Ujawnia się ono przez wprowadzenie do liryku obrazu ręki, który notabene pojawi się jeszcze kilkakrotnie w liryce Pollakówny (*Wpatrzenie*, *Zimowa modlitwa*, *Uspokojenie*, sj., *Rytm*, o ch), pełniąc rolę znaku boskiej wszechmocy i tworzenia. Rękę Świętego Rysownika można też uznać, jak czyni to W. Wantuch, za *prefiguracje marzącego i władczego gestu artysty*[19]. Tworzenie zatem jest w tej poezji powtarzaniem boskiej kreacji, tym samym też poetka podkreśla sakralny charakter sztuki.

Patrzenie malarza jest w tej poezji początkiem transsubstancjacji, momentem przemiany świata w malarstwo[20]. Oko artysty jest czulsze, dostrzega więcej i inaczej. Wzrok ogarnia przestrzeń, ale jest zarazem zdolny wyodrębnić, „wyświetlić” jej elementy. Wiersz *Leonardo i jedność czasu* (o ch) przynosi poetycki obraz „patrzenia” wielkiego artysty. Pollakówna nie koncentruje się na konkretnym dziele malarza, lecz rekonstruuje sceny sprzed kilkuset lat, ponieważ bardziej interesuje ją specyfika jego sztuki[21]. Dla poetki tkwi ona w umiejętności patrzenia – uwadze Leonarda nie ujdzie ani rozległe *spatium* (krajobraz), ani zamknięta przestrzeń – wnętrze. Czytamy:

Kiedy snopem się wdarło światło w izbę i sień
Leonardo podziwiał twarze owiane przez cień.
Leonardo i jedność czasu, och

Mamy tutaj do czynienia z kumulowaniem się patrzenia.Za pośrednictwem podmiotu odbiorca poznaje sposób, w jaki Leonardo patrzy na ludzi i przedmioty. Co ciekawe, okazuje się, że autor *Ostatniej wieczerzy* skupiając wzrok na świetle, próbuje uchwycić jego ruch. Zamiar ten możliwy jest do zrealizowania jedynie pod warunkiem, że jego oko będzie rejestrowało każdy szczegół. Trudno nie odnieść przy tym wrażenia, że w liryku tym Pollakówna większy dynamizm przypisuje światłu[22],wobec którego wzrok artysty wydaje się nieruchomy. Światło się zmienia (szarzeje z najściem chmury, srebrnieje z jej odpływem), przemieszcza się (wnika do pomieszczeń), penetrując je. W obrazie tym zmysły są wyostrzone, oko przypomina kamerę lub aparat fotograficzny[23], które zatrzymują obraz – można go bowiem odtworzyć:

Światło, co z chmur odpływem srebrnie muśnie,
Leonardo przed oczy przywoływał w półśnie.
Leonardo i jedność czasu, och

Pollakównę fascynuje patrzenie. Uznaje je przecież za pierwszy, i być może najważniejszy etap transsubstancjacji. Obraz powstaje dzięki temu, co zostaje zarejestrowane przez wzrok i wzbogacone przez wyobraźnię. Poetka czyni go zatem centrum percepcji, pomija natomiast ciało artysty i zmienność jego położenia, które dla M. Merleau-Ponty'ego są nie mniej ważne. Twierdzi on, że *[...] użyczając swojego ciała światu, malarz przemienia świat w malarstwo*[24], a ruchome ciało umożliwia poznanie. Jeśli widzenie *zawisłe jest od ruchu*[25], to w liryku Pollakówny ograniczać się może ono jedynie do oka artysty. Przypisywanie patrzeniu szczególnej roli w malarstwie i to w liryku, w którym pojawia się Leonardo da Vinci nie jest przypadkiem. Wszak jego twórczości poświęca również fragment eseju pt. *Święty Hieronim, czyli manowce pamięci*, umieszczonego w tomie *Weneckie tęsknoty* i także zwraca uwagę na wzrok oraz jego zdolność rejestrowania obrazu. Pisząc już o przedstawieniach tłumacza *Wulgaty* przez mistrzów pędzla, uznaje czułe oko Leonarda za szczególnie ważne dla jego sztuki:

> Któż, tak jak ten malarz, pod którego powiekami w przedsennych widzeniach przesuwały się twarze w grymasach, wyrażających najsilniejsze doznania, umiał ukazać płomienną, zapamiętałą rozpacz Hieronima?[26]

Zainteresowanie poetki rolą wzroku sprzęga się zatem z jej profesją i zarazem pasją[27]. Przypuszczenie, że pomaga jej w tym wiedza – znajomość historii malarstwa oraz teoretycznych wypowiedzi artystów, znajduje potwierdzenie w wywiadzie udzielonym przez poetkę I. Smolce, w którym powołuje się na poglądy artystyczne wielkiego malarza. Poetycki obraz patrzenia Leonarda wykazuje zbieżność z jego sądami na temat malarstwa[28].

W pozostawionych przez niego pismach można odnaleźć sporo refleksji na temat wzroku. *Światło i oko* oraz *O malarstwie* przynoszą pochwałę tego zmysłu. W przekonaniu autora *Mony Lisy*

> Oko, które się oknem duszy zowie, jest główną drogą, na której zmysł wspólny może najobficiej i najwspanialej podziwiać nieskończone dzieła natury....[29]

Według niego, oko jest wrażliwe na ciemność, światło, ciało i barwę, postać i miejsce, oddalenie i bliskość, ruch i spoczynek[30].

W liryce autorki *Skąpej jasności* oko malarza unieruchamia zapisane obrazy. Dla poetki poszukującej okruchów poznania, próbującej zmierzyć się z przemijaniem jest to jeden z niewielu znaków trwania. W jej świadomości głęboko jest zakorzenione przekonanie o nieuchronnym działaniu czasu, w którego władaniu jest nasze życie. Wszystko, z czym stykamy się w ziemskiej egzystencji, przeciwstawia wieczności, w której objawia się całość[31]. Natura, ciało są dla niej poddanymi czasu (*czas upływa/ mało dni*, *Nie zamartwiaj chwili*, o ch). Sztuka – przeciwnie. Wymyka się mu, zdolna jest bowiem przemijające chwile wstrzymać i zachować. Pollakówna podkreśla (także formą zapisu – rozstrzelonym drukiem), że o ile człowiek rozdarty jest pomiędzy teraz, było i będzie (*Bądź w chwili*, sj,), o tyle malarstwo[32] owe rozdarcie znosi. Sztuka porządkuje, nadaje strukturę, podejmuje próbę unieruchomienia czasu. Autorkę *Skąpej jasności* intryguje ona podobnie jak W. Szymborską. W liryku *Ludzie na moście*, nawiązującym do obrazu Hiroshige Utagawy noblistka mówi wprost:

> To nie jest wcale obrazek niewinny.
> Zatrzymano tu czas.
> Przestano liczyć się z prawami jego.
> *Ludzie na moście*[33]

Pollakówna dostrzega ontologiczną różnicę pomiędzy nie-sztuką a sztuką. Właściwością tej pierwszej jest przemijanie, drugiej trwanie, nawet jeśli artysta tworzy rzeźbę ze śniegu. Poetka przekonując o wieczności sztuki (*Wieczność*, sj), wspomina uwagę Vasariego[34] na temat prośby Piotra Medyceusza o wyrzeźbienie na pałacowym dziedzińcu figury ze śniegu, a więc o wykonanie dzieła z góry skazanego na nietrwałość. Wbrew jednak logice, pamięć dzieła przetrwała, choć samo nie mogło się zachować:

> Gdy Michał Anioł rzeźbę lepił w śniegu,
> też jej nie zdawał na przyszłość bezpieczną.
> A przecież w plamach farby na zwilżonym tynku,
> [...]

w wyobraźni, co swe światy wznosi bez spoczynku
przebywa nieuchwytna, niepojęta wieczność.
Wieczność, sj, s. 24

Pomimo że podmiot dostrzega niedoskonałość pamięci, która jest nieszczelnym spoiwem gmachu życia (*Pamięć*, sj) – wierzy w jej moc, skoro przywołuje słowa Vasariego o roztopionej rzeźbie Michała Anioła – *i była to niezwykła rzeźba*. Pollakówna podziela zatem sąd Leonarda da Vinci o tym, że *Piękno rzeczy śmiertelnych mija, lecz nie piękno sztuki*[35]. W innym, przywoływanym już liryku – *Portrety na nas patrzą* – poetka docenia walory malarstwa portretowego. Nie przywołuje konkretnego przykładu, ponieważ interesuje ją istota tego rodzaju sztuki. Jest nią metamorfoza tego, co przemijalne w trwałe:

Te twarze przemienione
które są. Najmocniej są.

Świadomość jej przesycona jest myślą o przemijaniu, któremu nic nie jest w stanie się oprzeć (*ta uroda świata śmiercią jest podszyta*, o ch). W obrębie *vanitas* pozostaje zwłaszcza ciało, które ciesząc bogactwem zmysłów[36]. pozostaje mapą czasu i bólu. W poezji tej zyskuje ono obraz metaforyczny, bliski barokowym wyobrażeniom ciała – domu[37]. Jest jednak skazane na niebyt (*Zaświat*, sj). Choć bliskie i fizycznie uchwytne, okazuje się zarazem niebezpiecznie nietrwałą siedzibą duszy (*Rozmowa z ciałem,* sj, *Osoba*, o ch). Pollakównę jednak nie napawa to lękiem – godzi się wszakże na porządek świata wyznaczony przez Boga – ale raczej zastanawia, skłania do refleksji[38]. Obce jest też jej orfickie przeciwstawienie ciała duszy – dostrzega ich odmienność, ale i współprzenikanie. Ciało skazane na przemianę w proch, może jednak przetrwać w pamięci, zwłaszcza zaś utrwalone przez artystę. Poetka ceni zatem malarstwo portretowe, które w swej zdolności zapisywania śladów ludzkiego istnienia wykazuje podobieństwo do późniejszego wynalazku człowieka – fotografii. W jej lirykach zamieszczonych w ostatnich tomikach twarz jest artystycznym i jednocześnie materialnym znakiem trwania jednostki. Autorka *Skąpej jasności* kolejny już raz uchyla się od eksponowania szczegółów – nie wiemy o czyje twarze chodzi. Nieobecność pełnego obrazu ludzkiego oblicza, poświadcza dążenie poetki do uogólnienia, do wyrażenia uniwersalnej prawdy o kruchości bytu. Warte przywołania są tutaj refleksje Arystotelesa, wskazujące na jego zaciekawienie artystycznymi wizerunkami twarzy. Filozof, pytając o sens utrwalania ludzkiego oblicza poszukuje odpowiedzi sugerując, że może tkwić on w tym, że twarz jest wyrazem osobowości. Dostrzega jednak i drugą przyczynę. Jest nią zdolność odróżniania. Nasze twarze mogą być nawet podobne, ale zawsze będą się pomiędzy nimi zaznaczały rysy odmienne[39]. Pollakówna konsekwentnie przywołuje „jakieś" twarze z nieznanych portretów. Brak ich uszczegółowienia zdaje się nie być przypadkowy, ponieważ twarz jest

dla niej tajemnicą, której nie można rozwikłać. Zdaniem E. Levinasa *Twarz jest obecna, nie będąc właściwie żadną treściową zawartością. W tym sensie nie można jej pojąć, to znaczy ująć jej jako całości*[40]. W liryce Pollakówny twarz nie tyle pozbawiona jest roli znaku, ile raczej podlega ograniczonemu poznaniu. Nie można jej bowiem „odczytać”. Poetka unika też utrwalonych już w literaturze sposobów jej deskrypcji – nie odnajdziemy topicznych opisów. Najważniejsza jest tu metamorfoza, najwyraźniej zaznaczająca się przez utrwalenie bytu i znieruchomienie. Pollakówna przemianę tę rysuje subtelnie – można odnieść wrażenie, że dotykaniu materii tak delikatnej, towarzyszy obawa przed dosłownością:

Twarze patrzące na nas z uwagą przedwieczną.
Dusze znieruchomione – swym nocom i dniom
odebrane.
Portrety na nas patrzą, o ch

Malarstwo wstrzymując czas i przestrzeń, skłania poetkę do zadumy. Przeczucie skrywanej przez sztukę tajemnicy wiedzie ją do poszukiwania odpowiedzi na pytania, które pomogą ją rozwikłać. Nie jest to jednak proste – sztuka opiera się tym próbom, gdyż jak wszystko, daje się poznać tylko „po części”. Autorka *Korzyści podróży* podkreśla, że fascynacji tej towarzyszy poczucie dojmującej bezradności, sugerując, że nasze zmagania nie przyniosą zamierzonego skutku.

Malarstwo pobudza do refleksji. Patrząc na dzieło konkretnego twórcy, przywołując styl, rodzaj malarstwa, ciągle dostrzega w nim niedopowiedzenia, czego wyrazem są stawiane pytania. Często odnoszą się one do samego procesu poznania dzieła sztuki, np.

Nasze na nie patrzenie – pytanie – bezradność
gdy silimy się poznać – co? Co odgadnąć?
Portrety na nas patrzą ,o ch,
Jak im sprostać, obrazom, nieprzystępnym światom?
Wieczność, sj

Obcowanie ze sztuką uświadamia ograniczoność poznania, które potęgowane jest poprzez niedoskonałość ludzkiego umysłu i wrażliwości z jednej strony, z drugiej natomiast przez tajemnicę malarstwa zdolną przynajmniej częściowo odeprzeć ciekawość odbiorcy. W lirykach Pollakówny tak się często dzieje z malarskimi przedstawieniami ludzkich twarzy. Ich tajemnica pozostaje nieodgadniona, pomimo wiary w siłę rozumu i zmysłów. I jedne i drugie okazują się niedoskonałymi narzędziami poznania, skoro nie gwarantują realizacji marzenia o tym, by

Przeniknąć w wygaszone
chłodny dotyk odczuć
ich życia – wydanego głodom naszych oczu.
(*Portrety na nas patrzą*, o ch, s.17)

Mamy zatem do czynienia z fascynacją malarstwem, którą cechuje antynomiczne pożądanie obrazu i pragnienie jego poznania oraz pochwała artystycznego niedopowiedzenia, siły sztuki tkwiącej w ograniczeniu jej konkretyzacji. Patrzymy na obraz, ale ciągle wymyka się on nam na wiele sposobów, choć jednocześnie towarzyszy temu przeczuwanie piękna.

W ostatnich tomikach Pollakówny, zwłaszcza w *Ogarnąłeś mnie chłodem*, odwołania do malarstwa zyskują na intensywności, częściej też przywołuje zawartość ikonograficzną obrazów[41]. Nasilenie się tej obecności podyktowane było zapewne pogarszającym się stanem zdrowia poetki, mozolnym przygotowywaniem się do odejścia. W liryku z września 1999 r. czytamy:

I przeżyć
Spokojnie o d r y w a n i e
Gdy świat – już odjęto.
Stosunki ze światem, sj

Utwory powstałe pomiędzy rokiem 2000 a 2002, usytuowane w końcu tomu, wskazują na narastające cierpienie i poszukiwanie ukojenia w modlitwie i sztuce. Warto przywołać słowa M. Gołaszewskiej, która podkreśla, że *Silna wrażliwość estetyczna oraz skłonności twórcze powodują, iż człowiek odczuwający ból niejako transcendentuje siebie, zdobywa się na absolutyzowanie przeżyć estetycznych tak, by zdominowały one nawet skrajny dyskomfort*[42].

Emocje bohaterki lirycznej rozpięte są pomiędzy bólem oraz przeczuwaniem śmierci a sztuką uosabiającą piękno. Nie rodzą jednak dramatycznego buntu przeciw wyrokom Boga, ale raczej potrzebę zachwytu, uchwycenia tlącej się chwili (*Nie zamartwiaj tej chwili*). Poetka formułuje ważne pytanie

Dokąd wzywa ta tęsknota,
co z obrazów do nas woła
*** sj

Nie uchyla się jednak od odpowiedzi na nie. Z pomocą w jej udzieleniu przychodzi kontemplacja malarstwa. *Pietŕ* Belliniego nie tylko budzi zachwyt, ale i pozwala dostrzec *nieubłagane piękno świata, (Pietŕ Belliniego*, o ch), pomimo że nieustannie towarzyszy mu cierpienie. Dla Pollakówny sztuka, w szczególności zaś dzieła mistrzów pędzla, nieodmiennie pozostają nie tylko źródłem zachwytu, ale przede wszystkim przedmiotem refleksji nad porządkiem świata, w który

wpisana jest człowiecza tęsknota za poznaniem, pięknem i trwaniem.

Przypisy

[1]Do wyjątków zaliczyć można liryk *** *tyle pustek po tych, co wyjechali* z roku 1982, zawarty w tomie *Rodzaj głodu*, Warszawa 1986.

[2]W. Wantuch za ważną cechę poetyki Pollakówny uznaje kondensację. Stwierdza ona: *Przy lekturze wierszy uderza niezwykłe skupienie wizji i oszczędność emocji*. W. Wantuch, *Mistyka i optyka*, „Kwartalnik Artystyczny” 2000 nr 3, s. 184.

[3]Uwagi te poczyniła Z. Zarębianka w odniesieniu do „Skąpej jasności”. Zob. Z. Zarębianka, *Zapisane w języku. Doświadczenie duchowe w nowych wierszach Joanny Pollakówny*, [w tejże:] *Tropy* sacrum *w literaturze XX wieku. Od zagadnień motywicznych do perspektyw hermeneutycznych*, Bydgoszcz 2001, s. 276.

[4]Por. tamże, s. 273.

[5]Pollakówna jest również autorką prac z historii sztuki; *Czyżewski* (1971), *Formiści* (1972), *Czapski* (1993), *Malarstwo polskie. Między wojnami. 1918 – 1939* (1982). Poetka pisała również utwory dla dzieci.

[6]Odnajdujemy go m.in. w *Martwej naturze* (*Korzyści podróży*), *Jesieni* (*Lato szpitalne*), *Style* (*Rodzaj głodu*).

[7]W utworze tym pojawia się aluzja do malarstwa Piotra Bruegela Starszego. Wprowadzając w pierwszych jego wersach słowa *Tych zim na śmierć nie zatrzaśniesz*, odsyła nas poetka do dzieł Breugla Starszego, zwanego też Chłopskim, gdyż w jego twórczości odnajdujemy często pejzaż zimowy (m.in. *Myśliwi na śniegu* /*Zima/*, który należy do cyklu *Kalendarz pór roku*, *Pejzaż zimowy z łyżwiarzami* /*Zabawy zimowe*/).Obrazy tego malarza wielokrotnie przywołuje w swej poezji S. Grochowiak.

[8]Z takim określeniem spotykamy się w liryku pt. *Ja, poddanka siedmiu cudów świata* z tomu *Powolny pożar*.

[9]W rozważaniach tych pomijam problem ekfrazy, ponieważ zasługuje na osobne omówienie, zwłaszcza że poetka była historykiem sztuki.

[10]I. Smolka, *Co chwila przekraczać horyzont. Z Joanną Pollakówną rozmawia Iwona Smolka*, „Nowe Książki” 2000 nr 1, s. 5.

[11]Na uwagę zasługuje trafna refleksja P. Śliwińskiego na temat *Skąpej jasności*. Za charakterystyczną dla niego cechę uznaje on wyraźne zwrócenie się ku sferze metafizycznej, która wcześniej pojawiała się od czasu do czasu jako *myśl „zaświecie”*. P. Śliwiński, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002.

[12]W liryku *Skąpa jasność* czytamy:

Bo człowiek chory jest wygnańcem z Raju.
[...]
W trudzie będzie w nieswojość wdzierał się codzienną,
Skąpą jasność rozjarzał, to zduszał w rozpaczy.

[13]J. Pollakówna, *Po części*, [w:] *Skąpa jasność*, Warszawa 1999, s. 5. Dalej podaję tytuł tomu w skrócie (sj) i bezpośrednio przy cytowanym utworze umieszczam numer strony.

[14]P. Śliwiński, dz. cyt., s. 91.

[15]Na ten ważny wątek w twórczości J. Pollakówny zwraca uwagę A. Mazan-Mazurkiewicz w interesującym studium pt. Bo skąd ta harmonia? – *Piękno dzieł malarskich jako znak transcendencji*. O Skąpej jasności *Joanny Pollakówny*, [w:] *Piękno materialne. Piękno duchowe. Materiały z konferencji 19-21 maja 2004*, pod red. A. Tomeckiej-Mirek, Łódź 2004

[16]P. Śliwiński, dz. cyt., s. 87.

[17]J. Pollakówna, *Modlitwa o obraz*, [w:] *Ogarnąłeś mnie chłodem*, Kraków 2003, s. 19. dalej tytuł tomu podaję w skrócie (o ch) i wraz z numerem strony sytuuję przy cytowanym fragmencie.

[18]Por. A. Mazan-Mazurkiewicz, dz. cyt., s. 370.

[19]W. Wantuch, dz. cyt., s. 186.

[20]Por. M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, przeł. S. Cichowicz, [w:] *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, tłum. zbiorowe wybrał, opracował i wstępem opatrzył S. Cichowicz, Gdańsk1996.

[21]Podobną wrażliwość na styl prezentuje w swej poezji W. Szymborska np. w *Kobietach Rubensa* i *Miniaturze średniowiecznej*. Por. M. Czermińska, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie" 2003 nr 2(80-81).

[22]Światło w liryce Pollakówny łączy się z sacrum. Por. Z. Zarębianka, dz. cyt..

[23]Należy jednak podkreślić, że oko artysty w przeciwieństwie od kamery czy aparatu fotograficznego nie rejestruje obrazu mechanicznie, lecz wybiera charakterystyczne cechy oglądanej struktury. Zob. R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Gdańsk 2004, s. 62 i dalsze.

[24]M. Merlaeau-Ponty, dz. cyt., s. 20.

[25]Tamże, s. 21.

[26]J. Pollakówna, *Święty Hieronim, czyli manowce pamięci*, [w tejże:] *Weneckie tęsknoty. O malarstwie i malarzach renesansu*, Warszawa 2002, s. 39.

[27]Poetka stwierdza: „Leonardo da Vinci w swoich pismach radzi malarzom, żeby przed zaśnięciem, w ciemności, wyobrażali sobie postacie, pejzaże –przepowiadali je sobie." I. Smolka, dz. cyt., s. 5.

[28]Wskazywano również na podobieństwo poetyki Pollakówny do poglądów Witela Ślązaka na temat optyki i mistyki. Por. W. Wantuch, dz. cyt., s. 187.

[29]Leonardo da Vinci, *O malarstwie*, [w tegoż:] *Pisma wybrane*, wybór, układ, przekład i wstęp L. Staff, Warszawa 2002, s. 173

[30]Por. tamże, s. 212.

[31]Na takie pojmowanie przez poetkę wieczności uwagę zwraca Z. Zarębianka. Por. Z. Zarębianka, dz. cyt., s. 284.

[32]Podobne refleksje odnosi poetka do fotografii, co w poezji współczesnej nie jest przypadkiem odosobnionym. Refleksje nad wstrzymaniem czasu w fotografii odnajdujemy również w liryce W. Szymborskiej (*Znieruchomienie*, *Pierwsza fotografia Hitlera*, *Fotografia z 11 września*).

[33]W. Szymborska, *Ludzie na moście*, Warszawa 1986.

[34]Poetka przywołuje relacje G. Vasariego w ramie końca liryku. Efektowność komentarza wzmacnia jego graficzne wyodrębnienie oraz forma zadania parenetycznego. Refleksje G. Vasariego na temat malarstwa i malarzy (*Żywoty najsławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, 1549 – 1550) odnajdujemy również w esejach Pollakówny. Por. J. Pollakówna, *Alchemia światła*, [w:] *Glina i światło*, dz. cyt., s. 19 i dalsze.

[35]Leonardo da Vinci, dz. cyt., s. 170.

[36]W jednym z liryków czytamy:

popłyń w niebo duszo, o ciele zapomnij.
[...]
O barwach, muzykach, zapachach w dni letnie
które zmysły ciała znosiły ci skrzętnie.
*** *że ta uroda....*, och

[37]Nie jest to jedyny w liryce Pollakówny ślad nawiązań do baroku. Dostrzeżono je również w obrębie stylizacji, dla której wzorem była twórczość Sępa-Szarzyńskiego oraz w charakterystycznych dla baroku antynomii. Zob. W. Wantuch, dz. cyt., s. 185.

[38]Ciało w liryce Pollakówny skłania do refleksji nad tożsamością. Zdaniem R. Cieślaka, takie ujęcie opiera się na ujęciu *ciało to „ja" lub "nie ja"*. Wskazuje ona na obecność w poezji polskiej XX w. czterech sposobów wyrażania obrazu ciała. Poza wymienionym, wyróżnia on jeszcze; ciało

jako przedmiot estetyczny, ciało zdeformowane, ciało jako obraz. Zob. R. Cieślak, *Gry wzrokowe. O wyobrażeniach ciała w poezji polskiej XX wieku*, [w:] *Między słowem a ciałem. Materiały z IV Sesji Naukowej z cyklu „Świat jeden, ale nie jednolity”. Bydgoszcz, 24-26 października 2000 roku*, pod red. i ze wstępem L. Wiśniewskiej, Bydgoszcz 2001.

[39]Por. Arystoteles, *O twarzy*, przeł. L. Regner, [w:] *Zagadnienia przyrodnicze*, przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył L. Regner, Warszawa 1980, s. 361.

[40]E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, wstęp B. Skarga, Warszawa 1998, s. 227. M. Poprzęcka uznaje wypowiedź Levinasa za przejaw sprzeciwu wobec długiej tradycji fizjonomiki. Zob. M. Poprzęcka, *„... i ciągle widzę ich twarze...*”, [w:] *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, Gdańsk 2000, s. 142 i dalsze.

[41]Na ich nieobecność w tomie *Skąpa jasność* uwagę zwróciła A. Mazan-Mazurkiewicz, dz. cyt., s. 369.

[42]M. Gołaszewska, *Piękno i cierpienie. Esej o traumatycznym doznaniu piękna*, [w:] *Wymiary piękna,. Z badań estetyki sensu largo*, pod red. M. Gołaszewskiej, Kraków 1998, s. 103.

Summary

The poetry of Joanna Pollakówna is conspicuous for its profound humanism. Looking for the answers to the questions about the sense of being, the spiritual and corporeal nature of man, sensuality and love plays a significant role in her lyrics. For the authoress of ‘Żwir’ the sphere of poetic exploration stretches between the sacred and the profane, what is spiritual and corporal. Nature and art are the source of experience for Pollakówna and they are not opposing each other in her poetry. The poet does not limit herself to admiring them; they are rather inspiration for reflection on time and beauty. The art, especially painting fascinates with its artistry and variety. Works of Bruegel, Leonard, Limbourg brothers, Dürer and Rafael provoke deliberations on the world order based on the coexistence of contradictions and the limitation of cognition. The sensory experience sanctions the existence but also allows to get closer to the beauty of the world created by God. Sight and look, which are the beginning of transubstantiation for an artist, are of great importance for Pollakówna. The sight registers images, immobilizes them and thus saves them opposing to the inexorable time passing. Communing with the painting is for her experiencing the human imperfection of cognition and beauty at the same time.

INTERPRETACE

INTERPRETACJE

Kamilla Termińska
(Katowice)

„Mapa pogody” Jarosława Iwaszkiewicza
Studium interpretacyjne

Wiersz, do którego pragnę się odnieść, Jarosław Iwaszkiewicz, jeden z największych, ze względu na głębię problemów filozoficznych swych dzieł, cechującą je aksjologię i miarę kunsztu artystycznego, polski prozaik, dramaturg, eseista, krytyk, lecz nade wszystko, jak sam mówił o sobie, poeta, napisał u schyłku życia.[1] Wybitna pozycja, jaką zajmuje jego rozległa twórczość w literaturze polskiej, usprawiedliwia każdą, choćby najmniejszą, próbę uchwycenia tajemniczego *quid* ukrytego w jego dorobku.

Wiersz jest reprezentatywny dla inwokacyjnej liryki wyznania, w której wyrazistym adresatem optatywnych wypowiedzi jest osoba bliska podmiotowi lirycznemu (możemy domyślać się, że chodzi o żonę poety). Bliskość ta *explicite* wyrażona jest w treści utworu poprzez odwołanie do wspólnej, a nawet przysługującej wyłącznie „nadawcy i odbiorcy” (językowo realizowanych jako „my”, „nasze”) wiedzy i pamięci.

Jestem przeświadczona, że stanowi on swoistą *summę*. Podmiot liryczny, stary człowiek, który ma za sobą piękne, bogate życie, spojrzał na nie oceniającym wzrokiem i zapisał w wierszu wszystko, co było dla niego najważniejsze. Spróbuję go odczytać umieszczając jego interpretację na trzech przenikających się zasadniczych płaszczyznach; symboliczno-kulturowej, konceptualno-egzystencjalnej i formalno-językowej.

Wiersz ma budowę stroficzną. Do pewnego stopnia paralelne strofy są silnie (dwukrotne powtórzenie wyrazu otwierającego w zakończeniu) zamknięte, a całość jest aluzją do zawierającej błogosławieństwa liryki religijnej. Wiersz składa się z siedmiu (sześciu pełnych i niepełnej ostatniej) zwrotek. Liczba siedem symbolizująca całość, jedność, doskonałość może być tu traktowana jako aluzyjne nawiązanie do otwierającego Biblię poematu o stworzeniu świata. Aluzja ta, narzuca się szczególnie wyraziście utożsamieniem zwrotki siódmej z dniem odpoczynku Boga po ukończenie dzieła stworzenia. Zwrotka ta, domyślana przez czytelnika[2], wycyzelowana jego wrażliwością, mieści w sobie telluryczny symbol ziemi, a więc śmierci, tajemnicy i zmartwychwstania. Zabieg „niedokończenia” strofy wprowadza napięcie między pojęciem pełni narzuconym przez siedmiostroficzną strukturę, a otwartością na przemianę, dopowiedzenie, tajemny i niewiadomy „ciąg dalszy”.

Pozostałym zwrotkom patronują inne wielkie figury kultury śródziemnomorskiej. Zasadniczo zgodnie z wprowadzonym przez poetykę

rozróżnieniem między alegorią a symbolem[3], tematyzowane w kolejnych strofach: *las, woda, burza, niebo, czas, dom* i *ziemia* są kulturowo (głównie przez mit, literaturę i plastykę, lecz także np. przez psychoanalizę) ustalonymi, lecz otwartymi na dookreślenia i pełnymi semantycznej ambiwalencji, niespersonifikowanymi alegoriami. Każda zamknięta strofa zawiera w sobie nadrzędną dla niej alegorię, która następnie jest uszczegółowiona serią w różnym stopniu skonkretyzowanych pojęć. Nie interpretują one alegorii; raczej ilustrują ją, częściowo reifikują, indywidualizują pozostawiając rozległe „puste miejsca" wypełniane wyobraźnią czytelnika prowokowanego wręcz do współtworzenia poetyckiego obrazu. Chciałoby się w tym miejscu zacytować znakomitego Mario Praza: *Abstrakcja zasugerowana przez przedmiot realny była uważana za piękniejszą od samego przedmiotu, którego zadaniem było jedynie skierować duszę w stronę pewnej harmonii ponadzmysłowej*.[4]

Las to *święte i tajemnicze miejsce, które zamieszkują dobrzy i źli bogowie, duchy i demony, dzicy ludzie, boginki bagna i lasu, wróżki itp*.[5] Jest miejscem wewnętrznego wyciszenia, kontemplacji i pracy duchowej, bezpiecznego *exilium* (święty gaj – miejsce kultu i azyl) z dala od gwaru i niebezpieczeństw, lecz także miejscem dramatycznych spotkań, błądzenia i irracjonalnych wydarzeń. Iwaszkiewiczowskie dopowiedzenia tej alegorii odwołują się do słońca – symbolu, z którym las wchodzi w komplementerną opozycję, symfonii Liszta, Wagnera i Mozarta, słynnego z bitew partyzanckich podkieleckich lasów koło Szydłowca – miejsca śmierci, pamięci i bezimiennej już sławy (tam „zabito Adzia"), malarskiego przedstawienia dębu, który jest, łączącym kulturę polską i germańską, upostaciowieniem mocy, męstwa, nieśmiertelności, lub co najmniej długowieczności. Strofa ta nasycona jest doznaniami słuchowymi; szmerem, śpiewem ptaka, wielką muzyką mistrzów, sugeruje dźwięki fortepianu.

Druga i trzecia zwrotka są zdominowane przez alegorie aquatyczne, spokojne, leniwe lub nikłe w strofie drugiej, gwałtowne (burzliwe), nieposkromione i rzęsiste w trzeciej. Taka ambiwalencja odbija zasadniczą dwubiegunowość odczytań alegorii wody: życie i śmierć, stwarzanie i unicestwianie, wieczność i zmienność, stałość i przeobrażenie, śmierć i zmartwychwstanie, pełnia zarodków-możliwości i czystość (dziewictwo) lub oczyszczenie, spokojna bierność i pełna furii żądza zniszczenia, jednym słowem; Apsu i Tiamat z babilońskiego epos o stworzeniu *Enuma elisz*. Wśród konkretyzacji strofy trzeciej[6], której główną alegorią jest burza zobrazowana symbolami wody i powietrza, pojawia się znamienne odwołanie do ewangelicznego obrazu Chrystusa uciszającego jezioro Genezaret.

Niezwykłe są konkretyzacje *nieba* – alegorii porządkującej zwrotkę czwartą. Wbrew oczekiwaniom nie pojawiają się tu, z jednym wyjątkiem, pojęcia wiązane z niebem poprzez sakralne, uraniczne mity i wywodzącą się z nich sztukę. Nie ma zatem mowy o nieskończoności, porządku kosmicznym, Bogu i Jego domu etc. Występują jedynie nazwy coraz odleglejszych obiektów kosmicznych (efekt współbrzmiący ze zjawiskiem rozszerzania się wszechświata). Końcowym

akcentem tego wyliczenia, zaraz po *antymaterii*, jest *nicość*. Jest to pojęcie filozoficzne charakterystyczne dla hinduizmu (*nirwana*, która uwalnia od wszelkich pragnień i skłonności do działania) oraz kluczowe dla zainspirowanego Heglem egzystencjalizmu tak w wydaniu Sartre' a, jak i Heideggera, który poczucie nicości wywodził z obezwładniającego lęku wobec śmierci. Także w wielkich monoteizmach pojawia się myśl o niewysławialnym Bogu, dla którego nie ma atrybutu, który jest obcy czemukolwiek, poza czymkolwiek, co możemy poznać.[7] Możliwe, że została tu przywołana mistyczna teologia nicości, biorąca w chrześcijaństwie swój początek z dzieł Pseudo-Dionizego, wyrażalna jedynie milczeniem, lecz przekazywana paradoksalnie przez spisujących swe doświadczenia mistyków w dziesiątkach dzieł.[8]

Zwrotka piątka nie zawiera naczelnej alegorii – interpretandum. Zastępuje ją pojęcie – interpretans: *czas*. Czas sam w sobie tajemniczy, zakrzepły w strukturach języka, konceptualizowany w dziesiątkach teorii filozoficznych i mitologicznych przekazach kulturowych. Skonwencjonalizowane alegorie pojawiają się natomiast w wersach dotychczas mieszczących w sobie uszczegółowienia: *klepsydra* i metonimiczna *sprężyna*. Z tymi artefaktami symbolizującymi czas indywidualny zderzone są kosmiczne symbole czasu obiektywnego: *gwiezdne zegary, zaćmienie do zaćmienia* i *gasnące słońce*.

Dom jest nadrzędną alegorią szóstej zwrotki. Jest to bezpieczny, pełen subiektywnych znaczeń, własny, tylko „nasz" (podmiotu lirycznego i adresata, Poety i Jego Żony, mój i twój) dom. Uszczegółowiony jest przez ukochane zwierzęta, wymagające troski rośliny, codzienne sprzęty, rzeczy będące śladami pamięci, która (wiemy to *ex post*) zostanie rychło i nieodwołalnie, wraz z życiem, starta. Nie można oprzeć się wrażeniu, że zwrotka ta jest ilustracją Jaspersowskiej koncepcji codzienności, jako najważniejszej, najprawdziwszej, najbardziej nabrzmiałej sensem, przestrzeni ludzkiego życia.

Odwołanie się do tak szerokich kontekstów kulturowych każe czytelnikowi poczuć się nie tylko sobą, wrośniętym w swą rodzinę i naród, nie tylko spadkobiercą dziedzictwa europejskiego, nie tylko obywatelem świata i mieszkańcem kosmosu, lecz i dzieckiem Boga stojącym w samym centrum wszechświata. Iwaszkiewicz nie buduje tu opozycji dalekie/bliskie czy obce/moje, ogromne/maleńkie; obdarza nas w jednakowym stopniu Wagnerem i szmerem świętokrzyskich lasów, jeziorem Genezaret i tatrzańskim strumyczkiem, nieskończonością i intymną chwilą istniejąca tylko w naszej świadomości, kubkiem mleka i wyrafinowaną, mistyczną koncepcją Boga.

Inną płaszczyzną, na które może dokonać się interpretacja tego wiersza jest skontekstualizowanie go w ramach przebogatej, prozatorskiej, dramatycznej i poetyckiej twórczości Iwaszkiewicza. Posiada ona według mnie swoje jądro – tragiczną wizję świata utkaną przy wykorzystaniu motywów historii i śmierci, cierpienia, sztuki, miłości, otwarcia na transcendencję i (słowo jakże passé) patriotyzmu.[9] Zmaganiom człowieka z czasem i konfliktom z otaczającą go

rzeczywistością społeczną towarzyszy poszukiwanie sensu. I chociaż wszędzie odnaleźć można wzorzec; człowiek czegoś pragnie, zamyśla, marzy, usiłuje to uzyskać przez trud lub ofiarę i nie udaje się to nigdy, z góry przegranej walki z losem nie można uważać za beznadziejną. Można ją toczyć w imię najwyższych wartości, chłonąc urodę świata. Iwaszkiewicz jest mistrzem jej opisu.[10] Wyrafinowany sensualizm jego twórczości polega, mówiąc skrótowo, na budowaniu skomplikowanych struktur językowych wykorzystujących więcej niż jedną właściwość modalną, relatywizujących ogląd przedmiotu lub osoby do wewnętrznego nastawienia podmiotu doświadczającego, jego wrażliwości, wiedzy, nastroju, zmienności perspektyw, determinacji danych zmysłowych poprzez tło i oświetlenie, stosowanie metafor, metonimii i synestezji. W analizowanym wierszu uderza asceza środków deskryptywnych przy jednoczesnym wyliczeniu ulubionych przez twórcę obiektów opisu. Iwaszkiewicz sporządził tu jak gdyby indeks deskryptywnych motywów swej twórczości. Jego opisy lasów, drzew, roślin, stawów, strumieni, gry obłoków, gwiazdozbiorów, zabudowań, wnętrz, sprzętów, a nawet zwierząt są niezrównane we współczesnej polskiej literaturze. Jest nieprześcigniony w psychologicznym i sensualistycznym opisie swych literackich bohaterów, lecz także w „zewnętrznych" deskrypcjach ich sylwetek, twarzy i wyrazu oczu. Absolutnie wyjątkowa jest jego umiejętność budowania słownych odpowiedników, swoistych translacji, dzieł plastycznych i muzycznych oraz melicznośc niektórych utworów. Wszystko to sprawia, że wiersz ten może być odczytany dopiero na tle jego całego *opus magnum*, do którego stanowi skondensowane, niby indeks, odesłanie.

Wyjątkową właściwością języka poezji skontrastowanego z potocznością jest jego kodyfikacja. I chociaż o całkowitej rozłączności treści i formy nawet tutaj nie może być mowy, nie można analizować wiersza zaniedbując pamięć określonych wzorów weryfikacyjnych i panujących w nich zasad. Iwaszkiewicz, nawet mu to – jako nadmierne artystostwo – zarzucano, jest znawcą, twórcą, eksperymentatorem w tej dziedzinie. Wprowadził do polskiej literatury refleksyjno-filozoficzne xenie proweniencji antycznej, wskrzesił oktostychy. „Mapa pogody" została napisana przez mistrza formy poetyckiej, znawcę techniki poetyckiego organizowania języka. Zgodnie z moją hipotezą wstępną, można i w tej warstwie interpretacyjnej doszukać się szczególnego kunsztu zbierającego w sobie całość doświadczeń wersyfikacyjnych poety, jakiegoś utajonego zabiegu, który by do tej całości odsyłał. Gdyby nie to przeświadczenie interpretacja budowy wersyfikacyjnej wiersza nie przedstawiałaby sobą specjalnej trudności.

Mówiłam już o jego budowie stroficznej, o zamkniętych w konstrukcje pierścieniowe, regularnych sześciu, i otwartej, „urwanej" siódmej zwrotce. Wydaje się, że rozpoznawalna w całym wierszu jest *figura serpentinata,* która, jak gdyby mimochodem, scharakteryzowana została najszerzej przy formułowaniu uwag na temat *Dyskobola* Myrona: *Podobne wrażenie gracji i uroku wywołują figury retoryczne niezależnie od tego, czy polegają na kunsztownej myśli, czy na*

kunsztownej mowie, są bowiem jakimś odejściem od linii prostej i mają tę zaletę, że różnią się od utartych zwyczajów.[11] Niby-refren pojawiający się w zakończeniach strof implikuje parantele muzyczne. Śpiewność wiersza musi również jakoś zależeć od jego sposobu zrytmizowania:

Mapa pogody

Pogoda lasu niechaj będzie z tobą
promień przedarty przez dwa liście dębu, ptaszek Zygfryda, co opowiadał o śpiącej dziewczynie, szmer gałęzi, szmer lasu Liszta i Wagnera, lasu szydłowieckiego, gdzie zabito Adzia, dębu, co wisi u nas nad fortepianem, pogoda lasu
pogoda, pogoda.

Pogoda wody niechaj będzie z tobą
wody stawu i wody jeziora, które tak lubisz,
strumyka spod Koszystej i strumyka spod Czarnego Stawu, gładka powierzchnia zatoki Palermo i słaby przybój pod Sopotami, pogoda wody
pogoda, pogoda.

Pogoda burzy niechaj będzie z tobą
pogoda sinej chmury i zielonych żarnic, żagli zerwanych, pogoda Mirandy, pogoda nawałnicy, pogoda jeziora Genezareth niech się uciszy
pogoda pogoda

Pogoda nieba niechaj będzie z tobą
przepaski Oriona, blasku Plejad, śpiewu łabędzia lecącego w górze, obszaru galaktyki, objętości mgławicy, antymaterii, pogoda nicości
pogoda pogoda

Pogoda czasu niechaj będzie z tobą
twojego czasu i czasu gwiezdnych zegarów, pogoda klepsydry, którą odwraca sędzia Joanny, przestrzeni od nas do nas, zaćmienie do zaćmienia, czasu skurczonego w sprężynie i czasu zebranego w gasnącym słońcu
pogoda pogoda

Pogoda domu niechaj będzie z tobą
jasnego pokoju, nakrytego stołu, białego sera,
mleka, kawy, wiśni, drobnych przedmiotów,
których pochodzenie my tylko znamy, foto-
grafii, o których my tylko coś wiemy, Irenka,
Tadzio, pani Wodzińska, twarze, które z nasze-
go biurka zejdą do podręczników i już na
zawsze, pogoda roślin pokojowych, choinek,
aloesów, pogoda naszych piesków
pogoda pogoda
Pogoda ziemi niechaj będzie z tobą.

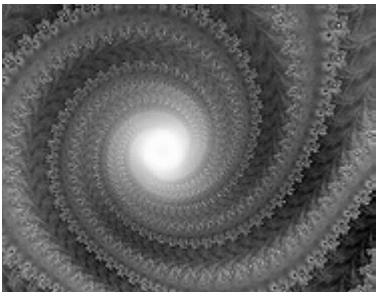
Mimo skrupulatnej analizy nie udaje mi się jednak odkryć żadnej zasady pozwalającej zaliczyć wiersz do któregoś z polskich systemów wersyfikacyjnych: sylabicznego, sylabotonicznego czy tonicznego i to zarówno w ich kanonicznej bądź nieregularnej odmianie. Nie pozwala na to ani niski stopień ustabilizowania liczby sylab, ani zestrojów akcentowych, bądź intonacyjnych w obrębie wersu. Mimo iż poszczególne wersy różnią się między sobą, oscylują wobec pewnych stałych. Pominąwszy pierwszą (11 sylab), przedostatnią, jeśli występuje (2 sylaby) i ostatnią linię strofy (6 sylab), pozostałe mieszczą się w przedziale 10 do 17 sylab. Jest to niewątpliwie wtórnym efektem względnie wyrównanego rozmiaru i graficznego kształtu poszczególnych strof. Nieregularności sylabicznej towarzyszy akcentowa; w całym utworze nie ma dwu paralelnych pod tym względem wersów. Nie występuje też tu charakterystyczne dla tonizmu zjawisko rytmizacji poprzez samodzielne zestroje akcentowe; brak również śladów jakiejkolwiek stabilizacji intonacyjnej. Mało, jest ona ostentacyjnie przerywana przenoszeniem wyrazów, chociaż w związku z charakterystyczną dla polszczyzny paroksytonezą najczęstsze są trocheje /-, dytrocheje --/- (peon III) i amfibrachy -/-. Poza okalającymi strofę wersami nie występują one jednak w żadnych regularnych układach. Intuicja jednak nie pozwala domniemywać, by właśnie ten utwór mógł być skonstruowany jedynie poprzez negowanie charakterystycznych dla polskiej tradycji praw wersyfikacyjnych. Nawet jako współczesny wiersz wolny musiałby być zrozumiały poprzez odniesienie do tychże.

Czy wobec tego rzeczywiście, jak podpowiada mi intuicja, panuje w wierszu jakaś naczelna zasada formalno-semantyczna? Sekret leży w tytule: *mapa pogody*. Zwykła kolokacja pojawiająca się codziennie na ekranach telewizorów.[12] Zwróćmy się ku znaczeniom obu zestawionych wyrazów. *Mapa* – dwuwymiarowy, skonwencjonalizowany, aspektowo upraszczający obraz rzeczywistości wielowymiarowej, niemożliwej do oddania w wyczerpującym, wielostronnym opisie. *Pogoda* natomiast to, w swojej neutralnej wartościująco wersji, charakterystyczny dla danego miejsca i czasu zespół zjawisk atmosferycznych, takich jak opady, czy wielkość i rodzaj zachmurzenia, temperatura itd. Wyraz *pogoda* z wbudowanym waloryzowaniem dodatnim, oznacza na ogół aurę słoneczną, albo

sprzyjającą jakimś zamiarom czy działaniom. Te właśnie „pozytywne” konotacje wykorzystują metafory mówiące np. o *pogodnym usposobieniu*, czy *pogodzie malującej się na czyjejś twarzy*, *widniejącej w czyimś spojrzeniu*. *Pogoda* jednak, przez swój prasłowiański rdzeń ‘*god’* jest spokrewniona z *godami, godnością, zgodą, dogodnością, wygodą*. I chociaż samego rdzenia nie da się jednoznacznie wyeksplikować, cały ten niedookreślony lecz pełen optymizmu, dobroci i nadziei, kłąb znaczeń, dodatkowo rozświetlony blaskiem słońca, został uaktywniony w przenośnych znaczeniach wyrażenia *pogoda,* na którym została zbudowana cała koncepcja wiersza. Stanowi ono samo jądro, dno wiru semantycznego, wokół którego zorganizowana jest cała materia utworu. Każda zwrotka stanowi wariację na temat poprzedniej. Wprowadzając nową mutację zasadniczego tematu, nieznacznie modyfikuje sposób, który go dookreśla, dopowiada i obrazuje. Pierwsze dwie zwrotki mają epiforyczne (powtórzenie zwrotu kończącego) zakończenia kaskadowe. Zwrotka trzecia – anaforyczne (rozpoczynanie fraz tym samym wyrazem) otwarcie. Ona też zawiera jedyną wewnętrzną frazę optatywną. O ile w strofie pierwszej występuje wyłączające postronnych, endocentryczne ‘my’, w drugiej – ‘ty’, trzecia i czwarta są pozbawione indeksów osobowych, o tyle piąta i szósta są nimi relatywnie nasycone. W pierwszych trzech zwrotkach wśród zazwyczaj deskryptywnie wprowadzanych, niby-reistycznych konkretyzacji, pojawia się sześć „przedmiotów”, w następnych dwu – siedem, a w ostatniej pełnej – szesnaście. Urok nieregularności, wzrastająca obfitość przedmiotów i zdarzeń, ich częściowe, niestabilne semipodobieństwo i zakończenie utworu: milczenie wobec niejasnego, niedookreślonego, nieznanego. Robi to nieodparte wrażenie wznoszenia, zagarniania wzrokiem coraz większego obszaru, ekstatycznego wzlotu. Jak zakończonego? Czytelnik sprowokowany jest do, uzależnionej od jego religijnych przekonań, odpowiedzi w tworzonej przez siebie strofie ostatniej, dotyczącej – jak sądzę – eschatonu.

Czy tego typy próba uchwycenia regularności uprawniona jest jakąś teorią? Myślę, że humanistyka (humanistyka bez kompleksów) tym się m.in. różni od nauk ścisłych, że dopuszcza możliwość snucia refleksji i poszukiwania ukrytego porządku poza granicami uznanych przez autorytety, sformalizowanych teorii. Posługując się językiem naturalnym nie musi gwarantować znaczenia używanych terminów poprzez umieszczenie ich w ramach wyznaczających im sens i użyteczność. Odwołując się do starożytnej jeszcze tradycji wyznaczającej znaczenia terminów, np. nazw stóp wersyfikacyjnych, unika się niebezpieczeństwa bycia niezrozumiałym. W wypadku analizy wiersza, który wyraźnie „nie chce” być wtłoczony w obowiązujące prawidła, wykroczenie poza nie wydaje się obowiązkiem interpretatora. Interpretatora, który jest przeświadczony, iż prawidła te obejmują tylko cząstkę rzeczywistości poetyckiej, bo całość tej rzeczywistości reguluje jakieś ogólne PRAWO lub PRAWA, których rozpoznanie leży poza przyjętym aparatem pojęciowym.

Przypuszczam, że istnieje teoria, którą można (metaforycznie, bądź dosłownie) zastosować w tym wypadku. Myślę o matematyzacji tzw. chaosu rozpoczętej przez Edwarda Lorenza, Mitchella Feigenbauma, Benoit Mandelbrota i in w siedemdziesiątych latach ubiegłego wieku. Teoria chaosu deterministycznego, posługując się wypracowaną przez siebie terminologią, ujawniła wyrafinowaną logikę dotychczas niemożliwych do tego typu ujęcia fenomenów, takich jak obłok, płomień, liść paproci, łopocząca na wietrze wstążka, wir wodny, zmienne ukształtowanie pustyni, róża, galaktyka spiralna, kwiaty mrozu na szybie... Pozwala obliczyć porowatą powierzchnię gąbki, poszarpane fiordami wybrzeże populację jakiegoś zwierzęcego gatunku w niszy ekologicznej... Brak mi odpowiedniej wiedzy, by zbudować matematyczny opis analizowanego wiersza oraz pewnego kwantum arogancji, by uznać, że tego typu informacja nie byłaby dla ewentualnego Czytelnika mojego artykułu naprawdę istotna. Ale przeglądając odpowiednią literaturę, oglądając witryny internetowe oraz uczestnicząc w Konferencji. „*Efekt motyla" Teoria chaosu a humanistyka*[13], byłam oczarowana pięknem „chaotycznych" obiektów geometrycznych – fraktali. Cechują się one nigdy nie kończącą się strukturą, której powtarzalne, lecz niemożliwe do ścisłego wydzielenia, elementy nie mają właściwej dla siebie skali. Mogą, powtarzane (dosłownie – jak w „dywanie Sierpińskiego, lub nieznacznie modyfikowane) w jakiejś serii, ulegać powiększeniu w bezkres i pomniejszeniu w nieskończoność. Niech jeden z nich, z serii tzw. *fractral waves*, zostanie wizualnie skojarzony z *Mapą pogody.*



Przypisy

[1]Iwaszkiewicz J., *Razem słuchajmy życia...* Warszawa 1986, s. 70-72.

[2]Np. /Pogoda ziemi niechaj będzie z tobą.../
piachu pustyni, granitu szczytów, skały skruszonej,
bruzdy otwartej, rozdartej lemieszem, gleby upraw-
nej, napełnionej ziarnem, czerwonej glinki – z niej
stworzony człowiek, prochu i pyłu, i śmiechu i wiatru,
w wirze chaosu, tańcu Eurynome,
i znowu, dlaczego
pogoda, pogoda.
/Kamilla Termińska/

[3]„/.../ w alegorii związek między zjawiskiem przedstawionym a ukrytym sensem jest konwencjonalnie ustalony, natomiast w s[ymbolu] ma on charakter jednorazowy i nieokreślony. Alegoria podlega zasadniczo jednej tylko interpretacji, która wymaga od odbiorcy odpowiedniej erudycji i znajomości reguł odczytywania, natomiast s[ymbol] otwiera możliwości różnych rozumień i interpretacji [...], przy czym żadnemu z tych rozumień sens symboliczny nie uobecnia się w sposób jasny i definitywny.” *Słownik terminów literackich*, s. 433.

[4]Praz M., *Mnemosyne: Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych.* Warszawa 1981, s. 73, gdzie autor wspomina o metafizycznym kryterium interpretacyjnym.

[5]Oesterreicher-Mollwo M., *Leksykon symboli.* Warszawa 1992, *s.v.*

[6]Z wstydem przyznaję, że nie udało mi się zidentyfikować znaczenia wyrazu *żarnica* (?), niewątpliwie kojarzącego się z żarem i żarnami. Być może jest to odpowiadająca żarnom właśnie część młyna wodnego. W tym wypadku *zielony* sugerowałoby ‘obrośnięty wodorostami’.

[7]O szczególnym, boskim „Nihil” wspomina większość opracowań religioznawczych. Por. chociażby: Otto R., *Świętość.* Warszawa 1968; Armstrong K., *Historia Boga. 4000 lat dziejów Boga w judaizmie, chrześcijaństwie i islamie.* Warszawa 1995; Kołakowski L., *Horrir metaphisicus.* Warszawa 1990.

[8]Opisy doświadczeń metafizycznych stanowią częsty motyw prozy J.I. Por mój artykuł: *Metaopis przeżycia metafizycznego.* W: *Wartości w języku i tekście*. Red. J. Puzynina. Wrocław 1991.

[9]Mój artykuł: *Tragizm powieści Jarosława Iwaszkiewicza Sława i chwała.* (w druku).

[10]Tematyka ta zafascynowała mnie do tego stopnia, że poświęciłam jej książkę *Sensualizm w prozie Jarosława Iwaszkiewicza. Hermeneutyka i składnia*, Katowice 1988, oraz szereg artykułów naukowych: *Czas w wypowiedzeniach postrzeżeniowych prozy Jarosława Iwaszkiewicza*. Poradnik Językowy 6, 1987. *Functional Perspective in the Utterances of Visual Perception (on the beasis of Jaroslaw Iwaszkiewicz's prose).* Linguistica Silesiana 13, 1991. *Negacja w wypowiedzeniach postrzeżeniowych prozy Jarosława Iwaszkiewicza*. Język Artystyczny 5, Katowice 1987. *Rodzina wypowiedzeń konstytuowanych przez czasownik czuć*. Prace Językoznawcze 16. Studia z językoznawstwa rosyjskiego i słowiańskiego. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach nr 1038. *Symbolika okna w prozie Jarosława Iwaszkiewicza.* Język Artystyczny 8. Katowice 1993. *Syntaxe de la description littéraire*. Linguistica Silesiana, 10, 1989. *Tematyzacja wypowiedzeń percepcyjnych w prozie Jarosława Iwaszkiewicza*. Poradnik Językowy 1, 1990.

[11]Shearman J., *Manieryzm.* Warszawa 1970, s. 102.

[12]„POGODY MAPA, mapa synoptyczna, mapa konturowa danego obszaru z naniesionymi wynikami jednoczesnych obserwacji meteorol. /.../ oraz wykreślonymi układami izolinji niektórych parametrów /.../.” Patrz *Encyklopedia Powszechna PWN.* Warszawa 1975, *s.v.*

[13]„*Efekt motyla” Teoria chaosu a humanistyka.* Konferencja Instytutu Filologii Polskiej. Uniwersytet Wrocławski, Wrocław maj 2004.

Summary

Jarosław Iwaszkiewicz's "Weather map" ("Mapa pogody")
Interpretative study

A strophic (stanzaic) Jarosław Iwaszkiewicz's verse "*Weather map*" ("*Mapa pogody*") belongs to invocatory lyric poetry of confession and constitutes a peculiar summary (*summa*) of the author's life and literary output. The poem, while interpreted on three main planes (symbolic-cultural, conceptual-existential and linguistic) reveals unparalleled formal-semantic mastery that is possible to grasp within the Chaos theory.

Jacek Brzozowski
(Łódź)

O jednej rymowance Wisławy Szymborskiej

1

Poetka zawsze robiła dobry użytek z rymów. Można też ich u niej znaleźć wielką rozmaitość, w różnych układach i konfiguracjach: rymy żeńskie i męskie, bogate i ubogie, gramatyczne i niegramatyczne, banalne i wyszukane, dokładne i przybliżone, asonanse i konsonanse, końcowe i wewnętrzne – w każdym wypadku głęboko umotywowane i znakomicie sfunkcjonalizowane. Przykładów jest wiele; bodaj najbardziej wyraziste to: *Konkurs piękności męskiej* i *Wieczór autorski* z tomu *Sól* (1962), *Urodziny* z tomu *Wszelki wypadek* (1972), końcowe strofy *Chmur* z tomu *Koniec i początek* (1993).

Osobnym rozdziałem sztuki poetyckiej autorki *Ludzi na moście* są rymowanki – limeryki, moskaliki, lepieje, odwódki, altruitki[1].

Wiersze, wierszyki pokazujące, że uprawiana ze znawstwem sztuka rymotwórcza wciąż jest – jak bywała dawniej – świetną zabawą, czystą, mądrze dowcipną, niekiedy budującą…

W jednym z ostatnich wierszy zrobiła Szymborska z rymowego, a przede wszystkim rymowankowego kunsztu użytek nie tylko dobry, ale również niezwykły. Myślę o *Moralitecie leśnym*[2].

2

Wchodzi do lasu,
a właściwie zatraca się w nim.
Zna go na wylot i na ptasi przelot,
odlot wędrowny i przylot ponowny.

Czuje się wolny w uwięzi gałęzi,
w jej cieniach i podcieniach,
zielonych sklepieniach,
w ciszy, co w uszy prószy
i co rusz się kruszy.

Wszystko tu się rymuje
jak w zgadywankach dla dzieci.
Między krzewem a drzewem
jest jak sąsiad trzeci.

Rodzaje, urodzaje widzi, rozpoznaje,
wzajemne potajemne związki, obowiązki,
zagmatwane początki, poplątane wątki,
a w zakątkach wyjątki.

Wie, co tu często gęsto,
co dzielnie, oddzielnie,
co tam w górze ku chmurze,
a w szczelinach szczelnie.

Jakie mrowie w parowie, igliwie, listowie,
czyje skoki, przeskoki, odskoki na boki,
co tu klonem, jesionem, co brzozą, co łozą,
tylko śmierć tutaj gada
pospolitą prozą.

Wie, co tu biegiem, ściegiem,
samym ścieżki brzegiem,
przemknęło i zniknęło,
chociaż arcydzieło,
nieźle nadprzyrodzone i podprzyrodzone.

Wie, gdzie gotyk–niebotyk,
a gdzie barok w kłębach
że tu czyżyk, tam strzyżyk,
że przy ziębie zięba
i od kiedy na zrębie
dęby stają dęba.

No a potem z powrotem,
polaną dobrze mu znaną,
ale już niepodobną do widzianej rano.

I dopiero wśród ludzi ogarnia go złość,
bo każdy mu jest winny, kto od innych inny.

3

Tytuł wiersza nie pozostawia wątpliwości, że mamy przed sobą przypowieść – co prawda nie dramaturgiczną, jak w tradycyjnym moralitecie – o moralnym wymiarze. Anonimowość bohatera – jakiś człowiek – nadaje tej przypowieści uogólniony charakter. Miejsce, o jakim mowa – las, od czasu Dantego przestrzeń próby – określa jej rudymenty. Rymowankowość – decyduje o zasadniczych sensach.

O czym zatem ta leśna przypowieść-rymowanka, moralna i uniwersalna, mówi?

4

Wiersz opowiada o jakimś człowieku, który wchodzi do lasu, wchodząc zaś – podkreśla Szymborska – zatraca się w nim. Zatraca się – zna bowiem las na wylot – w znaczeniu: całkowicie się z nim uzgadnia, stapia, zespala („Między krzewem a drzewem jest jak sąsiad trzeci"), bez reszty zapamiętuje się w lesie, zatapia w nim. Nic, co leśne, nie jest mu obce. Wszystko mu tutaj ze wszystkim współbrzmi, rymuje się – rymuje jak w dziecięcej zgadywance, prostej i oczywistej. Zaiste, prawdziwie leśny człowiek, jak najrzetelniej będący w lesie sobą i u siebie. Czuje się tutaj wolny. Widzi złożoną, gęstą, splątaną materię leśnego dziania się, leśnej – by powiedzieć to językiem Leśmiana – dziejby. Widzi, jak się rzeczy mają, osobne, poszczególne i samoswoje. Słowem, ma przed sobą obraz – co więcej: jest w samym jego środku – migotliwego, zmiennego, nieprzebranego w swej różnorodności życia lasu. Obraz wielkiego koncertu, wielkiego, pulsującego rytmu – rymującego się w każdym szczególe – życia. Życia w jego nieustannym ruchu, dzianiu się, przemianach, rozmaitości. Życia, którego istotą jest różność, nieustająca zmienność, wciąż i niezmiennie dziejąca się inność.

Widzi więc to wszystko i ma w tym głęboki udział. Widzi, powtórzę, jak w dziecięcej rymowance – prostej i oczywistej tak, że niepodobna nie zrozumieć, nie zobaczyć jasno i wyraźnie, i niepodobna nie zapamiętać. Kiedy zaś wychodzi z lasu, ma jeszcze raz możliwość przekonać się, że nic dwa razy nie jest takie samo, nic dwa razy się nie zdarza: „No a potem z powrotem, polaną dobrze mu znaną, ale już niepodobną do widzianej rano".

Ale owo zatraca się nie tylko taki ma sens. Jaki? – jaki jeszcze? – okaże się za chwilę.

5

Zakończenie przypowieści jest zwięzłe i zaskakujące. Ten, który wszedł do lasu, wychodzi zeń

> I dopiero wśród ludzi ogarnia go złość,
> bo każdy mu jest winny, kto od innych inny.

„I dopiero…" – konstrukcja zdania sugeruje, że ten, który wszedł do lasu, cały czas nosił w sobie tę złość, utajoną. Nie wyzwolił go z niej las, nie wyzwoliło to, co w lesie widział i oglądał. Zauważyć przy tym wypadnie, że nie z lasu ta złość się wywodzi. Choć oczywiście ma swoją ironiczną wymowę fakt, że właśnie ten, który z lasu wyszedł, ją żywi: bo mimo że nie w lesie źródło jego złości, nie las jest źródłem i przyczyną tej złości, to jej istota rodem „z dżungli" właśnie.

Wchodząc do lasu bohater wiersza zatracał się w nim – zatapiał, pogrążał bez reszty, całkowicie. Rzec można, że zyskiwał coś bardzo istotnego. Kiedy wychodzi z lasu – również się zatraca, teraz jednak w zgoła odmiennym znaczeniu: mianowicie okazując, że zagubił, zaprzepaścił, zatracił coś również bardzo istotnego, więcej:

coś już zupełnie zasadniczego. Wchodząc do lasu zatracał się w tym, co leśne, wychodząc – zatraca się wobec tego, co ludzkie (czy międzyludzkie); czy też: zatraca to, co ludzkie być powinno. Zatraca, gdyż nie zobaczył tego, co – mimo całą złożoność – jest w swej naoczności dziecinnie, elementarnie, pierwotnie („leśnie") proste, tak jak o tym mówiły rymy dziecięcej rymowanki: że mianowicie istotą lasu, istotą rzeczywistości – jest nieobjęta różność i nieustająca zmienność. Bądź i dlatego zatraca – rymowankowość *Moralitetu leśnego* można bowiem i tak rozumieć – że w swojej percepcji tego, co leśne, nie wyszedł poza dosłownie brane granice rymowanki; nie wyszedł poza granice naiwnej (naiwnością rymów częstochowskich) rymowankowej percepcji w stronę głębszego zrozumienia.

Rymowanka pokazuje, jak bardzo, jak zupełnie bohater stopiony jest z tym, co leśne. I równocześnie pokazuje, jak takie stopienie jest groźne, gdy brak mu dystansu i relatywizacji.

6

W tym miejscu pora nazwać złość człowieka, który wyszedł z lasu i któremu „każdy […] jest winny, kto od innych inny". Bez wątpienia: o nietolerancji tu mowa. Nie mam też wątpliwości, że arcydzielnie.

Wiadomo, jesteśmy osobni, jesteśmy różni i w tej różności niepowtarzalni. Jesteśmy więc – gdy myśleć o tym w kategoriach zbiorowości – zawsze i nieodmiennie inni od innych. Znakomitą formułę znalazła poetka na określenie naszej – wszystkich ludzi – niepowtarzalności i różności: „kto od innych inny". Wpisując zaś tę formułę w zdanie o nietolerancji mówiące, pokazała nie tylko czystą tej nietolerancji istotę, ale również jej absolutną absurdalność.

Moralitet leśny jest zatem wierszem o nietolerancji – złu absurdalnym i obłędnym, gdy myśleć o jego istocie, sprzecznej z samą istotą rzeczywistości. Przy czym wierszem, który ani wprost nie nazywa tego, co jest jego zasadniczym przedmiotem, ani też tego przedmiotu wprost i bezpośrednio nie ocenia, byłoby to bowiem sprzeczne z tym, o czym opowiada i w imię czego opowiada. Formułując rzecz najkrócej – i tu właśnie nie waham się mówić o arcydziele – Szymborska znalazła bodaj czy nie jedyny sposób na rzetelny wiersz o nietolerancji: wiersz nie nietolerancyjny i jednocześnie nie tolerancyjny wobec nietolerancji. W rymach, w rymowance ten sposób znalazła. Jest ta rymowanka *Moralitetu leśnego* sposobem opowiadania o bohaterze – sposobem w swej afektowanej (tj. świadomie zakładanej przez poetkę jako metoda) naiwności bezstronnym. Równocześnie zaś jest ta rymowanka takim sposobem opowiadania o bohaterze, który to sposób odzwierciedla (naśladuje) tego bohatera optykę, mentalność, punkt widzenia – uproszczone i powierzchowne jak w (częstochowskiej) rymowance właśnie; co samo przez się, przez rzeczowe okazanie, *implicité*, tę optykę, mentalność i punkt widzenia kompromituje.

Przypisy

[1]Zob. tom *Rymowanki dla dużych dzieci*, Kraków 2003.

[2]Wiersz miał pierwodruk w listopadowym zeszycie „Odry" z 2003 roku; następnie włączyła go Szymborska do *Wierszy wybranych*, wybór i układ Autorki, wydanie nowe rozszerzone, Kraków 2004; później do tomu *Dwukropek*, Kraków 2006.

Summary

The subjects of the sketch are remarks and observations concerning *Moralitet leśny* – a poem that, in simple words, can be described as a rhymed parable. Wisława Szymborska has often and quite willingly used rhymes. But in case of her works, they have always been deeply justified, poetically sophisticated and precisely functionalized. And in the poem the rhymes are those of sheer mastery.

Moralitet leśny is a poem on the essence of intolerance – and due to its rhyme structure of a simple rhymed poem – it is both not intolerant and intolerant to the phenomenon of intolerance as such.

Elżbieta Dutka
(Katowice)

Polskie „tu i teraz" w wierszu Julii Hartwig pt. *Komunikat*

„Julia Hartwig jest poetką nietypową, która chodzi własnymi drogami"[1] – to stwierdzenie Jerzego Kwiatkowskiego można by uznać jedynie za retoryczny wstęp do szkicu na temat twórczości autorki *Pożegnań*, gdyby nie fakt, że zostało ono sformułowane w kontekście nieobecności twórczości tej poetki w dwóch antologiach wydanych na początku lat siedemdziesiątych[2]. Przypominam opinię sprzed lat ze względu na jej aktualność. Julia Hartwig jest poetką na tyle nietypową, że pozostaje w cieniu najpopularniejszych postaci poezji polskiej, ale równocześnie owa nietypowość sprawia, że o dostrzeganie tej twórczości upominają się znawcy i badacze. W tym przypadku – jak sądzę – należy mówić o stałej, choć dyskretnej i nienarzucającej się obecności tej poetki. Z jednej strony, Julia Hartwig jako autorka licznych tomików wierszy[3], zbiorów prozy poetyckiej[4], monografistka Apollinaire'a i Nervala[5], tłumaczka i pisarka dla dzieci[6] zdobyła spore uznanie. Z drugiej jednak, Przemysław Czapliński i Piotr Śliwiński zaliczyli poetkę do grona twórców, którzy „majaczą w jakiejś mgle połowicznego zapomnienia"[7]. Dopiero od paru lat – jak pisze Małgorzata Baranowska – obserwujemy „żniwa poetyckie Julii Hartwig"[8]. Rzeczywiście w stosunkowo krótkim czasie ukazało się kilka nowych książek tej autorki[9], a o popularności poetki świadczą także nominacje do Nagrody Nike. O tym, że Julia Hartwig chodzi własnymi drogami przekonują także próby zaklasyfikowania jej twórczości. Ryszard Przybylski zdecydowanie umiejscowił poezję autorki *Czułości* w ramach klasycyzmu współczesnego. W rozwijającej się pomiędzy chaosem a snem twórczości, badacz dostrzegł dążenie do ładu i harmonii oraz dyscyplinę i umiar widoczny nawet w wierszach wolnych. Klasycyzm Julii Hartwig – jak pisze Przybylski – „to przeczucie nowego rytmu świata"[10]. Jerzy Jarzębski zauważa jednak, że:

> Jeśli to klasycyzm, to nieskory do kopiowania poetyckich formuł, a raczej do podejmowania wciąż dialogu z tym, co zapamiętane z przeszłości. Zresztą dawni mistrzowie nie po to potrzebni Julii Hartwig, aby ich mogła naśladować, ale po to, by im zadawać pytania, przymierzać do ich losu los własny. Jej poezja jest dlatego coraz ciekawsza, coraz mocniej związana z codziennym doświadczeniem – tak jakby jej autorka nigdy nie przestawała się uczyć patrzenia na świat wokół siebie. Ten wzrok jest badawczy, ale za nim stoi zdolność do zachwytu, zdziwienia, a też protestu, niezgody,

> niezrozumienia, drwiny. Jest tak, jakby od cyzelowania poetyckich form autorka przechodziła coraz bardziej konsekwentnie do zapisu spotkań z rzeczami i ludźmi. Zapisane te spotkania z prostotą nie oglądającą się na efekty i łatwy poklask – bo Julia Hartwig przede wszystkim daje mówić otaczającemu światu, sama będąc kimś, kto po prostu patrzy, wybiera, nadaje widzianemu piękną i zwięzłą formę, nigdy jednak kunsztem językowym nie przytłacza, nie zasłania tego, na czym spoczywają jej oczy[11].

Badacze podkreślają, że poezja Julii Hartwig jest bliska klasycyzmowi, gdyż charakteryzuje ją refleksyjność, skłonność do kontemplacji i filozoficznej zadumy oraz panuje w niej „zupełna, przezroczysta jasność stylu"[12]. To poezja zanurzona w świecie sztuki, nie tylko literatury, ale także muzyki i malarstwa. Jednakże równocześnie Julia Hartwig notuje codzienne doświadczenia, bada świat powszedniego bytu jest uważną i wnikliwą obserwatorką zwyczajności, poszukuje prawdy o człowieku w bezpośrednim doświadczaniu natury.

Jednym z wierszy, które wydają się nietypowe dla poetki klasycyzmu współczesnego jest *Komunikat* zamieszczony w tomie z 2001 roku pod tytułem *Nie ma odpowiedzi*. Utwór zaskakuje publicystycznym tytułem, trudno oprzeć się wrażeniu, że celem tak zatytułowanego wiersza nie jest poetycka kontemplacja, lecz informacja:

> Kogo to obchodzi, że tuż pod moimi oknami
> bank buduje wieżowiec?
> Drzewa wycięto gniazda ptaków opustoszały
> Było niebo nie będzie nieba
> Były gałęzie drzew pełne liści
> nie będzie gałęzi ani liści
> Będzie martwa twarz betonu
> i obojętni intruzi okien patrzący okno w okno
> Pusty grobowiec ścian
> rośnie coraz wyżej
> coraz wyżej wznosi się zamurowany horyzont
> rzednie oddech powietrza
> W skarbcach tego banku
> słońce złoży ostatnie swoje złoto[13]

Pobieżna lektura rzeczywiście może utwierdzić w przekonaniu, że *Komunikat* ma charakter doraźny, publicystyczny. Rozpoczynające wiersz pytanie mogłoby równie dobrze otwierać tekst o charakterze interwencyjnym, wzywający do sprzeciwu wobec budowy nowego wieżowca, bądź reportaż o nieszanowaniu mieszkańców i ich prawa do spokoju. W konkluzji spodziewamy się myśli o „prawie silniejszego", „inwazji banków" i „dominacji pieniądza w naszym życiu". W wierszu Julii Hartwig publicystyczny temat otrzymuje jednak niezwykłą oprawę. Problem nowoczesnych budynków, wpisywanych beztrosko

w polski krajobraz niezależnie od tego, czy pasują do niego, czy nie, budowanych z naruszeniem ładu architektonicznego miast, bez względu na dobro ludzi, nie wspominając już o ochronie środowiska, staje się prawdziwym komunikatem. Mieczysław Porębski pisze, że architektura i dyscypliny jej pokrewne są techniką i systemem porozumienia, który:

> [...] językiem przestrzeni, jej zarówno naturalnych, jak i sztucznych podziałów i osobliwości, mówi o tejże przestrzeni, o znaczeniu, jakie posiada ona dla gospodarującego w niej człowieka, a pośrednio również i o nim samym, o jego pojmowaniu świata i siebie – swojej w nim roli i pozycji.[14]

Również Jerzy Jarzębski zauważa, że:

> Ten, kto chce się dowiedzieć czegoś istotnego o stanie społeczeństwa, powinien zatem czytać równie uważnie znaki wytwarzane przez jego literaturę – jak i te, które tworzą jego miasta. Tu i tam widoczne są zarówno procesy wiodące społeczeństwo, jego zbiorowego ducha, architekturę i kulturę do stanu „miazgi", jak i te, które obrazują mozół wznoszenia na powrót konstrukcji i struktur wartości – choćby w postmodernistycznej, zawsze migotliwej i nieostatecznej wersji. Historia architektury naszego zbiorowego domu i historia życia i myśli zaklętej w literaturę stają się wtedy dla nas tym, czym są rzeczywiście: wariantami tej samej historii, którą przeżywa – na wielu poziomach – ludzka zbiorowość.[15]

Opisywane w wierszu zmiany mają głębsze przyczyny i konsekwencje – są wyrazem zmieniającej się świadomości i wrażliwości ludzi[16]. *Komunikat* nie ogranicza się tylko do suchych informacji o lokalnej katastrofie architektoniczno-ekologicznej. Za stwierdzeniami na temat przekształcanego przez budowę wieżowca otoczenia kryją się silne emocje. Przemiany w wyglądzie miasta dotyczą także bezpośrednio osoby mówiącej. W konfrontacji z anonimową instytucją jednostka czuje się z góry przegrana. Od pierwszych wersów uderza poczucie bezradności i rezygnacji. W odpowiedzi na pytanie rozpoczynające *Komunikat* można by zacytować wersy z innego utworu Julii Hartwig:

> Po co zadawać sobie pytania
> na które odpowiada ci tylko wzruszenie ramion[17]

Komunikat (podobnie jak pozostałe utwory zamieszczone w tomie *Nie ma odpowiedzi*) stawia pytania, które zazwyczaj są lekceważone ze względu na pozorną banalność, bądź z powodu braku dobrej odpowiedzi lub poczucia bezsilności. Wiersz Julii Hartwig jednak zwraca uwagę na te już właściwie niedostrzegane

obszary codzienności, zmusza do uważnej obserwacji. Jeden z badaczy pisze, że w swych utworach poetka nie:

> [...] odwraca się od świata trywialnej, codziennej krzątaniny, by rozmyślać w swym eremie o znikomości rzeczy świata tego. Hartwig zbyt jest ze swą współczesnością związana, za bardzo czuje się za nią odpowiedzialna, aby zostawić świat samemu sobie i nie starać się wpłynąć nań swym głosem[18].

Także w *Komunikacie* obserwacja rzeczywistości prowadzi do podstawowych pytań o świat i miejsce w nim dla jednostki. Wiersz jest w gruncie rzeczy obrazem obumierania i rozkładu dawnego porządku, który symbolizował układ tradycyjnych miast. Powtórzenia i paralelizmy składniowe tworzą specyficzny rytm, pojawia się nastrój rozżalenia, a może nawet trochę zawodzenia. Monotonność wyliczeń, powtarzanie jak echo głosek, wyrazów oraz rymy („było niebo nie będzie nieba") przypominają także wystukiwany bezmyślnie rytm, podkreślają w ten sposób obojętność i utwierdzają w przekonaniu, że głos osoby mówiącej trafia w pustkę. Jeszcze raz nasuwa się na myśl początkowe pytanie: „Kogo to obchodzi?". Zestawienie wyliczeń ukazuje jak z usunięciem jednego elementu znika następny: drzewa wycięto, konsekwencją tego są opustoszałe gniazda ptasie. Zarysowany w ten sposób został łańcuch przyczyn i skutków, które mają zarówno dosłowne jak i metaforyczne znaczenie, tworzą swego rodzaju hierarchię – porządek zniszczenia: od bezbronnej przyrody, przez słabą jednostkę po mozolnie budowane systemy wartości. Kolejne wersy przynoszą następną antynomię, temu, co było przeciwstawiają to, co będzie:

> Będzie martwa twarz betonu
> i obojętni intruzi okien patrzący okno w okno

Personifikacja budowanego wieżowca, z jednej strony wywołuje refleksję na temat sprawcy tych zmian – jest nim człowiek, z drugiej – eksponuje obojętność, pogłębia martwotę, wprowadza dramatyzm. Znamienna jest także modyfikacja związku frazeologicznego, który uległ swego rodzaju „odczłowieczeniu" – powiedzenie stanąć z kimś „oko w oko" zostało zastąpione patrzeniem „okno w okno". Ukazano w ten sposób dehumanizację świata, wyparcie relacji bezpośredniej i podmiotowej, przez powierzchowne, naskórkowe kontakty. Ślizganie się wzroku po powierzchni szyb pogłębia poczucie bezradności, osamotnienia, zagubienia. Wiersz brzmi bardzo podobnie do refleksji Julii Kristevy, która analizując współczesny Nowy Jork, pisze:

> Portretuję rozłażącą się na wszystkie strony metropolię pełną metalowo – szklanych budynków, które sięgają chmur i odbijają w sobie niebo, inne budynki, a także c i e b i e – opisuję miasto pełne ludzi kompletnie

> pochłoniętych tym, jak wyglądają, wiecznie w biegu, ale za to z przesadnie dopracowanym makijażem na twarzy, ukrytych za złotem, perłami i wysokiej jakości skórami, podczas, gdy na innej ulicy obok piętrzących się śmieci i zużytych strzykawek śpią i cierpią ci, którzy zostali wyrzuceni poza nawias.[19]

Istotą poetyckiego komunikatu jest obojętność, emocje rozbijające się o martwotę betonu, szkła i innych nowoczesnych materiałów. Wraz ze wznoszeniem się coraz wyżej wieżowca, coraz bardziej zagubiony czuje się człowiek, który jeszcze na początku wiersza (zdobywając się na dramatyczne pytanie) przypominał o swojej obecności, w jego zakończeniu jest coraz bardziej przytłoczony i milczący. Stopniowo wzrasta także poczucie uwięzienia, zamknięcia, które wynika nie tylko z nazwania wieżowca „pustym grobowcem ścian", ale także ze sposobu kształtowania przestrzeni w tym tekście. Jest ona coraz bardziej ograniczona (zarówno w porządku wertykalanym, jak i horyzontalnym), zacieśnia się, aż do poczucia „braku tchu" w ostatnich wersach:

> Pusty grobowiec ścian
> rośnie coraz wyżej
> coraz wyżej wznosi się zamurowany horyzont
> rzednie oddech powietrza

Paradoksalnie wręcz uwięzione i pogrzebane w wieżowcu zostały symbole wolności i nieskończoności (horyzont, powietrze). Zacieśnianiu przestrzeni towarzyszy ruch w górę, który tradycyjnie oznaczał pokonywanie przeszkód, wzbijanie się ponad przeciętność. W wierszu jednak wprost przeciwnie prowadzi do spłycenia życia, obojętności. Zamurowany horyzont i rzednące powietrze metaforycznie ukazują cichą, niespektakularną śmierć:

> W skarbcach tego banku
> słońce złoży ostatnie swoje złoto

Gra dosłownego i symbolicznego znaczenia słowa „złoto" wywołuje pytania o wartości. Materialność tego, co złożone w bankowym skarbcu, zderzona została z niewymiernym, dającym życie słońcem. W słowach tych można widzieć pesymistyczną (zgodną z poprzednimi wersami) pointę – w pułapce wieżowca uwięzione zostało nawet słońce – niewyczerpalne źródło energii. Zmieniający się krajobraz miasta wywołuje pytanie o stałą wartość, którą można by złożyć w prawdziwym skarbcu zgodnie z ewangelicznym zdaniem „Bo gdzie jest skarb wasz, tam będzie i serce wasze"[20]. Nowoczesne wieżowce są jak gotyckie katedry, to symbol naszych czasów, przewrotny, bo z jednej strony pnie się ku górze, z drugiej jest pusty. Brak w nim autentycznej idei i wartości, jest natomiast ułuda – złoto złożone w bankowych skarbcach. Przedstawiany w tekście budynek, tak

jak każdy wyodrębniony obiekt architektoniczny, jest ześrodkowany wokół swego centrum, które staje się w ten sposób również i centrum całego otaczającego świata, pośredniczy pomiędzy „tym centrum a resztą uniwersum, którego część stanowi i któremu się jako wyodrębniona w nim samoistna całość przeciwstawia"[21]. Budowa wieżowca w tekście Julii Hartwig przypomina wbicie totemowego słupa. Nowy budynek ironicznie wyznacza środek świata, oś w odniesieniu do której kształtowana i hierarchizowana jest przestrzeń oraz pozycja jednostki[22]. Ten środek jednak pogłębia dezorientację i zagubienie, uświadamia brak zakorzenienia. „Nasz świat", który według Mircea Eliadego znajduje się zawsze pośrodku, w tym przypadku wydaje się obcy i przerażający. *Komunikat* Julii Hartwig nasuwa myśl nie tylko o zmianach w wyglądzie, ale także w funkcji miast. Nowoczesne metropolie przestały chronić jednostki i dawać im poczucie bezpieczeństwa, a coraz bardziej stają się centrami bankowości i biznesu, coraz mniej w nich miejsca dla ludzi. Wiersz pokazuje jak wraz z ograniczaniem przestrzeni publicznej zamyka się również przestrzeń prywatna. Osoba mówiąca w tym wierszu początkowo jest na zewnątrz (budynek powstaje tuż pod jej oknami), stopniowo jednak jednostka, podobnie jak otoczenie, została wchłonięta i uwięziona w wieżowcu. Istotą *Komunikatu* jest informacja o człowieku zamkniętym w przestrzeni nowoczesnej metropolii – w „pustym grobowcu ścian", który izoluje od innych i skazuje na samotność. Miasto przestaje być „wspólnym miejscem", które nadaje „wspólną tożsamość, bo pozwala byśmy wspólnie do niego przynależeli", staje się coraz bardziej puste, „od – duchowione"[23], pozbawione głębi. Obraz z codziennego życia wielu współczesnych miast staje się zatem poetycką diagnozą rzeczywistości. W informacjach zawarte są pytania, na które jak głosi tytuł tomiku „nie ma odpowiedzi", jest tylko wzruszenie ramion i obojętność, ale które jednak poezja Julii Hartwig stawia, bo czuje się odpowiedzialna za nasze „tu i teraz".

Przypisy

[1]J. Kwiatkowski: *Dwie poezje Julii Hartwig.* W: Idem: *Magia poezji (O poetach polskich XX wieku).* Wybór M. Podraza-Kwiatkowska i A. Łebkowska. Posł. M. Stala. Kraków 1995, s. 369. Pod tekstem, z którego pochodzi zacytowane przeze mnie zdanie zamieszczona jest data: czerwiec 1973.

[2]*Kolumbowie i współcześni. Antologia poezji polskiej po roku 1939.* Oprac. A. Lam. Warszawa 1972; *Poezja polska.* Antologia w układzie S. Grochowiaka i J. Maciejewskiego. Warszawa 1973.

[3]J. Hartwig: *Pożegnania.* Warszawa 1956; Eadem: *Wolne ręce.* Warszawa 1965; Eadem: *Dwoistość.* Warszawa 1971; Eadem: *Czuwanie.* Warszawa 1978; Eadem: *Obcowanie.* Warszawa 1987; Eadem: *Czułość.* Kraków 1992; Eadem: *Zobaczone.* Kraków 1999.

[4]Eadem: *Dziennik amerykański.* Warszawa 1972; Eadem: *Chwila postoju.* Kraków 1980;

[5]Eadem: *Apollinaire.* Warszawa 1962; Eadem: *Gérard de Nerval.* Warszawa 1972.

[6]Informacje na temat działalności translatorskiej oraz twórczości dla dzieci Julii Hartwig można znaleźć w: *Współcześni Polscy Pisarze i Badacze Literatury. Słownik bibliograficzny.* Oprac. zespół pod red. J. Czachowskiej i A. Szałagan. Tom 3. Warszawa 1994, s. 206-208.

[7]P. Czapliński, P. Śliwiński: *Literatura polska 1976 – 1998. Przewodnik po prozie i poezji.*

Kraków 1999, s. 97.

[8]M. Baranowska: *Życie poezją.* „Gazeta Wyborcza" z 25 maja 2004, s. 13.

[9]Obok kolejnych tomów poezji (*Nie ma odpowiedzi.* Warszawa 2001; *Błyski.* Warszawa 2002; *Wiersze amerykańskie.* Warszawa 2002; *Mówiąc nie tylko do siebie. Poematy prozą*. Warszawa 2003; *Zwierzenia i błyski.* Warszawa 2004, *Bez pożegnania.* Warszawa 2004) ukazał się także zbiór felietonów zatytułowanym *Pisane przy oknie.* (Warszawa 2004). Tematem tych tekstów (publikowanych wcześniej na łamach „Więzi") jest przede wszystkim kultura, refleksje na temat przeczytanych książek i znanych ludzi, ale także w krótkich formach uwidacznia się zainteresowanie codziennością, rzeczami tak zwyczajnymi, jak chociażby graffiti na warszawskich murach.

[10]R. Przybylski: *To jest klasycyzm.* Warszawa 1978, s. 80.

[11]J. Jarzębski: *Błyski o Julii Hartwig.* „Topos" 2004, nr 3-4, s. 33-34.

[12]M. Baranowska: *Życie poezją...*, s. 13.

[13]J. Hartwig: *Komunikat.* W: Eadem: *Nie ma odpowiedzi.* Warszawa 2001, s. 34.

[14]M. Porębski: *Ikonosfera.* Warszawa 1972, s. 153-154.

[15]J. Jarzębski: *Zniszczenie centrum.* „Teksty Drugie" 1999, nr 4, s. 73.

[16]Podobnie jak nowy sposób myślenia o rzeczach tak niezmiennych jak pory roku. W innym wierszu z tomu *Nie ma odpowiedzi* została ukazana „nowa polska zima", która kojarzy się:

„z wyprzedażą w wielkich magazynach
z europejską grypą i biedą
i z europejskimi pretensjami
do wielkiego świata"

J. Hartwig: **** (Mroźno)* Ibidem, s. 58.

[17] Eadem: *Rachunek.*W: Eadem: *Nie ma odpowiedzi...*, s. 65.

[18]G. Kociuba: *Widzenia, sny, medytacje z morzem w tle (o poezji Julii Hartwig).* „Topos" 2004, nr 3-4, s. 47.

[19]J. Kristeva: *New Maladies of the Soul.* Trans. R. Buberman. New York. 1996, s. 27. Cyt. za. M. J. Zaborowska: *Pałac Kultury i Nauki – widok z Ameryki.* „Teksty Drugie" 1999, nr 4, s. 58

[20]Łk. 12, 34. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu.* W przekładzie z języków oryginalnych. Opracował Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich. Poznań – Warszawa 1980, s. 1198.

[21]M. Porębski: *Ikonosfera...*, s. 164.

[22]M. Eliade: *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów.* Wyboru dokonał M. Czerwiński, wstępem opatrzył B. Moliński. Przeł. A. Tatarkiewicz. Warszawa 1970, s. 73- 83.

[23]„Tym, co nas paraliżuje, nie jest samo miejsce, jest to raczej nasze pojęcie Ducha tego miejsca, nasze uduchowienie miejsca. Są miasta, których pewne miejsca przyciągają tym, cośmy w nie sami włożyli. Takie wyróżnione, z góry wyznaczone miejsca składają się na atmosferę miasta, tworzą jego niepowtarzalny duchowy klimat [...]" N. Leśniewski: *Miasto i jego miejsca. Próba ujęcia radykalno-hermeneutycznego.* W: *Pisanie miasta, czytanie miasta*. Red. A. Zeidler-Janiszewska. Poznań 1997, s. 56.

Summary

Polish „Here and Now” in Julia Hartwig's Poem Entitled „Communiqué“ (Komunikat)

It has passed almost 50 years from Julia Hartwig's debut. An author of numerous volumes of verse and collections of poetic prose, a translator and a children's writer has gained a vast recognition. However, she had stayed in a shadow of the most prominent figures of the Polish literature. Only recently, she has become very popular and (as had one her reviewers written) she has been experiencing a peculiar "poetic harvest". An interpretation of the work entitled *Communiqué* (*Komunikat*) featured in the volume *There Is No Answer* dated from 2001, is presented in the present article. The poem surprises, seems to be "uncharacteristic" of the poetry of the author of *Flashes* (*Błyski*). Its journalistic, almost intervention nature is at odds with the tone of other works of that author, numbered among writers of "the modern classicism" current. However, a picture of a modern skyscraper-building site in the poem is becoming a beginning of not journalistic, but poetical "communiqué" – a reflection about a condition and a consciousness of a modern human being. Holding attention on a space that is mercilessly invaded by new building raises a question of feeling of security reveals a lack of rooting, fears, and worries, helplessness and loneliness of the individual. Examples of similar situations one can find in many Polish cities. Typicality of the situation presented in that Julia Hartwig's poem is leading to generalisations and makes us aware of lack of axiological order, a sign of which is an architectural chaos of modern metropolis.

Anna Drozd
(Łódź)

Pamięć, trud istnienia i sztuka afirmacji – o wierszu *Brewiarz. Drobiazgi* Zbigniewa Herberta

Brewiarz. Drobiazgi

Panie, dzięki Tobie składam za małe codzienne kłopoty
małe zmartwienia, nieład wkradający się z rzeczy do
umysłu, przed którym trzeba się bronić

– dziękuję, żeś mi pomógł dopasować krawat do koszuli
i wyglądam teraz jak cywilizowany wisielec
– że pomogłeś mi znaleźć skarpetkę do pary
i pomogłeś wygolić kępkę szczególnie uporczywych
włosów pod nosem więc posunąłem się o cal
w mojej wędrówce do piękna

Bądź pochwalony Panie że ustanowiłeś, aby rzeczy drobne
jak naczynia kapilarne łączyły się z rzeczami
ważnymi
i że w końcu sam nie wiem gdzie zaliczyć
moją lewą ranną nogę, jest ona bowiem dolegliwa
ale bez niej nie przystawałbym przy grobach poległych
kolegów, aby wypocząć i zadumać się

Bądź pochwalony Panie i przyjmij dziękczynienie za moją
bezsenność na którą cierpię i z której
także korzystam, bowiem otwiera przede mną
otchłań czasu, wywodzi z pamięci zdarzenia
i ludzi o których dawno bym zapomniał
gdyby nie cud bezsenności, bez którego
spałbym snem sprawiedliwych, godnych szacunku
ale trochę — nudnych

Dziękuję Tobie
– że stworzyłeś mój świat z nici
tasiemek guzików towarów krótkich
idei pospolitych – a mimo to lub
właśnie dlatego ujrzałem w tych drobiazgach
– oblicze Twoje

10 VI 1997

Wiosną 1998 roku ukazał się *Epilog burzy* Zbigniewa Herberta. Ta książka jest ostatnim słowem autora *Elegii na odejście*, jego poetyckim testamentem[1]. W przejmującym, rozrachunkowym tomie najistotniejsze wydają się trzy tematy: własne umieranie (przygotowanie do spotkania z ostatecznością), niestrudzona praca pamięci oraz aktualne wydarzenia, które wymagają komentarza i prowokują do refleksji.

Wśród czterdziestu trzech utworów składających się na *Epilog* poeta pomieścił cztery wiersze zatytułowane *Brewiarz*[2]. Istnieje jednak jeszcze jeden Herbertowy *Brewiarz*, opatrzony podtytułem *Drobiazgi*. Pod wierszem (co nieczęste u twórcy *Pana Cogito*) widnieje data: 10 czerwca 1997 roku. Wiersz nie został włączony do *Epilogu*, co więcej – nie doczekał się publikacji za życia poety[3]. Nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć, dlaczego tak się stało; warto natomiast przedstawić kilka hipotez. Myślowa i kompozycyjna spójność epilogowych *Brewiarzy* mogła wpłynąć na pominięcie „dodatkowego" ogniwa. Niewykluczone, że decyzję Herberta warunkowało również pragnienie zachowania przejrzystego, kojarzącego się z układem kanonicznej *Liturgii godzin* układu czwórkowego (istnieją cztery podstawowe tomy brewiarza, a w ich obrębie obowiązuje podział na cztery tygodnie)[4].

Pozostawiony w rękopisie *Brewiarz. Drobiazgi* z pewnością zasługuje na uwagę[5]. Czas powstania oraz wyraźne analogie tematyczne pozwalają sytuować wiersz w kontekście utworów składających się na *Epilog burzy*. Tak też, mając w pamięci problematykę obecną w ostatniej książce poetyckiej Herberta, chciałabym przeczytać analizowany tekst.

Czytelne, zaznaczone w tytule odniesienie do *Liturgii Godzin* uruchamia skojarzenia z ukształtowaniem rytmicznym psalmów, jest niejako wstępnym ustawieniem głosu (a na pewno – oczekiwań odbiorcy w tej materii). W przywołany wzorzec *officjum* wpisany jest również pewien obraz świata i człowieka. Główne cele tej modlitwy ludu Bożego to oddanie należnej chwały Panu, Stwórcy wszechrzeczy i dziękczynienie za Jego łaskawość. Człowiek z ufnością oraz wdzięcznością powierza Bogu każdy moment dnia, pragnie swą pracę i wypoczynek przeżywać w Jego obecności. Wspólnotowy charakter liturgicznego brewiarza sprawia, że w modlitwie tej pojawiają się prośby wstawiennicze (najwyraźniej w jutrzni i nieszporach), zaś rozpoznanie prawdy o własnej ułomności i niedoskonałości budzi żal, stąd w komplecie dochodzi do głosu element przebłagalny (integralną częścią modlitwy na zakończenie dnia jest rachunek sumienia).

Herbert podejmuje osobliwą grę z brewiarzowym wzorcem. *Brewiarz. Drobiazgi* przypomina psalmy dziękczynne i pochwalne (np. Ps 18, 19, 30, 138, 145). Czytamy: „Panie, dzięki Tobie składam za małe codzienne kłopoty / małe zmartwienia, nieład wkradający się z rzeczy do / umysłu, przed którym trzeba się bronić". Psalmiczny jest rytm tej strofy (jak również całego utworu), rytm oparty na paralelizamach, powtórzeniach i rozbudowanych wyliczeniach[6], postawę

autorów biblijnych pieśni przypominają również pełne wdzięczności słowa bohatera. Oprócz oczywistych pokrewieństw zauważyć można także różnice.

Poetycka modlitwa u Herberta rozpoczyna się od podziękowania za drobne, powszednie troski oraz za chaos w świecie rzeczy. Możliwe, że wdzięczność za te pierwsze wynika z akceptacji prawdy, iż codzienne zmartwienia przynależą do istoty życia, są z nim nierozłącznie związane (pozwalają chyba też – na zasadzie kontrastu – w pełni docenić chwile wytchnienia). Postawa taka mieści się w brewiarzowym wzorcu wrażliwości, który określić można za pomocą lapidarnej formuły św. Pawła: „dziękujcie zawsze za wszystko Ojcu w imię Pana naszego Jezusa Chrystusa" (Ef 5, 20). Bardziej nieoczekiwane jest w wierszu podziękowanie za „nieład wkradający się z rzeczy do / umysłu". Wydawać by się mogło, że bliższe duchowi *officjum* byłoby dziękczynienie za ład (harmonię wewnętrzną i zewnętrzną, pokój serca – jeden z piękniejszych „owoców ducha" wymienionych w *Liście do Galatów*[7]). Dla Herbertowego bohatera „nieład" staje się zadaniem, wyzwaniem. Czyhający w świecie zewnętrznym chaos należy własnym wysiłkiem ukształtować i okiełznać, by uniknąć pogubienia i w sobie samym ocalić przestrzeń porządku. Charakterystyczne, że źródłem ładu nie jest tu Bóg, któremu człowiek powierza się z ufnością[8], lecz czysto ludzki wysiłek, „ślad dłoni szukający kształtu", by posłużyć się formułą z wczesnego wiersza poety, *Do Apollina*. Jak wskazuje *Brewiarz. Drobiazgi*, wartością szczególnie cenną staje się kartezjańska jasność umysłu. To samo przekonanie o konieczności obrony przed myślowym pogubieniem w humorystyczny sposób ujęte zostało w wierszach z *Epilogu burzy*: *Przyszło do głowy* i *Stanęło w głowie*. Jeśli brewiarzowy „nieład" czytać jako znak rzeczywistości zewnętrznej, chaosu w świecie, to przypomina się poświadczona w kilku wierszach z ostatniego tomu czujność, z jaką Herbert reagował na aktualne wydarzenia (mam tu na myśli utwory: *Diana*, *Na chłopca zabitego przez policję*, *Szachy*).

W drugiej strofie *Brewiarza* czytamy: „– dziękuję żeś mi pomógł dopasować krawat do koszuli / i wyglądam teraz jak cywilizowany wisielec / – że pomogłeś mi znaleźć skarpetkę do pary / – i pomogłeś wygolić kępkę szczególnie uporczywych / włosów pod nosem więc posunąłem się o cal / w mojej wędrówce do piękna". Wyczuwalna autoironia nie mieści się już w psalmicznym wzorze kościelnego brewiarza, doskonale natomiast wpisuje się w poezję Herberta[9]. „Niekanoniczne" (i bardzo Herbertowskie) jest także wysokie waloryzowanie wartości estetycznych[10].

Warto zapytać, jaką funkcję w *Brewiarzu. Drobiazgach* pełni strategia dystansu, dobrotliwej autoironii. Wydaje się, że stanowi ona kontrastowe tło dla zupełnie już serio wypowiedzianych słów w kolejnej strofie: „Bądź pochwalony Panie, że ustanowiłeś aby rzeczy drobne / jak naczynia kapliarne łączyły się z rzeczami / ważnymi / i że w końcu sam nie wiem gdzie zaliczyć / moją lewą ranną nogę, jest ona bowiem dolegliwa / ale bez niej nie przystawałbym przy grobach poległych / kolegów, aby wypocząć i zadumać się". Uważne, kontemplacyjne

spojrzenie na rzeczywistość pozwala odkryć zadziwiającą łączność między sprawami istotnymi i codziennymi drobiazgami. Porównanie tego związku do naczyń włosowatych sugeruje, iż jest to zależność krucha, delikatna i niesłychanie subtelna, lecz niezbywalna, konieczna, niemal – podtrzymująca w istnieniu (sieć naczyń kapliarnych umożliwia rozprowadzanie krwi po całym żywym organizmie). Uważność wobec istnienia pozwala dostrzec metafizyczny walor codzienności[11]. W takiej perspektywie nawet ułomność „lewej rannej nogi" wpisuje się w wyższy porządek, okazuje się błogosławieństwem, staje się szansą współczującej zadumy nad losem „poległych kolegów"[12]. Przywołanie pokolenia Kolumbów łączy się z kluczową dla twórczości autora *Hermesa, psa i gwiazdy* kwestią obolałej wojennej pamięci i przekonaniem o obowiązku dochowania wierności poległym rówieśnikom[13]. Kontemplacyjne zamyślenie bohatera przywodzi również na myśl formułowane przez Herberta przekonanie o istnieniu duchowego związku między żywymi i umarłymi. W rozmowie z Renatą Gorczyńską autor *Pana Cogito* przyznał: „Wie pani, w co ja wierzę? W świętych obcowanie, jak to się nazywa w kościele katolickim. To znaczy, we wspólnoty żywych i umarłych. [...] Zakładam nieśmiało, że istnieje współżycie żywych i umarłych, bo bez tego nie istniałaby kultura. Ale nie mówmy o kulturze, tylko o naszych bliskich, których kochaliśmy i z którymi musieliśmy się rozstać. Oni są obecni. Nie wydaje mi się, że to ja ich stwarzam pamięcią, tylko że oni są istotnie obecni"[14]. Ta sama myśl została wyrażona w wierszu *Pan Cogito na zadany temat: „Przyjaciele odchodzą"* z tomu *Rovigo*: „z tymi którzy odeszli / na zawsze / poza mury Cesarstwa Empirii / utrzymuje [Pan Myślę] stosunki żywe / i niezmiennie dobre /[...] w religii jest na to termin / obcowanie świętych"[15]. Warto dodać, że poczucie więzi łączącej żywych i zmarłych dochodzi do głosu również w kanonicznym brewiarzu (ważnymi elementami próśb wstawienniczych są: modlitwa za dusze braci odbywających pokutę w czyśćcu oraz wiara we wstawiennictwo zbawionych).

W nieco odmiennym ujęciu problematyka pamięci powraca w kolejnej strofie Herbertowego *Brewiarza*, gdzie czytamy: „Bądź pochwalony Panie i przyjmij dziękczynienie za moją / bezsenność na którą cierpię i z której / także korzystam, bowiem otwiera przede mną / otchłań czasu, wywodzi z pamięci zdarzenia / i ludzi o których dawno bym zapomniał / gdyby nie cud bezsenności, bez którego / spałbym snem sprawiedliwych, godnych szacunku / ale trochę – nudnych". Pozbawione snu godziny w oczywisty sposób wiążą się z dotkliwą udręką, prowadzą do wyczerpania ciała i znużenia ducha. Bohater jednak nie koncentruje się na negatywnych aspektach bezsenności, wręcz przeciwnie – podejmuje wysiłek, by w trudnym czuwaniu dostrzec wartość. Przypisane nocy wyciszenie sprzyja wszak kontemplacji, daje szansę, by w spokoju przyjrzeć się „otchłani czasu" minionych dni, uporządkować w pamięci zdarzenia i spotkania z ludźmi. To właśnie pamięć – władza, która określa naszą tożsamość – pozwala na konfrontację z całą naszą przeszłością i umożliwia niespieszne podsumowanie życiowych doświadczeń. Podobna postawa rozrachunkowa obecna jest również

w *Epilogu burzy* (najbardziej charakterystycznych przykładów dostarczają utwory: *Brewiarz („Panie, wiem że dni moje są policzone...”*, *Czas* oraz *Starość*). Warto dodać, że medytacyjne czuwanie Herbertowego bohatera niewiele ma wspólnego z religijnie nacechowanym czuwaniem Psalmistów[16].

W końcowych wersach czwartej strofy analizowanego *Brewiarza* pojawia się odrobinę przekształcony frazeologizm: „spać snem sprawiedliwych”. Jak informuje słownik[17], „spać snem sprawiedliwego” to tyle, co „spać mocno, spokojnie”. Użycie liczby mnogiej daje w efekcie odcień lekko ironiczny. Niewykluczone, że poetycka fraza to również podszyta dobrotliwą ironią polemika ze znanymi słowami psalmu: „gdy się położę, zasypiam spokojnie, / bo Ty sam jeden, Jahwe, / pozwalasz mi mieszkać bezpiecznie” (Ps 4, 9). Poecie ów sławiony przez psalmistę stan kojarzy się z nieco mieszczańską poprawnością i nudą. Można przypuszczać, że wyżej od spoczynku ceni trudne czuwanie, które staje się szkołą mądrości.

Ostatnia strofa *Brewiarza* przynosi podsumowanie: „Dziękuję Tobie / – że stworzyłeś mój świat z nici / tasiemek guzików towarów krótkich / idei pospolitych – a mimo to lub / właśnie dlatego ujrzałem w tych drobiazgach / – oblicze Twoje”. Stwórcze działanie Boga zostaje określone za pomocą krawieckich (tkackich?) rekwizytów: „nici”, „tasiemek”, „guzików”[18]. Możliwe, że ich pospolitość ma być peryfrazą codziennych drobiazgów, pięknej różnorodności zwyczajnego bytowania. Wymienione przedmioty kojarzą się jednak (poprzez metaforę szycia) z łączeniem rozproszonych części w całość. W takim ujęciu pozorny chaos rzeczy drobnych i codziennych dotknięty uważnym, kontemplacyjnym spojrzeniem człowieka objawia właściwy sobie ład. Tak postrzegana codzienność okazuje się subtelnym śladem obecności Pana, a rozpoznanie praw tego na wskroś prywatnego świata i zgoda nań umożliwiają bohaterowi „ujrzenie Bożego oblicza”. Można przypuszczać, że nie jest to spotkanie z Bogiem nieludzkim, groźnym i absolutnym[19], lecz raczej Panem bliskim, pełnym wybaczającego zrozumienia zarówno dla naszych ułomności, jak i dla metafizycznych tęsknot. Nawet jeśli ów Bóg, który „pomaga dopasować krawat do koszuli”, jest tylko projekcją człowieka, to i tak wartością pozostaje doświadczane przez bohatera poczucie rozumnego porządku świata.

Brewiarz. Drobiazgi to utwór bardzo osobisty, bliski liryce bezpośredniej. W tej poetyckiej modlitwie wyrażona zostaje mądra zgoda na świat w całym jego bogactwie i różnorodności. Należne sobie miejsce odnajdują tu i rzeczywistość zewnętrzna z całym bagażem małych i większych kłopotów, i wewnętrzna prawda podmiotu, określana przez pracę pamięci oraz potrzebę porządkowania życiowych doświadczeń. Nieomal dziecięcy zachwyt istnieniem łączy się z dojrzałą akceptacją związanego z ludzkim losem trudu i cierpienia, a medytacyjne zamyślenie kontrapunktowane jest subtelną autoironią. Wszystkie wymienione tu cechy odnaleźć można w wierszach i prozach poetyckich z ostatniego tomu Herberta, co pozwala sytuować pomieszczony w „Zeszytach Literackich” *Brewiarz* w kontekście zagadnień obecnychw czterdziestu trzech utworach *Epilogu burzy*.

Przypisy

[1]Tak też, jako pożegnanie, a zarazem podsumowanie życia i twórczości, odczytywali *Epilog* recenzenci. O recepcji tomu pisał J. Brzozowski w szkicu *„Epilog burzy,"* w: *Twórczość Zbigniewa Herberta*, pod red. M. Woźniak-Łabieniec i J. Wiśniewskiego, Universitas, Kraków 2001 s. 289-299.

[2]W czasopismach można odnaleźć ich pierwodruki, nieco różniące się od wersji przyjętej w edycji książkowej. Problemy tekstologiczne *Brewiarzy* oraz innych utworów z *Epilogu* przedstawił J. Brzozowski (*dz. cyt.*, s. 279-286).

Brewiarzowy cykl autora *Rovigo* doczekał się już sporej ilości omówień. Osobne szkice poświęcili mu K. Pisarkowa, (*„To jest ów owoc". O „Brewiarzu" Zbigniewa Herberta*, „Język Polski" 1999, z. 1/2, s. 1-14) oraz J. Szymik (*Nad „Brewiarzem" Zbigniewa Herberta*, „Pastores" 1999, nr 2, s. 69-86). Pisali o nim również Julian Kornhauser (*Uśmiech Sfinksa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001), Jacek Łukasiewicz (*Ostatnie książki Herberta*, w: *Poznawanie Herberta 2*, pod red. A. Franaszka, Kraków 2000, s. 95-109), Jarosław Płuciennik (*Figura zaprzeczonej gradacji w „Brewiarzu" Herberta [„Panie, wiem dni moje są policzone"]*, w: *Twórczość. Zbigniewa Herberta*, s. 345-369), Barbara Stelmaszczyk (*Epilog na odejście. Ostatnie przesłanie poetyckie Herberta*, *tamże*, s. 315-330), Tomasz Cieślak (*Po co poezja? Wokół wiersza „Brewiarz" [„Panie, obdarz mnie zdolnością"...]*, *tamże,* s. 331-343) oraz Anna Legeżyńska (*Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 126).

Dla potrzeb szkicu określenia: „brewiarz", „Liturgia Godzin", „officjum" traktuję synonimicznie.

[3]Utwór ukazał się w „Zeszytach Literackich" 2000, z. 4.

[4]Warto nadmienić, iż istnieją jeszcze dwa tomy brewiarza: zerowy oraz piąty. Nie zawierają one jednak żadnych nowych treści. Pierwszy jest skróconą wersją *officjum*, dostosowaną do potrzeb zgromadzeń żeńskich, drugi zaś – poręcznym przedrukiem modlitw przypadających na okres wakacyjny.

[5]Jacek Łukasiewicz akcentował obecność autoironii w utworze (*Herbert*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2001, s. 234).

[6]W węzłowych miejscach wiersza pojawiają się jednak obce biblijnym hymnom przerzutnie. Chwyty te, będące znakiem silnych, choć powściąganych emocji, każą zwrócić baczną uwagę na wyróżnione fragmenty.

[7]Ga 5, 22. Cytaty biblijne podaję według wydania: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wyd. drugie zmienione, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań – Warszawa 1980.

[8]Zob. Ps 131.

[9]Ta poetycka strategia mocno zaznacza się późnych wierszach, zwłaszcza zaś w utworach: *Pan Cogito. Aktualna pozycja duszy*, *Urwanie głowy*, *Zaświaty Pana Cogito*.

[10]W tekstach biblijnych, będących podstawą *officjum*, piękno to po prostu ślad obecności Boga (zgodnie ze spostrzeżeniem autora *Księgi Mądrości*: „bo z wielkości i piękna stworzeń poznaje się przez podobieństwo ich Stwórcę", 13, 5). U autora *Studium przedmiotu* wartości estetyczne same w sobie są cenne, choć często kojarzy się je z porządkiem etycznym, by przypomnieć słynną *Potęgę smaku* czy *Brewiarze („Panie, pomóż nam wymyślić owoc..."* oraz *„Panie, wiem że dni moje są policzone...")*.

[11]Tak dzieje się również w kilku ważnych utworach z *Epilogu burzy*: *Brewiarzu* (*„Panie, dzięki Ci składam...")*, *Kwiatach*, *Strefie lirycznej* i *Tkaninie*. Warto dodać, że są one przeniknięte przeczuciem zbliżającej się śmierci.

[12]Charakterystyczne, że we wcześniejszym wierszu poety, *O dwu nogach Pana Cogito*, to p r a w a noga bohatera była naznaczona kalectwem. Jeśli opozycję prawy — lewy traktować symbolicznie, to dokonana przez Herberta zmiana mogłaby oznaczać, że już nie tyle bezkompromisowy, ślepy idealizm, co raczej silne przywiązanie do doczesności byłoby powodem cierpienia. Istotne jednak, że w *Brewiarzu* ta „zraniona" miłość do wszystkiego, co przemijające pozwala na budowanie więzi z poległymi kolegami (tymi, którzy przez przedwczesną śmierć zostali brutalnie pozbawieni

możliwości radowania się życiem).

[13]Domknięciem tego wątku, towarzyszącego poecie od *Struny światła*, są w *Epilogu* wiersze: *Piosenka*, *Wysoki Zamek* oraz *Artur*.

[14]Z. Herbert, *Sztuka empatii*, w: R. Gorczyńska, *Portrety paryskie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 187.

[15]Cytuję według wydania: Z. Herbert, *Poezje*, wyd. 2 poszerzone, PIW, Warszawa 1998, s. 610-611.

[16]Zob. Ps 16, 7–8; Ps 63, 6b–7.

[17]*Mały słownik języka polskiego*, pod red. E. Sobol, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 836.

[18]Prawdopodobnie nie bez wpływu biblijnego wzorca. W Ps 139 znajdujemy słowa: „Ty bowiem utworzyłeś moje nerki, / Ty utkałeś mnie w łonie mej matki. / Dziękuję Ci, że mnie stworzyleś tak cudownie, / godne podziwu są Twoje dzieła" (Ps 139, 14). Topos życia-tkaniny jest również dominantą kompozycyjną ostatniego wiersza z *Epilogu burzy*.

[19]Na temat ewolucji wpisanego w twórczość Herberta obrazu Boga sporo już napisano: J. Abramowska, *Wiersze z aniołami*, w: *Czytanie Herberta*, pod red. P. Czaplińskiego, P. Śliwińskiego i E. Wiegandt, Wydawnictwo WiS, Poznań 1995, s. 65-79; T. Garbol, *Chrystus w poezji Zbigniewa Herberta*, „Ruch Literacki" 2001, z. 2, s. 199-210; J. Szczęsna, *Uwiedziony przez Boga*, w: C*zytanie Herberta*, s. 80-91; J. Szymik, *Strzępy listów*, „Tygodnik Powszechny" 2000, nr 52/53, s. 5; Z. Zarębianka, *Przez ciemność. Nad wierszem Zbigniewa Herberta „ Usta proszą"*, „Topos" 2002, nr 1/2, s. 112-114; J. Życiński, *Logika ran*, „Tygodnik Powszechny" 1998, nr 32, s. 10.

Summary

Memory, difficulties of existence and the artistry of affirmation – about Zbigniew Herbert's poem 'Breviary. Trifles'

The essay presents reflection upon Herbert's piece entitled 'Breviary. Trifles'. The poem, written in 1997 and published only after author's death, has been considered against the deep background of psalms, catholic Breviary and Herbert's late poetry, especially pieces from his last volume – 'Epilogue of the storm'.

According to the interpretation found in the essay, Herbert's piece appears to be a testimony to poets concern with three problems: contemporary world, the work of individual memory and the intuition of his approaching death. 'Breviary. Trifles' seems to be the expression of poet's specific and original attitude, typical of his late artistic works.

Agata Firlej
(Poznań)

Pochwała niedoskonałości
Marsjasz Zbigniewa Herberta i Jana Skácela

Trudno znaleźć lepszy sposób na wzmocnienie poczucia więzi narodowej i międzyludzkiej solidarności, niż wprowadzenie cenzury. Cenzura – dawkowana nieumiejętnie, nie nazbyt restrykcyjna, ale wystarczająco dokuczliwa – wyzwala w środowisku niezależnych intelektualistów i ludzi kultury niespodziewane pokłady energii, motywuje do poszukiwania możliwości wygłaszania sądów o rzeczywistości. Bez wątpienia taki stan na dłuższą metę szkodzi literaturze, obarczonej misją społeczną (misją *a rebours* w stosunku do oficjalnie obowiązującej), ale z całą pewnością nigdy w "czasach normalnych" nie jest ona czytana z takim napięciem, taką uwagą, nie jest tak przeżywana, jak w dobie cenzury. Kamuflaż wypracowany przez niezależną literaturę, celnie nazwany przez Sołtykowa-Szczedrina "językiem ezopowym", jest pierwszorzędnym czynnikiem integrującym publiczność literacką. Jest niczym oko puszczone do "wtajemniczonych" – daje poczucie przynależności do ekskluzywnego grona, poprawia samopoczucie "tych", którzy są przeciw "tamtym"; jest jak szarada, którą rozwiązuje się z poczuciem ekscytacji.

Język ezopowy, jak każdy język, musi jak najszybciej ulec petryfikacji: poszczególne figury, obarczone niezmienną semantyką, zaczynają się powtarzać jak elementy kodu; jest to język tak uniwersalny, jak kultura, do której nawiazuje. Antyk, jako dobro wspólne całej Europy, stanowi idealny wprost materiał na "alfabet" języka ezopowego, przekraczającego najbardziej nawet uszczelnione granice państw.

Marsjasz, sylen z greckiej mitologii, jest jedną ze szczególnie wyrazistych figur, która po II wojnie światowej okazała się przydatna do tworzenia alegorii relacji: system komunistyczny kontra tzw. "zwykły człowiek". W tomie "Studium przedmiotu" z roku 1961 ukazał się wiersz polskiego poety, Zbigniewa Herberta, zatytułowany: "Apollo i Marsjasz", natomiast w zbiorze "Odlevaní do ztraceného vosku" Jana Skácela, który wyszedł na światło dzienne dopiero w 1984 roku, znajdujemy utwór pod tytułem: "Marsyas". Zestawienie obu wierszy pozwala odczytać głęboko trafną i bez wątpienia ponadczasową diagnozę filozoficzną poetów, którzy żyli w dwóch różnych "barakach" jednego obozu i być może nawet nie wiedzieli nawzajem o swoim istnieniu.

Marsjasz to już tylko krwawy strzęp skóry rozciągniętej na drzewie, przywołujący na myśl malowidło Guido Reniego *Ukaranie Marsjasza* z turyńskiej Pinakoteki. Sylen, który wyzwał Apollona na muzyczny agon i przegrał go,

w odwecie został przez bóstwo obdarty ze skóry, rozciągniętej następnie na platanie. W tym miejscu dopiero rozpoczyna się zarówno historia opisywana przez Skácela, jak i Herberta. Polski poeta zaczyna swój wiersz wprost, od stwierdzenia, że:

Właściwy pojedynek Apollona
z Marsjaszem
(...)
odbywa się pod wieczór
gdy (...)
sędziowie
przyznali zwycięstwo bogu

Agon pomiędzy Marsjaszem grającym na piszczałkach i Apollonem z jego kitarą był jedynie – trzymając się terminologii muzycznej – p r e l u d i u m do walki pomiędzy dwoma odrębnymi typami egzystencji; dwiema przeciwstawnymi koncepcjami bytu. Marsjasz pokonany staje się ucieleśnieniem tego, co niedoskonałe: sylen jest symbolem zwykłego... człowieczeństwa. Najpierw doświadcza przegranej w zawodach muzycznych, potem dotyka granicy cierpienia. Dla Skácela ten moment oznacza zwycięstwo nad Apollonem: Marsjasz jest dla niego symbolem w y z w o l e n i a z lęku:

a až za bolestí nezbude než zblo
za nehet toho zač se musíš bát

být jako Marsyas když na jeho kůži
podzimní deště počnou bubnovat
(i gdy z bólu nie pozostanie nawet źdźbło
i znikną wszystkie powody do obaw

być jak Marsjasz gdy w jego skórę
zaczną bębnić jesienne deszcze)

"Być jak Marsjasz" – apelatywny zwrot skierowany jest do współczesnych czytelników, gdyż, jak głosi kolejny dwuwers: "Jak je to dávno jak je to až včera / a jak je vlastně blízko od nás tam" ("Jak to dawno jakby wczoraj / a jednak tak blisko nas"). Być jak Marsjasz – czyli jakim być? Tym, który stracił wszystko – i nie pozostało mu już nic do stracenia? Tym, który do końca przeżył porażkę i największy ból? Tym, który odważył się złamać konwencję i wyzwać na pojedynek wcieloną doskonałość? A może tym, który tworzy nową muzykę... muzykę człowieczeństwa doświadczonego cierpieniem? Deszcze zaczynają bębnić w rozpiętą skórę Marsjasza wystukując rytm. Sylen, który grał na porzuconym przez Atenę aulosie, po śmierci sam zamienia się w instrument;

powłoka jego upokorzonego ciała służy za powłokę bębna, na którym gra sama natura... Podobny motyw – muzyki, która wyrasta z cierpienia niedoskonałego stworzenia – znajdujemy u Herberta:

tylko z pozoru
głos Marsjasza
jest monotonny
i składa się z jednej samogłoski
A

w istocie
opowiada
Marsjasz
nieprzebrane bogactwo
swego ciała
(...)

odchodzi zwycięzca
zastanawiając się
czy z wycia Marsjasza
nie powstanie z czasem
nowa gałąź
sztuki – powiedzmy – konkretnej

Krzyk Marsjasza ma moc sprawczą – nim Apollo odejdzie wystarczająco daleko, by wycie ofiary nie dobiegał jego "wysokich uszu", pod nogi spadnie mu skamieniały słowik, a gdy obróci głowę, dostrzeże, że drzewo, na którym rozpiął skórę sylena – osiwiało...

W obu wierszach podkreślona jest tajemnicza więź pomiędzy Marsjaszem i naturą. Apollo, doskonały i chłodny jak maszyna, "bóg o nerwach z tworzyw sztucznych", jak go określa Herbert, jest ze świata natury wyłączony; przynależy do innego, nie-naturalnego porządku. On jest bowiem tym, który nie potrafi współczuć.

Współczucie i dążenie do doskonałości zdają się nawzajem wykluczać. Współczucie jest słabością, miękkim miejscem, otwarciem na cios. Idealny system nie znosi współczucia, bo przeszkadza ono we wcielaniu w życie jego "chwalebnych" doktryn. "Nowy, doskonały człowiek", wedle wszystkich totalitarnych systemów, zawsze był "cokolwiek daléj" a dążenie do tego wzoru musiało się odbywać na drodze radykalnego odrzucenia wszystkiego, co wskazano jako "niedoskonałe", "złe" czy "zagrażające sprawie".

Natura współczująca – słowik i drzewo – przypłaca swą niedoskonałość cierpieniem, dzieląc los Marsjasza. Doskonałość natomiast jest...okrutna.

Swojemu lękowi przed imperatywem dążenia do doskonałości, jako

naznaczonemu nieodzownym okrucieństwem, dał wyraz Zbigniew Herbert już w swojej przypowieści poetyckiej "W drodze do Delf" z 1957 roku. I tutaj ucieleśnieniem doskonałości i okrucieństwa jest bóg sztuk i słońca, Apollo:

Było to w drodze do Delf. Właśnie mijałem czerwoną skałę, kiedy z przeciwnej strony pojawił się Apollo. Szedł szybko nie zwracając na nic uwagi. Kiedy zbliżył się, zauważyłem, że bawi się głową Meduzy skurczoną i wyschniętą od starości. Szeptał coś pod nosem. Jeśli dobrze usłyszałem, powtarzał: "Sztukmistrz musi zgłębić okrucieństwo".

Apollo, jak sugeruje w swojej wykładni Stanisław Barańczak[1], wraca zapewne od delfickiej wyroczni i powtarza sobie jej wskazanie. Zabawa potworną głową Meduzy symbolizuje odrzucenie oceny moralnej; okrucieństwo staje się zjawiskiem oderwanym od aksjologii, stanowi jedynie pożądany element dążenia do doskonałości.

"Sztukmistrz" we współczesnej polszczyźnie brzmi jak obelga. Choć słowa "mistrz" i "sztuka", brane osobno, budzą szacunek, "sztukmistrz" jest kuglarzem, oszustem, szarlatanem. Kłamstwo sztukmistrza jest przeciwstawne prostocie, prawdzie natury. Tak, jak w omawianych wierszach, i tu Apollo, bóg sztuk i natura są sobie przeciwstawne. Wtopienie się w naturę jest i u Skácela sposobem na wejście w domenę prawdy, rzeczywistości. Jego wiersz rozpoczynają słowa w formie imperatywnej:

Krvavým cárem usychat a černat
měnit se v kůru obracet se v tmu
(Krwawym strzępem usychać i czernieć
wtapiać się w korę obracać w ciemność)

Ciemność jest przeciwieństwem słońca, jasności (których bogiem jest Apollo). Podmiot w wierszu Skácela pragnie, na wzór Marsjasza, wrastać w korę drzewa, które stało się w rękach Apollona narzędziem tortury; pragnie wtapiać się w ciemność. W ten sposób podmiot ów utożsami się z własnym cierpieniem; nie tylko nie będzie od niego uciekać, ale wręcz przylgnie do niego i połączy się z nim. To będzie jego zwycięstwem.

Herbert wydaje się bardziej powściągliwy w swoim osądzie – autor słów: "Idź... po złote runo n i c o ś c i" nie jest skłonny do głoszenia pośmiertnej przewagi Marsjasza. Polski egzystencjalista rezygnuje z poszukiwania jakiegokolwiek oparcia dla swego systemu etycznego. Wolność, współczucie, godność są dla niego przyrodzonymi cechami człowieczeństwa i nie ma dla nich innego uzasadnienia. Są poza kategoriami zwycięstwa i przegranej.

Gdy Skácel i Herbert pisali swoje wiersze, obaj byli skazani na oficjalne milczenie przez komunistyczne władze swoich krajów. Obaj płacili ciężkim losem

za swoją odmowę włączenia się w system oparty na nieludzkim dążeniu do bliżej nieokreślonej "doskonałości". Obaj zaznali wypreparowanego ze współczucia okrucieństwa. Obaj odrzucili możliwość bycia "sztukmistrzami", pragnąc pozostać artystami.

Dla żadnego z nich ostateczną instancją, obietnicą, źródłem nadziei nie był Bóg – a w każdym razie oficjalnie wyrzekali się go. Ich mądrość była zakorzeniona w głębokim humanizmie – miłości do człowieka i podziwie dla jego wytworów.

"W gruncie rzeczy była to sprawa smaku / Tak smaku" – uzasadnia swoją bezkompromisowość Herbert. Decyzja Skácela ma natomiast wymiar epistemologiczny. Poeta zawsze cofał się o krok przed tajemnicą, szanował niepoznawalność, nieokreśloność. Jego lęk budzą zakusy oswojenia tego, co nieoswajalne. W wierszu o Edypie czytamy:

chtěl poznat pravdu ano
po celý život o ni usilujeme
nechtějme ji však mít
dokonce vlastnit jako sandály a dům
(chciał poznać prawdę...tak
przez całe życie do tego dążymy
ale nie wolno nam jej zdobyć
posiąść na własność jak sandały czy dom)

Herbertowska "kwestia smaku" u Skácela jest "nieufnością do posiadaczy prawdy". U obu poetów ta decyzja zamienia się w pochwałę niedoskonałości; w bezkompromisowe domaganie się prawa do błędu, upadku, do słabości. A w ostateczności do tego, by człowiek mógł być... człowiekiem.

Przypisy

[1]S. Barańczak: *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s.118.

Summary

An essay is devoted to two contemporary poets: Czech Jan Skácel and Polish Zbigniew Herbert. Both were prohibited during the time of communist censorship. Both, in their output, used the strategy called by Russian writer, M. Soltykov-Schtchedrin, "the Oesophus language" which is characterised by using some figures of, for example, ancient literature as a "mask" for giving a message that couldn't be expressed directly. Herbert and Skácel used the figure of Marsyas, the silenus which lost the musical competition with Apollo and was punished by the god by flaying. Marsyas is a symbol of anti-perfection; of humanity opposed to the inhuman system (communism?) which is based on cruel, pure aspiration for perfection.

Irena Jokiel
(Opole)

Poeta w szarej strefie – Tadeusz Różewicz

We współczesnym języku potocznym frazeologizm „szara strefa" zrobił zawrotną karierę. Wystarczy odwołać się do pomocy internetowej wyszukiwarki, aby otrzymać tysiące zapisów, w których owa zleksykalizowana przenośnia pojawia się w najrozmaitszych kontekstach, zaskakując nieustanną metamorfozą i podatnością na różne użycia. Zatwierdzona przez zbiorową zgodę i zbrojna w ten rodzaj siły, której udziela statystyka, „szara strefa" przypomina organizm żyjący własnym życiem, aktualizując coraz nowe znaczenia poprzez metaforyczne zaspokajanie potrzeby zwięzłej informacji. Świadczą o tym połączenia słowne „szarej strefy" z takimi leksemami, jak: „obejmuje", „powstaje", „ rozrasta się" lub „kurczy", „pasożytuje", a nawet „zaspokaja" (np. popyt na samochody). Klisza ta funkcjonuje również jako określenie cechy wspólnej dla wielu zjawisk, pojawiając się w zestawieniach z takimi pojęciami, jak na przykład „przemoc", „transformacja", „legislacja", „moralność", a nawet „interpretacja" („szara strefa interpretacji" – cokolwiek by to miało znaczyć) oraz w charakterystyce wielu instytucji (np. szara strefa w edukacji, gospodarce, turystyce, w szpitalach, na stacjach benzynowych). Nierzadko staje się nazwą własną (np. klub Szara Strefa działający w Warszawie, film T.B. Nelsona *Grey Zone,* gra internetowa), spotkać ją można w akcydentalnych, eliptycznych konstrukcjach językowych (z artykułu prasowego: „co wymusza szarą strefę?"), zdarza się w humorystycznie nieporadnych wypowiedziach polityków („szara strefa, która występuje, to jest gaz płynny")[1]

Można zatem stwierdzić istnienie rozległej sieci znaczeń wariantowych, odnoszących się do figuralnego sensu „szarej strefy" jako współczesnej alegorii zjawisk sytuujących się na pograniczu, dwuznacznych, niejasnych, umykających jednoznacznemu wartościowaniu.

Tę utartą formułę zauważył i wyróżnił Tadeusz Różewicz, wyczulony jak mało kto na przemiany zachodzące we współczesnej polszczyźnie potocznej; wierszem *Szara strefa* z tomu *Szara strefa*[2] włączył się do dialogu, w którym frazeologizm ów jest odmieniany na wszelkie możliwe sposoby.

Odpowiadając niejako na głosy dochodzące z przestrzeni socjolektu, inicjalnym dwuwersem („moja szara strefa/ powoli obejmuje poezję", s. 12) nawiązuje poeta do schematu – „szara strefa obejmuje". Dopełnia jednak ową ramę składniową własnymi, ruchomymi elementami: zaimkiem „moja" i rzeczownikiem „poezja". Pierwszy zapowiada indywidualne, nie obiegowe użycie stereotypowego powiedzenia, intrygując manifestacyjnym odcięciem się od sensów, w jakie

wyposażyła go publicystyczna codzienność. Co do funkcji drugiego, to struktura składniowa frazy nie upoważnia do jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy desygnatem „poezji" jest tu zjawisko jednostkowe, tzn. poezja Różewicza, czy ogólnie – poezja współczesna.

Niejasność zaprogramowana w semantycznej organizacji początkowych wersów rozciąga się na dalsze. Bo cóż znaczy, tak oczywiste z pozoru stwierdzenie: **„moja** szara strefa" i na czym polega własne, nie zapośredniczone użycie frazeologizmu? Fraza mająca postać stwierdzenia definiującego:

„biel nie jest tu absolutnie biała
czerń nie jest absolutnie czarna
brzegi tych nie-kolorów stykają się" (s. 12)

Zdaje się wskazywać, że chodzi tu o aktualizację znaczeń związanych z wyobrażeniami plastycznymi. Ale czy istotnie można na tym poprzestać? Kto wypowiada tę formułę? Czy to sam poeta w ten sposób wykłada sens „szarej strefy", którą wcześniej określił jako atrybut własnej świadomości?

Formuła definiująca szarość jest w istocie poetycką parafrazą sądu Ludwika Wittgensteina i odsyła do motta zaczerpniętego z jego *Bemerkungen über die Farbern*[3]: („Szarość znajduje się pomiędzy dwiema skrajnościami (czernią i bielą)", a na pytanie filozofa, również przytoczone w motcie („Co sprawia, że szary jest kolorem neutralnym? Czy jest to coś fizjologicznego, czy logicznego?") odpowiedzią jest cytat z *Melancholii* Antoniego

Kępińskiego, traktujący o „szarości depresji". Do dyskursu o szarości włączeni zostają także poeci, Cyprian Norwid z *białymi* i *czarnymi* kwiatami oraz Adam Mickiewicz i Juliusz Słowacki, którzy „byli kolorystami". Czy w kontekście przytoczeń z dzieł filozofa i psychologa należałoby przyjąć sugestię, że romantycy nie akceptowali szarości ani w sensie wizualnym, ani psychologicznym? Że nie byli *neutralni?*

Tekst nie kieruje ku wyrazistemu rozstrzygnięciu, dopuszcza różne interpretacje, także i tę, że ci wielcy poeci byli twórcami i nosicielami światów ufundowanych na klarownym porządku wartości, i że w opozycji do tych światów współczesność jest nijaka, szara, pozbawiona konturów i granic, tkwi między czernią i bielą, w strefie pozorów. „Świat w którym żyjemy" – powiada poeta – to tylko

„kolorowy zawrót głowy
ale ja w tym świecie nie żyję
zostałem tylko niegrzecznie przebudzony" (s. 13).

Frazę tę, pobrzmiewającą Norwidowskim echem, można by odczytać jako wyraz tęsknoty za jednoznacznością i powrotem do snu-życia w utraconej

rzeczywistości, natomiast ze względu na swą strukturę wyznania i stopień uogólnienia mogłaby stanowić puentę wiersza. Jednak w kompozycyjnym układzie całości ten przywilej jej nie przysługuje, a kontynuację wątków zawartych w niej potencjalnie zostawia poeta asocjacyjnej inwencji czytelnika.

Od tego momentu rozpoczyna się poetycki dyskurs o szarości i innych barwach w ich pierwiastkowym, wizualnym bycie. Ujęty jest on w formę relacji z rozmowy z malarzem i grafikiem, Getem Stankiewiczem („malarz Get mówi", „rozmawiamy dalej", „wydaje mi się mówię do G."), który twierdzi, że „ma wadę wzroku", „kolory rozróżnia po napisach/ na tubach czy pudełkach", „ale jego paleta jest szara" (s. 13). Tematem są ponownie Wittgensteinowskie dociekania, (p. o „czerwonym kole/ czerwonym kwadracie zielonym kole"[4]) ujęte w kształt parafraz, dosłownych przytoczeń, a nawet cytatów drugiego stopnia (cytowany przez Wittgensteina kilkakrotnie Lichtenberg jako autor aforyzmu mówiącego, iż tylko nieliczni ludzie widzieli czystą biel).

Trudno o trafniejszy wybór: poeta w „szarej strefie" i malarz „ślepy na kolory", obaj z różnych względów zainteresowani szarością, dywagują o sądach filozofa, który zakwestionował utrwalone w tradycji przeświadczenie, iż kolor jest obiektywnie daną, logicznie jednolitą formą bytu. Szarość w rozumieniu psychologa, malarza i filozofa to zupełnie różne szarości. Także w rozumieniu poety. Wypada zatem powtórzyć: czy w metaforycznej tkance analizowanych dotąd wersów odnajdujemy odpowiedź na pytanie o indywidualne użycie wyeksponowanego na początku stereotypowego powiedzenia? Zapytajmy inaczej: czy poeta chce i czy może nam tej odpowiedzi udzielić? Kryje się wszak za głosami innych, przybiera maskę słuchającego, posługuje się cytatami i kryptocytatami, konfrontuje różne kody, odsyła po wykładnię do znaków przestrzeni kulturowej, nie werbalizując ostatecznie, czym jest **jego** szara strefa, poprzestając na impulsach znaczeniowych, które prowokują do wejścia w semantyczną pułapkę, w skomplikowany i pozbawiony krawędzi świat językowej gry. Nie bierze odpowiedzialności za żaden rodzaj interpretacji, przyzwalając zarazem na różne odczytania. Mówi tylko tyle, że jego szara strefa to coś, co istnieje między czernią i bielą, i od czytelnika zależy, czy poprzestanie na literalnym znaczeniu słów, czy w owej czerni i bieli dostrzeże metafizyczne symbole odwiecznych przeciwieństw i z opozycji tej wnioskował będzie o naturze szarości.

Próba dekonstrukcji frazeologizmu, który we współczesnym socjolekcie funkcjonuje jako znak tego co pośrednie, niejasne, zmieszane – bo do tego sprowadza się Różewicza poetycki dyskurs o kolorach – pozwala przypuszczać, że mówiące w wierszu „ja" nie potrafi wysłowić wewnętrznej prawdy ukrytej za wyznaniem w inicjalnym dwuwersie. Na oznaczenie tej prawdy sięga po kliszę, po intersubiektywny zwyczaj językowy, choć jest to narzędzie zwodnicze z samej natury, nie tylko dlatego, że nadużyte, ale głównie z tego powodu, że język jest upośledzony wobec jednostkowego doświadczenia, wobec tego, co nazywamy wewnętrzną prawdą. Odwołuje się do głosów z zewnątrz, ale i one zaledwie

tej prawdy dotykają. Jej eksplikacja wymagałaby stworzenia prywatnego kodu, tyle, że ów kod uniemożliwiałby oznaczanie, a zatem i porozumienie. Nie znamy jednak innej drogi porozumienia, niż poprzez kulturowe, a więc zapośredniczone symbole. Wittgensteinowska teza mówiąca o granicach naszego języka, które są granicami naszego poznania, odnosi się także do owej prawdy wewnętrznej. Prawdy ukrytej za sztafażem „szarej strefy", o której poeta powiada: „moja", można się domyślać, zbliżyć się do niej może ten, kto sam nosi w sobie światy sobie tylko znane, dla których nie znajduje innego określenia poza metaforyczną szarością.

Intencją tekstu jest, abyśmy z takim bagażem przemyśleń dotarli do finału, w ich świetle bowiem końcowy fragment wiersza zaczynający się od stów „niemiec mówi..." zyskuje prawomocność w semantycznej organizacji utworu. Fragment ten można potraktować jako poetycką glosę do wspomnianego wyżej twierdzenia austriackiego myśliciela, jego treść jest bowiem argumentem na rzecz tezy, iż wszyscy tkwimy w klatce języka, znaków, które przystają do rzeczy wyłącznie na zasadzie umowy. Wystarczy nieznajomość kodu, aby porozumienie stało się niemożliwe:

„niemiec mówi
weiße rose i rote rose
ktoś nie zna niemieckiego
dla niego róża
nie jest „rote" ani „weiße"
jest tylko różą
ale ktoś inny nie słyszał słowa
róża i to co trzyma w ręce
jest kwiatem albo fajką"

Otóż to. Mieszkamy w języku, jesteśmy jego zakładnikami, język jest twórcą naszych prawd, poruszamy się w jego labiryntach prowadząc gry słowne, chwytamy się idiomu w złudnym przeświadczeniu, że skoro ów wytrych otworzył tyle znaczeń, to otworzy i naszą prawdę. Ale słowa odsyłają do słów, rozrastają się jak fraktale, nic nie zostało rozstrzygnięte, nic powiedziane ostatecznie. Słowo niczyje zderza się tu ze słowem wtajemniczonego – filozofa, psychologa, malarza, słowa te wchodzą w służbę poetyckiej konstrukcji, a tym samym na nowo się semantyzują, skłaniając nas do tego, abyśmy zwątpili w możliwość osiągnięcia znaczeń pewnych, które umykają jak horyzont przed wędrowcem[5]. Czyż pojawiające się w zakończeniu „róża" i „fajka" nie zachęcają do wyjścia poza tekst? W stronę innych tekstów? Wolno przecież tę „różę" interpretować nie tylko na tle wszystkich róż zaistniałych w twórczości Różewicza, ale i słynnej ikony językowej Gertrudy Stein „Róża jest różą, jest różą, jest różą". A „fajka" – czyż nie przywodzi na myśl rozważań Michela Foucaulta o zwodniczej władzy pozorów na rysunku Renč Magritte'a zatytułowanym „To nie jest fajka"?

W którąkolwiek stronę podążymy rozważając sensy zawarte w tym wierszu, którego prostota wyrazu dorównuje semantycznej złożoności, natrafimy na ironiczne podteksty, rodzące się na podłożu sugestii, że ślizgamy się po powierzchni słów, a nasze prawdy mają charakter „życzeniowy", i dopiero demontaż wyrazistych na pozór sformułowań uczy zbawczej podejrzliwości co do treści kryjących się za regułami gry ludzkiego języka.

Truizmem stał się powtarzany przez krytykę uogólniony sąd, w myśl którego Różewicz to pesymistyczny diagnosta naszej współczesności, specjalista od opisu cywilizacyjnego śmietnika, zatem i języka, który jest tej cywilizacji organicznym elementem. Począwszy od napisanego przed półwieczem wiersza *Ocalony*, Różewicz wciąż mówi o konieczności odbudowania znaczeń elementarnych i jednoznacznych, z tą różnicą, że tamten utwór był postulatem zaprowadzenia porządku etycznego po wojnie, szukaniem mistrza, który „jeszcze raz nazwie rzeczy i pojęcia/ [...] oddzieli światło od ciemności"[6], natomiast *Szara strefa* powstała w kontekście współczesnego naporu kultury masowej. W jednym z najpiękniejszych utworów wchodzących w skład tomiku *(Jest taki pomnik)* poeta składa hołd jednemu z tych mistrzów. Dzisiaj pod jego pomnikiem

„nikt [...] 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
[...]
zrobili cię na szaro" (s. 33-34)

„Zrobili cię na szaro" – mówi poeta o Janie XXIII. Wolno przyjąć, że wyświechtane powiedzenia, dla powstania których szarość stała się podstawą, wprowadził Różewicz do języka poetyckiego po to, aby je odświeżyć w ironicznym kontekście. Taki bowiem sens –jeden z wielu alternatywnych sensów – może mieć korespondencja z wierszem sprzed półwiecza: światło od ciemności nie zostało oddzielone, tkwimy w szarej strefie.

Przypisy

[1]Wszystkie przykłady zaczerpnięte zostały z tekstów zamieszczonych w internecie. Frazeologizm ów jest stosunkowo świeżej daty, nie notuje go jeszcze ani *Słownik języka polskiego* pod red. M. Szymczaka (Warszawa 1978), ani *Słownik frazeologiczny języka polskiego* S. Skorupki (Warszawa 1974).

[2]T. Różewicz, *Szara strefa*, Wrocław 2002. Cytaty z wierszy Różewicza opatrzone stronami podanymi w nawiasach pochodzą z tegoż wydania.

[3]Polskie wydanie: L. Wittgenstein, *Uwagi o kolorach*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1998.

[4]L. Wittgenstein, op. cit., s. 68-69.

[5]Por. wnikliwe uwagi R. Nycza (*„Tajemnica okaleczonej poezji". Trzy glosy do twórczości Tadeusza Różewicza* [w:] *Zobaczyć poetę*, pod red. E. Guderian-Czaplińskiej i E. Kalemby-Kasprzak, Poznań 1993) o strategii pisarskiej Różewicza: mówiąc o „parataktycznej strukturze" jego wierszy, „ukrywającej związki między częściami całości" [utworu} i „przerzucającej obowiązek ich odtwarzania na czytelnika" (s. 103), badacz zwraca uwagę na fakt, iż niekonkluzywny charakter tej organizacji semantycznej aktywizuje podważające się, konkurencyjne wykładnie, alternatywne hipotezy interpretacyjne, zaś „każda próba wyjścia poza krąg sprzecznych odniesień prowadzi, mocą samej swej logiki, ku […] wieloznacznej grze znaczeń" (s. 102).

[6]T. Różewicz, *Poezje zebrane*, Wrocław 1971, s. 20.

Zusammenfassung

Dichter in der grauen Zone – Tadeusz Różewicz

Die Verfasserin nimmt eine Analyse und Interpretation des Werks *Szara strefa* (*Graue Zone)* von Tadeusz Różewicz vor, das aus dem gleichnamigen Gedichtsband (Wrocław 2002) stammt. Der Textintention folgend wird das Augenmerk der Autorin auf die semantische Funktion des Phraseologismus „graue Zone" gerichtet. Der einer poetischen Dekonstruktion Różewiczs unterzogene Phraseologismus wird nicht nur zu einer vieldeutigen Formel, einem ironischen Zeichen der modernen Massenkultur, sondern auch – und vor allem – zum Signal eines Sprachspieles, das unsere Wirklichkeitsvorstellung gestaltet. Den Kontext für die auf diese Art und Weise durchgeführte Exegese bilden die Ansichten Wittgensteins über die schöpferische Rolle der Sprache.

Beata Morzyńska-Wrzosek
(Bydgoszcz)

Różewiczowski gest ocalania
Wokół *Matka odchodzi*

Poszukiwania – zmierzające do odnalezienia formuły umożliwiającej ocalenie tego, co najważniejsze – wynikają bezpośrednio z indywidualnego, zwykle zintensyfikowanego odczuwania czasu. I choć jest on jednym z niepodważalnych aspektów ludzkiego istnienia, wszelka myśl próbująca na przestrzeni wieków zgłębić jego istotę, napotyka na szereg tajemnic. Czas mimo wielu badań pozostaje nadal zjawiskiem oczywistym, które jednak nie podlega żadnym jednoznacznym definicjom. Najczęściej uwypuklane są liczne temporalne odmiany, a także ich związek z doświadczeniem człowieka, subiektywizmem jego percepcji i tym, jakie znaczenie przypisuje czasowi w swojej egzystencji, jakimi znakami wartości go obdarza[1]. Święty Augustyn analizując doznawanie czasu, zauważył:

> Czymże jest czas? Jeśli nikt mnie o to nie pyta, wiem. Jeśli pytającemu usiłuję wytłumaczyć, nie wiem. Z przekonaniem jednak mówię, że wiem, iż gdyby nic nie przemijało, nie byłoby czasu przeszłego. Gdyby niczego nie było, nie byłoby teraźniejszości (...). Jeśli więc teraźniejszość jest czasem tylko dlatego, że odchodzi w przeszłość, to jakże i o niej możemy mówić, że jest, skoro jest tylko dzięki temu, że jej nie będzie? Nie możemy więc właściwie mówić, że czas jest, jeśli nie dodajemy, iż zmierza on do tego, że go nie będzie.[2]

Dostrzeżenie chwili, jej ruchu, ciągłego przesuwania się, nadchodzenia, trwania i zanikania wskazuje na czasową świadomość, umiejętność wyodrębnienia stałej, kolistej przemiany obecnego w nieobecne. Nieustanne przechodzenie splata w nierozerwalną, wzajemnie warunkującą się całość trwanie i upływ[3]. Określają one charakter i sposób zaistnienia każdego zjawiska, zdarzenia, rzeczy. Kiedy pewność, że każdy dzień, który jest, najpierw nadchodzi, potem przemija, zyskuje wartość niepodważalnego aksjomatu, wówczas problem przemijania otrzymuje rangę najwyższą. Człowiek sam będąc czasem, może obserwować tylko jego upływ, mierzony choćby zmianą pór roku, przesypującymi się ziarnami piasku, przesuwającymi się wskazówkami zegara. Umiejętność obserwacji zmian wynika z elementarnej potrzeby oswojenia żywiołu całkowicie niezależnego od woli, wyobraźni i nauki. Podmiot zgadzając się lub nie, będąc świadomym, iż nie zdoła doświadczać czasu w sposób obiektywny, musi poddać się jego sile. Żyje w nim zanurzony, jak w Heraklitejskiej rzece wiedząc, że poza nim nic nie istnieje.

W codziennym doznawaniu mniej ważny okazuje się czas historyczny, zbiorowy, społeczny czy absolutny[4], a na plan pierwszy wysuwa się czas indywidualny. Wyznaczają go dwa elementarne momenty: narodzin i śmierci, pomiędzy nimi rozpościera się zmysłowo postrzegana egzystencja, jej odczuwanie naznaczone zostaje nieustannym wrażeniem umykania. Teraźniejszość w subiektywnym doświadczeniu to nieuchwytny pył, którego ulotność, kruchość intensywniej dostrzegana jest w przypadkach granicznych. Dokonany czas teraźniejszy uzmysławia fakt, iż to, co było obecne, odeszło, należy się z tym pożegnać, każda taka chwila naznaczona jest bólem rozstania, napięciem towarzyszącym konieczności oddalenia. Ludzie, przedmioty pojawiają się i znikają nie czekając na przyzwolenie. Poczucie upływu czasu i świadomość nieuchronnego kresu budzi grozę, obnaża bezradność i niemoc. Jego działanie odczuwane jest szczególnie dotkliwie wobec nieuchronności losu, wobec choroby i śmierci bliskich. W tych wypadkach wszelka myśl zdominowana zostaje przede wszystkim przekonaniem o niesprawiedliwej konieczności, której jednak trzeba się poddać. Poczucie straty nasila się, gdy odchodząca osoba znacząco współtworzyła przestrzeń życiową, silnie oddziaływała na rozwój, a potem cierpiała i powoli, lecz nieuchronnie odchodziła w „smugę cienia". W tej sytuacji częstokroć pojawia się chęć ocalenia czasu już przeżytego, nieistniejącego, bo przynależącego do przeszłości, a naznaczonego bliską obecnością.

Z podobnej potrzeby wyrasta tom Tadeusza Różewicza opublikowany w 1999 roku, a zatytułowany *Matka odchodzi*. To drugi, po książce *Nasz starszy Brat* (wydanej w 1992 roku), poświęconej pamięci brata – Janusza, tego typu zbiór w twórczości poety. Główną refleksją, wokół której narasta i zorganizowany zostaje tekst, jest wyrażenie i przezwyciężenie odczucia trwogi bezbronności, bezsilnego buntu towarzyszącego opłakiwaniu straty ukochanej osoby oraz pragnienie zachowania jej w pamięci. Autor przez wiele lat zmagał się z ciężarem wspomnień, przez długi czas nie mógł dotknąć ich piórem[5]. Milczał, bo trudno odnaleźć formułę potrafiąca zwerbalizować to, co niewyrażalne, umożliwiająca dotknięcie tego, co niedotykalne. Nadał książce poetycki wymiar, skonstruował przestrzeń wspomnienia, nie będącą jednak przestrzenią oddalenia, ale bliskości i miłości. Zarysował czuły, intymny obraz przeszłości przesycony gęstością i powagą myśli.

Struktura tekstu nie charakteryzuje się ciągłością, jednolitością. Przypomina raczej formą staropolskie *silva rerum* spisywane na użytek autora oraz rodzinnego i sąsiedzkiego kręgu. Rękopisy te, odznaczające się wysokim stopniem zróżnicowania, niedokończeniem i pewnego rodzaju niedopracowaniem w sferze rodzaju, konwencji i formy, budowały obraz dnia codziennego skryptora, jego najbliższych i znajomych[6]. Podobnie kompozycja zbioru współczesnego twórcy ujawnia różnorodność elementów składowych. Mieszczą się tu fragmenty dziennika Stefanii Różewiczowej, wspomnienia braci pisarza – Janusza i Stanisława oraz teksty poety. Wśród tych ostatnich dominują wiersze poświęcone

matce, niektóre opublikowane już we wcześniejszych tomach, proza poetycka i *Dziennik gliwicki*. Kształtu dopełniają fotografie oraz reprodukcje strony kalendarza z zaznaczoną datą śmierci matki, a także fragment jej listu do syna z 1943 roku. Z wielu elementów, prezentujących rozmaite formy przedstawienia, powstaje mozaika utrwalająca portret na pierwszym planie – matki, na drugim – rodziny Różewiczów. Prywatny kadr przeszłości jednoznacznie oddziela rzeczy ważne od mniej istotnych. Portret przypominania rysują zapamiętane, a ulotne odpryski dnia codziennego, współtworzy go kruchy wymiar czasu i przestrzeni przynależący już do przeszłości. Wskrzeszenie wyodrębnionych chwil wymaga od twórcy powrotu w głąb siebie, poszukiwania wewnętrznej ciszy po aktach bólu, rozpaczy, poczucia bezgranicznej pustki[7]. Koncentracja, temporalne oddalenie i trudno wytłumaczalna, a nieustannie trwająca bliskość osoby, która odeszła ponad czterdzieści lat temu, umożliwiają skomponowanie tomu składającego się z subtelnie nanizanych obrazów wydobytych z obszaru pamięci, nie pozbawiwszy ich przy tym ani konkretności, ani prawdy. Wprowadzone zostają one prawie niezauważalnym ruchem w sferę wartości ponadczasowych, głęboko ludzkich, a we współczesnym świecie często podlegających degradacji. Prawdę refleksji podkreśla niedoskonałość uczucia, lęk i smutek, powaga stylu, dramatycznie skrystalizowana świadomość, że niczego nie można już powtórzyć, zmienić, dopowiedzieć.

Charakter tomu *Matka odchodzi* określa już projekt okładki[8]. Na wyraźnie zaznaczonym czarnym, matowym tle znajduje się zdjęcie Stefanii Różewiczowej z 1917 roku. Ujęte w owalne obramowanie, zajmuje centralne miejsce i nasuwa nieodparte skojarzenie z nagrobnym medalionem. Każda fotografia implikuje funkcjonowanie dwóch wymiarów. Pierwszy z nich związany jest ściśle z aktem jej powstawania. Zapisuje określoną chwilę, która w momencie błyśnięcia flesza przechodzi już do przeszłości. Wydzielając z jej materii konkretne miejsce, zdarzenie, postać, potwierdza ich autentyczność, jawnie sygnalizuje to, co było „*Dotykalne* (...) Napotkane, Rzeczywiste"[9]. Płaskie płaszczyzny kolorowych lub czarno-białych zdjęć ocalające konkret, pozwalające mu trwać na przekór upływowi czasu ewokują również sytuację odbiorcy. Zatrzymane obrazy domagają się uważnego patrzenia, zastanowienia, niekiedy zjednoczenia z postrzeganym obiektem. Każdy akt przypominania nasycony zostaje wewnętrznym wyobrażeniem, jednostkowym przeżyciem. W sytuacji, gdy oglądający odnajduje na fotografiach znane miejsca lub postacie, napięcie wzrasta, a dystans uczuciowy maleje. Ponadto wśród galerii rozmaitego rodzaju zdjęć osobną rangę posiada portret. Jego szczególność polega na tym, iż nie cechuje go przypadkowość, niczego nie wyjaśnia, lecz potwierdza. Wprowadza w prywatny świat osoby przedstawionej, uwyraźnia jej właściwości psychiczne, zatrzymuje czas i w niezmienionym kształcie pozwala mu nieustannie uobecniać przedstawienie z przeszłości[10]. Portret to intymny ślad istnienia osoby, jeśli dodatkowo poświadcza egzystencję bliskich, wówczas aktowi przyglądania się towarzyszy konkretyzowanie szeregu subtelnych relacji pomiędzy oglądanym

a oglądającym. Szarozielony odcień wizerunku matki Tadeusza Różewicza, jej strój wskazują na odległy w czasie moment powstania, pozwalają przenieść myśl autora w przestrzeń minionego. Bliski związek matki i syna oraz uruchomienie pamięci prywatnej znacząco ustalają regułę konstrukcyjną gestu ocalenia, implikują go i potwierdzają.

Wnikliwe przyglądanie się fotografii pozwala wyróżnić zwykle jeden element organizujący całość. Poszukiwanie prawdy portretu[11] związane jest z dokładnym wpatrywaniem się w uchwyconą w obiektywie twarz. Portret matki Różewicza cechuje spokój i odwaga. Młoda kobieta śmiało patrzy w obiektyw, jej twarz bez uśmiechu, pełna jest zadumy, ale nie smutku. Uwagę przykuwają oczy. Duże, ciemne i pełne życzliwego zainteresowania. Po latach nie stracą nic ze swej wyrazistości, można się o tym przekonać patrząc na pierwszą fotografię umieszczoną wewnątrz książki. Tu również zastanowienie budzi szczegół – oczy. Są ciemne, pełne blasku i, co niezwykle istotne, łagodne. Oba portrety nie odbudowują tego, czego już dawno nie ma, zapisują jego istotę. Stanowią świadectwo minionego trwania, realny jego ślad, nie pozwalają zapomnieć. Niezgodę na oddalenie w niepamięć poświadcza także podpis pod drugim zdjęciem: „Oczy matki spoczywają na mnie". Sformułowanie to pojawia się w książce wielokrotnie:

> Teraz, kiedy piszę te słowa, oczy matki spoczywają na mnie (...)
> Oczy matki wszystko widzące patrzą przez całe życie i patrzą po śmierci z „tamtego świata" (...) patrzą na niego z miłością (...)
> Teraz kiedy piszę te słowa spokojne oczy Matki spoczywają na mnie (...)
> czy naszych matek przenikające serca i myśli są naszym sumieniem sądzą nas i kochają
> pełne miłości i strachu
> oczy matki
> matka patrzy na syna kiedy on stawia pierwsze kroki i potem kiedy szuka drogi, patrzą kiedy syn odchodzi, ogarniają spojrzeniem całe życie i śmierć syna
> (*Teraz*, s. 7, 9 i 11) [12]

Powyższe fragmenty eksponują oczy matki, które z uwagą przyglądają się, śledzą każdy krok syna. Przedstawienie wyraźnie wskazuje na świadome istnienie także drugiej strony aktu patrzenia. Podmiot przypatrujący się fotografii nie pozwala, by spojrzenie matki ominęło go. A ponadto to nie tylko matka patrzy na syna, lecz także syn patrzy na matkę. Jej zastygły wyraz twarzy, spojrzenie i zamknięte w nim odczucia zdają się wpływać na sferę jego wartości i światoodczucie. Dla niego ważne jest utrwalenie chwili, zatrzymanie czasu, a akt oglądania fotografii stanowi inspirację tworzenia miraży przeszłości, zagłębiania się w meandry własnej pamięci, wskrzeszania tego, co bezcenne. Ulega więc tu poetyckiej, bardzo prywatnej krystalizacji przekonanie R. Barthes'a, iż spojrzenie

osoby portretowanej „trwa, przekracza wraz z Fotografią Czas”[13]. Syn zastyga więc w bezruchu i pilnie obserwując twarz matki, szuka w niej impulsu, by odnaleźć we wspomnieniu jej obraz, by snuć opowieść o jej i swoim życiu, by rozpamiętując ocalać bliską obecność. Dzięki temu matka nie odchodzi, pozostaje w rytmie dnia codziennego, dokonywanych wyborów, w tętnie myśli i uczuć.

Motyw patrzących oczu matki zaakcentowany został tak wyraźnie w pierwszym fragmencie zbioru. Część zatytułowaną *Teraz* wolno uznać za dość rozbudowaną ramę początkową, ponieważ określa funkcję modelującą i zawiera istotne informacje dotyczące kategorii przyczynowości[14]. Różewiczowski wstęp realizuje założenia klasycznego *exordium* precyzującego powód i charakter wypowiedzenia. Formułuje je człowiek dojrzały, wewnętrznie obolały. Mimo że od śmierci matki upłynęło ponad czterdzieści lat, jej strata pozostaje raną głęboką, która zagoić się nie umie czy nie może. Próba ugłaskania bólu z góry skazana zostaje na niepowodzenie. Poeta nie podąża nawet w tym kierunku, nie szuka pocieszenia, nie chce też wyjaśniać, tłumaczyć. Mówi o tym, co istotne być powinno, a z różnych powodów nie zaistniało. Dokonuje rozrachunku za przewiny wobec bliskich. Przyznaje się do niezrealizowanych obietnic:

> Przez wiele lat obiecywałem Mamie trzy rzeczy, że zaproszę ją do Krakowa, że pokażę jej Zakopane i góry, że pojadę z Mamą nad morze. Mama nie zobaczyła nigdy w życiu Krakowa. Nie widziała ani Krakowa ani gór (z Morskim Okiem w środku) ani morza. Nie dotrzymałem obietnic... Minęło od śmierci Mamy prawie pół wieku...
>
> (*Teraz*, s. 8)

niewypowiedzianych słów:

> Wiesz, Mamo, tylko Tobie mogę to powiedzieć na stare lata, mogę to powiedzieć, bo jestem już starszy od Ciebie... nie śmiałem Ci tego powiedzieć, za życia... jestem Poetą. Bałem się tego słowa nigdy go nie powiedziałem Ojcu... nie wiedziałem czy godzi się coś takiego mówić.
>
> (*Teraz*, s. 7)

Autor nie usprawiedliwia się, nie buduje szańców, za którymi mógłby skryć się niedoskonały syn. Staje przed bliskimi zmarłymi bezbronny i obnażony. Jego autooskarżające wyznania dotyczą w głównej mierze spełniania przez niego roli syna i poety. Pozwalają zatrzymać w kadrze pamięci przeszłość w wymiarze realnym dawno minioną.

We wstępie, jako istotnym obszarze ustaleń celowości wypowiedzi, dochodzi również do wyraźnego zaakcentowania właściwości organizujących strukturę całego zbioru. Różewicz pisząc biografię swoją i swojej rodziny przekracza granicę prywatności, ujawnia cierpienie i rozpacz, odsłania sferę uczuć i wyobraźni. Prowadzi z sobą i zmarłą matką intymny dialog. Jednak jego zdania niepodobne

są do zdań reprezentujących styl wysoki, który charakteryzuje się szczególnymi układami wyrazów, odbiegającymi od mowy potocznej określeniami. Słowa poety nie odznaczają się ani ozdobnością, ani nasyceniem efektownymi środkami językowymi czy zrytmizowaniem[15]. A zgodnie z zasadą stosowności to właśnie te cechy powinny zdominować mówienie o sprawach najwyższej wagi: o śmierci i przemijaniu. Utworom literackim, których tematem jest opłakiwanie zmarłych, towarzyszy zgodnie z tradycją patos, laudacja, istotną funkcję pełni uwypuklenie potęgi *vanitas*[16]. W tym kontekście *Matka odchodzi* jako tekst wyrażający żal po stracie, aktywizujący myśl o ocaleniu tego, co skazane na nieistnienie, stanowi realizację dość dowolną i oryginalną. Jego poetykę w znaczącym stopniu ustala określenie „żebracze treny". Pojawia się ono we fragmencie podejmującym kwestie związane z udostępnieniem wyznań tak intymnych szerszym kręgom czytelników. Artykułuje problem związany z poszukiwaniem formuły pozwalającej zawrzeć w słowach prawdę o śmiertelności człowieka, obnażyć cierpienie nieustannie jątrzącej rany pamięci:

> Czy poeta to człowiek, który pisze z suchymi oczami treny, bo musi dobrze widzieć formę? Musi całe życie włożyć w to, aby forma była „doskonała"...? Poeta, człowiek bez serca? A teraz ten lament przed publicznością na jarmarku książki na odpuście poezji, na giełdzie literatury. I nie mam nawet tej pociechy, że Mama „na tamtym świecie" idzie przez Planty, przez Kraków, na Wawel... Czy w „niebie" jest morze nad którym siedzą nasze Matki w biednych salopkach, płaszczach, starych pantoflach i kapeluszach?... ale teraz piszę – z suchymi oczami – i „poprawiam" te moje żebracze treny...
>
> (*Teraz*, s. 9)

Ściszenie głosu, lament, świadomość braku „dobrego smaku" (*Teraz*, s. 12) zdecydowanie precyzują tonację wypowiedzi. Sugestywność sformułowania „żebracze" tkwi w jego bezpośredniości i jednoznaczności. Wskazuje na odczucia piszącego wobec nieuchronności losu, artykułuje jego bezradność i ból. Przesuwa granice wstydu w odwadze opowiedzenia o poczuciu pustki wszechogarniającej, obezwładniającej ciało i umysł. Próba jej oswojenia wiąże się z wprowadzeniem w ludzki wymiar. Wartościuje doświadczenie człowieka głęboko zakorzenionego w egzystencji i tym mocniej przeżywającego dramat śmierci. Uzewnętrznia szeroką gamę odczuć rozpaczy, żalu, ale też czułości i bliskości. Ich tekstowa realizacja, nasycona dwiema potęgami: miłości i śmierci, splata w nierozerwalne przemijalność i trwanie:

> Jutro jest Dzień Matki. Nie pamiętam czy w moim dzieciństwie był taki oficjalny urzędowy dzień... W moim dzieciństwie każdy dzień roku był dniem Matki. Każdy poranek był dniem matki. I południe i wieczór i noc

(...)
Minęło od śmierci mamy prawie pół wieku... (zresztą, przestaję się interesować kalendarzem i zegarem).
(*Teraz*, s. 7-8)

Różewicz każdym słowem, zdaniem, obrazem zawartym w *Matka odchodzi* podnosi zasłonę czasu, wskrzesza rodzinny czas, ukochane postacie. Gest ocalenia zapewnia natychmiastowy dostęp do obszaru zjawisk i odczuć dawno minionych. Intymnemu zapisowi skoncentrowanemu wokół nadawaniu rangi istotności temu, co codzienne, zwyczajne i przemijające, podążającemu ku zatrzymaniu wspomnień nabrzmiałych znaczeniem przygląda się przez cały czas matka. Motyw jej oczu poprzez powtarzalność zyskuje rangę elementu organizującego strukturę nie tylko wstępu, ale całej książki. Spojrzenie matki spoczywa łagodnie na synu, obserwuje wszystkie jego poczynania z wyrozumiałością, zaufaniem, a przede wszystkim miłością. Poeta w wieku siedemdziesięciu kilku lat mówi o najtrudniejszym doświadczeniu z dzieciństwa w następujący sposób:

pamiętam, że Matka powiedziała
do nas, chyba tylko raz... miałem pięć lat... tylko raz w życiu
powiedziała do nas „zostawię was... jesteście niegrzeczni...
pójdę sobie i nigdy
nie wrócę”... trzej mali chłopcy byli niegrzeczni... pamiętałem
przez całe
życie strach i ciemną rozpacz w jaką wpadła nasza trójka...
pamiętam jak mi się serce ścisnęło (no właśnie tak „ścisnęło
mi się serce”)
znalazłem się w pustce i ciemności... tylko Mama to
powiedziała
i pamiętam do dnia dzisiejszego moją rozpacz i płacz...
ale mama nie odeszła była z nami i będzie...
teraz kiedy piszę te słowa... badawcze oczy matki patrzą na
mnie

(*Teraz*, s. 12)

Niezwykła dokładność, jasność widzenia tego krótkotrwałego zdarzenia z dość odległej przeszłości oraz reakcja synów na słowa matki jednoznacznie wskazują na jej rolę w ich życiu. Fakt ten potwierdzają również wspomnienia prozą Stanisława Różewicza zatytułowane *W kalejdoskopie...*, w których znajduje się między innymi następujące stwierdzenie:

To, co w naszym domu było najdroższe i najpiękniejsze, to Mama.
(*W kalejdoskopie...*, s. 134)

Nie bez znaczenia pozostaje umieszczenie tych słów na końcu książki *Matka odchodzi*. Jeśli potraktować ostatnią część, a jeszcze dokładniej ostatni akapit za tekstową konkretyzację ramy końcowej „aktywizującej cechę celu"[17], to w modelu artystycznym omawianego zbioru powyższe wyznanie staje się podstawowym nośnikiem znaczenia, decyduje o charakterze całego świata przedstawionego[18]. Zakończenie to eksponuje w sposób dość oczekiwany punkt kulminacyjny mowy intymnej rozpisanej na głosy[19], zwielokrotnionego portretu skonstruowanego z materii przeżycia dalekiego jednak od nadmiernego sentymentalizmu czy niepohamowanego wzruszenia. Zwieńczenie to pogłębia i intensyfikuje wymowę tomu, potwierdza ją w całej rozciągłości, bo wzrok matki, jako znak spersonalizowanego dobra, współodczuwania, akceptacji i miłości, czuwa nad piszącym, pozwala sięgnąć do istoty egzystencji, oswoić, bo z pewnością nie pokonać, tęsknotę i smutek spowodowane śmiercią. Wspomaga również w niełatwej próbie zrekonstruowania niewyrażalności kresu w indywidualnym, rodzinnym kodzie pamięci, który nabiera niezwykłej sugestywności poprzez skonfrontowanie patosu i prostoty, bólu i wzniosłości. Cechy te precyzyjnie kształtują semantykę „trenów żebraczych", jednak wyznanie nie przynosi ukojenia, nie chroni przed rozpaczą. Porusza wątek rodzinno – osobisty, lecz nie uobecnia ani *katharsis*, ani laudacji.

Formuła trenu jako utworu o charakterze elegijnym, przekazana przez tradycję antyczną grecko – rzymską, została w literaturze późniejszej poddana rozmaitym reinterpretacjom. Celem głównym było zawsze wyrażenie żalu po zmarłej osobie, rozpamiętywanie jej dotychczasowego życia i osiągnięć. Portretowaniu postaci patronowała tonacja pochwalna, często hiperbolizująca wybrane zasługi i zalety. Nasycenie tekstu żałobnego wzruszeniem, refleksjami wskazującymi między innymi na marność życia doczesnego i wyższość „radości wiecznych", zmierzało do realizacji motywu pocieszenia. Potrzeba poszukiwania ulgi, ukojenia stanowiła często twórczy impuls[20]. Dążenie do zwerbalizowania braku poprzez akt wspominania uzasadnia również powstanie omawianego tomu. Jego funeralne napięcie, swoista tonacja poddana intymnemu gestowi ocalenia podąża ku rozpamiętywaniu rzeczywistości dawno minionej. Kompozycja, ujęta w dość dowolnie potraktowane ramy gatunkowe trenu, brak dystansu, prywatna struktura widzenia pozwalają na wydobywanie z pamięci określonych tylko obrazów. Ich zestawienie, a także sposób prezentacji unaocznia głęboki związek uczuciowy z matką.

Prywatna kronika, w którą autor świadomie wpisał głęboki ból i zdumienie odejściem, rejestruje historię rodziny na przestrzeni wielu lat. Wyróżnia czas dzieciństwa, młodości i dojrzałości wyraźnie naznaczone nieustanną obecnością matki. Przygląda się jej z uwagą, odkrywając ślady egzystencji wypełnionej powszednimi obowiązkami. Podnosi je do rangi uświęconych rytuałów:

na dworze koty mokną
i moja stara matka
czerpie żółtą wodę
rękami świętej

(*Zły syn*, s. 52)

O świcie światło
rysuje węglem
ziemistą twarz
matki

Rozpala pod blachą
ognisko domowe

trzask szczypki
zapach zrębu żywiczny
płomień szerzy się
i huczy

(**** O świcie światło...*, s. 58)

Rozpalanie ognia, czerpanie wody, przygotowywanie posiłków należy do drobnych czynności zwykle wykonywanych mechanicznie, bez zastanowienia. Jolanta Brach – Czaina szereg codziennych i odnawialnych działań określiła mianem *krzątactwa*. Należy ono do:

> naczelnych kategorii ujmujących obecność w świecie. Jest sposobem bycia w codzienności (...)
>
> Krzątactwo powołuje z nicości delikatną, męczliwą tkankę codziennego istnienia, z konieczności opartą na wątłej podstawie i skazaną na bytowanie przelotne. Uparcie podtrzymywane jest siłą sprawczą codzienności (...)
>
> Celem wysiłków krzątaczych jest właśnie walka o codzienne istnienie tworzone i odnawiane z każdą drobną czynnością.[21]

Powtarzalność gestów zakorzenia każdego człowieka w jego indywidualnym bycie, angażuje i pozwala stoczyć walkę z nicością[22]. Myśl ta nabiera niezwykłej wagi w kontekście literackiej refleksji Tadeusza Różewicza i podjętego przez niego założenia – potwierdzania jednostkowej egzystencji, chronienia jej przed niepamięcią. Pozwala zachować fragmenty rzeczywistości zwykle umykające uwadze, mijające niepostrzeżenie, a tak znacząco konstytuujące życie rodzinne. W przestrzeni domu to matka była postacią centralną. W tekście ukazana jest ona w różnorodnych sytuacjach, wskazujących dość jednoznacznie na jej cierpliwość, skromność, bezwarunkową miłość:

chłopcy rżą
rozpuszczają grzywy na wiatr
biją kopytem
w niecierpliwą ziemię

matka chwyciła
wspaniałego rumaka
w białych szelkach
i całuje kwaśną mordkę
pełną szczawiu

(*Zabawa w konie*, s. 48)

Już dom widać Dym
Na niebie pełznący cierpliwie
I matkę w oknie
Z dłonią nad oczami

(*Powrót do lasu*, s. 54)

Zaakcentowana zostaje także jej głęboka wiara:

nie wierzę od brzegu do brzegu
mojego życia
nie wierzę tak otwarcie
głęboko
jak głęboko wierzyła
moja matka

(*Cierń*, s. 61)

Oddanie rodzinie, codzienna dbałość w czuwaniu na ogniskiem domowym stają się gwarantem bezpieczeństwa. Dzięki temu dzieciństwo zyskuje rangę czasu utraconego, ale szczęśliwego. Jego przedstawienie nosi cechy swoistego *locus amoenus*[23]:

Kasztan przed domem zasadzony
przez ojca rośnie w naszych oczach

matka jest mała
i można ją nosić na rękach

na półce stoją słoiki
w których konfitury
jak boginie ze słodkimi ustami
zachowały smak
wiecznej młodości

wojsko w rogu szuflady już
do końca świata będzie ołowiane
(...)

Dzieciństwo jest jak zatarte oblicze
na złotej monecie która dźwięczy
czysto.

(*Kasztan*, s. 44)

Istotny w doświadczaniu nieodwracalności czasu wydaje się również fakt, iż utrwalenie obrazu bliskiej osoby niesie ze sobą ułudę trwania na przekór, wbrew wszelkim zmianom[24]. Potrzeba zaprzeczenia przemijaniu warunkuje możliwość ciągłych powrotów do zapisanych wcześniej wrażeń i przeżyć. Decyduje o niepowtarzalnym usytuowaniu ich w obszarze subiektywnych wspomnień. Każde oglądanie fotografii, każde czytanie tekstu jest powtórzeniem i równoczesnym zrekonstruowaniem utrwalonego fragmentu przeszłości. Domaga się aktywności, sięgania do zdarzeń zdeponowanych w magazynie pamięci[25]. Konstrukcja całego tomu *Matka odchodzi* podąża ku wyartykułowaniu pewnej nieumiejętności grzebania śladów po zmarłej. Pamięć o niej nie ginie, nawet jeśli naznaczona jest doświadczeniem traumy. Różewicz gromadzi obrazy brzemienne przeszłością. Nasyca je intensywnością przeżycia. Jego intymność i prawda osiągnie swe szczególne apogeum w części zbioru zatytułowanej *Dziennik gliwicki*. Mieści się w nim utrwalony w strukturze prywatnej pamięci obraz choroby i śmierci matki. To przykład prozy najpełniej autobiograficznej łączącej doznanie głębokiego bolesnego okaleczenia i rozpaczy niespełnienia. Rejestruje w intymnej perspektywie odczucia związane z bezpośrednim obcowaniem z zagrożeniem realnym, które dotyka osoby bliskiej i całej rodziny. Choroba nowotworowa postępuje dość szybko, bowiem od pójścia do szpitala do chwili śmierci upływają zaledwie dwa miesiące (od maja do lipca 1957 roku) i wspomnienia zawarte w *Dzienniku* przedstawiają ten okres. Wypełniają go szczegóły dnia codziennego zdominowane fundamentalnym lękiem przed nieuniknionym. Doświadczenie to wspólne jest zarówno matce, jak i autorowi wyznania obserwującemu jej umieranie, aktywnie w nim współuczestniczącego:

Najgorsze to dla mnie, że muszę ją zostawić samą z jej cierpieniem – bo przecież i moja obecność ją męczy.
(...)
a poszedłem do matki, a matka mówi: „Jestem dorosła, wiem, że muszę umrzeć", po chwili trzymając mnie za rękę... „tak mi się chce żyć, jeszcze trochę"

(*Dziennik gliwicki*, s. 99)

Główne dwie myśli, które zajmują mnie od wielu tygodni: iść do

fryzjera, iść do szewca... a potem jest pustka, ciemność, strach. Przed czym? Oczekiwanie. Na co?

(...)

Stasiu powiedział: „Chciałbym, żeby matka umarła". Nie mogę się zdobyć, żeby za nim powtórzyć to życzenie – najlepsze, jakie może być dla Niej.

(*Dziennik gliwicki*, s. 104-106)

Powyższe fragmenty odkrywają prawdę istnienia, która mówi, że przed obliczem śmierci, cudzej czy własnej, każdy człowiek staje samotny i nieprzygotowany. Jeśli choroba rozwija się w czasie, pozwala na wypracowanie pewnego choćby procesu adaptacji, stwarza możliwość przyzwyczajenia się do myśli o pożegnaniu ostatecznym[26]. Uświadamia również całkowitą bezradność i brak kontroli wobec jej postępów. Wyniszcza ciało, wytwarza stan napięcia:

Jestem na dnie. To prawie wygląda śmiesznie. Bo tego dna nie ma i trudno by wytłumaczyć najbliższej nawet osobie, na czym to polega. Jestem na dnie.

(...)

Przecież powinienem wiedzieć, że trzeba wzywać pomocy. Jakie złudzenia mam jeszcze? Kto mnie usłyszy? Matka.

Matka z dnia na dzień umiera. Tłoczą w nią obcą krew. A ona tam leży od wielu tygodni. Chyba boi się śmierci? Lekarz dr E. chwalił ją bardzo jako opanowaną, spokojną, dobrą pacjentkę. Nie histeryzuje. Ale życie z wyrokiem śmierci (w sobie) nie jest łatwe. Tym bardziej, kiedy czas oczekiwania jest wypełniony cierpieniami i bezczynnością. Widzę, jak ta choroba zjada matkę.

Dotykam jej kostek powleczonych skórą.

Dziennik gliwicki, s. 88-89)

Obserwowanie nasilającego się bólu, dość szybko następującego osłabienia podkreśla nieuchronność wypełniającego się każdego dnia wyroku losu. Uzmysławia fakt, iż ciało istnieje na przecięciu się dwóch sił: natury i kultury. A konanie zawsze konkretyzuje tę pierwszą potęgę, wydobywa na zewnątrz zwykle skrywaną intymność. Umiejscawia już pomiędzy światem żywych a umarłych. Syn, opiekując się coraz słabszą i coraz bardziej cierpiącą matką, widzi, jak szybko postępują zmiany, jak rozwija się choroba, która może doprowadzić tylko do śmierci. A mimo to nie potrafi pogodzić się z odejściem, pragnie przedłużyć jej pobyt wśród żywych. Wie, że nieuchronności losu nie może się przeciwstawić, a jednak wyznaje:

Widzę, jak ona się męczy i powinienem jej życzyć śmierci. A tak pragnę, by jeszcze żyła, żebym mógł wyżebrać chociaż pół roku jeszcze; żebym mógł na nią czasem popatrzeć. Czy to jest egoizm – nie, przecież

> można tak kochać... niech się męczy strasznie, ale niech oddycha, niech ma otwarte oczy, niech patrzy, niech mówi – jeszcze trochę ciepła w tym biednym, pokrajanym, zmaltretowanym ludzkim ciele.
>
> (*Dziennik gliwicki*, s. 93)

Różewicz uruchamia mechanizmy obronne mówiąc, iż chciałby wyjechać, odpocząć, wypełniać swoje powszednie obowiązki. Próbuje pisać, czytać, opiekować się dziećmi, ale zawsze jest obok tego wszystkiego, bo umieranie matki determinuje, nasyca wszystkie jego czynności, myśli niepokojem powodowanym intensywnym i niezwykle bliskim doznawaniem bolesności jej konania. Nie potrafi odnaleźć się w swojej codzienności, a opowiedziana przez niego historia odejścia w niebyt nie obłaskawia nicości. Poznaje okrucieństwo praw natury, obcując tak blisko z realnym końcem życia, odkrywa prawdę śmiertelności ciała i unicestwiającą siłę czasu. Stara się jej przeciwstawić pisząc między innymi:

> Oddałem ziemi moje kochanie. Moje dobre cierpiące dziecko – moją duszę.
>
> (...)
>
> Jest cicho. Rozmawiam i zawsze będę rozmawiał z Tobą Mamo.
>
> *Dziennik gliwicki*, s. 106)

Osieroceni żywi poznają uczucie dojmującej pustki, podejmują się trudnej sztuki jej oswojenia, by móc żyć dalej. Moment śmierci to zawsze czas wysokiej próby. Nie pomagają wówczas idee, naukowe teorie, bo pośmiertna egzystencja nadal znajduje się tylko w wymiarze przypuszczeń i domniemań. Człowiek może się zagubić, odepchnąć teraźniejszość i podążać za zmarłym, lecz potrafi też aktywniej włączać się w nurt życia, intensywniej przeżywać czas, który mu jeszcze pozostał. Werbalizowanie lęku i rozpaczy sprzyja otwieraniu się ku przeszłości zapamiętanej. Poeta w *Matka odchodzi* nie pozwala, by czas dokonany umknął nie postrzeżony, by obraz matki rozproszył się w sferze nieistnienia. Zanurza się w prawdę doznań powodowanych nieodwracalnym pożegnaniem, nie szuka jednak pocieszenia. Zbiór nie pełni funkcji konsolacyjnej, nie przynosi ukojenia po dramacie straty, lecz udowadnia, że najwyższą wartością w życiu jest ono samo, a gdy nagle się zakończy, istotne jest utrwalenie tego, co było. Pamięć głęboka, cierpliwa, zobowiązuje do ocalania przed destrukcyjnym aktem zapominania. Namysł nad przeszłością, potraktowaną jako całość zrealizowaną i poruszającą, posiada wyraźnie prywatny wymiar spotęgowany intymnością mowy. Zastosowana konwencja sięgająca po cechy stylu niskiego[27], zdecydowana fragmentaryczność, stylistyczne zróżnicowanie odsłaniają te obszary wrażliwości, w obrębie których staje się możliwe przekroczenie granicy wstydu, ukazanie cielesności egzystencji dramatycznie skazanej na cierpienie[28]. Wyraża trud towarzyszenia do końca w męce konania, wypowiada ból odejścia i następujące po nim poczucie

trudnej do oswojenia tęsknoty. Świadomość nietrwałości ludzkiego istnienia konstruuje doświadczenie egzystencji nasycone przekonaniem o konieczności nadawania wartości każdej chwili, ukazywania tego, co zwyczajne, przemijające, a równocześnie niezwykle przejmujące i wzruszające. Uobecnia myśl krystalizującą przedstawienie rzeczywistości na wskroś prześwietlonej zmianą, jaka zachodzi po głębokim doświadczeniu choroby, śmierci i braku. Wkracza w strukturę widzenia szczególnie zagęszczoną wewnętrznie skondensowanym przeżyciem rozstania ostatecznego. Stąd przedmiotem troski nie jest wieczność, lecz nietrwałe momenty, zatrzymane w kadrze pamięci obrazy i przeżycia.

W sytuacji, gdy trudno uwierzyć, że matki nie ma, że odeszła, syn wypowiada słowa bezpośrednio wskazujące na znaczenie ocalającego gestu wspomnienia:

> Moja Dobra, Kochana Staruszko, oddychać mi trudno. Ale piszę te słowa jak list do Ciebie. Byłaś moją trwogą, strachem, radością i oddechem. Miła, całuję Twoje rączki wyschłe i opuchnięte nogi, Twoje oczy – Twoje sine ręce, kiedy konałaś. Całuję Twoje zbolałe ciało
>
> (...)
>
> Trochę czytam. Jestem zmęczony. Może gdzieś wyjadę. Ale na razie nie wiem, gdzie – lato się kończy. Ja wiem, że powinienem brać się do roboty, że czas leci. Ucieka.
>
> Ale jeszcze chwilę. Jeszcze trochę z Tobą porozmawiam. Moja Dobra, Kochana Staruszko. Całuję Twoje ręce i oczy.
>
> Rozmawiam z Tobą.
>
> (*Dziennik gliwicki*, s. 107-108)

Odkrywa w ten sposób magię zanurzania się w minione. Opowieść o matce przeradza się w myśl uogólniającą, w refleksję nad życiem i przemijaniem wszelkich rzeczy. Nadaje kompozycji osobny kształt, w którym zatopi rozpacz niespełnienia, smutek odejścia. Jej formę określa zachowana w prostocie słowa prawda, skromność stylistycznych ozdobników. Konkretyzuje bliską nieobecność i powodowaną nią trwogę bezsilności. Implikuje ukazanie drastycznej bolesności ciała, obcości choroby i braku akceptacji śmierci.

Tadeusz Różewicz w *Matka odchodzi* odbywa niełatwą podróż w głąb prawdy życia i śmierci. Ustala zasady prywatnej rozmowy, łączącej niepowtarzalność z trwaniem i upływem. Częstokroć przenika ją intymnie ściszony ton:

> Przedzierałem się przez sen
> ciężko
> do przebudzenia
> w strumieniach ciepłych
> łez słów
> szła do mnie matka
> (...)

nie bój się jesteś w ziemi
jesteś we mnie nikt cię nie dotknie

(***Przedzierałem się...*, s. 66)

Ja domek dla umarłych
znaleźli tu swoje
ostatnie schronienie

(*Domek*, s. 56)

Nie chce, by mimo tęsknoty, pamięć o zmarłych rozproszyła się w obojętności zapomnienia. Przekonuje, iż „pamięć zdaje się przeczyć czasowi"[29], bo wówczas zwycięża jego okrucieństwo. Doświadczając tak intensywnie rozstania przenikniętego bólem zdumionym odejściem, powołuje wspomnienie miłości. Miłości, która niesie ocalenie.

Przypisy

[1]Problem czasu był przedmiotem badań reprezentujących różnorodne dziedziny nauki. Zob. m. in. *Czas w kulturze*, wybór i wstęp A. Zajączkowski, Wrocław 1975; M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum., przedmowa i przypisy B. Baran, Warszawa 1994; E. Cassirer, *Ludzki świat czasu i przestrzeni*. W: tenże, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. A. Staniewska, wstęp B. Suchodolski, Warszawa 1998; A. Pawełczyńska, *Czas człowieka*, Wrocław 1986; M. Heller, *Wieczność. Czas. Kosmos*, Kraków 1995.

[2]Św. Augustyn, *Wyznania*, tłum. i wstęp Z. Kubiak, Warszawa 1987, s. 283.

[3]H. Buczyńska – Garewicz, *Zagadka czasu*. W: tejże, *Metafizyczne rozważania o czasie*, Kraków 2003, s. 21 i n.

[4]A. Pawełczyńska zauważa, iż różnorodność czasów ściśle wiąże się ze sposobem myślenia człowieka o nim, sposobu, w jaki przeżywa i postrzega świat. Każdy czas posiada swoją specyfikę uzależnioną również od epoki, kultury, zainteresowań i dziedzin nauki, które podlegają oglądowi. Zob. A. Pawełczyńska, *Różnorodność czasów*. W: tejże, dz. cyt., s. 17-22.

[5]Zob. *Nasz starszy Brat*, oprac. T. Różewicz, Wrocław 1992, s. 155.

[6]O specyfice tekstów sylwicznych zob. m. in.: *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska przy udziale B. Otwinowskiej, E. Sarnowskiej-Temeriusz, Wrocław-Warszawa 1990, s. 772-774; R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław – Warszawa 1984 (tu także o hybrydycznych formach w twórczości T. Różewicza, s. 127 i n.).

[7]Dokładniej o uczuciach towarzyszących śmierci bliskiej osoby pisze: A. Ostrowska, *Żałoba – psychiczna reakcja na śmierć*. W: tejże, *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa*, Warszawa 1997, s. 211-221.

[8]Opisowi podlega okładka zbioru opublikowanego przez Wydawnictwo Dolnośląskie we Wrocławiu w 2000 roku.

[9]R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 10.

[10]Zdjęcia „zamrażają czas", umożliwiają spokojne przyjrzenie się chwilom już minionym m. in. dzięki temu, że utrwalają ściśle określony fragment rzeczywistości, potwierdzają go. Zob. S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s. 107.

[11]R. Barthes, dz. cyt., s. 115-121.

[12]Utwory z tomu *Matka odchodzi* cytowane według wydania: T. Różewicz, *Matka odchodzi*, Wrocław 2000. Dalej cytowane: tytuł fragmentu, strona.

[13]R. Barthes, dz. cyt., s. 193.

[14]J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 303-305.

[15]M. Nagnajewicz, *Stosowność i ozdobność stylu w teorii Cycerona i Kwintyliana*, „Meander” 1965, z.2-3, s. 100-103.

[16]Właściwości te stanowią podstawowy wyznacznik cech gatunkowych trenów. Akcentowano je wielokrotnie w pracach naukowych omawiających problematykę z punktu widzenia dyskursu teoretycznoliterackiego i historycznoliterackiego. Wnikliwe opracowania naukowe dotyczą w głównej mierze *Trenów* Jana Kochanowskiego. Ich wielowarstwowość i wewnętrzne zróżnicowanie dostrzegli m. in.: S. Grzeszczuk, *„Treny” Jana Kochanowskiego – próba interpretacji*. W: tenże, *Kochanowski i inni. Studia, charakterystyki, interpretacje*, Katowice 1988; M. Cytowska, *Nad „Trenami” Jana Kochanowskiego. Od motta do genezy poematu*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z.1; J. Krzyżanowski, *Wstęp* do: J. Kochanowski, *Treny*, Warszawa 1967; J. Pelc, *Wstęp* do: J. Kochanowski, *Treny*, Wrocław 1986.

[17]J. Łotman, dz. cyt., s. 305.

[18]Tamże, s. 309.

[19]Zob. *O książce Tadeusza Różewicza „Matka odchodzi”*, „Dekada Literacka” 2000, nr 2-3.

[20]Treny wyrażały naturalne odczucia powodowane cudzą śmiercią: lament nad zmarłym, skargę na niesprawiedliwość losu, zawodzenie, płacz. W różnorodny sposób uwypuklały cierpienie, tęsknotę, ból, a u podstaw uzewnętrznienia bolesnego doświadczenia, zmierzenia się z dramatyczną materią śmierci częstokroć znajdowała się potrzeba poszukiwania ulgi. Poezja żałobna utrwalała więc nie tylko wizerunek osoby zmarłej, lecz także pomagała żywym pogodzić się poczuciem pustki. Te cechy trenów zostały poddane wnikliwej analizie. Zob. przypis 16, a także J. Pelc, *Cykliczny poemat o kryzysie światopoglądowym twórcy*. W: tenże, *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*, Warszawa 1987, s. 434-459; *Słownik literatury staropolskiej*, dz. cyt., s. 873-877.

[21]J. Brach – Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 73.

[22]Tamże, s. 78.

[23]Myśl naczelną komponującą wymowę utworu pt. *Kasztan* odkrywa w dokładnej analizie W. Wójcik. Zwraca uwagę przede wszystkim na te elementy świata przedstawionego, które waloryzują pozytywnie, mitologizują dzieciństwo. Tenże, *Odejście z raju dzieciństwa. O wierszu Tadeusza Różewicza „Kasztan”*. W: *Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje*. Seria druga, red. W. Wójcik przy współudziale D. Opackiej – Walasek, Katowice 2000, s. 82- 91.

[24]M. Zaleski, *Formy pamięci*, Warszawa 1996, s. 47.

[25]Trud zapamiętywania zdarzeń minionych wiąże się bezpośrednio z potrzebą potwierdzania, iż przeszłość jest tak samo ważna jak teraźniejszość. Każdy człowiek posiada zmysł zapamiętywania, a czynność odpominania determinuje pamięć i wyobraźnia. Zob. tamże, s. 29-37.

[26]Każda przedłużająca się śmiertelna choroba stanowi dla rodziny wyzwanie, ponieważ wykracza poza ramy codziennego, normalnego funkcjonowania. Zawsze wymaga ustalenia nowych relacji, które pozwolą osiągnąć pewną równowagę, stabilność, umożliwią funkcjonowanie w nowej, dramatycznej sytuacji. Największa energia skierowana zostaje zawsze na zmaganie się ze stratą jednego z bliskich i śmiercią rodziny w jej dotychczasowym kształcie. Zmiany zachodzą w sposób nieodwracalny i wpływ ma na nie w głównej mierze pozycja, jaką zajmowała umierająca osoba, a także jak bliskie więzi łączyły ją z pozostałymi członkami rodziny. Dokładniej o mechanizmach oswajania lęku przed śmiercią cudzą, ale bardzo bliską pisze: A. Ostrowska, *Rodzina umierającego*. W: tejże, dz. cyt., s. 190-208.

[27]O dykcji poetyckiej Różewicza wyraźnie zdeterminowanej regułami stylu niskiego pisze m. in. A. Zieniewicz, *Różewicz – cisza wiersza*, „Poezja” 1982, nr 5-6.

[28]Ciało matki w czasie choroby bardzo się zmienia. Jest udręczone bólem, narastającym cierpieniem, „wystawione na mękę umierania, pozostawione samemu sobie w strasznym rytuale powszechnej i nieuchronnej śmierci; poddane niezawinionemu cierpieniu". Cyt. za G. Borkowska, *W morzu ciszy i milczenia. O nowej książce Tadeusza Różewicza*, „Tygodnik Powszechny" 1999, nr 48.

[29]H. Buczyńska-Garewicz, *Przeszłość odzyskana*. W: tejże, dz. cyt., s. 61.

Summary

A Gesture the Rescue in Tadeusz Różewicz's Output Based on "Matka odchodzi" ("Mother Passes Away")

The searches tending towards recovery of the formula, enabling to rescue something that is the most important in our life, are the result of individual, usually intensified, sense of time. Its flow and the consciousness of inevitable end make one scared, uncover helplessness and infirmity. Its destructive sphere of activity is particularly painful at the moment of illness or death of our relatives. In such cases each thought is dominated by a belief in an unjustified necessity we must surrender. The feeling of loss intensifies when a dying person was co-originator of our life space and had a strong influence on its development and then one day he suffered and slowly but inevitably passed away. In this situation a desire of saving the time, we have just lived and which belongs to the past, appears.

Therefore, Tadeusz Różewicz's volume titled "Matka odchodzi" (''Mother Passes Away"), published in 1990, appeared. It is the second collection of this kind, after "Najstarszy brat" ("The Oldest Brother") (published in 1992) dedicated to the memory of his brother - Janusz, in his literary output. The main reflection of the text is giving the expression and controlling the feeling of fear, helplessness, weak riot related to the loss of beloved person, and the desire to keep the memory of her. The author struggled with a burden of memories and was not able to write about them. He kept silent because it was difficult for him to find a suitable formula which would make it possible to verbalise something inexpressible or touch something untouchable. The author in his book created poetic dimension, the sphere of memory that is not the sphere of a distance but love and close relationship. He drew a tender and intimate picture of the past full of serious thoughts.

Różewicz in his volume goes deep into the truth about life and death. He doesn't want the memory about people who passed away fell into oblivion. He states that "the memory seems to deny the time" which means that it's (the time) cruelty wins. Having experienced so intensely separation connected with the pain he recalls the feeling of love. Love which can bring the rescue.

Małgorzata Burzka
(Opole)

Podążając za Eurydyką
Wokół wierszy Andrzeja Mandaliana z tomu „Strzęp całunu”

słabe światło sumienia stuk jednostajny
odmierza lata wyspy wieki
by wreszcie przenieść na brzeg niedaleki
czółno i wątek osnowy i całun

Zbigniew Herbert „Tkanina”, z tomu „Epilog burzy”

Strofy Andrzeja Mandaliana[1], z ostatnio wydanego tomu poetyckiego, podyktowane zostały cierpieniem i bólem spowodowanym śmiercią żony Joanny.[2] Stanowią przejmujące świadectwo wewnętrznych zmagań człowieka postawionego wobec tajemnicy śmierci. Doświadczenie tego kategorycznego odejścia najbliższej osoby uchyla przed poetą drzwi transcendencji, zza których tchnie trwoga, strach, przerażenie. Poraża odczuwana mocniej niż zwykle świadomość własnej śmiertelności, paraliżuje poczucie braku, pustki spowodowanej nieobecnością tej, która jeszcze przed chwilą b y ł a . Oburza absurdalność jej śmierci (bo to on miał umrzeć pierwszy – „Zwyczajnie pomyliła się im kolejność”[3] – brzmi tytuł jednego z wierszy ujawniający tę ironię losu). Odtąd nie będzie już wspólnego „dziś” i „jutro”, pozostaje jedynie przeszłość ukryta w strzępach pamięci, trudnej pamięci, która staje się jedynym ocaleniem.

Tom otwiera wiersz-epitafium[4] dedykowany *Joannie*. Stanowi on formę motta przyświecającego wszystkim dwudziestu jeden trenom z cyklu „Podzwonne”. Wskazuje bezpośrednio na adresatkę, wprowadza w sytuację liryczną, jednocześnie wyznacza rolę podmiotowi mówiącemu:

Krzyż przydrożny jak **drogowy znak**,
Znak rozstajny… O, ten **szlak donikąd**!
Dzień po dniu widuję go we snach,
W których **idę w ślad** za Eurydyką.[5]

Autor tych słów utożsamia się z mitycznym Orfeuszem, w jego sytuacji widzi prefigurację własnego losu. Zdaje się mówić „Orfeusz to ja” i tym samym

przyjmuje jego perspektywę – szlakiem wytyczonym w snach wyrusza w ślad za ukochaną zmarłą. Oto mamy przed sobą treny – wyraz rozpaczy Orfeusza-Mandaliana[6]; zapis jego wędrówki w strukturze poetyckiego obrazu.

Na początek autor podejmuje próbę nazwania tego, co stało się po śmierci żony, co dzieje się z nim samym i światem dokoła. Istniejące „my" pojmowane było dotąd jako „spójnia", „jednia". Ta „większa całość" została rozbita, więcej – „rozłupana w pół":

Odnaleźliśmy się jako spójnia, jako większa całość,
Której nic już nie rozczłonkuje.
(…)
wobec tego rozłupano nas w pół,
na dwie zgoła osobne połowy.

„Bycie razem" jest celem dążeń człowieka, zakodowanym w jego myśleniu mitycznym. Wraz ze śmiercią struktura bycia razem przestaje istnieć, rozpada się, a to prowadzi do zagubienia, cierpienia, utraty wewnętrznej równowagi. W języku poezji „rozczłonkowanie", „rozłupanie", „rozbicie" to metonimie śmierci. Bezradny, wstrząśnięty świadek umierania uświadamia sobie, że wraz ze śmiercią ukochanej osoby on sam częściowo umiera, zostaje trwale okaleczony, ponieważ „amputowano" część jego osobowości. Emocjonalną odpowiedzią na taką sytuację staje się niepokój, poczucie zagrożenia, strach, rozpacz – uczucia trwające jeszcze we wspólnym „moim twoim" śnie, ale już osobne, „podzielone przez los":

W moich twoich snach –
los nam przez pół się dzieli,
w twojej połowie – strach,
w mojej – rozpacz nadziei

W cytowanej „Kołysance dla mojej żony" jeszcze raz powtarza się motyw rozpadu – znak śmierci. Tak postrzegana śmierć, rozpatrywana w kategoriach struktur rzeczywistości, według których opisujemy świat, jawi się jako nieprzewidziane, zaskakujące *zdarzenie* – „wybuch" (M. Gołaszewska):

(…) nagła zmiana sytuacji, nagły „wybuch", rozbicie funkcjonującej struktury czasowej, takiej jak trwanie (…) rozrywając naturalny bieg procesu, wywołuje gwałtowne, głębokie przemiany w układzie. [7]

Ten gwałtowny proces jest całkowicie sprzeczny z naturą, skazuje tego, kto pozostał przy życiu, na dalszą, samotną egzystencję. W takiej sytuacji obowiązującej dotąd zasady:

żyć po to,
by móc dla kogoś żyć!

nie można zrealizować, ponieważ:

właśnie z tym mamy dziś kłopot…

Tym samym ujawniona zostaje absurdalność śmierci, która odbiera człowiekowi prawo do wypełniania podstawowego obowiązku „bycia dla innego", nakazu nadającego sens ludzkiemu życiu. To śmierć sprawia, że ten, który pozostaje nadal w świecie, staje się „bytem pozbawionym wsparcia", skazanym na samego siebie. (E. Lévinas)[8]. To uczucie osamotnienia potęguje się dodatkowo przez mityzujące osobę zmarłą wspomnienie. Pamięć przynosi smutną konstatację wysnutą z opozycji przeszłości i teraźniejszości naznaczonej piętnem śmierci. Oto ta, która była „żarem i światłem" – „błąka się w ślepych ciemnościach"; która była „stałym lądem" – „tonie w niebycie"; która była „początkiem i końcem", „żywiołem i ładem", „miarą życia" – „osuwa się w bezmiar śmierci"; wreszcie ta, która była jej „zaprzeczeniem", staje się jej „pieczęcią".

W tych oksymoronicznych określeniach ujawniają się paradoksy śmierci. Dotychczasowy porządek świata zostaje odwrócony, następuje chaos w pojęciach i znaczeniach, a okaleczony świat przypomina obraz po kataklizmie, zmieniając się w bezkształtną, bezpostaciową przestrzeń. Śmierć raz jeszcze jawi się jako podział, rozpad wszelkich istniejących form. Egzystencja w takim świecie nazwana zostaje „beznogim, bezskrzydłym dożywociem", „przepołowionym, szalejącym z bólu", a przestrzeń śmierci zamienia się w „opuszczony przez wiarę, nadzieję i miłość" „boży gułag", w którym działają „kapturowe sądy", na które nikt nie mamy wpływu, gdyż przypominają rosyjską ruletkę. Życie zatem to niesprawiedliwy wyrok, przed którym może ocalić jedynie własna śmierć, bo tylko ona daje nadzieję na wyzwolenie, ucieczkę z więzienia, czyli istnienie „bez niej".

Śmierć wdziera się także w przestrzeń domu. Oswojone dotąd miejsce staje się obce. Tego, który zostaje przy życiu, ogarnia nie dająca się niczym wypełnić pustka, nieobecność doświadczana paradoksalnie poprzez obecność rzeczy, które należały do zmarłej. „Tajemne fanty pamięci" – buty, sukienki, księgi, zdjęcia, szkice, drobiazgi, gadżety, wciąż trwają:

ale już wydrążone z sensu –
leżą bez duszy.
Jak ten dom, jak ten świat dokoła,
W bezdechu.

Joanna uczłowieczała świat. Nagle przedmioty codziennego użytku stały się bezużyteczne, ponieważ odszedł ktoś, kto nadawał im sens. Przy Joannie „czuły się wieczne". Wbrew logice to ona, umarła, „opiera się chaosowi", „uchodzi z duszą" z tego świata, podczas gdy istniejące nadal przedmioty, a wraz z nimi cały dom i świat „leżą bez duszy". Rzeczy nie umierają, ale „cóż im z tego", gdy uboższe są o świadomość swojego istnienia.

Dom i świat straciły dawne znaczenie, wszystko zamarło w bezruchu, także wartości zostały przez śmierć „skompromitowane". Dom przemienia się w przestrzeń nacechowaną ujemnie, staje się miejscem, które trzeba opuścić w poszukiwaniu wartości zastępczych.

Bohater liryczny przypomina archetypiczną postać Eneasza, dla którego nie ma powrotu do domu, gdyż ten nie istnieje.[9] To przecież zmarła Joanna tworzyła dom, więcej nawet, ona była domem, w rozumieniu, na jakie wskazuje Yi-Fu Tuan mówiąc o sytuacji „mieszkania w miłości drugiego człowieka".[10] Podmiot liryczny tych trenów posiada zatem status człowieka bezdomnego. Pamiętać należy, że przyczyną takiego stanu jest śmierć bliskiej osoby, to ona czyni człowieka bezdomnym. Dlatego właśnie Mandalian, opisując swoją sytuację egzystencjalną już po śmierci Joanny, używa figury „drogi"; ujmuje rzeczywistość, w jakiej przyszło mu egzystować, w kategoriach wędrówki ku ukochanej. Jego świat „myślany" jest jako „droga ku Eurydyce-Joannie", wędrówka staje się sposobem istnienia podmiotu lirycznego, formą strukturalizacji jego świata i próbą nadania sensu dalszemu życiu.[11] Peregrynacja jest tutaj odpowiednikiem poetyckiej sytuacji bezdomności.

„Podążanie" i związany z nim wszelki ruch wpisany jest już w same tytuły poszczególnych trenów: „I d ę za tobą", „K r ą ż ę z kołatką", „Stary człowiek s z u k a swojej umarłej" [podkr. M.B.]. Wyraźnie wskazują one na czynności podmiotu, sytuują go „w drodze". Leksemy ruchu występują w cyklu funeralnym Mandaliana z dużą częstotliwością („podążam", „gubię", „szukam", „wymknęła się", „odnajdziemy się", „nadążyć", „rozminąłem się"), implikując pojęcie poszukiwania. Razem z topiką drogi wpisaną w treny („krok", „trop", „szlak", „ślad", „drogowy znak") tworzą jedno pole semantyczne: d r o g i - p o s z u k i w a n i a, której celem jest odnalezienie zmarłej żony.

Sięgając po słownictwo zaczerpnięte z pola znaczeniowego »drogi«, Mandalian utożsamia śmierć z „ucieczką":

Ten szelest Twojej **ucieczki,**
Za którym nie mogłem **nadążyć…**

Ta **chyżość** Twoich **obcasów,**
których wciąż **nasłuchuję** w nocy…

Już im nie sprostam.

Zawsze o ten krok przede mną,
o ten **pośpieszny krok!**

Ukochana zmarła znajduje się „zaledwie" i „aż" o krok przed nim. „Krok" opatrzony epitetem „pośpieszny" nabiera nowego znaczenia – staje się jeszcze jedną metaforą śmierci. W sytuacji lirycznej trenu zatytułowanego „Myślałem, że to rąbek sukni, a to był strzęp całunu…" upragnione spotkanie było bardzo bliskie, lecz niepostrzeżenie ukochana „wymknęła się gdzieś w pół zdania" i –

Rozminąłem się z nią o ułamek serca
pomiędzy jednym a drugim rozdaniem kart.

Poszukiwanie jest, być może, skazane na niepowodzenie, bo – „Jakże Cię poznam wśród tylu popiołów?" I gdzie szukać śladów?

moja żona!
(**szukam jej śladów** – czy je zostawiła?…)
moja żona!
(**Gubię** jej **trop**…)

W podążaniu tą trudną drogą największą przeszkodę stanowi brak drogowskazu nadającego kierunek[12]. Wszak przestrzeń, którą podąża bohater, już w dedykacji dookreślona została jako „szlak donikąd". W ten sposób „droga bez celu" utraciła swój fundamentalny sens, bowiem – definiowana w kategoriach antropologii kultury – staje się antydrogą, błądzeniem, pogrążaniem się w chaosie i śmierci.

W drodze Mandaliana-Orfeusza konkretyzuje się hybrydyczny charakter każdej drogi:

„Drogi prowadzą do celu: do centrum (…) bądź na zewnątrz, w stronę granic: w każdym z przypadków może się realizować dążenie do przełamania granicy zamkniętego świata i nawiązania kontaktu z sacrum. W zależności od kierunku ruch po nich będzie miał różne znaczenie. Jeśli zmierza się ku środkowi lub ku granicy z zewnątrz do oswojonej przestrzeni, jest to kierunek życia, jeśli zaś droga prowadzi na zewnątrz, to ruch oznacza zmierzanie ku śmierci (zaświatom, obcości)."[13]

Alegoryczna peregrynacja wpisana w te treny prowadzi zarówno ku życiu, ku centrum, jakie stanowi Joanna, ale również ku śmierci, w której ukochana jest pogrążona. Mandalian wędruje zatem do oswojonej przestrzeni życia, ale także ku zaświatom, obcości, śmierci. Jego droga prowadzi jednocześnie z zewnątrz ku środkowi i ku granicy, na zewnątrz.

Czy to tylko pozorna sprzeczność czy kolejny bezsens śmierci?

Każdy wędrujący zawieszony jest między dwiema przestrzeniami, jego status odzwierciedla słowo „pomiędzy". Znajduje się on w sytuacji „nieprzypisania", między wartościująco nacechowanymi fragmentami przestrzeni. W przypadku omawianych wierszy ich bohater znajduje się miedzy światem, który utracił sens, a nieznaną, obcą przestrzenią zaświatów – obie znajdują się w polu ujemnego oddziaływania. Podmiot liryczny wydaje się być w sytuacji bez wyjścia. Zupełnie jak w konflikcie tragicznym, każde posunięcie i wybór prowadzą do zatracenia. Zostać w świecie bezsensownym i pustym, czy udać się w podróż ku śmierci – to dylemat Orfeusza-Mandaliana. Wybiera wędrówkę.

Już samo podążanie posiada niezaprzeczalną wartość. Wyraża bowiem: dążenie i tendencję, linię według której przebiega tak nadawanie sensu rzeczywistości, jak i nadawanie sensownego kierunku własnemu życiu.[14]

Ponadto z semantyką drogi związane jest pojęcie zmiany, w znaczeniu zmiany miejsca w przestrzeni, jak i w szerszym sensie odnoszącym się do wszelkich zmian dotyczących człowieka. Droga daje więc nadzieję na zmianę obecnej sytuacji – a o to przecież chodzi w cyklu poetyckim Mandaliana. Podobnie wszelki ruch, w przeciwieństwie do bezruchu, bierności, zawiera pozytywne konotacje, daje nadzieję i szansę. Wędrowanie to zatem jedyny możliwy sposób bycia w świecie dla podmiotu lirycznego, nawet jeśli zmierza on ku śmierci.

Przede wszystkim jednak podjęcie trudu drogi-poszukiwania jest wyrazem wiary w spotkanie z ukochaną, gestem niezgody na „nie ma", obroną przed „gębą niebytu", próżnią. Poeta chce wierzyć, że śmieć nie kończy wszystkiego. Dlatego też wypowiada słowa jedynej możliwej wiary:

Kiedy pytają mnie, w co wierzę,
odpowiadam: nie znam innej wiary
poza tą jedną,
że gdzieś w końcu się odnajdziemy.

Jeśli wierzy się w istnienie absolutnej rzeczywistości zaświatów, śmierć może pozwolić na spotkanie, o jakim mowa w cytowanym trenie. Pamiętać należy jednak o tym, że wiąże się to z przekroczeniem granicy i wejściem w inną rzeczywistość. W tym sensie droga Mandaliana zawiera w sobie także ideę drogi na tamten świat, czy raczej po-za świat, na drugą stronę bytu. Wędrówka staje się tutaj metaforą życia ludzkiego, w którym człowiek jest wiecznym pielgrzymem doświadczającym „bezdomności" własnego bytu. „Bóg dał nam wszystkim krechę na drogę" – ta fraza z pierwszego trenu implikuje Heideggerowskie przeświadczenie, że życie człowieka to „byt ku śmierci". Podmiot liryczny trenów ma świadomość własnej przemijalności i ostatecznego przeznaczenia człowieka, dlatego wyzna, że nieustannie „przymierza się do dołu…".[15]

Poszukiwania Joanny przynoszą także głęboką refleksję natury eschatologicznej. „Modlitwa do liczb ujemnych" to w istocie wielkie pytanie o ostateczne przeznaczenie człowieka. Wiersz jest próbą wiary podmiotu mówiącego. Bóg, zaświaty, sensowność życia poddane są w wątpliwość wyrażoną zwrotem: „a jeśli?"

A jeśli to właśnie fizyczność zamyka nas w świecie
ujemnym?…
A jeśli się mylę we wszystkim i modlić się raczej należy
nie o ratunek przed próżnią,
lecz o nieświadomość rzeczy?…

Podobną wątpliwość odnoszącą się do „zniknięcia" zmarłej wypowiedział wcześniej Jan Kochanowski w Trenie X[16], tu werbalizuje się ona równie dramatycznie:

Na Boga to nie w jej stylu – nie dać znać o sobie!
Gdziekolwiek jest…

Jeśli tylko **gdzieś jest…**

Pytanie: gdzie jesteś?, którego adresatką jest zmarła, pojawia się w cyklu jeszcze kilkakrotnie. W trenie czternastym występuje jako pytanie-krzyk, głośniejszy od bicia dzwonu:

W moich twoich snach –
z kościołów, z wieży na wieżę –
dzwon-skowyt, dzwon-płacz, dzwon-znak,
wołanie: gdzieżeś?

W tym rozpaczliwym pytaniu kryje się mimo wszystko nadzieja na uzyskanie odpowiedzi. Wywołać odpowiedź – to cel pytań zadawanych w całym cyklu trenologicznym. Wiersze takie jak „Bez słów", „Kołysanka dla mojej żony" zbudowane są prawie z samych pytań skierowanych do zmarłej; dzięki nim wiadomo, że „inny jest obecny", uobecnia się niejako poprzez wywołanie. Kto pyta, ten rości sobie prawo do odpowiedzi. Joanna jest więc także obecna poprzez roszczenia, jakie budzi:

Pierwszą odpowiedzią na pytanie jest świadomość, że trzeba odpowiedzieć. W tym trzeba czujemy obecność innego człowieka. Inny człowiek jest obecny przy mnie poprzez to, co trzeba, abym dla niego uczynił; i ja jestem przy nim obecny poprzez to, co trzeba aby on uczynił dla mnie.[17]

Chodzi więc o dialogiczne otwarcie na drugiego człowieka, przerwane śmiercią, kolejny raz godzącą w rudymentarną potrzebę człowieka, jaką jest rozmowa, dialog.

W wierszach Mandalian nieustannie rozmawia ze swoją umarłą tworząc teksty będące w swej konstrukcji mini-dialogami („Echo", „W czyśćcu", „Stary człowiek szuka swojej umarłej"), porusza różne tematy, pyta ukochaną o przedśmiertne cierpienie, o strach przed rzeczami ostatecznymi, wreszcie przypomina łączącą ich miłość i miniony czas wspólnej szczęśliwości. Często oddaje głos samej Joannie („Mówi Joanna", „Umarła szuka we wspólnocie żywych swego człowieka"). Dialog jest tutaj formą dążenia do „my" – które się rozpadło. Głos Joanny utrzymuje go w drodze, podobnie jak głos Eurydyki utrzymywał przy życiu Orfeusza. Odbiorca zdaje sobie jednak sprawę z faktu, że jest to dialog pozorny, mamy tutaj bowiem do czynienia z sytuacją, kiedy:

Jedna z dwóch stron, których to dotyczy, zawłaszcza sobie prawo do odtwarzania dyskursu drugiej strony, aby włączyć go do spektaklu, którego jest wyłącznym reżyserem.[18]

Odwołanie się do metody dialogowej jest próbą przezwyciężenia rozpaczy. Wiadomo, że jest to próba niemożliwego. Poeta świadomie, od początku do końca, reżyseruje fałszywą grę. Dlatego, aby uprawdopodobnić wykreowane dialogi, łączy je z motywem snu. Występuje on w tytule kluczowego dla całego cyklu ostatniego trenu „Sen-mara".[19] Właśnie ten ostatni wiersz przynosi upragnioną odpowiedź na pytanie: gdzie jest zmarła?

- Jesteś gdzieś?…jeżeli tak, to gdzie jesteś?…
- W pamięci.
- Czyli nigdzie! Tak jakby Cię nie było!
- Cóż to ma za znaczenie… nie zaprzeczysz mojej obecności.
- Sam zmyśliłem ją na poczekaniu.
- Jesteś pewien, że sam?

Rozmowa dzieje się we śnie, który staje się namiastką komunii z ukochaną. Poeta pyta, otrzymuje prostą odpowiedź: „Żyję póki ty żyjesz". To jednak nie wystarcza, nie przekonuje, dlatego: „Chce cię prawdziwą… nie zmyśloną… nie wiem, gdzie jesteś!" I znowu krótka, lapidarna odpowiedź, która m u s i wystarczyć: „Jestem w tobie. I tyle!".

Okazuje się, że miejscem „bytowania" w nas drugiego człowieka, nawet po jego śmierci, jest pamięć. Mandalian odnajduje więc ostatecznie Joannę w sobie samym.

Treny mają za cel przekonać, że zmarła wciąż w jakiejś formie istnieje. Trwa przecież w umyśle poety i będzie tam zawsze, „aż do zagłady myśli". Jest to jednak prawda, którą trudno przyjąć. W wierszu pt. „Mówi Joanna", przejmującym liryku, będącym w istocie ikoną cierpienia przedśmiertnego, bohaterka opowiada o tym, co czuje człowiek, gdy wie, że zostało mu już niewiele czasu. Obok zwyczajnego, „pierwotnego" lęku, jest „groza, gniew, przerażenie", ból, wreszcie najtrudniejsza, ale i najważniejsza kwestia, mianowicie przekonanie tych, którzy pozostają przy

życiu, że będą zawsze kochani.

> Staram się wyrzec żalu, nim przyjdzie wielkie znużenie.
> A muszę jeszcze przekonać
> te wciąż czuwające przy mnie widma – skądś z niepamięci –
> że są i będą mi drogie aż do zagłady myśli...

W tym utworze zawarte jest jądro semantyczne całego cyklu. Mandalian-Orfeusz, podobnie jak mityczny bohater, łamie w swej wędrówce obydwa zakazy ustanowione przez Persefonę. Po pierwsze, popełnia grzech wątpienia w istnienie ukochanej po śmierci, po drugie łamie zakaz rozmowy z nią. Tym samym traci Joannę na zawsze. Nie można przecież cofnąć czasu, śmierć jest nieubłagana, umiera się raz na zawsze. Mimo to w zawieszonym czasie poezji Mandalian daruje swojej żonie wieczność poprzez zachowanie jej w pamięci. Dyskurs o zmarłej Joannie staje się mową wyłączną: o niej [Joannie], dla niej [Joanny], wreszcie mową jej samej [samej Joanny]. Ukochana kobieta zostaje wskrzeszona w poetyckim słowie. Powiodła się próba przedłużenia jej obecności, a przecież niczego innego poeta nie pragnął:

„(…) sam pomysł wskrzeszenia zmarłych za pomocą słowa wygląda na – mówiąc oględnie – nieco ambitny. Ale mnie chodziło po prostu o próbę dalszej z moją Umarłą rozmowy. Porozumienia się albo i nie-porozumienia, ale zawsze kontaktu, przedłużenia jej obecności."[20]

Omawiany cykl trenologiczny, choć nie przynosi pełnej konsolacji, jest dla autora, jak sam wyznaje, „ratunkiem (…) przed obłędem, przed nocą"[21]. Pisanie o żonie, kreacja rozmowy z nią oznacza przecież spełnienie pragnienia „bycia" ze zmarłą. Joanna obecna jest poprzez słowo i w nim zjawia się jako „obecność bytu". *Logos* triumfuje, przezwycięża śmierć na krótki moment trwania wiersza, zamyka tragedię w poetyckim wyznaniu, pozwalając na słowną obiektywizację uczuć: strachu, trwogi, przerażenia. Poezja przynosi częściowe oczyszczenie, gdyż – jak pisze Paul Ricoeur – każda mowa *wyznania*:

„(…) uzewnętrznia wzruszenie, które w przeciwnym razie zamknęłoby się w sobie, jako wrażenie duszy. Mowa rozświetla wzruszenie, (…); dzięki wyznaniu człowiek pozostaje słowem nawet przeżywając własną niedorzeczność, cierpienie, trwogę." [22]

W „Podzwonnym" samotna rozpacz została przełożona na słowo poetyckie, na „publiczny" śpiew Orfeusza. Jednostkowe, na wskroś osobiste przeżycie rozszerzyło się do granic mitu i przemieniło w znak treści uniwersalnych, pozostawiając czytelnika bez słowa.

Przypisy

[1]Andrzej Mandalian – poeta, prozaik, tłumacz, dyplomata, przez krótki czas attache kulturalny w Jugosławii; Ormianin z pochodzenia, który w roku 1947 repatriował się do Polski (o sobie mówi „Urodziłem się jako Sowiet, próbuję umrzeć jako szczery Polak). Jego debiut – wiersz o Feliksie Dzierżyńskim, od którego całkowicie się odcina i nazywa nieporozumieniem, przyniósł mu niedobrą sławę i skazał na długie lata nieistnienia w świecie literackim. Potwierdza to niejako brak informacji biograficznych o autorze w opracowaniach historyczno-literackich i najnowszych leksykonach. Wzmiankuje o nim jedynie *Przewodnik po prozie i poezji* autorstwa P. Czaplińskiego i P. Śliwińskiego, przy okazji omówienia literatury okresu stanu wojennego (patrz. *Literatura Polska 1976-1998*. Przewodnik po prozie i poezji, Kraków 1999, s. 132). Jako poeta Mandalian miewał długie okresy milczenia. Po rozrachunkowym tomie *Czarny wiatr* z 1957 roku długo nie pisał wierszy, następnym tomem był wydany dopiero w 1976 roku *Krajobraz z kometą.* Na dorobek poetycki A. Mandaliana składają się ponadto następujące książki: *Czerwona orkiestra*, w której opisuje swoje dzieciństwo w wojennej Moskwie, powieść pt.: *Operacja: Kartagina* wydana w podziemiu, *Egzorcyzmy*, tom poetycki z roku 1981 i ostatnio wydany tom poetycki *Strzęp całunu*. Wszystkie wyżej wymienione informacje dotyczące dorobku literackiego poety i jego biografii zaczerpnięte zostały z rozmowy A. Mandaliana z J. Szczęsną, zamieszczonej na łamach „Gazety Wyborczej" z dnia 2 listopada 2002, (w: dodatek „Wysokie Obcasy", s. 18-17). Wywiad ten Julia Hartwig określiła mianem „Podwójnego portretu", w którym, obok wizerunku zmarłej Joanny Rapackiej, żony poety, on sam jest centralną postacią.

[2]Omawiane liryki pochodzą z tomu A. Mandalian, *Strzęp całunu*, Czytelnik, Warszawa 2003. W skład tego tomu wchodzą: poemat *Zapis*, będący pastiszem *Wielkiego Testamentu Villona* (poeta pracował nad nim od połowy lat dziewięćdziesiątych) oraz cykl trenologiczny opatrzony tytułem *Podzwonne*, zawierający dwadzieścia jeden trenów poprzedzonych dedykacją (napisany już po śmierci żony). Cyklem trenów wpisuje się Mandalian w tradycję polskiej poezji funeralnej, by wymienić chociażby treny J. Kochanowskiego, cykl W. Broniewskiego *Ance*, czy A. Kamieńskiej treny poświęcone matce (*Dobranoc matce*).

[3]Wszystkie przytaczane w tekście tytuły wierszy i cytaty pochodzą z: A. Mandalian, *Strzęp całunu*, dz. cyt.

[4]Dedykacja posiada cechy gatunkowe charakterystyczne dla epitafium. Wyraźnie odcina się od pozostałych wierszy z tomu swą stroficzną, rymowaną strukturą typową dla gatunku; zawiera zapis imienia zmarłej – zasada wszystkich epitafiów, a także kryje w sobie wyraźne nawiązania do *Mitologii* – podstawowa cecha epicedium. Stanowi rodzaj poetyckiego epitafium o charakterze metaforyczno-peryfrastycznym, w którym celem jest ujawnienie żalu i cierpienia spowodowanego śmiercią bliskiej osoby, patrz. M. Wańczowski, *Epitafium poetyckie* [w:] *Księga żałoby i śmierci*, Opole 1993, s. 80 oraz J. Kolbuszewski, *Epitafium: wiersz na grobie*, [w:] *Co mnie dzisiaj, jutro tobie. Polskie wiersze nagrobne*, Wrocław 1996, s. 33-49.

[5]Wytłuszczenia pochodzą od autora szkicu.

[6]Podobnego określenia dla nazwania podmiotu mówiącego używa Przemysław Dakowicz omawiając poemat Czesława Miłosza *Orfeusz i Eurydyka* („Zeszyty Literackie" 2003, nr 83, s. 204-207). Nazywa on poetę Orfeuszem-Miłoszem, który podobnie jak Mandalian utożsamia się z w utworze z mitycznym bohaterem. Wypada w tym miejscu zauważyć, że w tekstach Mandaliana „ja" liryczne poręczone jest wyraźnie przez imię samego autora, tożsame z nim, autobiograficzne, co uprawnia do stosowania jego imienia dla określeń podmiotu mówiącego. W przypadku trenów, dla których inspiracją jest osobista tragedia, nie sposób oddzielić biografii pisarza od tekstu literackiego, który tworzy.

[7]M. Gołaszewska, *Podstawowe struktury rzeczywistości*, [w:] *Estetyka rzeczywistości*, Warszawa 1983, s. 19-21.

[8]E. Lévinas, *Czas i to co inne*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1999, s. 28.

[9]Sytuacja Eneasza to jeden z dwóch wariantów drogi, obok opozycyjnej do niej sytuacji Odyseusza. W momencie gdy Odys dąży do opuszczonej Itaki, która jest jego jedynym miejscem własnym, a wszystkie inne są cudze, Eneasz nie posiada żadnego „swojego" miejsca, jego miasto nie istnieje. Pisze o tym J. Abramowska wyprowadzając typologię rodzajów wędrówki, jako sytuacji egzystencjalnych, [w:] *Peregrynacja* [w:] *Przestrzeń i literatura*. Studia pod. red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978, s. 127-128.

[10]Yi-Fu Tuan, *Intymne doświadczanie miejsca*, [w:] *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s 178.

[11]Droga występuje tutaj jako sytuacja w tekście literackim, w którym konkretyzuje się sposób myślenia przestrzenią. „Peregrynacja" posiada metaforyczny charakter, staje się planem wyrażania odczuć, przeczuć, tego, co niematerialne i nieprzestrzenne; ewokuje głębsze sensy. Na podobne problemy formowania elementów przestrzennych w dziele literackim zwracają uwagę: A. Wieczorkiewicz, [w:] *Wędrowcy fikcyjnych* światów. *Pielgrzym, rycerz, włóczęga*, Gdańsk 1996; J. Abramowskiej, *Peregrynacja* [w:] dz. cyt., s. 125-158; D. Kozicka, *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, Kraków 2003, s. 9-94.

[12]O obrazie trudnej drogi w tekście literackim pisze J. Abramowska, dz. cyt., s.138.

[13]P. Kowalski, *Droga, drogi rozstajne* [w:] *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa – Wrocław 1998, s. 90.

[14]A. Wieczorkiewicz, dz. cyt. s. 15.

[15]Są to słowa nie trenu, lecz poematu *Zapis*, który stanowi integralną część omawianego tomu poetyckiego, o czym była mowa w przypisie 2.

[16]Chodzi o słowa: „Gdzieśkolwiek jest, jeśliś jest, lituj mej żałości" z Trenu X, patrz J. Kochanowski, [w:] *Sobie śpiewam a Muzom…*, wybór K. Żukowska, Warszawa 1972, s. 168-169.

[17]J. Tischner, *Odpowiedz na pytanie czyli wzajemność*, [w:] *Filozofia dramatu*, Kraków 1998, s. 89-114.

[18]W ten sposób o kreacji dialogu w formach prozatorskich pisze P. Lejeune, [w:] *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski, St. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s.149.

[19]Cały wiersz Sen-mara przypomina Tren XIX - albo sen J. Kochanowskiego. Na podobną sytuację liryczną obu tekstów wskazuje sam tytuł. Mandalianowi zjawia się we śnie Joanna, tak jak Kochanowskiemu objawia się zmarła matka z Urszulką na ręku. Oba teksty przynoszą też odpowiedź na zasadnicze pytanie podmiotu lirycznego: gdzie znajdują się zmarłe osoby po śmierci. Identyczne jest także usytuowanie jednego i drugiego tekstu na końcu cyklu, jako jego ostatniego ogniwa.

[20]Komentarze przytaczane z rozmowy A. Mandaliana z J. Szczęsną, „Gazeta Wyborcza", dz. cyt., s. 10.

[21]Tamże.

[22]Patrz. P. Ricouer, *Wstęp. Fenomenologia „Wyznania"*, [w:] *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa, 2002, s. 11-12.

Summary

Andrzej Mandalian – a poet, a prose writer, a translator, a diplomat of Armenian origin, who in 1947 repatriated to Poland (as he describes himself 'I was born a Soviet but try to die as an honest Pole'). His debut – a poem about Feliks Dzierżyński, which he dissociates himself from and calls a misunderstanding, made him infamous and condemned him to long years of non – existence in the literary world. As a poet Mandalian used to have long periods of silence. After the recapitulating volume *Czarny wiatr* / *The Black Wind* (1957) he gave up writing poems, the next volume to be edited was *Krajobraz z kometą* / *A Landscape with a Comet*, published only in 1976. Andrzej Mandalian's literary work consist of following books: *Czerwona orkiestra* / *The Red Orchestra*, a novel *Operacja: Kartagina* / *Operation: Cartagina*, a poetry volume *Egzorcyzmy* / *Exorcisms* and published in 2003 poetry volume *Strzęp całunu* / *The Shred of Shroud*.

The author of the paper attempts to interpret poems included in Mandalian's newest poetry volume which were dictated by the suffering and pain caused by the poet's wife's death. In his lyrics the beloved woman is revived by means of poetic word. Thanks to the poetry being in a state of limbo Mandalian offers his wife eternity so that she can remain in memory of the living thereby the poetic world, though it does not console for her loss it is the last resort for the lyrical subject. The given above sketch interprets the cycle of threnodies as the poignant record of inner struggle of a human faced with the mystery of death.

In Mandalian's poems the individual and thoroughly personal experience broadens till it reaches the borders of myth and transforms into the sign of universal contents, what makes the cycle of threnodies enter permanently the tradition of Polish funeral poetry.

Zdzisława Mokranowska
(Katowice)

Metafizyka, śmieci i rap
O jednym wierszu Jarosława Marka Rymkiewicza z tomu *„Zachód słońca w Milanówku”*

Któż z czytelników poezji nie zna autora „słynnego” już wiersza *Czym jest klasycyzm?*[1]. Utwór wielokrotnie komentowany i analizowany wywołał wielką dyskusję krytyków; uznawano go za manifest młodego poety, który pragnie wyrazić swój stosunek do tradycji i poezji próbując znaleźć w niej miejsce dla siebie. Wiersz interpretacyjnie „nicowany” uchodził niemal za poetycką definicję terminu literackiego (*quasi* definicję klasycyzmu). Ten interpretacyjny kod utrwaliła wydana kilka lat później (w 1967 roku) książka pod tym samym tytułem, zawierająca dwanaście szkiców – manifestów poetyckich. Dzisiaj, zarówno czasowa odległość kilku dziesięcioleci, jak i szereg kolejnych tomów poezji pozwalają doprecyzować wczesny konterfekt Jarosława Marka Rymkiewicza. Jego twórczość świadczy o tym, że jest on przede wszystkim poetą kultury. Poetą, który zachowuje pamięć o kulturze i podlegając jej prawom z jednej strony, próbuje z drugiej zachować wobec niej dystans, czego świadectwem jest w poezji naruszanie jej reguł. Bowiem poezja i sztuka miniona nie są całością zamkniętą: „Przeszłość nie jest rzeczą, którą się traci, nie jest zagubionym adresem czy kartką wyrwaną z książki”[2] – twierdził poeta. Owo „naruszanie” reguł, tradycji, wzorów ma w poezji Rymkiewicza oczywisty fizyczno-ruchowy wykładnik – jest poetyckim drążeniem w pokładach tradycji, w poszukiwaniu cennego kruszcu. Co go stanowi? Może źródło europejskiej kultury – zapomniane, utracone, ignorowane? Adam Poprawa to częste wyzyskiwanie kulturowych odniesień w poezji Rymkiewicza tłumaczy, między innymi, potrzebą ukrycia się, stworzenia azylu: „...posłużenie się kulturą jako maską chroniącą przed światem zapewnia wystarczającą obronę. Pozostaje przecież jeszcze sfera bezpośrednio doznawanej egzystencji”[3]. Ale czy kultra jest ostatecznie regułą ocalającą egzystencję? – to pytanie wyraźnie słyszalne w wielu wierszach autora *Mojego dzieła pośmiertnego*[4] odbija się echem w twórczości poetyckiej przełomu XXwieku. Było słyszane i wcześniej; w przypadku *Manifestów poetyckich* [5] , których autor próbował już odpowiedzieć na pytanie: kim jest poeta kultury? i zdawał sobie sprawę z faktu poszukiwania miejsca dla siebie, z koniecznością dokonywania wyborów w zakresie tradycji.

W wierszu *Poeta* zamieszczonym w pierwszym tomie *Konwencje* podmiot liryczny, który wdziewa maskę poety, wykonuje gesty słowne sprzedawcy zachwalajacego swój towar:

Komu łzę nad narodowym ugorem,
Albo nad defloracją, albo nad mrówką zdeptaną,
/.../
Komu apokaliptyczne zabawy z przymróżeniem oka,
Drewniany miecz i trąbkę sądu ostatecznego.

Wybierajcie, nie traktując mnie
Zbyt serio.
/.../
[...] Występuję
W teatrze kilku masek
I jednego aktora.

Teraz jestem Kreonem, teraz Antygoną,
A teraz tchórzliwym strażnikiem.
Przebiegły i precyzyjny, z podpisem cenzora,
Niekiedy niejasny, lecz nigdy jak Terezjasz,
Niekiedy kradnący bogom ogień, aby przypalić papierosa,
Proponuję kilka spośród wielu konwencji
Do wyboru czytającego.

To nie przypadek, że pragnąc mówić o jednym wierszu z ostatniego tomu Jarosława Marka Rymkiewicza *Zachód słońca w Milanówku*, zaczynam od wiersza z pierwszego tomu. Bowiem wiersz pierwszy i wiersz ostatni, jak początek i koniec wzajemnie się dopełniają. Każda końcowa wypowiedź poety wraca pamięcią do początku, a pytanie postawione u początku, jakby prawem wahadła, ciąży ku odpowiedzi końca. W wierszu *Gnostycy* z tomu *Moje dzieło pośmiertne* znajdziemy słowa: „Każdy z nas jest początkiem i końcem", wypowiedziane przez Szymona Maga trafnie puentują wcześniejsze spostrzeżenia. Spojrzenie na twórczość poetycką Rymkiewicza z perspektywy początku i końca dowodzi wierności w zakresie uprawiania własnej, oryginalnej barokowo-romantycznej poetyki. Ale nie wierność wybranej tradycji ani przetworzenie jej wzorca czyni go poetą, a jego twórczość wartością; tym czynnikiem sprawczym jest indywidualność postrzegania i przeżywania realności – życia, bytu, istnienia.

Jaka jest ta doznawana rzeczywistość poety żyjącego w określonym „tu i teraz"? Czy dostrzega ją i nazywa za pomocą słów cytatów, aluzji, archetypów? Zacznijmy od wysłuchania[6] (bądź lektury) tego zapowiedzianego „jednego" wiersza; jego tytuł: *Kosz na śmieci przy stacji kolejki WKD w Milanówku pod Warszawą*[7].

Kosz na śmieci a w tym koszu olaboga!
Jaki lament! jakie jęki! jaka trwoga!

Ile istnień! i papierów! i nicości!
Jaka ciemność ale skryta tam w ciemności

Puszki plastik dwa psie gówna i milczenie
Śmieci śmieci – jest w tym jakieś Boże tchnienie

Jakieś Boże miłosierdzie – Boże trwanie
Coś co jest mi tutaj bliskie niesłychanie

Ile śmieci – jak w dwóch mózgach nihilisty
Kiedy Bóg mu się objawia ale mglisty

Ale super tajemniczy super Boży
I śmierć super – pośród śmieci mnie ułoży

Pod śmieciami mnie zakopie w śmieci zmieni
Chętnie idę – w tę krainę wiecznych cieni

Gdzie o zmierzchu blado świecą wysypiska
Prosto w nicość – tam gdzie Boga widać z bliska

Prosto w nicość – co za odlot odlotowy
(Nic innego nie przychodzi mi do głowy)

Co za odlot – w super dobro w super trwanie
Bóg jest dobry – ja to piszę na kolanie

Bóg jest super – idę w jego okolicę
Moje życie wsparte o tę tajemnicę

marzec 1999

Kosz na śmieci, jako temat wiersza nie dziwi już współczesnego odbiorcy, bo tabu w zakresie tematu w poezji nie obowiązuje już od dawna. Nawet Staffowski sonet *Gnój* na poczatku XX wieku nie szokował zbytnio współczesnych, bo gra z konwencją uzasadniała naruszenie normy estetcznej. Kosz na śmieci to konkret, przynależy on przestrzeni życiowej „ja" podmiotowego. Ale to kosz jedyny, ten „przy kolejce WKD w Milanówku", niejako zindywidualizowany, bo ukonkretniony sygnałem autobiograficzności. Wskazane miejsce, adres zamieszkania – tego rodzaju sygnały konkretności pojawiają się nie rzadko w poezji Rymkiewicza. Np. w tytule wiersza *Do martwego szpaka w ogródku na ulicy Filtrowej* , czy *Na urodziny poety J.M. R.* , a w podtytule dodatkowa informacja ukonkretniająca (ur. 13 lipca 1935r.).

Kosz, stacja, Milanówek pod Warszawą, koty, ogród istnieją naprawdę, tak jak konkretnie istniał niegdyś ogród pana Błyszczyńskiego w poemacie Bolesława Leśmiana. Ale bynajmniej nie topograficzna precyzja „miejsca akcji" jest tu troską poety, na co mógłby wskazywać rozbudowany tytuł utworu. Bo ostatecznie dookolne sygnały pejzażu są znikome. Może kryje się za tym, odczuwana przez wielu poetów, ustanowiona przez Boga lub uzurpowana przez człowieka, niepowtarzalność, indywidualność (Iwaszkiewicz nazywał to „cierpieniem osobności").

Wszystkie wiersze z tomu *Zachód słońca w Milanówku* opatrzone są datą miesięczną i roczną – a ten konkret jest sygnałem okrutnej, bezgranicznej dyktatury Czasu. Bo czas rządzi wszystkim w poetyckim ogrodzie Rymkiewicza, chociaż z imienia pojawia się rzadko (chyba raz z przymiotnikiem „ślepy"). Ale faktu, że jest i działa dowodzą jego ofiary. Stary, ślepy Kronos wszechwładnie ogarnia swą mocą wszelkie istnienia; : „*Ślepy czas ślepa ziemia ślepe są istnienia*/ *Ślepnące wielkie oko patrzy w głąb milczenia*". Ogród w Milanówku to metafizyka i s t n i e n i a. Czy może ono „Być" poza czasem. A czy jest w nim miejsce n a Boga?

W dziejach teologii model tradycyjny Boga oparty jest na analogii bytu oraz rozumienia Boga jako przyczyny i fundamentu wszelkiego istnienia. Poeta pragnąc zrozumieć wydaje się poszukiwać sensu u „źródeł słowa"; greckie *on*, łacińskie *ens*, „byt", to konkretna, jednostkowa rzecz, coś co jest, (co istnieje), czyli cała rzeczywistość, „w znaczeniu m e t a f i z y c z n y m – każda treść istniejąca, ujęta w aspekcie istnienia"[8] jest bytem. Ogród w Milanówku Ryszard Przybylski nazwał „ogrodem istnienia"[9], w którym „żyją tylko istoty istnieniowe". Wypełniają ogród, który nie jest już Edenem, zwierzęta i rośliny, ludzie zmarli i żywi. Egzystencjalna koegzystencja bluszczu, rdestu, darni, pokrzywy, jeży, żab, robaków, stonóg, kotów, Vivaldiego, Mandelsztama i Husserla – ale! – z zachowaniem „osobności".

A czy śmieci są już poza Bytem-Ogrodem? Śmieci to problem naszej cywilizacji (ekonomiczny, ekologiczny, ale jak się okazuje także filozoficzny). Puszki, plastik i papier (ogłupiająca cywilizacja śmietnika!), dlaczego poeta w mim grzebie? Bo dopatrzył się istnień na wysypisku, na które Byt wyrzuca to, co sam stworzył: „*Ile istnień! i papierów! i nicości*! / *Jaka ciemność ale skryta tam w ciemności*". Może „ciemność" jest tu eufemizmem „śmierci"; w dalszym fragmencie tekstu zostaje wywołana z imienia, usankcjonowana poetycko foniczną bliskością słów „śmieci"/ „śmierci". Czy wejrzenie w kosz na śmieci : „*Puszki plastik dwa psie gówna i milczenie*/ *Śmieci, śmieci...*" pozwala dostrzec poecie drabinę bytów Tomasza z Akwinu?, na której człowiek zajmował przydane mu przez Stwórcą szczególne miejsce. Podmiot zrównuje się z wszelkim istnieniem, bo ma ono swój początek i koniec, jak akt tworzenia i niszczenia (końca) świata: „*Pod śmieciami mnie zakopie w śmieci zmieni*". Fakt się uoczywistnia; mikro świat kosza staje się ikonicznym odniesieniem do planu makro-kosmosu

ludzkiego życia, bądź świata w ogóle. Podobnie, jak ogród w Milanówku nie jest t y l k o rzeczywistym ogrodem, tak i kosz na śmieci przestaje być t y l k o koszem przy stacji kolejki WKD. Wszystko za sprawą szóstego i siódmego wersu wiersza, a dokładnie paralelelnego (trzykrotnego) powtórzenia słów – jak zaklęcia: „*...Boże tchnienie*", „ *...Boże miłosierdzie*", „*Boże trwanie*". Aspekty istotnościowe Boskiej natury: „trwanie" – wieczności, nieskończoności; „tchnienie" – akt kreacyjny stwórcy; „miłosierdzie" – dobroć i wybaczenie, zostały tu przywołane, i (co może zaskakiwać), usłyszane w „nicości i ciemności" kosza.

Poeta jest przekonany, że jego kosz i jego ogród istnieją w Bycie-Świata. Istnieje też Bóg, który nie ujawnia się jasno. W ogrodzie doświadczają go różne istnienia: „*Bóg zasnął ale patrzą Jego wieczne oczy / Śni się szarym wiewiórkom i mrok już się mroczy*", [...]

„*Kot porusza się we śnie – ogon w pysku trzyma* / *Śni Boga – Bóg ma postać Dobrego Olbrzyma*/ *I Bogu – także Jemu! – śni się ogon koci*/ *Ogon który tam we śnie tuż przy Bogu psoci*"[10].

Jarosław Marek Rymkiewicz w swej książce *Przez zwierciadło* napisał: „... św Klemens Rzymski zwracał się do Boga tak: «Jesteś dobrocią objawiającą się w rzeczach widzialnych» (10, 6). Dlatego chrześcijanie prosili Boga o to, żeby objawił się im w widzialności [...] , a zarazem prosili Go o to, żeby zlikwidować widzialność. [...] mieli nadzieję, że widzialność jest częścią Bożego istnienia [...] , a zarazem uważali widzialność za coś, co nie jest godne istnienia? Obie te modlitwy – pojaw się w widzialności i zwiń widzialność – artykułowane na różne sposoby, miały się potem powtarzać i powtarzają się także i dziasiaj"[11]. W poezji Rymkiewicza słowo „mglisty" jest słowem-parawanem zasłaniającym to, co nierozstrzygnięte:

Ile śmieci – jak w dwóch mózgach nihilisty
Kiedy Bóg mu się objawia ale mglisty

W wierszu *Daj gardło mgle* to słowo dotyczy poezji: *Wiersz to jest rzecz widoma oczywiście* / *Da się ta rzecz opisać nieco mgliście*[12].

Ironia, bądź auto-ironia często towarzyszy tym poetyckim konceptom. Gorgiasz z Leontioni na Sycylii w swych pismach *O przyrodzie* ustalił trzy tezy nihilistyczne: nie ma nic, nawet, gdyby było coś, to nie mogłoby być poznawalne, gdyby jakoś było poznawalne, to nie mogłoby być przedmiotem porozumienia między ludźmi[13]. Ale u Rymkiewicza nawet zaśmiecony mózg nihilisty dozna (mglistego) objawienia. W wierszu *W obronie metafizyki* poeta wyzna: *Opiszemy nic, bo nic jest dane bezpośrednio,* / *Nic, tylko nic* / *Tak księżyc jest dany* / *W źrenicach dziecka lub w splątanych włosach Kochanków*,"[14]. Bo poeci grzeszą tym, że potrafią łączyć ciemność z jasnością, byt z niebytem, istnienie z nicością i znosić między nimi granice. *Chętnie idę – w tę krainę wiecznych cieni* / *Gdzie*

o zmierzchu blado świecą wysypiska / Prosto w nicość – tam gdzie Boga widać z bliska.

Ryszard Przybylski w *Posłowiu* do tomu *Zachód słońca w Milanówku* napisał: „Są, [...] poeci, którzy egzystencję słyszą i z tego, co usłyszeli, tworzą *moments musicaux*. Śpiewają. Wznoszą pieśń. I taki jest Jarosław Marek Rymkiewicz, poeta metafizyki istnienia. Bajeczny rymowany dystych niesie go w muzycznym wzlocie ku prawdzie nieoczekiwanej i zdumiewającej, melancholijnej, ale ciepłej”[15]. Jego pieśń o umieraniu pisana regularnym dwunastozgłozkowcem, ze średniówką po szóstej sylabie i konsekwentnym rymem (aa, bb) ma postać trocheiczno-jambicznego dystychu. Nawiązanie do wierszy ks. Józefa Baki *Uwagi rzeczy ostatecznej* jest oczywiste. Ten rodzaj stylizacji: użycie podobnych, trywialnych, prostych, niekiedy obscenicznych słów , sprawia, że jego wiersz melancholijny i elegijny w tonie, nabiera akcentów zabawnych, nawet śmiesznych. Umieranki Rymkiewicza, w których obecne są frenetyczne i turpistyczne metafory rozkładu nie straszą czytelnika i nie budzą w nim odrazy. To co wysokie pomieszane z niskim: *Bóg jest super*, *odlot odlotowy*, *super trwanie*. Rytm, akcenty, muzyczna harmonia gwarantują jej wewnętrzy porządek. Przewidywalny, jak kolejne uderzenie serca i przestrzenna powtarzalność rapu. Melodyjność tego wiersza jest jego naturalną cechą, bowiem wywodzi się z gatunkowej tradycji elegii, pieśni żałobnej, melicznej. W tradycji greckiej dwuwiersz zbudowany z heksametru i pentametru wyznaczał konsekwentnie granice formalne pola w zakresie tematu i postaw emocjonalnych. W ramach polskiej poezji liczne nawiązania i kontynuacje tej tradycji owocowały rozmaitymi modyfikacjami formy gatunkowej. Współcześnie krytycy poezji skłonni są elegijność wiersza sprowadzać głównie do treści emocjonalnych, wzbogaconych refleksjami filozoficznymi czy metafizycznymi[16]. Jarosława Rymkiewicza, poeta dowiódł tego faktu w bogatej twórczości poetyckiej, uwiodła najstarsza tradycja elegijna, zachowująca pamięć swej naturalnej muzyczności. W wierszu *Kosz na śmieci...* został bardzo konsekwentnie zastosowany tok rytmiczny (dwunastozgłoskowiec trocheiczny) oraz różnorodne rymy. Język wiersza (tekst) łatwo współgra, poddaje się muzycznemu opracowaniu. Muzyczna forma rapu, jaka została mu przydana (w trakcie sesyjnego wystąpienia odtworzona z płyty) w przedziwny sposób uwydatnia treść słowa, wydobywa jego stany istnieniowe. Rytmiczność i dynamika wiersza „wyśpiewanego” wzbogacają jego walor semantyczny i pozwalają odczuć (jakby przez ironiczny dystans) wagę treści metafizycznych.

Przypisy

[1]Wiersz *Czym jest klasycyzm?* pochodzi z tomu: *Metafizyka*, wydanym w 1963roku.

[2]Zob.: J.M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie,* Warszawa 1967, PIW, s.10.

[3]A. Poprawa, *Kultura i egzystencja e poezji Jarosława Maraka Rymkiewicza,* „Acta Universitatis Wratislaviensis", Wrocław 1999, s.20.

[4]J. M. Rymkiewicz, *Moje dzieło pośmiertne,* Kraków 1993.

[5]J. M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie,* Warszawa 1967.

[6]W trakcie wygłaszania referatu na sesji w Opawie wiersz został odtworzony z nośnika medialnego. Utwór *Kosz na śmieci*...uzyskał muzyczną oprawę bliską formie rapu, której autorem jest Sławomir Skulimowski, student III roku filologii polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

[7]J. M. Rymkiewicz, *Zachód słońca w Milanówku*, Wyd. Sic!, Warszawa 2002, s. 8-9.

[8]Mieczysław Krąpiec, Zofia Zdybicka, Hasło: „Byt„ , w: *Encyklopedia Katolicka*, t.2, Lublin 1985.

[9]R. Przybylski, *Posłowie* do: J.M. Rymkiewicz, *Zachód słońca w Milanówku*, op. cit., s.67.

[10]J.M. Rymkiewicz, *Ogród w Milanówku, sen zimowy*, w: *Zachód słońca w Milanówku*, op. cit., s.24-25.

[11]J. M. Rymkiewicz, *Przez zwierciadło*, Wyd. „Znak", Kraków 2003, s.49-50.

[12]Tom wierszy pt. *Co to jest drozd*, Warszawa 1973, s.30.

[13]Zob., W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, Warszawa 2002, t. 1, s. 39.

[14]Tom wierszy *Metafizyka*, Warszawa 1963.

[15]R. Przybylski, *Posłowie*, op., cit., s. 75.

[16]Dla przykładu, zob.: A. Legeżyńska, *Gest pożegnania*, Poznań 1999.

Summary

Metaphysics rubbish and rap
About one Jarosław Marek Rymkiewicz's poem from the volume "Sunset in Milanówek" ("Zachód słońca w Milanówku")

Reviewers had called Jarosław Marek Rymkiewicz „a poet of culture" a long time ago. The author of a book called "*What is a classicism. Poetical manifestos*" (1964) (*Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*) had never hidden his artistic choices regarding literary tradition and "renewal" of the culture patterns. The present article is a reflection subjected on one poem titled "Dustbin at the WKD (Warsaw Commuter Rail) railway station in Milanówek near Warsaw" from the volume "*Sunset in Milanówek*" – awarded by Nike Prize for the year 2003. A garden in Milanówek is a poetic space of the Being. It is filled with plants, animals, the dead and the living, but it is far from the mythical Garden of Eden. The dustbin and the garden exist in the being of the world. The micro world of the dustbin becomes an iconic reference to a ground of the macro-cosmos of a human life or the world in general. Similar, like the garden in Milanówek is not o n l y a real garden, the dustbin stops to be o n l y a dustbin at the WKD railway station. Dilemmas of metaphysics are reduced in the poem to a ground of commonness, and that fact supports, in an aspect of a form, a reference to a poem of priest Baka and also to a musical form of rap.

MLADÁ POEZIE PO ROCE 1989

MŁODA POEZJA PO ROKU 1989

Jiří Urbanec
(Opava)

Autostylizace v současné české poezii

Umělecká literatura může být buď více nebo méně mimetická, jakoby zachycující věrně skutečnost, anebo naopak představově vzdálená běžnému reálnému světu, ve značné míře fiktivní, vytvářející novou „literární skutečnost", skutečnost stylizovanou. Nejde jen o postavy a prostředí v díle, ale také o samotného autora, ať už je to vypravěč v prozaických textech, nebo tzv. lyrický subjekt v poezii. Nikdy nelze vlastní prezentaci autorskou zcela ztotožňovat s reálnou osobou občana, nýbrž vždy se lze ptát, nakolik – zvláště v lyrice – své city, názory či apely stylizuje, do jaké míry se vzdaluje svému vlastnímu běžnému životu, tomu, jak se obvykle projevuje např. ve svém zaměstnání nebo v prostředí, v němž pobývá. Lyrika je většinou emotivnější než próza a její autor své nejvnitřnější pocity prezentuje často v nějakém kostýmu nebo promluvou fiktivní postavy, jež nemá s občanským životem skutečného autora nic společného.

Úvodem musíme připomenout znamenitý esej F. X. Šaldy *O básnické autostylizaci, zvláště u Bezruče* z roku 1935,[1] kde v úvodu stojí: „Autostylizací je mně podmíněn vznik každé básně, i nejdrobnější, i nejjednodušší".[2] Dále pak prohlašuje: „Každá báseň je chtěj nechtěj záměrný útvar umělecký, vyňatý ze syrové empirie životné, cosi zkrystalizovaného, a tím již postaveného více méně proti ní." Od této autostylizace v širším smyslu odlišuje Šalda autostylizaci užší, tj. autorovu charakteristiku vlastní osoby nebo stanovisko, z něhož chce, jak má být viděn a chápán.

V současné době existuje v českém prostředí určitá tendence vytvářet především tzv. autentické texty, tedy nikoliv fiktivní příběhy, ale literaturu typu vlastní zpovědi, jakousi memoáristiku nebo autobiografii, případně žánr literatury faktu. Nicméně v poezii vycházející po roce 1989, která představuje dosti široké spektrum rozmanitých básnických postojů, lze nalézt – v duchu šaldovské charakteristiky básnické autostylizace – několik typů stylizovanosti, jak se to pokusíme ukázat na několika příkladech z posledních let.

Daniela Hodrová v rozsáhlém literárněteoretickém kompendiu *...na okraji chaosu...*[3] uvádí o autostylizaci v kapitole Postava a bytí, že pro autory 20. století je typický stav bezdomoví, přičemž pro postavu bez domova nemá svět pochopení, takže pro první polovinu století najdeme často stylizaci do postavy tuláka, resp. poutníka, loupežníka nebo kouzelníka. Jak je tomu u básníků různých generací dnes?

Začněme autorem, který to „bezdomoví" za časů husákovské normalizace pociťoval v prostředí undergroundu velmi intenzivně. Jáchym Topol (1962) ve sbírce

V úterý bude válka[4] se prezentuje jako naprostý vyvrženec: „Nikdo tu po mě už nic nechce. / A nikdo si na mě nepamatuje“ (Tady to znám). Svůj život vidí „jak v trubce od kanálu v umyvadle / pořád polykat ty hnusy“ (Je mrtvej). Pronásleduje ho pocit, že nemá krev, a říká dále: *„nebo že mi vře krev“* (Dává pozor). Stylizace tohoto pocitu vyvrženosti ústí až do nadsázek morbidního charakteru: „dotýkal jsem se svých syrových jater / cítil jsem jejich tep ve svých prstech“ (Přestávka) a jinde „a já potřebuju denně cokoli aspoň dvě porce mozku z hajzlbáby“ (Asyl).

Poněkud civilněji působí poezie, kterou ve sbírce *Obrovský zasněžený hřbitov*[5] publikoval jiný příslušník dobového nekonformního prostředí Petr Placák (1964). Nicméně vyjadřuje svou nezakotvenost a pocit psance obrazem sebevražedného gesta: chce si s lidmi popovídat, „oni se však na mě podívají / jako kdybych nebyl / a tak vezmu skobu / žalostí se pověsím“ (Půjdu mezi ovce). Nenachází lidské východisko: „marně se probíráš / tím mazlavým neřádem“ (Uch, uch, uch) a také se nemůže zcela ztotožnit s tím, co se jindy považuje za projev kulturnosti: „a to co jsme četli / se nám přilepilo jako hovno na ksicht“ (Křížem po republice).

Můžeme se ovšem ptát, co je u těchto dvou syrová autenticita a co básnická stylizovanost. Ne nadarmo v doslovu Placákovy knížky mluví Saša Vondra o „všudypřítomném pocitu samoty“. Ale alternativou k této společenské osamocenosti není v jejich verších vzdor a vzpoura, případně ironizování, jen výrazy beznaděje a obrazy smrti, či dokonce jakési vlastní vivisekce.

Jiní básníci téže generace už nevycházejí z pocitů dobové vykořeněnosti, spíše navazují na některé umělecké proudy značně časově vzdálené. Takovým autorem je Jaroslav Pížl (1961). V různých svých knihách dokonce různě stylizuje svůj subjekt, který v jisté míře se blíží atmosféře někdejšího symbolismu a impresionismu. Ve sbírce *Rodinný život*[6] nacházíme autostylizaci do postavy všechápajícího mladého otce, spokojeného ve svém domácím kruhu, ač je jím zároveň svírán: „Mně život rodinný je kotcem: / já, který plachtíval jsem / kudy se mi chtělo, / nač měl jsem chuť / jsem žral…“ (Rodinný život). Chtěl by se dokonce vzepřít aktem přírodní vzpoury: „Opři se, větře! Do bouře mne zaviň!“ (Zimní scéna). Ale základní ladění této knihy veršů je poklid, moudrý nadhled, i když v básni Květy konfrontuje dvě podoby svého básnického vystupování. Na jedné straně je to poloha gurmána libosadu („Přičísnu se, uhladím, usednu mezi květy: / hře na kastaněty se podobá to tím, / že též vzduch, vzdechy, vůně / chutnám chřípím palčivým…“), vedle toho přerývaně vnímá i „hroby, chrámy“, přičemž vždy chtěl, aby jeho slast „měla dračí hled“.

Zatímco u Pížla je to stylizace do podoby tvůrce bez přesných kontur, zcela jinak se prezentuje básnický provokatér připomínající v něčem poezii cynického Františka Gellnera z doby před první světovou válkou, jímž je J. H. Krchovský[7] (1960). Ve sbírce *Poslední list*[8] to není stylizace jen situační a nepřímá, ale zcela záměrně vystupuje v několika převlecích. Jednou prohlašuje: „vytáhnu do ulic v reklamní rouře“ (str. 15), jindy se přirovnává k torzu z hmyzí říše: „půl mouchy leze po ubruse / svou druhou půlku asi hledá… / to je můj přesný obraz, běda!“

(str. 25). Kdybychom nevěděli, že u Krchovského je to často póza, která může být vzdálená od jeho skutečného života, pak bychom museli mluvit dokonce o jakémsi lidském sebemrskačství. Ale jde spíše o divadelní kostýmy, jimiž tento autor tak upoutává a jimiž chce pobavit, např. „sám na světě, sám v roli blázna / sám v lodi, jež se potápí" (str. 29), nebo „moje tvář, bohužel, ústa již nemá" (str. 30). Stylizuje se dokonce do obrazu odporného brouka: „Ne, žádný kámen, žádný vrchol strmé hory / jak dříve jsem se domýšlivě domníval… / sdílím svůj osud s nejnižšími tvory / ne Sisyfos, jen pouhopouhý hovnivál" (str. 43), ba dokonce popírá své lidství: „Snad nejsem ani člověk… Možná netvor, zvíře…" (str. 56). A vrcholem této stylizované představy o Krchovském, který i svou občanskou existenci halí do roucha tajemna, je verš „jsem jen svůj stín, jen stín své bysty…" (str. 61). Právě ty časté tři tečky za veršem chtějí naznačovat, že vlastně žádná z jeho stylizací není konečná, vše jen tak lehce plyne a poté se rozplývá.

Zcela zvláštní místo v kontextu současné poezie patří Haně Fouskové (1947). Žena, jež vyšla z pražského undergroundu, žije dnes osaměle v přírodním prostředí na Liberecku a po obdobích psychické nemoci se zachraňuje výtvarnou prací. Nebýt Violy Fischerové a Vladimíra Justla by ani nevyšla její sbírka *Troud*.[9] Její pocitová vyvrženost z běžné společnosti ovšem dnes nesouvisí s politickou situací, vychází pouze z údělu osamoceného lidství, navíc stíhaného nemocí. Opovrhuje sebeuspokojenými lidmi a své postavení doslova „prokletého básníka" dovede vyjádřit velmi originální obrazností, jež nešetří nikoho, ani sebe. Známe-li podmínky jejího života, pak ovšem nelze vždy mluvit o básnické autostylizaci, spíše o míře pravdy, kterou dovede zveličit až do absurdna, například „a všechnu bolest světa / vyvrhnu jediným výkřikem / jenž rozdrtí zem" (str. 55). Mluví o „pekelném kotli" své duše (str. 7), svůj život považuje za „prázdný škleb / na jevišti času" (str. 29), jinde se vyjadřuje, že její život „padá do hlubiny / a tříští se na krůpěje" (str. 74). Až k Bezručovi bychom mohli vést paralelu, pokud porovnáváme množství stylizací, jimiž se představuje: někde je to „medúza utopená v hoři" (Noc), jinde přímo chrlí alegorické obrazy – v básni Blázen je „žhavý uhlík / na popelu světa", „bílá kost již můj pes jak lunu / nese v tlamě", „okusek v pařeništi země / který jedí růže k snídani", kostice „ve velrybím chrupu / o kterou si brousí dálky oceán", ale nejsou to jen pojmenování statického charakteru, v závěru básně pak se ohražuje „zkus mě zakousnout / vyvrkneš si chřtán". Má-li na mysli lidství vůbec, ne jen svůj úděl osobní, pak dovede podat velkolepé a zoufalé stylizace litanického charakteru: jsme „slizký jazyk v tlamě kojota", „krvavý plod v božím lůně", „cáry masa jež požírá šelma" a vrství další a další obrazy, i takové, jež stylizují podstatu života hnusem – „jsme květina jež vyrůstá / ze dna žumpy", „jsme kalné lejno našich snů".

Nenajdeme v současných básnických knihách, o nichž jsme dosud mluvili, tak velkolepé autostylizace jako u Fouskové. Krchovský místy sklouzává k morbiditě a zavrženosti, ale je to spíše literárně stylizovaná póza, kdežto Fousková

až hýří nezvalovskou lehkostí, jíž vytváří své originální stylizace, a zároveň je to v jejím podání krutá životní pravda.

Viola Fischerová (1935) v poslední sbírce *Nyní*[10] sice stále ohledává svou pozici ve světě, ale spíše jako pozorovatel a hodnotitel vlastního života, aniž sama sebe blíže charakterizuje. Nijak se nestylizuje a zároveň ani nelituje, spíše vše přijímá jako osudově dané a zcivilňující: „Netrvej na sobě / jaká jsi byla“ (str. 21), „Ne tvář / ne podoba / já“ (Doře). I když si uvědomuje let času, jenž ještě zbývá, nestaví se do pozice protestu, jen vyjádří gesto smíření: „Teď v pokojích zeje / můj ortel proti něze / z úzkosti“ (str. 25), posléze „Jak mě vydává / prázdnota“ (Pašce).

A jak mluví o sobě žijící klasik naší poezie Karel Šiktanc (1928)?

Ve sbírce *Zimoviště*[11] přináší mnohonásobně ohlíženou skutečnost, více to, co ho obklopuje a co chce pochopit bohatou a stále se v průběhu verše dotvářející obrazností. A přesto najdeme i autostylizaci v poloze nesmlouvavého proroka, který hlídá lhostejný dav: „Sedím tu u vrat apatie / (krásnější nežli svrchovaná moc) – / neupadněte mi přes nohy!“ (Asi, asi). A jeho poslání nekončí: „Být zaneprázdněn! / A ještě chvíli nebýt tím, za koho tě / tví cizí pokládají…“ (V dálce skvost pohoří). Konečně prosí, aby jako básník nebudil jen zdání: „Jak Bůh je nad nimi, / zakaž mi zdát se… mea rosa báseň“ (Čistec).

Pokud Hodrová nacházela v moderní české literatuře pocit bezdomoví, můžeme přisvědčit, že markantně se to projevilo u Jáchyma Topola, Petra Placáka a Hany Fouskové. Ale pocit tuláka, který je stylizací odklonu od společnosti? Spíše pasivita a setrvání na místě. A vědomé aktivní gesto jen u Fouskové a Šiktance. Zároveň všichni tito básníci nenechávají za sebe mluvit jiné fiktivní postavy jako kdysi Bezruč, jdou mezi lidi jen se svým já, stylizovaným – pokud nejde vysloveně o literátskou pózu – většinou jen v míře nevelké.

Poznámky

[1]Poprvé otištěno v časopise Slovo a slovesnost, I-1935, s. 43-74.

[2]Citace podle otisku v knize *Studie literárněhistorické a kritické*, Melantrich, Praha 1937, Dílo F. X. Šaldy sv. 11 (s. 43-74).

[3]S podtitulem Poetika literárního díla 20. století. Zpracováno s kolektivem. Torst, Praha 2001.

[4]Obálka Viktor Karlík. Nakladatelství Vokno 1992. Edice 13 x 18, sv. 3. Stran 104.

[5]Doslov Saša Vondra. Ediční poznámka Martin Machovec. Torst, Praha 1995. Edice poezie sv. 6. Stran 56.

[6]S podtitulem Texty 1997 – 2000. Obálka Bedřich Vémola. Nakladatelství Petrov, Brno 2000. Stran 66.

[7]Občanským jménem Jiří Hásek.

[8]Vybrané básně převážně z období 2001 až 2003. Obálka Bedřich Vémola. Petrov, Brno 2003. Stran 72.

[9]Doslov TJF (= Jaromír F. Typlt), Ediční poznámka Viola Fischerová a Vladimír Justl. Host, Brno 2003. Edice poezie Host sv. 68. Stran 88.

[10]Obálka Bedřich Vémola. Petrov, Brno 2004. Stran 72.

[11]Poprvé vydalo Nakladatelství Karolinum, Praha 2003. Zde citováno podle druhého vydání v souboru Dílo 6 (Hrad Kost, Šarlat, Zimoviště). Přebal Karel Vilgus. Univerzita Karlova, Praha 2004, ediční řada Československý spisovatel. Svazek 136 stran.

Summary

Author's Conventionalization of Contemporary Czech Poets

Literary critic F. X. Šalda declared that any author coventionalizes himself into the certain azttitude he wants to be seen. Contemporary Czech poets are either expressing a life incertitude (Jáchym Topol, Petr Placák, Hana Fousková), someone presents himself as a decadent (J. H. Krchovský), the others are rather beholders (Viola Fischerová, Karel Šiktanc).

Jan Heczko
(Opava)

K poezii Bogdana Trojaka

Dříve ještě, než stručně a jakoby jen v závorce promluvím k poezii Bogdana Trojaka, rád bych před závorku vytknul vyjádření naděje, jež se mi s tímto mladým básníkem spojuje. Mám na mysli naději poezie. S démony internetu a všech dalších nových technologií, o nichž mnozí soudí, že přemírou rychle se měnících obrazů a změtí vyprázdněných slov-návodů pohlcují neužitečná a bezbranná slova básní, je Trojak spolčen. Snad i v tom je věrný svému Twardovskému, Faustovu polskému příbuznému, který se objevuje v názvu druhé Trojakovy sbírky, za níž obdržel Ortenovu cenu. Trojak zúrodňuje velkou skládku internetu, a tak jsou dosud všechny básníkovy sbírky – *Kuním štětcem* (1996), *Pan Twardowski* (1998), *Jezernice* (2001) – odvážně vysázeny i na takto nehostinném místě. Třebaže je téměř jisté, že se u nich zastaví jen nemnozí, již samotná skutečnost, že se v tom nesmírném celosvětovém bludišti vůbec vyskytují básně, a v Trojakově případě navíc básně, které se napájejí z dávných mytických a melických pramenů, nabádá nevidět dnešní situaci poezie tak černě. Paul Ricoeur, chodící legenda současné filosofie, říká v jednom rozhovoru, že menšinový úděl je příznačný pro každé silné slovo vůbec. A ještě předtím uvádí: „Neztrácím naději, že tu hlasy poetů budou vždycky a s nimi i uši, které jim budou naslouchat.“[1]

Příznivci psychoanalytického přístupu k by mohli s potěšením sledovat, jak se Trojakovy vzpomínky na dětství, kdy byl již jako dítě uhranut Juliuszem Słowackým a polským romantismem vůbec, především pak melodií těchto veršů, promítly do jeho poezie, a to především způsobem vnímání krajiny a světa vůbec. Z básníkovy přednášky Genuis loci Slezska, přednesené na bítovském setkání básníků, je zřejmé, že Slezsko (a v menší míře i jihomoravská krajina) je Trojakovi přístupné skrze mýtus, skrze jeho archaický zeměpis. Dávnověk je připomínán slezskými horami, na nichž se prý ještě dlouho do středověku slavily tajemné pohanské slavnosti, mytickou protilehlost krajiny vyznačují černé důlní jámy a na druhé straně svérázná horská krajina – stopy ráje a podsvětí. Kraj ani český, ani polský; proti proudu času až k bezčasí mýtu odkazuje též osobité archaické nářečí. Kraj charakterizovaný spojkami „ani – ani“, kraj, který tímto věčným váháním se jakoby vzpírá jednosměrnému toku dějin. „Kraj ani český ani polský, slezská Goralská republika, země křemenného, zapeklitého lidu, o nějž se po celé dějiny přetahovaly sousední národy. Lidé zde mluví jedním nářečím, jeden se však považuje za Čecha, druhý zas za Poláka. Když na to přijde, jsou všichni šlonzaci a goroli. Působí drsným dojmem, snadno ale zjihnou, když si s nimi u sklenky vařunky zazpíváte. Veselí, skromní, trošinku hluční lidé. Tady má každý několik strýců

Pepinů. A je to kraj zapomenutých básníků, kteří tvoří většinou polsky nebo v nářečí a jejichž zpěv doléhá do údolí z roubených horských skrýší. Nejsou příliš čteni ani v Polsku ani v českých zemích. Své modré hory milují nade vše. Kubisz, Jasiczek, Przeczek. Ta jména se podobají malým větrným mlýnům s lopatkami z tenkého plechu, kterých najdete v Beskydech bezpočet. Tito básníci vnímají věčnou rozpolcenost své domoviny. Jsem jiný než Polák, liším se také od Čecha. Kdo jsem? Když bude nejhůř, na čí stranu se postaví rytíři z Čantoryje?“[2] Možná právě příklon k mýtu umožňuje jistým způsobem překonat tuto existenciální rozvojenost...

Básnictví je pro Trojaka především, jak sám uvádí, „mytizací skutečnosti, nikdy nekončící rekonstrukce kosmogonie vlastního světa.“[3] Zvuk nebeských sfér je slyšitelný i ve zvucích vesnické dílny. I nejobyčejnější věci jsou vtaženy do tajemného příběhu stvoření světa. Mýtus, jehož je lyrika následovnicí, však nabízí vlastní svět, jak o něm Trojak hovoří, nikoli v tom smyslu, že by šlo o svět zvládnutý, ovládnutý, svět k dispozici, nebo že by se jednalo o pouhou básnickou projekci, nýbrž tak, že člověk a svět ještě nejsou odděleni karteziánským gestem. Svět není jen představou člověka. Člověk a svět jsou provázáni. Nesplývají, ale tvoří chiasma. Svět není jen přídavkem k naší existenci, není dokonce jen její scénou, ale obojí je společně, naráz. Jak uvádí M. Exner, „krajiny a děje mají své *proč*, jak ho tušímě v našem nejvnitřnějším Já.“[4]

Zvuky říčního proudu se kříží se stavem duše:

> Stojíš sám na mostě. Mrzne.
> Poslouchᾶš, jak se zadrhává ozubí proudu,
> zatímco v tobě bublají
> siřičité spodní vody pochyb.[5]
>
> (Bohu-mín, sb. Kuním štětcem)

Vzájemné ovlivňování makrosvěta (země, kosmos, bůh) a mikrosvěta (člověk), prolínání člověka a nástroje:

> Tesař a trám.
> Tak stejní.
> Jako by se Bůh rozkročil nad jejich léty
> týmž kružidlem.[6]
>
> (Vysoká smrková vazba, sb. Pan Twardowski)

Dávné představy, že slunce, měsíc, planety a sféra hvězd jsou v harmonických vztazích, které se projevují slyšitelnou hudbou, nacházejí v Trojakových básních svoji odezvu především ve skřípotu a zadrhávání mnoha strojů, soukolí a převodovek. Dokonce i Bůh je v úvodním verši básníkovy prvotiny přirovnán k jednomu z kol těžkého skřípavého převodu,[7] za rzivého skřípotu proudí krev lidskými žilami.[8] Zatímco sv. Ambrož ve svém výkladu Žalmů Explanatio

psalmorum soudil, že harmonická hudba sfér je zpěvem andělů, v Trojakových básních může nepříjemný skřípot a vrzání naznačovat, že s nebesy není něco v pořádku. – Jen jednou se vše absolutně ztiší a nic už v tu chvíli nevrzne:

to když jsem rozhrnul hlínu uprostřed pole
a vespod nahmatal oblost beraního břicha;

přikládal jsem na ně dlaně a cítil,
jak se útroba zvedá a opět klesá…[9]
(Odra, sb. Jezernice)

Zoomorfizace země. Ale především: živočišné dýchání jejich útrob vede ke ztišení a k zastavení všeho vrzání a skřípotu. Básníkova obratu k zemi (a nikoli k nebesům), k zemi jakožto živlu si všimla většina interpretů, nejvýstižnější je již zmiňovaný Milan Exner: „Oba Trojakovy symboly [faustovský a daidalovský; J. H.] (…) směřují k *zemi*: Twardowski se vzpírá vábení podsvětí (a dosahuje rovnováhy pohybem vzhůru), Daidalos se vzpírá vábení nebes (a dosahuje rovnováhy pohybem vzhůru).“[10] K zemi (k zemitosti, stvořenosti, pomíjivosti, omezenosti a smrtelnosti) odkazuje i všudypřítomný měsíc osvěcující zšeřelou krajinu. Oproti duchovnímu a světlému slunci byl měsíc odpradávna symbolem země, přesněji řečeno tvořil hranici mezi zemí a nebem:

Však nevýskej, že tvoje křídlo vzlétlo.

Jen co se v třpytném mraku ustálíš,
Jan [Smrt; J. H.] tebou mrští o měsíční světlo,
jako když třískneš hrnkem o talíř![11]
(Jan Smrt ční obkročmo na živém plotě, sb. Pan Twardowski)

Daidalovský mýtus (slovo, vyprávění) („vzlétnout, ale ne příliš“; nezajímat se příliš o nebesa, vždyť i země nabízí dostatek tajemství) charakterizuje i sám tvůrčí proces psaní:

Tak krátce ticho je, když člověk osamí –
hned v žilách rozskřípe se hlučný rzivý oběh,
vroubený cihlovými hláskami!
A ty se ptáš, zda noc v svém hluku přečkáš,
zda nezřítí se myšlenky a slova,
jež ze lbi po švech tahá koněspřežka,
vratká jak prvá křídla Daidalova.[12]
(Před dílnou, sb. Pan Twardowski)

Nebýt těchto velkých symbolů a velkých jmen dávných příběhů, mýtů (Twardowski, Faust, Daidalos, Ikaros) zůstala by podle Milana Exnera sbírka Pan

Twardowski co do smyslu nesjednocena. Nestačí promítat, domnívá se Exner, do věcí a krajin ten nejosobnější smysl. Sdělitelnost takových individuálních symbolů je prý omezená: „Všude, kde Trojak přistoupí na tuto hru jsoucen a bytí bez velkých symbolů, jeho výpověď se rozmělňuje – obrazy jako *drátěné světlo* nebo *plechová vana plná ploských sklenek* jsou náhodnými symboly, nepřenosnými ve své jedinečnosti.“[13]

Ale co když chce Trojak těmito náhodnými symboly sugerovat proces stvoření a vznikání světa pomocí něčeho zcela základního, co je před velkými symboly a kulturními kódy? Toto dění, které se zdá předcházet „velkému“ mytického smyslu , třebaže je vždy již ovlivněno kulturní tradicí, by přece jen více souviselo s bezprostřední zkušeností. Taková událost individuálních symbolů, jak je Exner nazývá, může být třeba ozvěnou děje, o němž se zpívá ve starobabylónském eposu Enúma eliš: „Když nahoře nebesa nebyla pojmenována,/ dole země jménem nebyla zvána.“[14]

Trojakovi jde o to setrvat i při věcech zcela nepatrných a v jejich vztazích rozpoznat příběh stvoření. V básni Zahrada Karla Tonowského ze sbírky Pan Twardowski, která svými počátečními verši setrvává ve strnulosti noci trávené o samotě, nepřicházejí světlo, pohyb a člověk s žádným mytickým zvoláním „buď světlo!“, ale tmou probleskuje smysl ještě základnější, teprve se rodící, kulturně dosud neustálený:

V základech této noci tkví
kamenná bába s tenkou ryskou,
jež měří spodní rejsčí pískot
rýpaný ve sklepě do tykví.

Zívání novu. Sám dnes bdím.

Tu náhle v okně kolny blik
bílý sousedův nátělník;
hnul s hlukem těžkým nářadím.[15]

Poznámky

[1]Ricoeur, Paul. *Myslet a věřit*. Praha: Kalich, 2000, s. 212-213.
[2]Trojak, Bogdan. Genius loci Slezska. In *Bítov´98*. Brno: Petrov, 1999, s. 18.
[3]*Živé slovo*. Sest. Vladimír Justl. Praha: Akropolis, 2004, s. 125.
[4]Exner, Milan. Poezie jako mýtus smyslu. *Tvar*, 1998, roč. 9, č. 15, s. 22.
[5]Trojak, Bogdan. *Kumškabinet*. Brno: Host, 2005, s. 13.
[6]*Tamtéž*, s. 81.
[7]*Tamtéž*, s. 11.
[8]*Tamtéž*, s. 82.
[9]*Tamtéž*, s. 161.
[10]Exner, Milan. *Cit. d.,* s. 22.
[11]Trojak, Bogdan. *Cit. d.*, s. 62.
[12]*Tamtéž*, s. 82.
[13]Exner, Milan. *Cit. d.,* s. 22.
[14]Enúma eliš, přeložil Jiří Prosecký. *Mýty staré mezopotámie*. Praha: Odeon, 1977.
[15]Trojak, Bogdan. *Cit. d.*, s. 60.

Summary

Toward Bogdan Trojak´s Poetry

The paper focuses on some mythic aspects of Bogdan Trojak´s poetry, especially on the interweaving of the man and the world and the events of the birth of sense.

Ewa Kosowska – Eugeniusz Jaworski
(Katowice)

Tożsamość liryczna spod znaku Gwiazdy Wieczornej
O poezji Libora Martinka

Kto dostrzeże chwiejną
obecność kładki między
narodami i kulturami?[1]

Co patří Večernici – Sekrety Ghwiazdy Wierczornej.

Tytuł, a raczej pierwsza część tytułu zbiorku poezji Libora Martinka, opublikowanego w Opavie w roku 2001 brzmi znajomo – to jakby trawestacja tytułu wiersza Marii Konopnickiej *Co słonko widziało*. Trawestacja i zarazem deklaracja strukturalnej odmienności: słońce – Gwiazda Wieczorna, jawność dnia – sekrety nocy, oczywistość – tajemniczość. Druga, polska część tytułu dwujęzycznego zbiorku, *Sekrety Gwiazdy Wieczornej*, wymazuje skojarzenie z wierszem Konopnickiej. I dobrze, bowiem poetyka propozycji Martinka jest krańcowo odmienna. Autor zadedykował tomik swoim rodzicom, a poszczególne wiersze – przyjaciołom. Ten gest to swoista próba przerzucenia mostu nad czasem, a być może także i wyraz potrzeby zgromadzenia w jednym miejscu bliskich, którzy inaczej być może nie mogliby się jednocześnie spotkać. Szesnaście wierszy, w większości dedykowanych przyjaciołom poety, rozpoczyna *Osoblaha – Osobłoga,* ofiarowana Dušanowi Cvekowi. Tuż za nią *Pokoj s Marianským obrázkem – Pokój z obrazem świętym* (a może lepiej *Pokój z Madonną*) napisany dla Tadeusza Kijonki, potem *Srpnová variace – Sierpniowa wariacja*, kilkanaście stron dalej *Tráva – Trawa* poświęcona Januszowi Wójcikowi.

Łączy je wspólnota topograficzna Południowego Śląska – miasteczka: Osobłoga i Trzemeszna, rzeki Osa i Opawica, wreszcie Dolna Dolina w Złotych Górach. Jeżeli sięgniemy do Atlasu Pascala, by zlokalizować te miejsca, czeka nas niespodzianka: w Czechach znajdziemy Zlate Hory i Osoblahu, za to Osa-River oraz Opavica-River płyną w północnej Kanadzie; Opavica łączy dwa jeziora, z których jedno to Father-Lake. Trudno wykluczyć przyszłe poetyckie peregrynacje po tamtej części świata, trudno też założyć, by podmiot liryczny Martinkowych wierszy do nich właśnie się odwoływał. Trudno, ponieważ wspomniane utwory przesiąknięte są duchem tutejszości, duchem miejsc, w których niegdyś

wspólnie
żyli dobrzy ludzie[2]

Ludzi już nie ma, opowieści o nich snuł przed laty jaz na rzece Osie, ale to odległe czasy:

Pozostały tylko księgi
W szwabachu i nuty
w skrzyni na strychu
Nagrobki z Gwiazdą Dawida
wychylone z pionu
na cmentarzu porosłym cyprysami[3].

Nikłe ślady warstwy materialnej różnych kultur potwierdzają możliwość współistnienia w jednej przestrzeni przedstawicieli odmiennych ras i narodów. Pamięć tego współtrwania skrzętnie przechowują cmentarze, odwiedzane

w czasie świąt przez miejscowych i przyjezdnych
z paszportami

„Południowy" Śląsk, a zwłaszcza Osobłoga, to w poezji Martinka miejsce szczególne, miejsce

dokąd dawnymi czasy
lodowiec dopchał głazy narzutowe[4]

miejsce, do którego potem zdążali ludzie pchani wiatrami historii, w którym żyli i z którego odchodzili na zawsze lub odjeżdżali, zauroczeni pokusami dalekiego świata lub chęcią sprawdzenia własnych, indywidualnych możliwości:

Z Osobłogi do Trzemesznej
prowadzi kolej wąskotorowa
Czekam na dworcu na odejście ciuchci
do stacji dojrzałość[5]

Zanim to jednak nastąpi można w Osobłodze przeżyć sielskie dzieciństwo:

Chodziliśmy z mamą do parku
zrywać kluczyki
Pod płotem w ogródku
rosły rzędem przebiśniegi

Do domu prowadziła bramka z dzikiego wina
winobluszcz wspiął się
aż na pierwsze piętro[6]

Owalny obrazek
Panny Marii z Dzieciątkiem
wisiał na ścianie tego pokoju
na pierwszym piętrze domu Osobłoga nr porz. 60
tak samo jak w latach mego dzieciństwa[7]

Dzieciństwo w Osobłodze to przede wszystkim mama, dziadek, babcia i stryj, piętrowy dom, park, jaz na rzece, lato, kąpiele, pohukiwanie sowy, przekwitłe lipy, „omdlałe pszczoły", dojrzałe arbuzy, czerniejące jeżyny... Świat natury, tylko z pozoru okiełznanej przez człowieka, a może raczej wykorzystanej przez niego w nieustannej pogoni za czymś nowym, innym, odmiennym. W Osobłodze świat stanął w miejscu. Wakacyjne wspomnienia nałożone na obrazy dzieciństwa przeistaczają się w harmonijną wizję tego, co przeszłe, swojskie, bezpieczne i znane. Oswojone przez domową historię, przez cykliczność ludzkich działań, przez powtarzalność zjawisk natury; własne i zarazem tak odległe, że niemal nieprawdziwe. Czasem słoneczne i radosne, czasem bolesne, wstydliwie skrywane, powierzane nocy i Gwieździe Wieczornej. W najwcześniejszych wspomnieniach nie ma miejsca dla tajemniczej Wenus, gwiazdy o podwójnym imieniu; dziecko zasypia wcześnie i późno się budzi. Nie jest w stanie powierzać swoich sekretów ani Gwieździe Porannej, ani Wieczornej. W najgorszym razie towarzyszy mu strach przed tajemniczym pohukiwaniem sowy, – jeśli, jak podmiot liryczny Martinkowego wiersza – „zna już ten smutny przesąd". Dopiero po latach zrozumie, że

Śmierć zabiera naszych bliskich
bez zapowiedzi[8].

Śmierć to też część naturalnego ciągu, z którym człowiek musi się oswoić, chociaż w rzeczywistości nie może oswoić się z nim nigdy. Śmierć bliskich to powolne odchodzenie – najpierw ludzi, potem przedmiotów, w końcu wspomnień. Porastająca mogiły trawa staje się symbolem swoistego wyzwolenia – uczucia ulgi, którego doznać można dopiero wówczas, gdy ujawni się nam ostateczny sens zjednoczenia człowieka z naturą:

Jsi travičko naši sestrou příkladem
věčné vůle k obnově života sobodná
łaskavá a zdravé bez problémů
s identitou
Však se nakonec každý stane
tebou[9]

Jesteś traweńko naszą siostrą, przykładem
wiecznej walki o przetrwanie. Wolna,

miłosierna i zdrowa, bez problemów
z tożsamością
Przecież w końcu każdy stanie się
tobą[10]

Właśnie kłopoty z tożsamością są w tym pozornie sielskim krajobrazie problemem najwyższej wagi. **Kim jestem**, gdy tęsknię za Doliną w Złotych Górach,

której byłem wierny przez swoje młodzieńcze wakacje
i gdzie uczyłem się pokory i odpowiedzialności
przez odpowiedzialność za innych

Kim jestem, gdy już wiem, czym jest wierność, pokora i gdy w imię odpowiedzialności ścinam nadmiar trawy na starym cmentarzu lub zastanawiam się nad losem kochanków znad rzeki, którzy

szukają schronienia
pod mostem kolejowym[11]

Kim jestem, gdy wiem, że należy docenić wartość każdego człowieka, któremu coś zawdzięczamy: podziękować za opiekę, za troskę, za miłość, za piękne wspomnienia.

Ale zadając nie zadane przecież wprost pytanie o to **kim jestem**?; wspominając jedynie o kłopotach z tożsamością, podmiot liryczny Martinkowych wierszy zawsze w gruncie rzeczy pyta o to **czym jestem**? **„Kim jestem?”** to nie pytanie o przynależność etniczną czy kulturową, to pytanie o podmiotową samoświadomość, o wymiar własnego człowieczeństwa, i o cel, ku któremu należy dążyć. Libor Martinek zdaje się być bardziej zainteresowany tym, **co** formuje konkretną osobowość, co zostaje w pamięci, co wpływa na wybory, co kształtuje system wartości.

Jest w jego wierszach stoicka dominanta: zaduma nad sensem życia i świata, nad przemijaniem i wiecznym powrotem, nad siłą natury i znikomością człowieka. Ale podmiot liryczny jego wierszy obraca się w przestrzeni specyficznej, przestrzeni, która pozwala zadawać odwieczne pytania w inny sposób; przestrzeni, która jak niemal żadna inna usprawiedliwia pytania o tożsamość. Przestrzeń Martinkowej poezji jest naznaczona wyraźnymi śladami cywilizacji.

„Anielskość” jego dzieciństwa nosi znamię prowincji, ale niekoniecznie sielskości. We wczesnych wspomnieniach trudno oddzielić świadomy namysł nad urokliwą potęgą natury od oczywistych wyznaczników krajobrazu znacząco przetworzonego przez człowieka. Miasteczka „na południowym Śląsku” – Osobłoga, Trzemeszna, (stara) Karwina – leniwie i ostrożnie wprowadzają

czytelnika w geografię cywilizacji. Przyjazdy dziadka z Lipnika[12] zależą od stanu kampanii cukrowniczej, a nie po prostu od zbioru buraków. Dziadek okazjonalnie pomaga w prowadzeniu księgowości, a jego profesjonalizm sugeruje, że sekrety ekonomicznego bilansu od lat są częścią rodzinnego życia. Elektryczność jest oczywistością, a zwisający z żyrandola słomiany wiatraczek łagodzi przejście między rękodziełem „wyczarowanym przez zręczne dłonie" a seryjnością fabrycznych produktów. Z pozoru powolny rytm życia nie jest regulowany wyłącznie wschodami i zachodami słońca czy porami roku. Wyznacza go także zegar z wahadłem. Na uporządkowanej ulicy z ponumerowanymi domami wznoszą się piętrowe domy, okolone płotami i ogródkami, a park skrywać może domyślny cień pałacu. Żydowskie kamienne nagrobki, stare księgi pisane szwabachą, nuty schowane w skrzyni na strychu przywołują długą tradycję cyrograficzną, bez której niemożliwy byłby rozwój europejskiej cywilizacji. „Przyjezdni z paszportami" poświadczają obecność formalnych granic. Na dojrzałość czeka się jak na pociąg – ze świadomością, że punktualnie nadejdzie.

Dla młodzieńca z Osobłogi dojazd do „stacji dojrzałość" oznacza odjazd z miasteczka, w którym „jaz snuł pradawne opowieści", a „owalny obrazek Panny Marii z Dzieciątkiem", przypominający „dobrotliwą twarz babci" łagodził złowróżbne pohukiwania sowy. Ale nie oznacza porzucenia opowieści ani wymazania z pamięci lęków, mających swoje źródło w wierzeniach przekazywanych z pokolenia na pokolenie.

W dziecięcej perspektywie nie ma miejsca na odróżnianie smutnych przesądów od nowoczesności żyrandola. Świat nie składa się z elementów zróżnicowanych temporalnie – wszystkie one po prostu tak samo są, choć niektóre – zniszczone – zdają się sugerować istnienie przemijania. „Pradawne opowieści" uczą podstaw filozofii egzystencjalnej; kampania buraczana wprowadza w reguły ekonomii. Znajomość ekonomii umożliwia dalszą egzystencję. Wtopione w jeden plan tworzą indywidualny kulturowy bagaż, z którym można później wyruszać na spotkanie Nowej Funlandii, wodospadu Niagara, Azerbajdżanu, Baku, Paryża, Olimpu, Warszawy i Wilna. Na spotkanie nowego, które przecież nigdy nie jest aż tak nowe, by nie można go było odnaleźć w strzępach własnych wspomnień. I na spotkanie obcego, które z czasem okazuje się tylko inne. Inność posiada różne stopnie oraz imiona. Niekiedy jest bardzo blisko, jak choćby karwińskie kopalnie, niekiedy oddala się na tyle, że odnalezienie się w niej wymaga „identyfikatorów na walizkach".

Mimo to w dalekim Baku, jak w Osobłodze, bez trudu znaleźć można ślady etnicznych wędrówek:

> W zapadłym kramiku z książkami wybieram
> cenną pamiątkę – „Siedem portretów" Nazimiego
> Piękna Wiki – Rosjanka po matce Żydówka po ojcu
> babcia była Polką[13]

Między codziennością człowieczych doświadczeń a horyzontem ludzkich możliwości rozciągają się wysepki wspólnoty. Wspólnoty etnicznej, kulturowej, cywilizacyjnej, wspólnoty, która nie tylko określa przynależność, ale i wytycza granice. Dla człowieka żyjącego kontekstem własnej kultury i świadomego wagi tego kontekstu, antropologiczny potencjał człowieczeństwa może się wyrażać za pośrednictwem rozmaitych rozwiązań kulturowych. W wierszach Martinka potencjał ten sprowadza się przede wszystkim do sztuki.

Świat sztuki jest tym, który łagodzi ostre przejście między najbliższym kontekstem kultury macierzystej a oczywistą powszechnością industrialnych zagrożeń. Uniwersalizm twórczego gestu i artystycznego przeżycia, przetwarzanie rzeczywistości w dzieło to szansa na odnalezienie bezpiecznej przestrzeni, w której możliwe są przygody człowieka wrażliwego.

Dlatego ucieczka przed samotnością jest ucieczką w piękno, które w wierszach Martinka staje się gwarantem oswojonej uniwersalności i ponadkulturowej wspólnoty.

Ujrzałem piękno w momencie
gdy wyszłaś
z morskiej piany podobna do
boskiej Wenus Botticellego
Od dawna mam słabość do mitów[14]

A gdy w kolebce cywilizacji europejskiej „łoskot pociągów zakłóca spokój bogów”[15], pozostaje pogodzić się z losem

i pucharkiem Ouzo wznieść toast za zdrowie
pięknej Eleni [Heleny – E.K.; E.J.] podczas ciepłego letniego wieczoru
w przytulnej kawiarence pod Akropolem[16]

Przytulna kawiarenka pod Akropolem pomaga godzić mit z rzeczywistością, współczesność z tradycją, ziemskość z boskością, naturę z kulturą, człowieka z człowiekiem. Podróż z Osobłogi pod Akropol to podróż w poszukiwaniu głębokich pokładów europejskiej tradycji, piękna i harmonii, podróż, dzięki której człowiek każdej europejskiej kultury staje się Europejczykiem nie tracąc niczego z własnej tożsamości – cokolwiek miałoby to znaczyć.

Podmiot Martinkowych liryków nie wychodzi więc poza własny kulturowy kontekst, bliższy lub dalszy, a jego troska o tożsamość wyraża się w pytaniach: czym jestem, co mnie kształtuje, co ma wpływ na moją wyobraźnię, wiedzę, wrażliwość? Poeta pokazuje rzeczywistość znaną mu z doświadczenia. W jego utworach utrwalone zostają piętrowe domy, kampania buraczana, znajomość księgowości nieodłączna w prowadzeniu firmy, czy wąskotorówka, która od XIX wieku wytyczała drogi cywilizacji industrialnej, łącząc majątki przemysłowe, a później zmieniła się w ogólnodostępny środek transportu, umożliwiając kontakt

z betonowymi miastami, bankami, kopalniami, autokarami i samolotami. Ale także z muzyką, malarstwem i poezją, które wyznaczyły Europie odrębny wymiar wspólnoty.

Warstwa realiów w tej poezji nie jest specjalnie bogata, ale za to znamienna. Dominuje w niej powszechność europejskiej cywilizacji, pojawiają się ślady specyfiki etnicznej i kulturowej, sygnały granic, znaki odrębności. Kulturowa wspólnota kontynentu sprowadza się do wyznaczników cywilizacyjnych i do obszaru oddziaływania sztuki. Ale nawet dzieło sztuki, będąc wspólną własnością, ma swój rodzimy kontekst – inny w Grecji, inny we Włoszech, inny w Polsce. Degradacja środowiska naturalnego – pokłosie cywilizacyjnych usprawnień – jest ciągle obecnym, wyrazistym zagrożeniem. Cywilizacja bywa molochem, źródłem destrukcji tego, co piękne i dobre. Ale jej obecność pozwala jednostce poszerzyć własny kontekst kulturowy. W konsekwencji w poezji Libora Martinka cywilizacja nie niszczy europejskiej kultury. Raczej ją dekonstruuje. Dotychczasowy dorobek kultur narodowych i lokalnych zachowuje swoją wartość i odrębność, tylko niektóre inwarianty zamieniają się miejscami. Ten poziom przemian jest jednak niepokojący – zmiana miejsca w strukturze niesie wszak ze sobą zmianę jakości. A jakościowa zmiana kontekstu wymaga nowej odpowiedzi na aktualne od końca XVIII wieku pytanie filozofów: **czym jest człowiek?** I być może to właśnie widzi Gwiazda Wieczorna. Bo jeśli nie ona, to

Kto dostrzeże chwiejną
obecność kładki między
narodami i kulturami?[17]

Czyżby poeta, który – nie pierwszy przecież i nie ostatni – przekłada na własny język kantowski aforyzm o gwiazdach i prawie moralnym?

Przypisy

[1]Libor Martinek, *Homo homini lupus*, przeł. Lucyna Przeczek-Waszkowa, w: *Co patří Večernici. Sekrety Gwiazdy Wieczornej*, Opava-Kielce, Literature & Sciences 2001. Rec. Marian Janusz Kawałko, *Gwiezdne wiersze Libora Martinka*, „Autograf" 2002 z.2; *Wędrówka za pięknem*, „Tygiel Kultury" 2003, nr 1-3.

[2]Libor Martinek, Osobłoga, przeł. Kazimierz Kaszper, w: *Co patří Večernici...*

[3]Tamże.

[4]Tamże.

[5]Tamże.

[6]Tamże.

[7]L. Martinek, *Pokój z obrazkiem świętym*, przeł. Kazimierz Kaszper, w: *Co patří Večernici...*

[8]Tamże.

[9]L. Martinek, *Tráva*, w: *Co patří Večernici...*

[10]L. Martinek, *Tráva*, przeł. Ewa Kosowska.

[11]L. Martinek, *Sierpniowa wariacja*, przeł. Kazimierz Kaszper, w: *Co patří Večernici...*

[12]Chodzi o Lipnik nad Beczwą, w regionie Hana na Morawach niedaleko Ołomuńca. Informację tę zawdzięczamy poecie.

[13]L. Martinek, *W Baku*, przeł Kazimierz Kaszper, w: *Co patří Večernici...*

[14]L. Martinek, *Impresja grecka*, przeł. Kazimierz Kaszper, w: *Co patří Večernici...*

[15]L. Martinek, *Impresja grecka*, przeł. Kazimierz Kaszper, w: *Co patří Večernici...*

[16]L. Martinek, *Epitafium*, przeł. Wilhelm Przeczek, w: *Co patří Večernici...*

[17]Libor Martinek, *Homo homini lupus*, w: *Co patří Večernici ...*

Summary

Lyrical Identity under the Sign of the Evening Star
On Libor Martinek's Poetry

A layer of realities in Libor Martinek's poetry is not especially rich, but significant instead. A superficiality of European civilisation is dominating in it; there are traces of ethnic and cultural specificity, signals of borders and signs of identity. Cultural community of the continent comes down to civilization determinants and an area of influence of the arts. A degradation of natural environment – the outcome of civilization entitlements – is still a present, evident threat. Sometimes the civilization is a moloch, a source of destruction of that, what is beautiful and good. But its presence allows the identity to broaden its own cultural context. As a consequence, in Libor Martinek's poetry, the civilization does not destruct the European culture. It rather deconstructs it. The present achievements of national and local cultures store their values and identity; some invariants change their places, only. However, that level of changes is disturbing – a change of a place brings also a change in a quality, after all. A qualitative change of context requires a new answer for that, still standing since the 18th century question: **what is a human being**? And maybe, that is what the Evenings Star sees.

Edyta Korepta
(Cieszyn)

Świadomość poetycka nowego pokolenia twórców na przykładzie pisarstwa Marcina Świetlickiego

Rok 1989 był przełomowy zarówno w życiu politycznym, jak i gospodarczym, jednak nie od razu w przestrzeni literatury, ponieważ dopiero w latach 1992 – 94 zanotowano debiuty powodujące zaistnienie, jeśli nie na parnasie, to na rynku wydawniczym nowej formacji, czyli pokolenia „bruLionu". Już zimą 1989 roku ukazał się nr 9. „bruLionu", który uzyskał status najciekawszego pisma czasów przełomu. Nie wystąpił z żadnym programem, jednak charakteryzowała go prowokacja intelektualna; zaczął wzbudzać zarówno wśród krytyków, jak i czytelników kontrowersje i dyskusje, z jednej strony zahaczał o kontrkulturę, a z drugiej o tradycję literacką. Skrajnie negatywną opinię wyraził publicysta tygodnika „Świat", pisma wydawanego przez środowisko krakowskiej „Arki": *„Przerażający bełkot francuskiego szaleńca, w którym nekrofilia, gwałt połączony z morderstwem księdza, profanacja ołtarza i hostii, odrażające okrucieństwo i fascynacja fekaliami łączą się w monstrualnych opisach, z których nie sposób zacytować choćby niewielkiego fragmentu. (...) To wszystko i wiele innych atrakcji czeka na czytelnika »niezależnego« kwartalnika »bruLion«. Pisma, którego 9. Już numer pracowicie wypełnia kilku raczej nieznanych, ale zapewne bardzo odważnych młodzieńców"*[1].

Pojawiały się również akceptujące oceny, podkreślające bezkompromisowość młodych poetów oraz specyfikę publikowanych tekstów literackich przyjmujących jako celowo stosowaną formę szkicowość, niedookreśloność, „brulionowość", Gombrowiczowską niedojrzałość, „estetykę śmietnika"[2]. Maria Janion natomiast podkreślała takie cechy „bruLionowców", jak obrona przed „bezkrytycznymi monopolistami kultury wysokiej", zauważyła, iż „bruLion" ma ambicję tworzenia nowego modelu pisma intelektualnego i przedstawienie pewnych całości kulturalnych, nie zatrzymując się na poziomie epatowania bluźnierstwem"[3].

„bruLion", wokół którego zgrupowali się w zasadzie młodzi poeci, stał się czymś więcej niż tylko pismem; dał patronat oraz nazwę literaturze i kulturowym kontekstom również rówieśnikom założycieli pisma, czyli stał się niejako „środowiskiem" dla twórczości, którą można określić jako „literaturę urodzonych po roku 1960" (należy zauważyć, iż nie wszyscy tej grupy wiekowej akurat akceptowali „bruLion-). Stworzyli ugrupowanie alternatywne wobec kultury autorytetu i estetyki podporządkowanej estetyce Z. Herberta, Cz. Miłosza, którą cechowało:

– zagrożenie ideologizacją (kultura miała oceniać świat, zrezygnować z prywatności na rzecz zauważania spraw publicznych),

– rezygnacja z ludycznej funkcji literatury i sztuki (II obieg – ideologizował, a twórczość oficjalna czyniła z autora „socparnasistę"),

– kultura autorytetu zachwiała pojęciem prawdy, ułoniły się autorytety i jedynie zgodność z nimi pozwalała na funkcjonowanie,

– po 13 grudnia kraj stanął przed zjawiskiem izolacji od Zachodu, gdzie toczyły się spory o New Age, poststrukturalną filozofię, o charakter społeczeństwa informatycznego, a życie kulturalne w Polsce uwikłane było w walkę polityczną. „Literaturę rozumiano przede wszystkim jako poświadczenie Prawdy w sporze z komunistycznym kłamstwem",

– krytyka katolicyzmu u progu lat 90[4].

Jaki więc był sposób myślenia „młodych, zbuntowanych"? Odgradzając się od aktualnej sytuacji w kulturze, musieli w zasadzie odpowiedzieć na dwa pytania: „w czyim imieniu się buntują i co to oznacza dla innych?" oraz – „jak obronić przed nihilizmem w toku poszukiwania sensu?" w sytuacji, gdy nie uznawano tematów tabu, skandal stał się naturalną sytuacją w życiu, odgrodzono się od autorytetów, skazując tym samym siebie na porządkowanie życia. Moralistyce przeciwstawiono swobodę poszukiwań, relatywizm ocen, również poprzez swoistą prowokację. Przedstawiciele młodej generacji, przeciwstawiając się również trendom religijnym, przyjęli miano „barbarzyńców".

Wpływ na formację zauważonej grupy poetów miało również ożywienie polskiej sceny rockowej, inwazja stylu punk, działalność zespołów nowofalowych i reggae. Pojawiło się multum rodzimych zespołów muzycznych akceptowanych przez szeroką młodą publiczność. W „III obiegu" – taką można zaproponować klasyfikację, zaczęły ukazywać się gazetki fanów – „fan – ziny", zapis kontestacji pokoleniowej lat 80. Sytuacja spowodowała pełną demokratyzację kultury (każdy mógł stać się jej adresatem i odbiorcą), brak elementów tabu, tym samym rozwój innego, można by powiedzieć, III obiegu kultury, modelu kultury.

Proces kształtowania tej formacji w zasadzie zakończył się w 1990 roku. Różnorodność i wielość zjawisk poetyckich zaistniałych w rozpatrywanym okresie zobowiązują badaczy literatury do rozważenia – czy obfitość debiutów była jedynie pewną powierzchniową formą odreagowania się twórców w sytuacji odczuwanej wolności, czy na trwałe wniosła do poezji odrębny typ świadomości poetyckiej.

Po roku 1989 pewne przemiany w sposobie funkcjonowania literatury zostały wymuszone przez urynkowienie gospodarki, na skutek czego literatura również stała się „towarem" i w miejsce „centrum kultury" wyznaczającego pewne wzory, pojawiać się zaczęły silne niekiedy ośrodki regionalne, inaczej również zaczęła funkcjonować prasa. Odegrała ona zasadniczą rolę w kształtowaniu się i upowszechnianiu poetyckiej świadomości. Na jej łamach toczyły się spory o model twórczości, co powodowało poczucie pokoleniowej wspólnoty, niekiedy

zmistyfikowane, a większość tekstów wymierzona była przeciwko poprzednikom. Adresatami zjadliwej, nawet często pamfletowej poetyki stali się Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, Stanisław Barańczak, a głównie Jan Polkowski. Najtrafniejszy przykład może stanowić wiersz Marcina Świetlickiego *Dla Jana Polkowskiego* (1988), zawierający bodaj najczęściej cytowane słowa: *poezja niewolników żywi się ideą, / idee to wodniste substytuty krwi*. Stał się on początkiem debaty nad funkcją poezji po antykomunistycznym przewrocie.

Wiersz *Dla Jana Polkowskiego* miał wymiar profetyczny. Izolując się od jakiejkolwiek rzeczywistości politycznej, państwowej i społecznej, poeta skoncentrował się na sprawach osobistych, zdeklarował się na skupienie na liryce osobistej, traktując to jako normalność w normalnym kraju[5] (z pisma „Styl"). W miejsce martyrologii Świetlicki przywoływał kulturę pop.

Poeta odpowiedział na pytanie o źródło poezji i dostrzegł je w osobistym doświadczeniu, nagich faktach egzystencjalnych bez odniesień do patetycznych idei:

Dlaczego twój niepokój tak obraca się wokół
wyrazów: niepodległość, wolność
równość, braterstwo, Polska od morza do morza,
bezrobocie, podatki, „Gazeta Wyborcza"?

Czy nie wiedziałeś, że są to małe wyrazy?
Czy nie wiedziałeś, że są to wyrazy najmniejsze?
...ska

Najgłośniejszym cytatem stały się słowa:
Poezja niewolników żywi się ideą,
Idee to wodniste substytuty krwi

Świetlicki wystawiał „poezji niewolników" surową ocenę. Istotą utworu był sprzeciw wobec uwikłania jej w zbiorowe obowiązki.

Cytowany wiersz Świetlickiego ujawnia odmienność świadomości poetyckiej nowego pokolenia, a więc świadomość dokonującej się rewolucji, szczególnie w zakresie zmiany pojmowania zakresu i sposobu kontaktu autora z czytelnikiem. W programowym niejako wierszu Świetlickiego czytamy:

Zamiast powiedzieć, ząb mnie boli, jestem
Głodny, samotny, my dwoje, nas czworo,
Nasza ulica – mówią cicho: Wanda
Wasilewska, Cyprian Kamil Norwid,
Józef Piłsudski, Ukraina, Litwa,
Tomasz mann, Biblia i koniecznie coś
W jidisz.

Dla Jana Polkowskiego z tomu *Schizma*

Historię poezji lat osiemdziesiątych kończyły słowa Marcina Świetlickiego z wiersza *Dla Jana Polkowskiego* (1988):

Patrzę w oko smoka
I wzruszam ramionami. [...]

Smok uosabia żarłocznego potwora historii, ideologii, mitu społecznego albo, mówiąc inaczej, „wytwórcę wartości zobowiązujących do wyrzeczenia się poczucia i indywidualnej tożsamości w imię zbiorowych, więc w gruncie rzeczy niezrozumiałych, obcych, nie swoich, interesów i celów. Smok nie zżera ludzi, tylko ludzką wolność. Nasuwa się pytanie: czy poezję wolno pisać „smoczymi literami"? Czy potrzebny jej w ogóle jakiś ideowy czy ideologiczny smok?[6].

Stosunek do tradycji manifestowano różnymi metodami, m.in. poprzez prowokację i to nie tyle wobec tradycji w ogóle, ile wobec kulturowych stereotypów.

Świetlicki – typowy przedstawiciel swojego pokolenia, wykorzystał nazwisko Czesława Miłosza – nacechowane specjalną estymą nie do polemiki programowej, ile do sugestii, iż należy zrównać podziały między kulturą „wysoką" a „niską" i poszukiwać nowych źródeł w kontrkulturze i kulturze masowej.

Ważnym punktem odniesienia Świetlickiego będzie muzyka rockowa. W jego przekonaniu rock powstawał nie poza kulturą, lecz w jej obrębie, a ponadto kontakt z takim typem twórczości odgrywał istotną rolę w kształtowaniu osobowości twórców.

Po okresie tyrteizmu następuje w nowej poezji wyraźny zwrot w stronę apolitycznej prywatności, tematyki egzystencjalnej, w kierunku cierpienia i śmierci.

Bohater Świetlickiego trwa w różnych nastrojach – w świadomości egzystencji i świadomości formy. Czasem, jak w wierszu „Jonasz" codzienność bywa tak trudna, iż zestawia ją z samopoczuciem Jonasza zamkniętego we wnętrzu wielkiej ryby. Podobnie bywa osaczony człowiek we współczesnej codzienności opisanej w wierszu. Codzienność ta przygniata, ogranicza i zżera człowieka w podobny sposób, jak szatan w poezji barokowej. Ale gdy człowiek baroku znajdował odwołanie do Boga, egzystencja dzisiejszego człowieka jest owiana całkowitą beznadziejnością:

I poczułem, że jestem
Trawiony

Jonasz z tomu *Dwadzieścia niezapomnianych przebojów...*

konstatuje podmiot liryczny.

Obraz rzeczywistości w poezji Świetlickiego prezentuje się wprawdzie oryginalnie, jednak wyraźnie daje się zauważyć estetykę baroku. Konceptualizm

bowiem narzuca treść i formę świata przedstawionego. „Rzeczywistość tworzą wycie i martwa cisza. Bolesne przedzieranie się przez obce miasto, które miało być przyjazne, bo własne, bo zdobyte dla siebie. Rzeczywistość, przed którą nie było, nie ma ucieczki[7], lecz

choroba pozostaje
gdzieś jest,
plamka mroku, co się wymyka
Piosenka ozdrowieńca z tomu *Schizma*

Miejscem manifestacji niechęci do świata bywa najczęściej kawiarnia. To zewnętrzny, nieprzyjazny świat odpycha do tego stopnia, iż człowiek szuka schronienia, ucieczki, chce być sam, więc

Wolne? Zajęte – odpowiadam, rzucam kurtkę na drugie krzesło
Listopad, niemal koniec świata z t. *Schizma.*

Zniechęcenie budzi pragnienie ucieczki, by „tłuszcz miasta/ wytrzeć o liście". Przytłacza ponury realizm życia, gdzie wszystko wydaje się płynne i nietrwałe. Otaczająca rzeczywistość budzi grozę, gdyż świat rządzi się nieludzkimi prawami, więc człowiek staje się więźniem tego świata. Zaznacza się brak poczucia bezpieczeństwa, zaufania do ludzi, oparcia zatem szuka się w banałach:

Konkrety pierzchają.
Trzymam papierosa, żeby się nie zgubić.
Nocą z sierpnia na wrzesień, z tomu *Trzecia połowa*

Negatywny odbiór świata rodzi bunt przeciwko jego porządkowi. On będzie determinował wybory i sposób projekcji świata przez M. Świetlickiego. Bunt poety pozbawiony jest agresji, to raczej brak akceptacji oraz infantylne rojenia o odwecie. Nawet nienawiść podszyta jest bezsilnością. W wierszu *Opluty* poeta odgraża się, że będzie wyznaczać ofiary:

A ja wtedy stanę
na samym środku Rynku
i będę wskazywać:
Tego. Tego. Tego.
Z tomu *37 wierszy o wódce i papierosach*

Radą na lepsze samopoczucie jest odgrodzenie się od świata, odejście na margines. Zasłanianie oczu czarnymi okularami staje się symbolem rezygnacji

z porozumienia, z odcięcia się od przerażającej rzeczywistości, w której „wąż ślizga się po wszystkim, co napotka". Nie frapuje zewnętrzność:

Po zdjęciu czarnych okularów
Ten świat jest przerażający tym bardziej.
Prawdziwy jest. Właściwe barwy
Wpełzają na właściwe miejsca.
Le gusta ester jardin?, z tomu *Zimne kraje*

Atmosferę zniechęcenia i pesymizmu potęguje dosłowność aktualnych zdarzeń, nie ma w nich powrotu do kraju dzieciństwa, a w zasadzie obserwuje się świadome odchodzenie od dzieciństwa i wkraczanie w dorosłość[8]. Dojrzałość jednak jawi się jako skryty mroczny obszar. Przytłaczają stereotypy i powierzchowność:

Żadne hasła, żadne
inicjały i żadne symboliczne obrazki
nie zakrywają mnie i dlatego zupełnie
nie mogą dojść kim jestem

– powie tonem skargi w wierszu *Nocą z sierpnia na wrzesień*, z tomu *Trzecia połowa*.

Metaforą odchodzącego dzieciństwa jest wiersz *Pora śmierci choinek*. Boże Narodzenie, czas radości ze wspólnego świętowania, choinka, prezenty. Szczególnie mocno związane ze szczęśliwym na ogół dzieciństwem, zestawia autor z umieraniem:

Trupy rozebrane
Z łańcuchów łańcuchów ozdóbek.
Mnóstwo bohaterów
Porzuconych na śniegu
Pora śmierci choinek, z tomu *20 niezapomnianych przebojów i 10 kultowych fotografii*.

Pozostawiona gwiazda, łysiejące gałki choinek – to metafora odchodzenia od radości dzieciństwa., wyrażają samotność i porzucenie. Podmiot zdaje sobie z sprawę, iż odchodzenie od dzieciństwa ku dorosłości wiąże się z dochodzeniem do śmierci, ze świadomością kresu.

Śmierć jest jednym z wiodących motywów w tej twórczości. Autora fascynuje rozpływanie się świata w nicość:

Kapelusze i dachy, korony drzew, wieże,
drogi i tory kolejowe, rzeki – stąd widziane
rozpłyną tu się zaraz.
Korespondencja pośmiertna z tomu *Schizma*

Człowiek zawsze żyje, zdaniem poety na pograniczu życia i śmierci:

I kiedy dziadek umiera, a ja ukradkiem podpisuję się gwoździem na trumnie
Wie, iż dołączy do grona tych zza drugiej strony życia.

Świat zawieszony nad przepaścią zwiastuje rychłą katastrofę, zatem bezsensem wydaje się podejmowanie codziennych działań Świadomość kresu wywołuje z drugiej strony lęk i staje się ośrodkiem życia podmiotu, który przekonany jest, iż jesteśmy wygnańcami, którymi włada śmierć i jeśli nie ma innej rzeczywistości, to prawdziwe życie nigdy nie nadejdzie.

Człowiek w świecie poezji Świetlickiego jest opuszczony, zna ciemne strony życia, jest upokorzony, paradoksalnie śni złe sny w kraju pełnym idei, w którym „wzorcem mężczyzny jest ksiądz albo handlarz" (*Pogo,* z tomu *37 wierszy wódce…*) Nie znosi nadętych hierarchii wartości. Pozwala sobie nawet na sarkastyczną ironię z sacrum. Dlaczego? „Bo kiedy mi się mówi 50 razy, że coś jest święte i ważne, to staję się nieufny. Pouczenia mnie denerwują i odbieram je jako ingerencję"[9]. Idee przyjmuje nieufnie, ponieważ „wywołują jedynie niepotrzebnie kłopotliwy »nieporządek w chaosie«".

Podmiot liryczny Świetlickiego, człowiek – z egzystencjalnego punktu widzenia

Jest człowiekiem z ulicy, po części skamandryckim typem „szarego człowieka", bowiem w jego poezji, jak w skamandryckiej, widoczny jest podobny witalizm, ale brak odcieni optymizmu, Świetlicki to poeta zwątpienia. Tworzy w poezji bohatera lirycznego, któremu nawet nadaje imię (czy to herbertyzm, czy opozycja?)

Cały pokój jest obwieszony Marcinami.
Przynajmniej raz w tygodniu wieszam jednego Marcina
*** Z tomu *Schizma*

Nazywa go też „upiorem" jeżdżącym na drugi koniec miasta tylko po to, by zapukać w czyjeś drzwi i zapytać o tożsamość:

„Jaka jest pańska narodowość?"
Jest pijakiem
Jest nieślubnym dzieckiem

Pogarda i Marlin Monroe.
To ja
zabiłem Laurę Palmer

Tożsamość podmiotu lirycznego jest w zasadzie nietuzinkowa, choć wydaje się pochodzić z tego wszystkiego, co świat tradycyjnych wartości odrzuca. On, wprawdzie sarkastycznie, ale, chce się odgrodzić od wartości zapisanych w wielkich księgach. Wiersze Świetlickiego jednak nie przekreślają człowieka, lecz stawiają go w centrum.

Bohater liryczny usiłuje ponadto powiedzieć, iż w życiu naprawdę niewiele się udaje, choć świadom jest, że odwrotna postawa, akceptacji, może ułatwić egzystencję. Z ironią mówi o swoim braku wiary, chęci działania, na dalszy plan odkłada realizację tego, co potrafi. Jego „ja" sprowadza się do wyliczania nieudanych spraw i jednocześnie rachunek sumienia z każdego dnia:

Ten – bo nie chciał. Tamten – bo nie umiał.
Tamten – bo go zmęczyło. Tamten – bo nie wierzył.
Obracają się w rytmie kłótni za ścianami
I nic nie znaczą. Najważniejszy nowy…
*** z tomu *Schizma*

Człowiek funkcjonuje w obrębie kultury masowej i to zjawisko Świetlicki eksponuje jako dokument czasów. Nie można od niego uciekać w świat upoetycznionej wyobraźni. Jego człowiek żyje w konkretnej rzeczywistości. Konsumpcja – to znak współczesnych czasów, jego synonimem jest Mc Donald's:

Znajduję ślad twoich zębów w lustrze
Casami jestem hamburgerem
Mc Donald's z tomu *20 niezapomnianych przebojów*

Poeta jest świadomy sytuacji funkcjonowania w obrębie mass kultury, jej tandety, ale i zaborczego wdzierania się w pojedyncze życie każdego człowieka. Wymienia jej metody zawładnięcia osobowością ludzi, mianowicie poprzez telefon komórkowy, reklamy, supermarkety. W wierszu *Pogo* „ja" poetyckie nie zgadza się na jednakowość, manifestuje agresywnie swoją indywidualność „wyjąc bezgłośnie, postępując tuż za/ ogniem, powoli,/ powoli…". Odrzuca również wszelkie działania społeczne, nie identyfikuje się z żadną zbiorowością, samotny w swych poczynaniach „snuję się, kluczę. Sam. Bezużyteczny" (*Kluczenie, kwiecień,* z tomu *37 wierszy o wódce*). Wie również, iż jego egzystencja nosi znamiona tymczasowości: „Wolne? Już za chwilę będzie wolne – odpowiadam" (*Listopad, niemal koniec świata,* z tomu *37 wierszy o wódce*).

Świat bohaterów lirycznych Świetlickiego mieści się między przegraną a zwycięstwem (*Pobojowisko* z tomu *20 niezapomnianych przebojów*). Poeta,

prezentuje wielość ludzkich egzystencji, zadając pytanie o wybór lepszego świata dla człowieka. Czy tego – ukształtowanego przez kulturę, więc w jakimś stopniu zafałszowanego, żyjącego w pustce tożsamościowej, zabiegającego o realizację celów życiowych poprzez „krągłe petycje", bezkonfliktowo, a może świata tego z ludzi, który w poszarpanym ubraniu wypisuje na murze wulgarne słowa? Wprawdzie on „gwiżdże na świat", ale jest wolny, niezależny. I taki świat został przez poetę zaakceptowany.

Świetlicki wprawdzie odgradza się od tradycji, jednak wprowadza do swej poezji znany motyw życia jako gry. Uważa, iż człowiek jest samotnym aktorem na pustej scenie. Jest tylko to, co istnieje „póki my piszemy" – stwierdza w *Poniechanej Pielgrzymce* z „Trzeciej połowy", parafrazując słowa hymnu narodowego. Stawia retoryczne pytania:

A kto wymyślił sacrum?
A kto się otarł o grzech?
A kto się o grzech otrze?

U Świetlickiego przeżycie religijne ociera się o hermetyzm. „Ja" wątpi w istnienie Boga, wierząc jedynie w swoje istnienie. Piekło odradza się w codzienności, nie jest tylko legendą – przestrzega w wierszu *Ówdzie z tomu* 27 wierzy…, nawet w tym, gdy nienawiść dzieli ludzi innego koloru skóry, odmiennej rasy.

Poeta wic stara się układać niejako swój świat poza owym piekłam, chaosem otoczenia. Wybiera ucieczkę przed światem a także przed sobą. Zapada w zimowy sen i tak próbuje zaakceptować życie:

Czy się uda?
I teraz będzie wszystko? Nie będzie niczego

– odpowiada niemal nihilistycznie w *Korespondencji pośmiertnej*.

Wiersze M. Świetlickiego są wyraźnie monologowe, skierowane do konkretnego adresata, z reguły milczącego. Formuła poezji rozmowy wpłynęło na ton nowej naszej poezji. Zakorzeniona we wzorcach tradycji polskiej i amerykańskiej akcentuje otwartość na drugiego człowieka, a także ujmuje dramat jednostki w kontekście dramatu wspólnoty.

Poezja ta, zdaniem autora, nie ma charakteru autobiograficznego; Świetlicki uważa, iż nie odsłonił się w żadnym wierszu, każdy utwór buduje według charakterystycznego rytmu zbieżnego z późniejszą aranżacją muzyczną. Rymy, jeśli już sporadycznie wystąpią, skutecznie maskuje, zmienia tonację swych utworów. Używa przerzutni i często stosuje metaforę. Ceni poezję nowoczesną w formie, wprowadza gry poetyckie, nierzadko bawiąc się wyrazami.

Ze stanowiskiem antyautobiografizmu polemizuje niejako fakt, iż wiersze nasyca ekshibicjonizmem, często brutalnym agresywnym, stosując niewyszukane prozaizmy, a nawet wulgaryzmy. Każda jednak wypowiedź wydaje się jakby tymczasowa i kwestionowana.

Język jest odwołaniem do codzienności, potocznego życia. Wulgarny miejscami, przeciwstawia się brutalnie rzeczywistości, która wymaga oprotestowania, a kolokwialna fraza podkreśla faktyczną egzystencję podmiotu. Opisy sytuacji dalekie są od przyjętych kanonów piękna, a jednak przesiąknięte liryzmem.

Wbrew oświadczeniom, podmiot manifestuje własną osobę. To człowiek pochodnia w wierszu *Urbi et orbi* pozostawiony samotnie w wielkiej przestrzeni miasta.

Człowiek pozostaje nadal zagadką. Mimo iż rozbiera go na kilka warstw, ta czwarta pozostaje niezgłębiona:

Pierwsza warstwa: skóra.
Druga warstwa: krew.
Trzecia warstwa: kości.
Czwarta warstwa: dusza.
Mc Donald's z tomu *20 niezapomnianych…*

Poezja M. Świetlickiego jest niewątpliwie interesująca. Wplata się nie tylko w atmosferę polityczną lat przełomu, ale daje wyraz uwikłaniom człowieka w panujące systemy kultury bez względu na deklarowane postawy. Poeta nie pozostał bierny wobec tradycji, podjął z nią jakąś określoną grę. Z jednej strony odgrodził się od klasyków polskiej poezji, z drugiej strony wszedł w krąg barokowego konceptualizmu, który tłumaczy zarówno idee egzystencjalne podjęte w poezji, jak również ich koncepcję estetyczną. Dostrzegał również człowieka i jego uwikłania we współczesnej cywilizacji.. Świetlicki ponadto świadomie wychodzi naprzeciw współczesnym tendencjom w kulturze i nie odgradza się od pop kultury, dając jej niewątpliwie szanse na rozwój. Kontestując tradycję, niewątpliwie mieści się w jej starszy, barokowym nurcie.

Przypisy

[1]J. Klejnocki, J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszeni broni*, Warszawa 1996, s. 6.
[2]Z. Bieńkowski, *W trawie piszczy*, „Życie Warszawy" 1991, nr 76.
[3]M. Janion, *Koniec epoki*, „Życie Warszawy" 1992, nr 25.
[4]Por. J. Klejnocki, J. Sosnowski, op. cit., s. 12-19.
[5]R. Piętkowa, *Przełom, powtórzenia, przemiany. O polskiej poezji lat dziewięćdziesiątych,* „Stylistyka" XII 2003, s. 89-109.
[6]Por. P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976 – 1998*, Kraków 1999, s. 193.

[7]Rafał Grupiński, Izolda Kiec, *Niebawem spadnie błoto*, Warszawa 1996, s. 64.
[8]A. Franaszek, *Muszla*, „Tygodnik Powszechny" 47/98.
[9]Por. wywiad Z. Barana z M. Świetlickim, *Piekło mam już dawno opracowane,* „Rzeczpospolita 39/97.

Bibliografia podmiotowa:

20 niezapomnianych przebojów i 10 kultowych fotografii, Kraków 1997.
37 wierszy o wódce i papierosach, Bydgoszcz 1996.
Czynny do odwołania, Wołowiec „Czarne" 2001.
Schizma, Kraków 1998.
Trzecia połowa, Poznań 1996.
Zimne kraje 3, Legnica 1997.
Zimne kraje, Warszawa – Kraków 1992.

Summary

Marcin Świetlicki began his literary career in 1983 within the "bruLion" formation. He started with publishing poetic works full of rebellion against the existing reality. They were modeled on the Gombrowicz style contemplation. Together with a group of "the young" he set up a poetic formation as an alternative to Zbigniew Herbert or Czesław Miłosz. His poetry was characterized by a total opposition to tradition. That was the time of the revival of rock music, punk style and full democratization of culture. First of all, he strongly criticized poets of the past, who as he believed, created "the poetry of slaves" and he himself turned to apolitical privacy and existentialism.

In his search for artistic expressions he thought up esthetics modeled on baroque conceptualism. He used traditional leitmotifs of fight for new existence, religious experiences, love and suffering, so he did not remain passive in his attitude towards tradition. His texts are unique and expressive. He became a representative of a young generation in the environment of pop culture, thus becoming worth evaluation and scientific research.

Jan Galant
(Poznań)

Liryczna niezwykłość chwili w poezji Adama Wiedemanna i Jacka Podsiadły

Wielokrotnie wskazywana, rozmaicie nazywana oraz komentowana przez krytykę predylekcja do poetyckiego dokumentowania codzienności, zwyczaj sprowadzania perspektywy poetyckiego spojrzenia do indywidualnego, jednostkowego zasięgu, są cechami na tyle charakterystycznymi i dominującymi dla poezji lat 90., że formułując swój program naprawy i odnowienia rangi oraz roli poezji, Adam Zagajewski skierował się między innymi przeciwko nim. Komentując szkic T. Todorova, stwierdził dobitnie:

> „*Pochwała codzienności* to (…) program antymetafizyczny. Chodzi o przyznanie codzienności wyjątkowego statusu ontologicznego. Chodzi też o to, żeby się zakochać w codzienności, nie ignorować jej, żeby umieć ją doceniać, a nie uciekać w marzenia, utopie czy wspomnienia. Chodzi o to, by żyć aktualnym momentem, by umiejscowić siew realności."[1]

Zdaniem Zagajewskiego estetyka codzienności, kolokwialność mowy niszczy poezję, bo oddziela ją od tego, co naprawdę ważne. Dlatego jedyną powinnością i szansą dla poezji jest właśnie metafizyka, tropienie Tajemnicy, osadzanie twórczości na twardym i szerokim gruncie Tradycji[2].

Nie mam zamiaru wracać do dyskusji dawno już zakończonej. Chodzi mi tylko o to, że istnieje w poezji ostatnich lat wiele utworów, w których kolokwialność i codzienność nie wykluczają wzniosłości – nawet jeśli nie mówią o bliskości niewyrażalnego, a jedynie o tęsknocie i potrzebie przeżycia „metafizycznym dreszczu". Na przykład w poezji Adama Wiedemanna, w którego wierszach (zwłaszcza z tomu *Samczyk*) obrazy zwyczajnego życia i okruchy codzienności panoszą się z całą ostentacją – oraz Jacka Podsiadły, powszechnie cenionego za poetycką – by tak rzec – naturalność i postawę kontestatorską.

> „po nieprzespanej nocy po prostu myśli się wierszem"[3]

– pisze w jednym z wierszy umieszczonych w zbiorze *Samczyk* Adam Wiedemann. Rzeczywiście, zmęczenie, przytępienie uwagi, a z drugiej strony natężona czujność zmysłów, wreszcie wzmożona aktywność umysłu, dzięki którym można przezwyciężyć zmęczenie, okazują się czynnikami sprzyjającymi „myśleniu wierszem". Czyli jak? W sposób chaotyczny, nieprecyzyjny, przez

co poszczególne myśli i wrażenia tracą swoją wyrazistość, oczywisty sens – zaczynają sprawiać trudność, czyli stają się nieprzezroczyste? A może myśląc wierszem wygładzamy kontury rzeczywistości, zacieramy kanty, przekształcając otaczający nas świat w krainę nieledwie idylliczną, a z pewnością liryczną? Albo odwrotnie: podstawą myślenia wierszem jest po prostu skłonność do estetyzacji rzeczywistości – docierające doznania zewnętrzne łatwo ulegają poetyzacji, przekładowi na poezję; każda obserwacja i myśl staje się wtedy warta lirycznego uwiecznienia. Nawet wtedy, gdy rozedrgane zmysły z wyjątkową ostrością rejestrują najróżniejsze przejawy absurdu, jakiego w rzeczywistości nie brakuje. Wokół niewyspanego poety myślącego wierszem poezja – krótko mówiąc – czai się wszędzie, bo też i rzeczywistość widziana przymglonym i nieostrym wzrokiem nabiera nieoczekiwanych kształtów i kolorów.

Jak widać „myślenie wierszem" oznacza pewną poznawczą dyspozycję człowieka, pewien sposób postrzegania rzeczywistości, stan gotowości na niespodziankę, oczekiwanie na olśnienie, doznanie piękna, dostrzeżenie „szczeliny istnienia", przez którą widać tajemnicę, a niekiedy prawdę. W planie estetycznym owa sugestia poznawcza przekłada się na poszukiwanie „lirycznej niezwykłości chwili" – by posłużyć się formułą użytą przez Piotr Śliwińskiego.

Tak właśnie dzieje się w wierszu, który otwiera cytowane na początku zdanie. Ciąg dalszy zawiera opis pewnego zdarzenia z rowerem i kluczami od mieszkania w roli głównej, zdarzenia, którego niezwykłość okazała się godna poetyckiego uwiecznienia:

> wydaje mi się że gdybym tak cały dzień jeździł
> to i nawet przed sennością udałoby się zbiec
>
> dosłownie jak na skrzydłach nie widzę tych wszystkich znaków
> choć reaguję na nie co też mnie zachwyca

Podobnie, choć bardziej przewidywalnie, dzieje się w wierszu *Pożegnania* z tego samego tomu. Punktem wyjścia jest opowieść o banalnej przygodzie wakacyjnej i zagubionej koszuli, która swoją wartość i poetycką przydatność ujawnia w ostatniej strofie. Cała opowiedziana przez Wiedemanna historyjka pozwala dostrzec i sformułować jakąś egzystencjalną prawdę, wcale w tym wypadku nie odkrywczą:

> Więc chyba po to się znamy, żeby się kiedyś pożegnać:
> przypadkiem i od niechcenia i nie na zawsze, a jednak.

Pomijam przy tym oczywistą konwencjonalność i nikłą odkrywczość wniosku, który wpisuje się w kontekst modnych w latach 90. rozważań o naturze przeszłości i bezpowrotnej utracie czasu minionego, zaś tkliwość, z jaką podmiot

liryczny wiersza wspomina ostatnie spojrzenie na brudny kołnierzyk, wydaje się bliską krewną wszechobecnej w minionej dekadzie nostalgii.

Z tych właśnie powodów krytyka chętnie zestawiała wiersze Wiedemanna z pisarstwem Mirona Białoszewskiego, dostrzegając w nich wielopłaszczyznowe podobieństwo zarówno w obrębie przyjętej konwencji językowej, tematyki, jak również wybranej strategii komunikacyjnej, która zakłada zacieranie w liryce wyznaczników poetyckości poprzez zbliżanie jej do wzorców mowy. Kolokwialność, egzystencjalny banał (sławetny rupieć Białoszewskiego), obniżanie wzorca literackiego, a przede wszystkim tropienie „małych iluminacji" i swego rodzaju sakralizacja codzienności – oto zestaw cech, silnie łączących obu poetów, które można krótko nazwać poetyką epifanii.

Ujawnia się ona w sławnych zanotach, szumach, donosach rzeczywistości, a polega – pisze o tym Ryszard Nycz – na „uchwyceniu jakiegoś pozaartystycznego zjawiska, trywialnej sytuacji (…) w kadrze sztuki, w perspektywie reguł języka poetyckiego"[4], tak aby w przekładzie „z faktyczności na wyrażalność" nie zgubić ani nie zniekształcić tego, co materię życia czyni intrygującą i fascynującą. „Szare eminencje zachwytu" Białoszewskiego pojawiają się w chwili, gdy poeta doznaje „nagłego objawienia istoty rzeczy". Potoczność w jego wierszach stanowi więc wehikuł doznań metafizycznych.

W przypadku Wiedemanna walorem codzienności jest jej uroda, niezwykłość dająca się przekuć na wartości estetyczne – po pierwsze, a po wtóre „liryczna niezwykłość chwili" pozwala doświadczyć siebie, ułatwić krystalizację lub rozpoznanie poetyckiego „ja". Epifania pozwala Wiedemannowi dokonać autocharakterystyki, zrozumieć siebie, na niego samego rzuca jakieś światło.

> Wróciłem z niczym, a wtedy czymś tkliwie niezapomnianym
> wydał mi się ten ostatni rzut oka na brudny kołnierzyk.

z niejakim zaskoczeniem i zdumieniem stwierdza poeta w omawianym już wierszu.

Jak widać w przypadku Wiedemanna nie chodzi (wyłącznie) o rzeczywistość, którą warto nobilitować poetycko, ale i o osobiste pożytki. Ze szczeliny istnienia wystaje nie tyle rąbek prawdy, co lustro, w którym podmiot wierszy Wiedemanna może się przeglądać, próbować dostrzec własną unikalność.

Po trzecie, wierność wobec codzienności, sprawdzian wydolności językowych narzędzi przechodzi u Wiedemanna w ćwiczenie z warsztatu poetyckiego. Albowiem anegdoty, zdarzenia, banalne sytuacje, które młody poeta wprowadza do wiersza, które katalizują „szare eminencje zachwytu", stają się – by tak rzec – dobrze skonstruowane. Zdarzenie (wspomnienie zabrudzonego kołnierzyka, nieczynne telefony na Podgórzu itd.) staje się wartościowe, o ile pozwala skonstruować wiersz – to znaczy (wracamy do punktu wyjścia) pozwala „myśleć wierszem". Potoczność, zwyczajność zostaje wzięta w karby kompozycji, rytmu

i rymu. Myślenie wierszem staje się formą unieruchomienia zjawisk, a w skrajnych przypadkach sposobem pragmatycznego ich wykorzystania, próbą sprawdzenia ich przydatności dla wiersza.

Przyjrzyjmy się chociażby początkom wierszy. Dużą ich część inicjuje zwięzły zwrot, zgrabne zdanie dotyczące bądź odnoszące się do codzienności: „Wsiadłem. W przedziale siedział tylko jeden facet" (***), „Oo mój pęcherz! Musiałem sobie przeziębić pęcherz" (*Dwudziesty*), „Ząb mi wyrwali." (*Trzydziesty*), „Na ławce leży gazeta" (***). W ten sposób rozpoczynają się banalne fabuły – które później zostaną zamknięte i uwznioślone pointą. Można by przypuszczać, że rzeczywistość, a zwłaszcza tropiona niezwykłość chwili zasadza się na jej literackiej przydatności.

A może należałoby powiedzieć inaczej. Wiersze Wiedemanna świadczą o tym, że nie sposób dotrzeć do drugiej strony, odtworzyć uroku chwil, gdyż utrwalone w wierszu zamieniają się w tekst, że między rzeczywistością i wierszem istnieje bariera nie do pokonania, która sprawia, że wypowiedź literacka zatraca pierwotną szczerość, spontaniczność ekspresji; przypomina, że nic nie jest w stanie rozproszyć nieprzezroczystości zjawisk. Dlatego w następnych książkach poety (na przykład w *Rozruszniku*) nacisk żywiołu tekstowego, świadomość intertekstualnego uwikłania znacząco przybrała na sile. Wiersze z tego tomu mają charakter kolaży, swoistych sampli (sam poeta takie skojarzenie podsuwa, wymieniając na końcu zbioru listę przywoływanych i cytowanych w poszczególnych utworach innych wypowiedzi). Zdaniem wielu krytyków nie wyszło to tej poezji na dobre. Poeta jakby zrezygnował z prób przebicia się przez gęstwinę języka do – niepełnej, szczątkowej, zanieczyszczonej, ale jednak – rzeczywistości.

Nieco inaczej problem poetyckiej opowieści o chwilach niezwykłych wygląda w przypadku Jacka Podsiadły. Cudowność codzienności uświadamia mu bowiem, że

„świat pełen jest tajemnic, życie warte zapału"[5]

Jako wiadomo, należy on do poetów, których twórczość bywa najczęściej identyfikowana jako znak i symbol przemian poezji polskiej po 1989 roku, mimo że ma charakter na wskroś osobny, biegnie własnymi ścieżkami, obok krytycznych uporządkowań, szkół, środowisk. Niepowtarzalność liryki Podsiadły bierze się jak sądzę z udanego połączenia poetyki codzienności i wizerunku poety spontanicznego oraz rozrzutnego, tworzącego impulsywnie i w zapamiętaniu; połączenia, które spaja potrzeba wolności, rozumianej w sposób z lekka anarchistyczny i w zgodzie z kontrkulturową tradycją. Potrzeba wolności ujawnia się w buncie, ten zaś – zwłaszcza we wczesnych wierszach – obraca się przeciwko uzurpacjom władzy, społeczeństwa i kultury.

Jest więc tak, że areną walki o swoją niezależność czyni Podsiadło banalną, zwyczajną egzystencję – im bardziej jest ona zwyczajna, tym silniej pozwala podkreślić niechęć poety do form oficjalnych, możliwych zaszczytów, tradycyjnej

poetyckiej pozy. Poeta buntownik i kontestator swoją walkę z bezduszną machiną kultury i społeczeństwa prowadzi więc, pisząc o robieniu zakupów, sprzątaniu, paleniu w piecu, siedzeniu przy ognisku, uprawianiu miłości itp.

W późniejszych wierszach Podsiadły – gdy życiowa stabilizacja osłabiła burze młodości i miłości – okazało się paradoksalnie, że inwazja żywiołu codzienności wytycza drogę do afirmacji egzystencji opartej na prostych wartościach i potrzebach. Stąd do głosu dochodzi ton nieledwie franciszkański:

> Patrzę, jak bawią się koty. Uczą się wspinać na drzewo,
> walczą ze źdźbłami trawy. Proste pierwsze nauki:
> świat pełen jest tajemnic, życie warte zapału.
> Sąsiad pracowicie zbiera do kubka porzeczki.
> Dynia dopiero zakwitła, wygląda jak główka dziewczynki
> z ogromną żółtą kokardą. Prawdy są jednoznaczne.[6]

Wydaje się, że właśnie wtedy, wśród najprostszych doświadczeń życia, Podsiadło odnajduje poczucie wspólnoty z Innymi, uczy się (za swoimi kontrkulturowymi nauczycielami) prostego zrozumienia i tolerancji wobec odmienności. Utrwalona liryczna niezwykłość chwili staje się remedium na młodzieńczy bunt, banalne i zwyczajne czynności leczą z niepokojów, przede wszystkim przywracają do istnienia:

> Tęsknię za wsią na północy, za dobrym domem,
> w którym zawsze było coś do naprawienia,
> przeciekający dach albo sadza w kominie przywoływały nas do istnienia.[7]

Sięgnijmy jeszcze po wiersz *I stała się jasność*[8], który wybieram z zamiłowania do analogii, podobnie bowiem jak w utworze *Wiersz* Wiedemanna liryczna opowieść rozgrywa się o poranku i próbuje opisać stan umysłu oraz odczuć wstającego o świcie, gdy powoli budzi się dzień. Po pierwsze więc, o tej właśnie porze – znów podobieństwo – ujawniają się w człowieku nieznane i niedostępne w innych warunkach okolicznościach talenty poznawcze, typ wrażliwości, pokłady empatii.

> Mam i ja godzinę jasności umysłu,
> gdy sylab bez znaczenia słucham jak przysłów
> a myśl w głowie tarza się w nietkniętej bieli.

Właśnie wtedy wszystko nabiera znaczenia, staje się nieprzypadkowe, istotne, ważne (nawet sylaby bez znaczenia). Czystość myśli pozwala spojrzeć na otaczający świat z dodatkową przenikliwością, dostrzec ukryte sensy, zakamarki znaczenia.

Po drugie, poranek wyzwala także empatię, swoistą czułość, z jaką myślimy o innych, którzy też już nie śpią – robotnikach porannej zmiany, kochankach, którzy się rozstają, „gdy tysiącem oczu nadciąga rano", o księdzu kończącym poranną mszę.

W chwili, gdy granica między nocą i dniem pozostaje jeszcze na moment płynna i niewyraźna, udaje się – według Podsiadły – niekiedy powrócić do początku, przez chwilę trwać w stanie swoistego egzystencjalnego zawieszenia, zanurzenia w bycie jako takim, w nieokreślonym bezczasie, gdy „tracą znaczenie wskazania zegara", na chwilę przed tym, jak „zmartwychwstaną porzucone rzeczy i zajęcia". Czuwanie o poranku staje się więc okazją do powrotu do początku, chwili, gdy po raz kolejny staje się świat. I jest to moment ważny nie dlatego, że tylko wtedy można odczuć własną egzystencję wolną od presji kultury i społeczeństwa, przeciwnie, poranny akt stworzenia przywraca do życia również sąsiadów, odjazdy autobusów czy fabryczne kominy, czyniąc ich obecność (niekiedy natarczywą) naturalną i konieczną.

Dwa słowa podsumowania. Wprowadzanie do poezji elementów codziennych i kolokwialnych stanowi w poezji Podsiadły cechę stałą i nie podlegającą raczej koniunkturom. Wydaje się jednak, że ewolucji podlega cel i sens ich obecności w wierszu. Początkowo literacka nobilitacja zwyczajnych czynności była sposobem odheroizowania poezji, wywikłania jej z rozmaitych (politycznych także) zobowiązań, broniła przed uzurpacjami kultury i nakazami społecznymi. W wierszach późniejszych poetyka codzienności stała się narzędziem godzenia ze światem, sposobem wyrażania zgody na egzystencję. W poezji Wiedemanna również mamy do czynienia ze zmianą. Zapis epifanii, nagłych błysków zrozumienia „istoty rzeczy", który początkowo służył tropieniu „wszędobylstwa porządku", przekształcił się w kolejny sposób demaskowania komunikacyjnych i poznawczych ograniczeń człowieka. Wiedemann nadal próbuje zaglądać na „drugą stronę", ale tym, co najczęściej tam znajduje, jest tylko literatura i cudze słowa.

Przypisy

[1]A. Zagajewski, *Uwagi o wysokim stylu*. „Zeszyty Literackie" 1999, nr 1.

[2]„wzniosłość jest dziś przede wszystkim przeżyciem tajemnicy świata, dreszczu metafizycznego, wielkiego zdziwienia, olśnienia, poczuciem bliskości tego, czego nie wolno wypowiedzieć (i, rzecz jasna, wszystkie te dreszcze muszą znaleźć dla siebie artystyczną formę)" – tamże.

[3]A. Wiedemann, *Wiersz*. W: *Samczyk*, Poznań 1996.

[4]Nycz, *„Szare eminencje zachwytu". miejsce epifanii w poetyce Mirona* Białoszewskiego. W: *Pisanie* Białoszewskiego, red. M. Głowiński, Z. Łapiński. Warszawa 1993, s. 182.

[5]J. Podsiadło, *Mistrzowskie pchnięcie, cesarskie cięcie, rzeźnicki nóż*. W: *Niczyje, boskie*, Kraków 1998.

[6]Tamże.

[7]J. Podsiadło, *Męczą mnie podróże*. W: *Arytmia*, Kraków 1993.

[8]J. Podsiadło, *Niczyje, boskie*, Kraków 1998.

Summary

Lyrical unusualness of moment in poetry of Adam Wiedemann and Jacek Podsiadło

The article takes an attempt of description poems of two modern Polish poets, Adam Wiedemann and Jacek Podsiadło basing on esthetic opposition between ordinariness and sublimity discussed in polish criticism of late 90s.

Wiedemann, referring to poetry of M. Białoszewski, cancels that opposition with poetics of epiphany, which allows to rearrange beauty of ordinariness on esthetic values and facilitates recognition of identity of subject. Snap revelation of essence of thing is joined in these poems with question about ways of passing barriers between text (language) and reality.

In poetry of Podsiadło ennobling ordinariness helps to express a riot against traditional roles and obligations of artist, against pressure of authority, society, culture. It also leads in later poems to perceive community with ordinary people and their life and activities.

Zbigniew Kopeć
(Poznań)

One i oni w poezji najnowszej

wszechświat pętli się, powtarza,
huczy w sobie pomrukiem po dawnym, odległym
już świetle –

pisze Marcin Cecko[1], i nie jest w poczuciu znikomości, małości, przemijalności, a nawet lęku odosobniony. Wtórują mu rówieśnicy. Już zatem choćby tylko z tego powodu warto zainteresować się, w jaki sposób obecna jest w twórczości kilku poetów i poetek urodzonych w bliższych lub nawet dalszych okolicach roku 70 problematyka związana z miłością lub erotyzmem. Dzięki nim bowiem – jak powiada Leszek Kołakowski – człowiek może zażegnać fenomen obojętności świata: „w porozumieniu erotycznym, gdzie doświadczenie więzi może być najintensywniej przeżyte, osiągamy bodaj barierę ostateczną naszych wysiłków nad wydarciem świata z obojętności".[2]

Tymczasem oglądana z tej perspektywy poezja lat ostatnich prezentuje ludzi wyrwanych ze swojej mitologicznej i kulturowej gleby, żyjących w świecie, gdzie telewizory zstępują ogniska – jak pisze Marcin Hamkało[3], który jest odpersonalizowany i do bólu transparentny. Wszak symboliczny i groźny MacDonald non stop dzięki setkom monitorów obserwuje wszystkich i wszystko[4].

Wydawać by się mogło, że właśnie w takim świecie kontakt miłosny lub erotyczny ma szansę być czymś szczególnie cennym. Tymczasem jest inaczej, ponieważ przepaść, jak dzieli mężczyznę i kobietę w poezji roczników siedemdziesiątych bywa ogromna, choćby z tej racji, że żyją oni w zupełnie innej przestrzeni. O ile bohaterki liryczne utworów, zwłaszcza tych, których autorkami są poetki, „pokazują się" najczęściej w mieszkaniach, czy też ewentualnie w bliskim kontakcie z przyrodą, to przestrzenią zamieszkałą niemal wyłącznie przez panów jest miasto, po którym jak w pełnej niebezpieczeństw dżungli krążą niczym samotni łowcy. Wypreparowany z wierszy mężczyzn portret zbiorowy, być może z racji licznych uproszczeń, wpisuje się w stereotyp, do którego powstania, czy też tylko utrwalenia, przyczynili się Wojaczek i Hłasko.

[....] jeszcze próbuję się bronić – chociaż
ostatnio coraz słabiej i bez przekonania. Kończą się zapasy
pełnych butelek za szafą, rośnie za to barykada pustych,
jedyna obrona przed natarciem świata" –
pisze Piotr Czerski.[5]

Równie stereotypowy bywa w tej poezji obraz kobiety. Bohater przywołanego przed chwilą wiersza czuje się zagrożony ponieważ:

[...] każda ulica
jest przemierzana przez czujny patrol kobiet, które nigdy
nie były i nie będą moje [...]".

W tym wyznaniu histeryczny i pełen bufonady lęk przed ruchami feministycznymi współbrzmi z wizją kobiety zredukowanej do funkcji obiektu zapewniającego wyłącznie erotyczne zaspokojenie. Z podobną sytuacją spotkać się można i w innych utworach:

Na dziś dzień dysponuję
pięcioma rodzajami kobiet –

zwierza się bohater wiersza Tadeusza Dąbrowskiego[6]

Teraz, kiedy odeszłaś, zacząłem się zachowywać
jak chłopiec [...]
Wszystkie pieniądze wydaję na chipsy,
gorącą pizzę i alkohol. A także tanią pornografię,
bo nadal próbuję za wszelką cenę udowodnić sobie,
że wbrew pozorom nie byłaś mi specjalnie potrzebna

– czytamy w wierszu Czerskiego[7].

Teraz poszukam miejsc, gdzie nas nie było
i dziewczyny, która cię przypomina, bo chociaż
nie sądzę, żeby samobójstwo było przekroczeniem
granic obrony koniecznej, to nie potrafię sam
siebie zaspokoić. Ale już taki czas, że trudno
mieć pewność. W końcu nawet papież niejedno ma imię".

– opisuje swoją sytuacje, po tym, jak ona odeszła bohater wiersza Marcina Hamkało[8]

Ciekawe, że autorzy wspominanych tu tomików każą mówić swoim bohaterom cudzym głosem:

Dzisiaj mi powiedziano,
że się mnie nie kocha.
Ocalałem. Co dalej?
Mam dziewiętnaście lat.

– wyznaje bohater utworu Dąbrowskiego, przywołując wiersz *Ocalony* Tadeusza Różewicza[9].

miałem przed sobą dwie duże piersi
żadnej praktyki
i robiłem to szybko[10]

– wspomina swoje pierwsze erotyczne zbliżenie bohater wiersza Macierzyńskiego, posługując się frazą znanego utworu Zbigniewa Herberta *Dlaczego klasycy*.

Cytowane wyżej fragmenty wierszy wyraźnie pokazują, że trudno jednoznacznie określić, czy prezentowany w nich zbiorowy autoportret i przedstawiony obraz kobiety jest efektem siły stereotypu, żywiołu języka, autokreacji, zwykłej zgrywy, czy też w końcu specyficznie pojętej literackiej gry. Pewne jest natomiast to, że użycie zarówno języka opartego na stereotypach jak i języka cudzego, wyklucza albo przynajmniej utrudnia porozumienie pomiędzy kobietą i mężczyzną. Sytuację taką opisuje wprost jeden w wierszy Jarosława Ślęzaka:

no to kurwa cudownie, już po czwartej.
po raz kolejny odwracam się przodem do
ściany do ciebie plecami; i nie chce
mi się z tobą gadać ...[11]

Podobnie problem przedstawia Jakub Pacześniak:

Trudno jest po tym, co nas łączyło,
a teraz dzieli, znaleźć wspólny
język (wspólny język?), którego i tak
żadne z nas nie zrozumie...
[...]
Nie dzwoń dzisiaj,
nie dzwoń. Nie trzeba[12]

Co na to kobiety?

Bohaterka wierszy Marty Podgórnik ze zbioru pod tytułem *Paradiso* widzi mężczyznę, jako kogoś, kogo reakcje bardzo łatwo przewidzieć. Zdolność nabywcza zarabianych przez niego pieniędzy nie tylko rozbudza konsumcyjny apetyt, ale również znacznie podbudowuje jego męskie ego

dostał pracę w merchandisingu, znów
w siebie uwierzył, kocha się długo, wolno

– czytamy w znanym wierszu „Łakocie i witaminy".

Stał się też przy okazji młodszy i milszy, skoro wspaniałomyślnie proponuje swojej przyjaciółce „kup sobie coś ładnego, najlepiej książkę albo płytę[13]. Podobnie widzi mężczyzn Anna Piwkowska. Mężczyźni to dla niej mali chłopcy, którzy pojawiają się zawsze ze swoimi nieodłącznymi zabawkami: zegarkami, busolami, laptopami, a także spłowiałymi i podartymi koszulami, które mówią o wakacjach spędzanych na żaglach lub w dolomitach, ale, co ważne, ich obecność w życiu kobiety zapewnia „chwilę krótkiego przymierza, gdy się los ogniskuje, jak w źrenicy oka"[14]. Katarzyna Ewa Zdanowicz posuwa się jeszcze dalej. W wierszu pod znaczącym tytułem „nasi milusińscy" wszystkie męskie zachowania, nawet te agresywne, przypisuje skrajnej niedojrzałości. W finale utworu bita i poniewierana Ona

> zostawiła go w kojcu pod kołdrą w motylki
> i z poduszką grząską jak ścieżka po deszczu
> pomyślała
> – szczeniak – jakoś się wyliże[15]

W poezji Zdanowicz dojrzeć można obraz kobiety wrażliwej, ale i przekonanej o asymetryczności stosunków kobieco-męskich. Autorka je sygnalizuje, np. w wierszu *Ballady i romanse*, w którym on po erotycznym zbliżeniu „wychodzi z kumplami na piwo", a ona „płacze lub gryzie pazury", ale sama taką relacją nie jest zagrożona, ponieważ potrafi się przed nią obronić. Pomocna wydaje się tu być maska, którą można w każdej chwili założyć, by odstraszyć potencjalnych agresorów:

> „Balladyna i inne kobiety mojego pokroju
> nóż noszą w torebce zamiast grzebienia"[16]

– czytamy w jednym z wierszy.

Równie nieufna wobec mężczyzn wydaje się być bohaterka zbioru Podgórnik. Nie myśli wiązać się z jednym z mężczyzną, nawet, jeśli w końcu okazuje się, że „można ułożyć sobie życie z przedstawicielem handlowym"[17]. Przeciwnie, zauważa, że „Świat jest pełen łatwych facetów"[18], przed których czarem i truciznę trzeba się bronić. Tomik *Paradiso* potraktować można jako poetycki dzienniki kobiety porzuconej i kobiety, która potrafi się z tego wydzwignąć, w sposób raczej – jeżeli można tak powiedzieć – typowo męski (połykam pięćdziesiątki wsparta o kontuar)[19], kobietą – powróćmy do przerwanego wątku, która zadowala się krótkimi romansami, jednak marzy w gruncie rzeczy o prawdziwej miłości, ale równocześnie przekonuje sama siebie, że prawdziwa miłość byłaby dla niej katastrofą. Dlaczego? Dlatego, że jest poetką. O ile cytowany wczesiej Macierzyński deklaruje w swoim wierszu: „chciałbym zmarnować życie na pisanie wierszy i spacery po lesie", to Podgórnik podkreśla mocno sprzeczność

pomiędzy rolą poety, a ściślej poetki, a życiem w rodzinnym stadle. I nie ona jedna. Przynależność do ekskluzywnego zakonu wybrańców jest w tomikach wydanych w ostatnich latach silnie podkreślana.. Poeta – bohater – poezji współczesnej kocha zatem często, mocno i krótko. Czy mu to wystarcza?

Przypisy

[1]M. Cecko, *Gdzieś tak, niemal w okolicach*. W: *Rozbiorek*. Kraków 2002, s. 23.
[2]L. Kołakowski, *Fenomen obojętności świata*. W: *Obecność mitu*. Wrocław 1994, s. 89.
[3]M. Hamkało, *Omerta*. W: *Weiter. Weiter*. Wrocław 1999, s. 28.
[4]Zob. T. Dąbrowski, *McDonald*. W: *Wypieki*. Gdańsk 1999, s. 25.
[5]P. Czerski, *List*. W: *Pospieszne osobowe*. Kraków 2002, s. 3.
[6]T. Dąbrowski, [Na dziś dzień]. W: *Wypieki*, Gdańsk 1999, s. 9.
[7]P. Czerski, *Porno*. W: *Pospieszne osobowe*, s. 23.
[8]M. Hamkało, *Na monogamię*. W: *Weiter. Weiter...*, s. 33.
[9]T. Dąbrowski, [*Miłość nie trwa długo*] W: *Wypieki*, s. 13.
[10]P. Macierzyński, *Jeżeli chcesz się dowiedzieć, kto mi zdjął majtki gdy spałem*. W: *Dans macabre i inne sposoby spędzania wolnego czasu*. ??? 2001, s. 12.
[11]J. Ślęzak, *Glajda. Wizyta VIII*. W: *Znaki przejściowe*. Kraków [bez roku], s. 22.
[12]J. Pacześniak. [*Nie dzwoń dzisiaj*] W: *Własny Rachunek*. Kraków 2001. s. 32.
[13]M. Podgórnik, *Łakocie i witaminy*. W: *Paradiso*. Legnica 2000, s. 15.
[14]A. Piwkowska, *Co przynoszą mężczyźni*. W: *Niebieski sweter. Wiersze dawne i nowe*. Warszawa 2004, s. 8.
[15]K. E. Zdanowicz, *Nasi milusińscy*. W: *Szkliwo*. Białystok 2000, s. 36
[16]K. E. Zdanowicz, *Balladyna*. W: *Szkliwo...*, s. 11.
[17]M. Podgórnik, *Groński cytuje marcjalisa*. W: *Paradiso*. Legnica 2000, s. 16.
[18]M. Podgórnik, Niedzielna pustka. W: *Paradiso...*, s. 45.
[19]M. Podgórnik, *Marny pożytek*. W: *Paradiso...*, s. 46.

Summary

The author, considering the way in which love and eroticism are depicted in the poetry of poets born around 1970, shows the precipice dividing the man and the woman in this poetry.

Piotr Śliwiński
(Poznań)

Powrót smoka (w poezji milosnej)

Całuję się z mikrofonem.
Cmok. Cmok. Całuję
się z mikrofonem.
Ponieważ miłość jest.
(Marcin Świetlicki)

W wierszu poniekąd założycielskim dla literatury po roku 1989, znanym aż nadto, czytaliśmy: „(nawet wiersze miłosne pisane by były / smoczymi literami...)". Panowanie smoka (historii, polityki, nastrojów kolektywnych) obejmowało również to, co intymne i prywatne, sugeruje Świetlicki. Pokonanie smoka oznaczać by mogło między innymi pozbycie się z liryki miłosnej pierwiastka histerii, egzageracji; mówienie od siebie, przyzwolenie dla humoru, igraszki, lekkości; otwartość. Warto byłoby przeanalizować wszystkie te zjawiska, które świadczą o wymazywaniu „smoczych liter", twórczość Zbigniewa Macheja, który bodaj najśmielej wprowadza do swoich wierszy ton ludyczny, starając się w sposób interesujący „zbohemizować" nasze podejście do tematu, świetne użytkowanie konwencji w Zabiegach miłosnych Marcina Barana, brawurową dezynwolturę niektórych przedstawicieli z pokolenia – jakby je prowizorycznie nazwać? – nowych mediów, czy wreszcie erotyki gejowskie, jednak w krótkim szkicu nie da się tego zrobić[1]. Może zresztą pilniejsza wydaje się potrzeba zauważenia czegoś innego, i to właśnie jest najważniejszym domysłem tego tekstu, mianowicie, że smoczysko wcale nie umarło, lecz żyje dalej, przeistoczone, pod postacią języka. Co więcej, walka ze smokiem, taka, która by go ostatecznie nie uśmierciła, a mimo to była prowadzona całkiem serio, z udziałem prawdziwego ryzyka, znowu stała się kwestią wewnętrznej uczciwości poety (miłosnego).

*

W jednej z ostatnio wydanych książek z dziedziny antropologii miłości znajduję zdanie tyleż efektowne, co zagadkowe. „[...] wszystko jest dziś w kulturze dyskursem miłosnym lub – w wersji łagodniejszej – dyskursem tyczącym erotycznej namiętności."[2] Dlaczego miałoby być tak właśnie, że relacje miłosne służą za metaforę wszelkich społecznych stosunków – nie od razu wiadomo. Ta opinia nie może uzasadnić samej siebie na poziomie spekulacji, potwierdzenie jej to sprawa analizy współczesnych praktyk komunikacyjnych. Okazuje się, po

rozglądnięciu się wokół, iż rzeczywistość dostarcza ogromnej liczby przykładów zastosowania języka miłosnego. Kopalnią erotycznych odniesień jest reklama, tytuły i stylistyka artykułów gazetowych często oscylują na (coraz bardziej się upłynniającej) granicy normy, niedawne granice dyskrecji przekracza z rosnącym impetem kultura typu „reality shows". Doświadczenie mediów ulega wyraźnej i wręcz już prawie nieodczuwanej uniwersalizacji.

Co decyduje o tak szerokiej używalności języka miłosnego? Mówiąc najkrócej – jego nieskuteczność z punktu widzenia istoty tego, czego dotyczy. Jego samotność, w znaczeniu, jakie nadał jej Roland Barthes, Jego bezradność w oddawaniu przeżyć transgresywnych, których uderzającą cechą jest unieważnianie pojęć, służących uprzednio do (auto)rozpoznania podmiotu. W miłosnym akcie lub zapamiętaniu człowiek staje się bowiem kim innym wobec kogo innego, kimś niedostępnym i nieobecnym dla języka, skazanego w tym wypadku na wieczną niepunktualność.

Jednak właśnie istotowa bezużyteczność języka miłosnego czyni go poręcznym narzędziem w wielu dziedzinach życia społecznego, ona też uzasadnia setki jego konwencjonalnych zastosowań w liryce. Choć zatem pragnienie miłosne jest niewyrażalne, to przecież absolutnie niewyobrażalne jest, aby można było o nim milczeć. W rezultacie mówi się nie rzadziej niż kiedyś, w czasach większej prostolinijności i większego optymizmu co do możliwości przedstawiania świata i ludzkich przeżyć.

Najczęściej mamy do czynienia z pustą grandilokwencją – chodzi o utwory, będące (świadomie lub nie) odzwierciedleniem kultury masowej, w której gołosłowna afirmacja miłości splata się z jej bezwzględnym wyzyskiem; te więc utwory, które, kojarząc afekt z repertuarem najbardziej strywializowanych symboli, czy ściślej liczmanów, uznają miłość za przedmiot łatwy do wypowiedzenia. Tworzą one, jak przypuszczam, obieg na poły amatorski, bez oporów przejmujący schematy melodramatu. Inną wersję tej samej motywacji tworzy spora część produkcji rozpowszechnianej przez internet, a nawet jakby przezeń tworzonej – wyróżnia się ona z jednej strony doraźnością, ulotnym i prowizorycznym charakterem, będąc czymś podobnym do napisu na ścianie (nierzadko ścianie publicznej toalety), lecz z drugiej świadczy o niezwykłej trwałości pewnych obrazów i stylistycznych figur. Z tego punktu widzenia literatura w internecie zadziwiająco często bywa wyrazem skrajnego, poniekąd endemicznego konserwatyzmu, podejmowanie zaś przez nią tematu miłosnego dodatkowo tę cechę podkreśla.

Obszar główny zajmuje poezja stawiająca przed sobą nietuzinkowe cele artystyczne, duchowo dojrzała i ze wszystkich sił stroniąca od wszelkich filiacji z, jak ją niekiedy nazywa, podkulturą. Sama jest zanurzona, bywa, że bardzo głęboko, w historii erotyku jako jednego z ważnych gatunków literatury europejskiej, sprawnie operuje obrazami i znakami współtworzącymi kanon wyobraźni wyrobionego czytelnika, Erudycja literacka, pewien swych wyborów gust, a do tego nieomylny takt i styl. Twórczość tego typu bez wahania, ale i bez

ostentacji manifestuje swe literackie pochodzenie, zakładając jedność i ciągłość natury ludzkiej, a tym samym – jej nadal niewyczerpaną ekspresywną wydolność. W związku z tym otwarcie mówi, że mówi, a mówiąc wierzy w to, że mówi o miłości.

Weźmy uroczy wiersz Agnieszki Kuciak:

Moja daremna miłość ceni moją sztukę
i lubi mnie gdzieś na stronie strojną w magiczne sznureczki
i w puentach, dzwoniących puentach.
Muska miękkimi wargami wszystkie krągłości mych słów.

To dla niego cały mój kunszt
porzuciłabym, bez wahania.
(z tomu *Retardacja*, 2001)

Utwór zasługuje na dużo uznania: inteligentny koncept, nawiązanie do portretu kobiety oddanej myśli o swoim ukochanym, chcącej zażegnać jego nieobecność, a do tego niezmiernie subtelny, delikatnie wycieniowany, domyślny erotyzm. I jeszcze szczypta autoironii. Kłopot, dla niektórych, polega jednak na tym, że to jego kulturalne uformowanie sprawia, iż pragnienie nie tylko nie zostaje w gruncie rzeczy wyrażone, lecz nawet nie próbuje się wyrazić. Wiersz jest jak czarna dziura, pochłaniająca uczucie i czującego i wszystko, co nie istnieje li tylko w słowach. Mimo pozoru przekazywania czegoś jest czystą literaturą, niczego nie referuje prócz samego siebie. Jest autystyczny, miłość zaś – jako otwarcie na nieznanego siebie i upragnionego innego – wydaje się pewnego rodzaju sztafażem, naturalnie fikcją.

Zanim paradoks, do którego zmierzam wyłoni się z tego szkicu na dobre, spytajmy, czy ten horyzont obcości miłosnego przedmiotu można przekroczyć – i jak ewentualnie? Poeci pragnący tego dokonać sięgają zazwyczaj po szyderstwo, skatologię, persyflaż, odgrywają role niegrzecznych chłopców i dziewcząt. Za ciekawsze uznać trzeba dwa inne sposoby. Pierwszy z nich nazwałbym, tymczasowo, odmową uwznioślającej mistyfikacji, a drugi – odmową uczestnictwa w grze (pozorów).

Weźmy dwa wiersze, autorem pierwszego z nich jest Jacek Podsiadło:

USZCZĘŚLIWIENI
Dotychczas często sama, uszczęśliwiona teraz,
przygotowująca pościel, gdy ja odpycham oddechem
rzęsę niedoparzonej herbaty na drugą stronę szklanki,
przeczuwająca coś, dziewczyna– Izaak przyprowadzona na górę
i zrzucająca z grzbietu wiązkę światła; i potem,
gdy szklanka jest już pusta, pieszcząca stopą
przez czarne płótno spodni sprężynę mojego penisa;

i potem, gdy leży naga, przekreślona na środku
krótką kreską płci.

I kiedy kwiat zwisający wzdłuż ściany
porusza się nad nami jak śpiący na wietrze wąż a pól kilometra niżej
dojrzewa w podziemnym domu węgiel, opiekun ognia; i kiedy mój samotny centurion
staje dumnie pod Wzgórzem Wenery, gdy grają mu fanfary a wiatr
prasuje proporce

i potem, kiedy wstydliwie odnoszę go, zwieńczonego biało,
do łazienki, by zaraz wrócić do niej, póki nie odczyniony
czar, póki można wspólnie pachnieć krwią i śluzem, i potem.
91.01.31

(z tomu *Arytmia*, 1993)

Drugi napisał Edward Pasewicz:

MATKA MARIANNA OD PEDAŁÓW
Facetów i fajki rzucać najlepiej
w niedzielny poranek, kiedy drętwieją
łydki i z katedry słychać
upierdliwe dzwony. Anioł Pański?
Pożegnanie Niedzieli? Rześkość
jest tylko wspomnieniem i można powiedzieć:
nasze języki są sobie obce i brzmi to
doprawdy uroczo, kiedy się leży,
nie mając nic do powiedzenia poza „odchodzę".

Oddech jest odejściem, z ości słów nie
zrobisz żadnego rusztowania. Naprawiać
jest słowem nie z tego świata Muzyka głosu
jest jak punktualizm, tak, nie, nie przeproszę.

Najpierw jest dźwięk, później oblepia
się sensem. W końcu jakieś stretto,
przetworzenie, mały kanon *alla terza*,
sprawia, że nawet początkowa pewność
staje się wątpliwa. Ja tak lubię podkręcić
rozmowę, żebyś powiedział: chcesz
mnie znowu zacząć? Skoro jest grzybnia
jest pewnie i „pewnia" i coś wyrasta
jak łąkowy kwiat z łajna, łasi się i ładuje
do twojego łóżka.

Leżymy ogromni w powszedniej pościeli.

(z tomu *Wiersze dla Róży Filipowicz*, 2004)

Oba utwory są dość bogate, z braku miejsca zauważmy więc tylko ich dwie właściwości, nie jestem zresztą przekonany, że najważniejsze. Podsiadło dąży do zniesienia granicy między sacrum i profanum aktu miłosnego: świętość lub jedynie niezwykłość jest w nim normalna, fizjologiczna, a nawet śmieszna; wychwycenie i pokazanie tego nie niszczy jednak przejęcia, jakie towarzyszy kochającej się parze. Wysławia się ono ostentacją retorycznych nawiązań, a to do Starego Testamentu, a to znów do symbolicznej potęgi rzymskich legionów. Manifestacyjny patos przenika się z rozczuleniem, uniesienie zdobywcy z chłopięcą delikatnością, powaga z humorem, no i wreszcie – literackość („potem", które konstruuje opowiedzianą tu historię miłosnego zbliżenia) z rzeczywistością („pot" , jedna z erotycznych wydzielin).

U Pasewicza największym wynalazkiem jest pospolitość sytuacji: kłótnia, erotyczny szantaż, łóżko („powszednia pościel") wypełnione okazałymi ciałami mężczyzn („pedałów"), pobłogosławionych (i rozdrażnionych) bliskością katedry, odgłosem dzwonów. Nie jest inaczej, żadnej histerii z powodu płci, żadnego wcielania wiersza do armii walczącej o równość, różność, pobożność czy poprawność. Wiersz zalicza się tylko do armii wierszy. Podsiadło odmawia ulegania podsuwanej przez kulturę dychotomii duszy i ciała, opierając się zarazem wpływowi mód naturalistycznych, brutalizujących czy pornograficznych. Pasewicz biernie zwalcza, lepiej powiedzieć – ignoruje, pewien dyskurs konfrontacji, żądny uwyraźniania dramatu, tudzież zaangażowania i poświęcenia. Obaj mówią: normalność, dodając – normalność miłości i normalność poezji leżą gdzieś poza sakralizującym i wykluczającym językiem.

I wreszcie wersja najbardziej radykalna, reprezentowana, powiedzmy, przez Krzysztofa Siwczyka jako autora tomiku *Zdania z treścią* (2003): mówienie o miłości spełnić się może tylko dzięki nieprzerwanemu mówieniu, takiemu, które objawi ociężałość i zaśmiecenie mowy przez gotowce, stereotypy, automatyzmy etc., a przy tym – dzięki uporowi poszarpanego wprawdzie, ale długiego poematu – szczególnego rodzaju czyhaniem na to coś, chwilę pewności, objawienie, czy jakby jeszcze inaczej nazwać moment, w którym wypełniła się nadzieja, że da się mówić o miłości, że słowo spotkało się z czymś rzeczywistym, z ciałem:

> Mrowie pomysłów. Na przemian bawię się w płaczkę i klakiera.
> Tak jak lubisz? Ruchome granice, w których się poruszalismy
> z mojej obecnej perspektywy są jeszcze bardziej ruchome,
> to znaczy, nie wiem, jak do ciebie wrócić, gdzie zamieszkujesz w sobie,
> gdzie jest ta osoba, z którą potrafiłem funkcjonować
> poza gramatyką. [...]
> Tak i nie szeptane sobie w nadziei, że może da się zbudować ze słówek coś
> więcej niż tylko odpustowy totemik gwarantowanej wieczności, pchnęło nas
> w rejony bliżej nieokreślonych radości. Jeśli chodzi o mnie,
> to zdarzyło mi się plątać po piasku, biec w twoją stronę,
> a spust migawki miał za zadanie uchwycić moment,
> kiedy padamy sobie w ramiona na modłę gwiazd niemego kina.

Ostatecznie pisanie to zwraca się przeciwko własnej deklaracji, że językiem nie dotyka się niczego poza nim samym, pozostając przy tym odległe od jakiejkolwiek pewności skutku. Zakładam więc, że skoro wiersz pozwala wyodrębnić jakiś swój zewnętrzny przedmiot, to posiada też jakąś pozytywną motywację. Byłoby nią przypuszczenie, iż język, będący całym światem, rzeczywistością równoległą do tej, w której bytujemy fizycznie, ulegać może pewnego rodzaju rozszczelnieniu – i wtedy dochodzi do krótkiego spełnienia. By choćby przez moment być punktualnym, trzeba bez przerwy się zgłaszać, powiedziałby Siwczyk. Ciągnąć swoje soliloquium (zastanawiająca kariera tej formy monologu we współczesnej poezji...), rozgarniać błony umysłu, lustrować komunały.

Co najmniej tak samo wyostrzoną świadomość kłopotów z przedstawieniem, dla których takie sprawy, jak miłość czy śmierć, stanowią najwyrazistszą ilustrację ma także Jerzy Jarniewicz[3]. Jego *Niepoznaki* (2000) to spis dowodów na nieadekwatność literatury i erosa:

tysiąc wierszy
miłosnych
na nowe tysiąclecie

tysiąc wierszy
a miłość jedna

głupia miłość
co zliczyć nie umie
do dziesięciu
(*Stachanow*)

*

Paradoks polega na tym, że miłość wydaje się najbardziej niedosiężna dla tej poezji, która najbardziej sobie i swoim związkom ze światem ufa; najbliżej zaś do niej twórczości, która usilnie problematyzuje swą zdolność do referowania czegokolwiek poza swą własną bezsilnością. Mamy w niej do czynienia z dziwnym mimetyzmem – mimetyzmem wymykania się, czy nawet znikania. Jaki wniosek z tego? Po pierwsze, zdaniem części poetów, żeby kochać, trzeba zdziczeć, a niepochwytność miłosnego sedna wymaga prowadzenia totalnej wojny z formą. Po drugie, wojna totalna wyniszcza totalnie – podejmujący ją wiersz musi zatem zdawać sobie sprawę z komunikacyjnego ryzyka:. Polega ono na tym, że mogąc pokazać znikanie *nolens volens* sobą tylko, wiersz śmiertelnie naraża własną przyszłość jako czegoś, w czym czytelnik chce uczestniczyć. Po trzecie, dwudziestowieczny dylemat „poezji niemożliwej" (Różewicz, Celan) zachowuje żywotność, rozszerzając nawet swój zakres, słabnie natomiast nadzieja, że niemożliwe da się przekroczyć, a tym samym wynikające z tego poczucie

tragizmu. Znormalniały dramaty języka. Po czwarte, na szczęście uwodzić i kokietować nadal udaje się środkami konwencjonalnymi.

Przypisy

[1]Częściowo zostało to zresztą zrobione. Patrz: P. Łuszczykiewicz, *Szkic do erotyku z końca XX wieku*. [W zbiorze:] *Literatura polska 1990 – 2000*. T. I, pod red. T. Cieślaka i K. Pietrych, Kraków 2002.

[2]W. Kuligowski, *Miłość na Zachodzie. Historia antropologiczna*. Poznań 2004, s. 207-208.

[3]Świetną analizę tego problemu w poezji Jarniewicza przeprowadził Leszek Engelking w referacie wygłoszonym na sesji poświęconej polskiej i czeskiej poezji współczesnej (Opawa, 10 – 11 XI 2004).

Summary

The content of the article is the contemporary language of erotic poetry, namely the problem of the usage (application) of traditional forms of erotic lyric in the following context:

1) The crisis of confidence in the literary convention;

2) The continual appropriation of love symbolism by mass culture.

This problem was presented on the example of works of the middle and young generation of Polish poets.

Anna Gomóła
(Katowice)

Sarmacki konterfekt w poezji Jacka Kowalskiego

Jacek Kowalski jest historykiem sztuki – mediewistą[1]. Poza pracą naukową zajmuje się także twórczością artystyczną – pisze teksty i muzykę do piosenek, tworzy misteria oraz tłumaczy poezję średniowieczną. Współpracuje z dwoma zespołami: „Monogramistą JK" i „Klubem Świętego Ludwika". Z pierwszym wykonuje piosenki nawiązujące do polskiej tradycji (wydane na kasecie *Śpiewniczek sarmacki* oraz płytach *Konfederacja barska po Kowalsku* i *Serce i rozum*) z nim także wziął udział w programie *Dwie Sarmacje*. Z drugim prezentuje średniowieczne pieśni francuskie (kaseta pt. *Trubadurzy i truwerzy*, płyta: *Rycerze dobrej opieki*).

Krótko o programie

19 stycznia 1995 r. przed kamerami telewizyjnymi spotkali się Jacek Kaczmarski i Jacek Kowalski – dwaj poeci i pieśniarze sięgający w swym dorobku po polskie tematy narodowe, jak również rozprawiający się z polskimi wadami. W programie *Dwie Sarmacje* obaj bardowie zmierzyli własne poetyckie wizje polskiej przeszłości. Zaprezentowane utwory były już wcześniej znane publiczności z koncertów i nagrań[2]: niektóre z nich były bardzo już leciwe – np. *Krajobraz po uczcie* Jacka Kaczmarskiego powstał w końcu lat siedemdziesiątych. Powtórzenie ich jednak w programie realizowanym prawie dwie dekady później jest na pewno znaczące, bo świadczy o kontynuacji pewnej linii opisująco-interpretującej kulturę polską, a zarazem dowodzi ich aktualności.

Konferansjer – Rafał Budziński mową wiązaną wprowadził słuchaczy:

> Wielu było wsławionych w zawodzie pieśniarskim,
> Ale żaden zabdrząkać nie śmiał przy Kaczmarskim,
> Jednakowoż skuszony przez laur sarmacki,
> Zagra dziś nie jeden Jacek, lecz dwa Jacki.

Jak sądzę, ta zapowiedź (nawiązująca i pomysłem do koncertu Jankiela, i trzynastozgłoskową formą do *Pana Tadeusza*) potwierdziła znany fakt, iż utwory Jacka Kaczmarskiego są istotnym wkładem w refleksję nad polskim dziedzictwem. Świadczyła też o tym, że wizja ta ma swoje uzupełnienie w twórczości Kowalskiego. O ile w Mickiewiczowej epopei – Żyd (być może jako

człowiek z zewnątrz) dokonał prezentacji patriotycznej wersji polskiej historii, o tyle program ten udowodnił, że widzenie przeszłości nie jest i nie może być jednoznaczne, bo poruszamy się w obrębie narodowych mitów.

Wydawać by się mogło, że telewizyjny turniej intelektualny, to rycersko-szlachecki pojedynek na myśli, koncepcje, interpretacje przypominający popularne zmagania sarmackich gawędziarzy rodem z utworu Walerego Łozińskiego *Proces o dziwotwór*[3]. Nie do końca tak chyba było. Jak sądzę, potrzeba takiego spotkania wynikła z faktu, iż obaj twórcy mieli świadomość, że wobec tradycji zawsze trzeba się opowiedzieć, że można być przeciw, ale nigdy nie będzie się obok. A zatem głównym celem była opowieść o tradycji, próba odkrycia jej różnych elementów, wpisanie siebie w tę tradycję. Chciałabym na wstępie zaznaczyć, że twórczość obu pieśniarzy poświęcona polskiej tradycji narodowej (bo program telewizyjny był tylko niewielkim wycinkiem) jest na tyle obszerna, że w tym artykule nie pojawią się żadne rozstrzygnięcia interpretacyjne, ale raczej hipotezy lub pomysły do dalszych badań.

Jak powiedział Jacek Kaczmarski: w jego twórczości, tak jak i w myśleniu Polaków nie ma prawdziwej Polski dawnych wieków, ale pewna mitologia pochodząca z XIX w., wykreowana w dużej mierze przez pisarstwo Sienkiewicza. Z drugiej jednak strony pokazane obrazy Polski Kaczmarskiego i Polski Kowalskiego zasadniczo się różnią – a zatem warto spytać, czy faktycznie źródła owej mitologii są takie same. Jeżeli nie, to czy różnica wynika z interpretacji, czy z odmiennego materiału użytego do konstrukcji mitu.

Niewykluczone też, iż obaj sięgają do tych samych lub zbliżonych tematów, ale źródłem interpretacji są dla nich inne teksty kultury. Wydaje się że Kaczmarski częściej (choć nie jedynie) sięga po utwory literackie[4] i malarstwo XIX wieku, a zatem pokazujące już przetworzoną, zmitologizowaną historię. Natomiast Jacek Kowalski, nawiązuje do utworów XVI, XVII i XVIII-wiecznych – korzysta z tekstów Marcina Kromera, Wespazjana Kochowskiego (choć to oczywiście także uproszczenie – ze względu na stałą obecność poezji Mickiewicza).

Program zbudowany jest na prostej zasadzie: to rodzaj pozornego dialogu na wybrane tematy pomiędzy tekstami obydwu pieśniarzy. Pojawiają się tam: zwroty do muz, kwestia genealogii – własnej i narodowej, zagadnienie wychowania młodzieży w Polsce oraz teksty patriotyczno-obywatelskie z elementami batalistycznymi. Dialog nazywam pozornym dlatego, że piosenki, które się na niego składają były znane (z płyt, kaset lub koncertów), a zatem mamy tu do czynienia nie tyle z prezentacją stanowisk, co z ich potwierdzeniem. Jedynym elementem naprawdę dialogicznym była *Tansona dyskusyjna albo mazur syjonistyczno-endecki* – piosenka-rozmowa napisana specjalnie na tę okazję. Pozorność dialogu podkreśla także, wspólnie wykonana, zamykająca program *Pieśń Konfederatów* Juliusza Słowackiego.

Pod koniec drugiej części programu Jacek Kaczmarski zapowiedział: „Ja opluwam i szydzę z polskiej przeszłości i historii, a on (czyli Jacek Kowalski)

szlachetnie jej broni". Na ile takie stwierdzenie jest zasadne, a na ile ma poprzez przesadę wskazać na główną różnicę między pieśniarzami?

Niestety, by omówić wszystkie istotne aspekty tego programu, potrzebne byłoby znacznie szersze opracowanie, skupię się zatem tylko na niektórych.

Co to znaczy, że jesteśmy Sarmatami?

> Legenda powiada, że Sarmaci pobili Rzymian, a potem przekroczyli Karpaty i dali początek Polakom. Polacy stworzyli Królestwo, które stało się Rzecząpospolitą i najpierw było europejską potęgą, a potem upadło, aby po stu latach odrodzić się. Mimo tych zawirowań Historii, Sarmatami jesteśmy do dziś, co ukryć się nie da – wystarczy spojrzeć na naszych przyjaciół, sąsiadów i znajomych. Inna rzecz, że każdy z nas jest w innym stadium sarmackiego rozwoju i ma odmienny pogląd na Sarmację jako taką. W każdym razie bodaj tylko sarmackość daje nam mandat odrębności w Europie, aczkolwiek w granicach łacińskiego chrześcijaństwa, które przecież było i jest esencją sarmackości. A więc jednak nie tylko Sarmacja, ale i Europa [...].

– czytamy we wstępie do płyty Jacka Kowalskiego i zespołu „Monogramista JK" pt. *Serce i rozum* (2003 r.). Ta wprost objawiona myśl wyraża, jak się wydaje, jeden z celów twórczych poszukiwań Jacka Kowalskiego – udzielenie odpowiedzi na pytanie, co nas – Polaków – kształtuje? Co stanowi o naszej odrębności oraz – na ile jest ona trwała i dlaczego?

Przyjrzyjmy się pod tym kątem piosence: *Psalm rodowodowy*. Osoba mówiąca w tekście przedstawia najpierw mityczne dzieje Polaków (w podobnym ujęciu, jak w wyżej cytowanym fragmencie). Jak zauważył Grzegorz Raubo:

> *Psalm rodowodowy* opowiada jednak nie tylko o budowaniu ładu zbiorowego życia i o aksjologicznej tożsamości tworzącej sarmacką wspólnotę. Odtwarza też historią stopniowego odchodzenia od szczęśliwości złotego wieku, mówi o odpartych najazdach czasów żelaznych, po których nadeszła epoka okowów wieku karmazynowego, kiedy to rozproszonych potomków Lecha
>
> krwawym spiął wędzidłem
> Zdrajca, z azjatyckim bydłem.

W okresie powstania pierwszej wersji *Śpiewniczka sarmackiego* – było to, przypomnijmy, przed przełomowym 1989 rokiem – słowa te łatwo dawały się odczytywać we współczesnej aktualizującej perspektywie [...]. W omawianym utworze dostrzec wszak można nie tylko związek z teraźniejszością, lecz i więź z czasem minionym. Wiersz Jacka Kowalskiego współbrzmi bowiem z dramaturgią

historiozoficznych refleksji Kochanowskiego zapisanych w *Psalmie V* z *Psalmodii polskiej*, a sięgnięcia do staropolskiego wzorca trudno w tym wypadki nie wiązać z odkryciem podobieństwa lub może powtarzalności historycznych doświadczeń, na światło dzienne dobywających problem sensu dziejów i kwestię przejawiania się w nich podstawowych wartości[5].

Natomiast ostatnie fragmenty są pytaniem o przyszłość, a zarazem o trwałość tożsamości:

Ale jeszcze nie jest rozbity
Dumny okręt Rzeczpospolitej[6],
Czasem w śnie widzę nagle,
Jak rozwija dumne żagle.

Republiko, gdzie się zataczasz,
W jakie obce porty znów zbaczasz,
A z obecnej twojej strony,
Czyj dom będzie uczyniony?

Ja się zowę rzeką podziemną,
Bóg jest ze mną, orzeł nade mną,
Choć się skryję, to wypłynę,
I bądź pewien, że nie zginę!

Cytowany wyżej Grzegorz Raubo kolokację „rzeka podziemna" łączy z brakiem wolności politycznej[7]. Dla mnie ważne jest, czy ten fragment można interpretować jako pytanie o wyznaczniki odrębności narodowej? Jeżeli Republika jest figurą Polski, czyli przede wszystkim narodu polskiego a nie organizmu państwowego (a można tak przypuszczać) to podobnie jak w ujęciu włoskim i niemieckim pojawia się przekonanie, że podstawą odrębności jest przede wszystkim kultura, a nie państwo (jak w opcji francuskiej)[8]. Do takiego wniosku upoważniać może fragment, w którym polskość nazwana została „rzeką podziemną"[9] – a zatem czymś, co nie jest oczywiste, co jest ukryte, ale dzięki temu chronione. Paradoksalnie – podobną myśl wyraża ostatnia piosenka wykonana przez Jacka Kaczmarskiego – *Zbroja.* Poeta wychodzi od konstatacji, że zbroja „wykuta z mitów" nie jest dla współczesnego człowieka – jest zbyt wielka. Przeszkadza w życiu codziennym. Zbroja – tradycja, czyli polskość nie broni w sensie rzeczywistym, ale w sytuacjach zagrożenia bytu narodowego staje się formą dla człowieka, kształtuje go i zarazem wypełnia. I tu właśnie widziałbym główną różnicę pomiędzy obydwoma poetami – dla Kowalskiego tradycja ma walor codzienny, nie jest ciężarem – jest oczywistością, dla Kaczmarskiego jest wyzwaniem. Kowalskiemu jej wartość objawia się mimochodem, Kaczmarskiemu – w obliczu obcości.

Wzór (i antywzór)

Dla Jacka Kowalskiego tematyka patriotyczna nie we wszystkich wymiarach potrzebuje symboliczno-alegorycznego sztafażu i często realizowana jest przez tematy codzienne, małe. Tak jest w przypadku *Nagrobka mojemu dziadkowi...* przedstawiającego sylwetkę bohatera codzienności, uczciwego i pracowitego człowieka cieszącego się zaufaniem społecznym. O ile Jacek Kaczmarski w *Drzewie genealogicznym* przedstawia swój rodowód w sposób gorzko-ironiczny, o tyle w wierszu Kowalskiego mamy do czynienia z pomnikiem wystawionym człowiekowi zwykłemu, ale jednocześnie wielkiemu. I tu wychodzi kolejna różnica między obu pieśniarzami – o ile Kaczmarski zdaje się twierdzić, że by żyć, by się określić, trzeba mieć punkt odniesienia, a Polska i polskość mogą być takim punktem, o tyle wydaje się, że nie jest dumny ze swoich rodaków (świadczą o tym na przykład takie utworzy jak: *Krajobraz po bitwie* lub *Pan Kmicic*). Dla Kowalskiego natomiast polskość i Polska to Polacy – wielcy, bohaterscy, zwykli, swojscy, czasem śmieszni – idea nie odrywa się od ludzi i od pojedynczego człowieka, to człowiek ją konstytuuje, a nie tylko uosabia. Grzegorz Raubo zauważył:

> W *Śpiewniczku sarmackim* dziedzictwo dawnej kultury reprezentują także stworzone przez nią wzory osobowe. Konterfekty postaci znanych z parenetycznych zwierciadeł wolne są tu jednak od rysów dydaktycznych. Żartobliwie oddaje poeta ich swojskość, a moralistykę często zastępuje pełna empatii obserwacją rozmaitych codziennych zachowań szlachcica[10].

Celem literackiej kreacji Jacka Kowalskiego jest przybliżenie i spopularyzowanie wielości aspektów polskiej sarmackości. Zostało to podkreślone m.in. w jednym z wywiadów:

> Skoro już jestem Polakiem – szukam tego, z czego wyrosłem. Dla mnie jako człowieka, będzie to wiara, dla mnie jako Polaka – polska kultura. A u jej źródeł stoi właśnie Sarmacja, czyli nasza narodowa oryginalność w stanie czystym. Jest ona bogata – [...] – a ponadto jest różnorodna, piękna, bujna, godna podziwu. Zaś przede wszystkim – ona nas ukształtowała i w nas trwa. Wszyscy wciąż jesteśmy Sarmatami, myślimy, poruszamy się, działamy na przedłużeniu Rzeczypospolitej Szlacheckiej. Tymczasem przeciętny młody Polak nie wie o tym, a sarmatyzm utożsamia z pijaństwem i ciemnotą... To chyba wina programu szkolnego, który jest zarazem bardzo okrojony – czyli nie ukazuje bogactwa, różnorodności – i, co gorsza, nie potrafi zaintrygować, zainteresować, przekonać[11].

Od potępienia do aprobaty (i z powrotem)

Andrzej Waśko w zakończeniu *Romantycznego sarmatyzmu*[12] napisał, że dla polskich romantyków, przede wszystkim Słowackiego i Krasińskiego (mniej dotyczy to Mickiewicza), krytyka i satyryczne ujęcie polskiego sarmatyzmu nie było obce we wcześniejszej fazie twórczości, co więcej stanowiło punkt wyjścia dla nowej interpretacji szlacheckiego dziedzictwa. Autor lansuje tezę, że polski romantyzm odbył drogę od symbolicznego postrzegania polskości jako „czerepu rubasznego" do mającej niewątpliwie pozytywny wydźwięk – „złotej czaszki"[13]. Natomiast od powstania styczniowego do *Trans-Atlantyku* Gombrowicza kierunek został odwrócony.

Osobisty pojedynek Gombrowicza z sarmatyzmem, rozumianym w najszerszym znaczeniu jako forma polska, był jednak jeszcze [...] walką toczoną wyrafinowanymi metodami literackimi, odsłaniającą inspirujące perspektywy myślowe. Nie da się tego niestety powiedzieć o powołujących się czasem na Gombrowicza rzeszach PRL-owskich moralistów, publicystów, autorów teatralnych i telewizyjnych spektakli, którzy pod pretekstem wad narodowych, wzorem swych XVIII-wiecznych patronów, by użyć [...] słów Staszica: „zaczęli się naśmiewać z wszystkiego, co było w Polsce", historię i tradycję szlachecką sprowadzali do groteski i absurdu, przysłowiowy kontusz traktowali jako historyczny kostium aktualnej a niewyszukanej satyry na społeczeństwo[14].

W obszernym wywiadzie udzielonym Grażynie Preder Jacek Kaczmarski wspominał, że zainteresowanie oświeceniem zawdzięczał profesorowi Liberze, który sądził, że znajomość tej epoki jest konieczna do zrozumienia kultury i historii Polski[15]. Teraz, po śmierci Jacka Kaczmarskiego, nie dowiemy się, jakie treści związane z oświeceniem, jakie aspekty tej – niejednoznacznej epoki zaważyły na jego rozumieniu historii Polski i polskości.

Poeta zauważył również, że bliskie mu było średniowiecze: „ze względu na obecność śmierci. W ogóle śmierć, zagłada to tematy stale powracające w mojej twórczości"[16]. To również może w pewien sposób tłumaczyć różnicę w postrzeganiu polskiej kultury szlacheckiej (chciałabym jednak zastrzec, że jest to wstępna hipoteza): obraz polskiej kultury oglądany przez pryzmat relacji życie-śmierć (u Jacka Kowalskiego) nie zasadza się na wyraźnej opozycji, lecz ma charakter wzajemnego dopełniania się, śmierć nie jest osobną kategorią, jest częścią życia, jest wreszcie – jak pisał Philippe Aričs – śmiercią oswojoną[17]. To również wiąże się z całościową wizją świata – pod warstwą jednostkowego chaosu kryje się, bo musi, porządek. Inaczej jest w przypadku widzenia Jacka Kaczmarskiego – śmierć jest zaprzeczeniem życia, a spolaryzowany świat opiera się na walce porządku z chaosem, co więcej walka ta nie jest wyrównana – entropia wydaje się silniejsza.

Sposób przekazu jest przekazem

Stosunek do naszej tradycji objawia się w sposób wyraźny poprzez warstwę językową utworów. Sposób pisania o polskiej tradycji jest zdecydowanie odmienny u obu poetów i to wpływa także na jej postrzeganie. Można powiedzieć, że powaga lub gorzka ironia w tekstach Jacka Kaczmarskiego osiągana jest dzięki pewnej „przezroczystości" języka – teksty pisane są w większości współczesną polszczyzną[18], co – moim zdaniem – kreuje dystans podmiotu mówiącego do przekazu poetyckiej opowieści. Ze współczesnej perspektywy pokazana zostaje przeszłość. W tekstach Jacka Kowalskiego natomiast znajdziemy z jednej strony stylizację na dawną polszczyznę – osiąganą dzięki różnego typu archaizmom (np. leksykalnym: 'paiże' – tarcze), tekstom makaronicznym oraz staropolskim cytatom (na przykład z Kromera), a z drugiej zaś strony mamy tu barokizację będącą wynikiem zastosowania różnorakich konceptów oraz połączenie polszczyzny współczesnej z dawną w kunsztownych grach słownych. Ten wątek interpretacyjny wymaga kontynuacji.

Kolejna hipoteza zamiast zakończenia

Trudno podsumować te rozważania, bo są one raczej wstępem do dalszych analiz. Sądzę jednak, że Jacek Kowalski pokazuje jak bardzo tkwimy jeszcze w przeszłości, natomiast Jacek Kaczmarski – jak bardzo tkwi w nas przeszłość. Z tym, że dla pierwszego jest to wartością, a dla drugiego – obciążeniem, choć w wielu momentach, zwłaszcza dziejowych przełomów – bardzo ważnym.

Przypisy

[1]Do jego prac popularyzatorskich dotyczących średniowiecza należy m.in. książka: *O czym śpiewają niebiosa, czyli średniowiecze jak świeże bułeczki*, Kraków 2002.

[2]Zaprezentowane w programie piosenki Jacka Kaczmarskiego znalazły się wcześniej na kilkunastu płytach (w tym *nomen omen* wydanej rok wcześniej *Sarmatii*), natomiast utwory Jacka Kowalskiego znane były z kasety pt. *Śpiewniczek sarmacki.*

[3]W. Łoziński, *Proces o dziwotwór, dykteryjka staroszlachecka*, w tegoż: *Pisma pomniejsze*, Lwów 1865, s. 239-246.

[4]Np. na płycie *Dzieci Hioba* (1989) pojawiają się aż trzy utwory nawiązujące do *Trylogii*: *Pan Podbipięta*, *Pan Kmicic*, *Pan Wołodyjowski.*

[5]G. Raubo, *Sarmackie dziedzictwo w poezji Jacka Kowalskiego*, „Polonistyka" 2000, nr 2, s. 92-93.

[6]Tu mamy oczywiście nawiązanie do popularnego od XVI w. przedstawienia Polski jako okrętu istniejącego w świadomości Polaków dzięki m.in. *Kazaniom sejmowym* Piotra Skargi.

[7]G. Raubo, *Sarmackie dziedzictwo*..., s. 93.

[8]W refleksji historiozoficznej są dwie koncepcje – naród powstaje dzięki odrębności kultury (Niemcy, Włochy – „Kulturnation") lub odrębności państwowej (Francja – „Staatsnation"), por. np. H. Samsonowicz, *Dziedzictwo średniowiecza. Mity i rzeczywistość*, Wrocław i in. 1991, s. 171.

[9]Nie przeczę, że może być to także interpretowane jako aluzja do zaborów.

[10]G. Raubo, *Sarmackie dziedzictwo*..., s. 93.

[11]*Konfederacja Barska z wielkopolska po Kowalsku, czyli rozmowa z Jackiem Kowalskim. O Sarmacji, o Polsce i o jego płycie kompaktowej rozmawia Jolanta Gruszka*, „Christianitas" 1999, nr 1-2, s. 255-256.

[12]A. Waśko, *Romantyczny sarmatyzm: tradycja szlachecka w literaturze polskiej lat 1831-1863*, Kraków 2001, s. 210.

[13]Szerzej traktuje o tym rozdział *W kręgu mesjanizmu* (s. 23-66).

[14]Tamże, s. 210.

[15]*Pożegnanie barda. Z Jackiem Kaczmarskim rozmawia Grażyna Preder*, Koszalin [b.r.w], s. 18.

[16]Tamże.

[17]P. Aričs, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1992, s. 19-42.

[18]Chociaż przykłady stylizacji znajdziemy np. w piosenkach *Dobre rady Pana Ojca* i *Elekcja* (z płyty *Sarmatia*). Należy także stwierdzić, że utwory z elementami stylizacji pojawiają się przede wszystkim w późniejszych utworach Kaczmarskiego.

Summary

Sarmatian Likeness in Poetry of Jacek Kowalski

The article is dedicated to a television programme *Two Sarmatias* (*Dwie Sarmacje*) from the year 1994. In the programme Jacek Kowalski and Jacek Kaczmarski brought face to face their poetical visions of the Polish past. The main objective of the programme was to tell a story about a tradition, an attempt to reveal parts of its composition. Pictures of Poland in poetry of the two singers are fundamentally different. This is caused by many factors, mainly by their referring to different components of the national history. But what is even more important – the form in which they speak about Poland is different. Jacek Kowalski shows how deep we are still rooted in the past, while Kacek Kaczmarski – how deep the past is rooted in us. It is remarking that, for the first one the past is a value, for the second – a charge, even if, in many moments, especially of historical turns – very important.

Jerzy Wiśniewski
(Łódź)

Uwagi o inspiracjach muzycznych wierszy *Srebrne i złote* oraz *Oda na dzień św.Cecylii* Wojciecha Wencla

Na odniesienia muzyczne w poezji Wojciecha Wencla zwrócili uwagę krytycy i recenzenci omawiający tomy jego wierszy – głównie drugi zbiór *Oda na dzień św. Cecylii* (1997)[1]. Określali oni „muzyczność" tej poezji szeroko, wskazując zarówno na jej własności intonacyjno-rytmiczne (Urbanowski), jak i na sferę motywów (Klejnocki) oraz na pole tematyczne (Czermińska). Funkcjonujące w tej poezji motywy muzyczne obejmują – poza odwołaniami do dzieł i kompozytorów – opisy muzyki i śpiewu, oraz muzyczną terminologię.

W tym szkicu chcę rozważyć kwestię inspiracji wierszy Wencla wskazywanymi przez autora dziełami muzycznymi, ograniczając pole zainteresowania do utworów z jego drugiego tomu. Analiza wybranych motywów muzycznych będzie dla mnie także punktem wyjścia do zarysowania odpowiedzi na pytanie, czym jest dla poety muzyka.

Dwa wiersze z tomu *Oda na dzień św. Cecylii* (1997) zostały opatrzone przez poetę niemal identycznymi inksrypcjami-mottami. Wiersz *Srebrne i złote* poprzedza zapis:

> 13 kwietnia 1742 roku w Dublinie
> odbyło się prawykonanie „Mesjasza"
> Georga Friedricha Haendla

Z kolei, wiersz *Oda na dzień św. Cecylii* poprzedzają słowa:

> 22 listopada 1692 roku w Londynie
> odbyło się prawykonanie
> „Hail! Bright Cecilia" Henry Purcella

Wspólne elementy konstrukcyjne obu inskrypcji to data i miejsce prawykonania utworów muzycznych – w obu przypadkach są nimi barokowe utwory oratoryjne. Każdy z zapisów kieruje uwagę na różnych kompozytorów, co prawda związanych z tą samą tradycją muzyki angielskiej, ale w różny sposób w niej zakorzenionych (Haendel był Niemcem, który przybył do Anglii z Włoch w wieku 25 lat) i należących do różnych generacji (oba prawykonania dzieli 50 lat).

Dostrzeżone podobieństwa konstrukcyjne i szczegółowość informacji podanych przez poetę w obu zapisach prowokują do zadania kilku pytań:

1. Co może motywować właśnie taki kształt tych inskrypcji?
2. W jaki sposób te zapisy-motta mogą „kierować" lekturą umieszczonych pod nimi tekstów poetyckich?
3. Które z motywów zawartych w wierszach mogą nawiązywać do przywołanych w tych zapisach dzieł muzycznych i kompozytorów?

1

Daty zawarte w pierwszych wersach obu inskrypcji sygnalizują wraz z innymi elementami porządek kompozycyjny całego tomu *Oda na dzień św. Cecylii*, oparty na cyklu roku liturgicznego – od Wigilii Bożego Narodzenia do połowy następnego Adwentu. Wiersz *Srebrne i złote* został umieszczony w „wiosenno-wielkanocnej" (paschalnej) sekwencji tekstów tomu, natomiast *Oda na dzień św. Cecylii* – w „jesienno-przed-adwentowej". Przywoływane w obu inskrypcjach dzieła muzyczne są zatem postrzegane przez poetę jako emblematy określonych świąt. Warto jednak zauważyć, że zarówno religijny w treści *Mesjasz* Haendla, jak i świecka *Oda na dzień św. Cecylii* Purcella (tu przywoływana incipitem pierwszego chóru *Hail! Bright Cecilia…*) nie są kompozycjami o liturgicznym przeznaczeniu; związała je z obchodami określonych świąt okolicznościowa praktyka wykonawcza. W Anglii oratorium *Mesjasz*, jeszcze za życia kompozytora – od roku 1750, było prezentowane na zakończenie Wielkiego Postu, stając się w ten sposób dziełem tradycyjnie wiązanym ze świętami Wielkiej Nocy. Natomiast *Oda na dzień św. Cecylii* – napisana na publiczny koncert zorganizowany przez Londyńskie Towarzystwo Muzyczne – została związana z datą liturgicznego wspomnienia patronki muzyki (22 listopada), dzięki rozmachowi organizowanych właśnie tego dnia obchodów na cześć muzyki – w końcu XVII wieku – zarówno w Anglii, jak i we Włoszech, Francji i Niemczech. Wydaje się, że poeta nie zwraca uwagi na szczegóły genezy obu dzieł i korzysta z obiegowych ujęć ich symbolicznego znaczenia w kulturze.

2

Jeśli przyjąć, że omawiane zapisy w obu wierszach miałyby pełnić funkcję motta, należy spodziewać się, że zawierają one klucz do znaczeń ukrytych w tekstach, przybliżają zamysł autora i wiążą utwory z określoną tradycją kulturową[2]. Podobnie skonstruowane inskrypcje kierują uwagę czytelnika wierszy ku dwu zagadnieniom: ku wydarzeniu, jakim było prawykonanie dzieła oratoryjnego w czasie i miejscu historycznym oraz ku samej kompozycji muzycznej – w obu

przypadkach ku wybitnym utworom Haendla i Purcella. Czytelnik po takich odautorskich zapowiedziach może spodziewać się zatem tekstów wyraźnie zainspirowanych wspomnianymi dziełami muzycznymi i odnoszących się do okoliczności ich prawykonania. Spróbujmy sprawdzić, jak funkcjonuje mechanizm tych odniesień w obu wierszach.

3

Pierwszym zagadnieniem, wymagającym rozważenia, jest inspiracja dziełem muzycznym – jego tematem i motywami zawartymi w tekście libretta oraz formami i kształtem wyrazowym muzyki (postacie Haendla i Purcella nie zostały bowiem zobrazowane w tych wierszach). Jakie zatem motywy w obu tekstach mogą świadczyć o inspiracjach wspomnianymi dziełami?

W wierszu *Srebrne i złote* nawiązania do Haendlowskiego *Mesjasza* kryją się przede wszystkim w strofie pierwszej – w motywie polifonii, dominującej w fakturze muzycznej tego barokowego dzieła, i w motywie chóru, będącego głównym wykonawcą partii wokalnych tej kompozycji („w sekretnym blaski polifonii rozwarte usta chór odsłania”). Można także przyjąć, że poetycki, hiperbolizujący opis muzyki – ukazujący ludzi, „co w łodziach głosu pod sklepienia / na chwałę Pana i istnienia / przewożą srebrne tarcze dźwięków” – służy oddaniu ekspresji zbiorowego śpiewu i zaakcentowaniu monumentalizmu skomponowanych przez Haendla partii chóralnych.

Natomiast o obecności nawiązań do Haendlowskiego dzieła w drugiej strofie wiersza można już jedynie spekulować. Być może zobrazowanie dmących w surmy anielskie pasterzy („w surmy anielskie dmą pasterze”), będących obok świętych mieszkańcami „wiecznego zamku”, czyli nieba, jest zaskakującym wariantem „koncertu” aniołów zamykającego ewangeliczną scenę zwiastowania ludziom prostym narodzin Chrystusa z pierwszej części oratorium (fragmenty 14–18 z tekstem Łk 2, 8–14; w instrumentacji fragmentu oratorium opartego na wersie 14 występują dwie trąbki). Na marginesie warto zauważyć, że poeta w dwu innych wypowiedziach – w wierszu *Wigilia*[3] i w eseju *Niebo nad stajenką*[4] kojarzy muzykę Haendla i oratorium *Mesjasz* z Bożym Narodzeniem. W kontekście sceny zwiastowania pasterzom zwraca także uwagę zaakcentowana w wierszu Wencla odmienność orędzia ogłaszanego przez niebo ziemi („huczy niebo / czas próby już potrząsa ziemią”) wskazująca na czasy ostateczne, będące oczekiwaniem na powtórne przyjście Mesjasza. Reinterpretacyjny charakter tych nawiązań karze jednak poprzestać na hipotezie. Dodatkowo pojawia się wątpliwość: dlaczego – w myśl motta – wielkanocny dla Wencla *Mesjasz* nie trafia do jego wiersza poprzez ani jedno nawiązanie do pasyjno-paschalnych motywów z oratorium.

Równie niejasne i wysoce aluzyjne wydają się nawiązania do kompozycji Purcella, ukryte w wierszu *Oda na dzień św. Cecylii*. Dwukrotnie pada tu

słowo „muzyka", które może oznaczać utwór Purcella. Słowa z drugiego wersu pierwszej strofy („muzyka niebios w opactwie ustaje") wskazują na moment finalny wykonywania jakiegoś dzieła i określają jej cechy. Sformułowanie „muzyka niebios" sugeruje, że jest ono kunsztowne i doskonałe formalnie, ale – przede wszystkim – bliskie w swej naturze Muzyce Nieba, oznaczającej Boży ład (to aluzja do antycznych i średniowiecznych idei harmonii sfer niebieskich). O tej harmonijnej muzyce, określanej jako dusza świata, opowiada początkowy fragment piątego ogniwa kompozycji Purcella (do której tekst napisał Nicholas Brady) – chóru *Soul of world*[5]:

Duszo świata! Za twoją sprawą
skłócone cząstki materii dochodzą do zgody.
Ty sprawiasz, że rozproszone atomy łączą się,
tworząc harmonię doskonałą.
To ty stworzyłaś ziemię i ciała niebieskie nad nią,
które poruszają się w niebiańskim tańcu w takt swojej własnej muzyki.
Czyż z tą niezwykłą niebiańską pieśnią
może równać się jakikolwiek ziemski dźwięk?

Wiersz Wencla nie zawiera jednak wyraźnego odniesienia do tych słów; wydaje się, że poeta nawiązał po prostu do znanej mu skądinąd idei *Harmoniae Mundi*.

Strofa trzecia wiersza ukazuje moment poprzedzający ponowne pojawienie się muzyki w kościele – wobec przybyłych tam się ludzi. Zdanie „muzyka zamknie im usta jak całun" może oznaczać, że boska sztuka dźwięków porazi ich swoją doskonałością i na moment mistycznie przeniesie w sferę Nieba – tak jak w sposób trwały czyni to śmierć. Poeta sugeruje zatem, że muzyka tworzy tajemniczą, ale i zarazem skuteczną więź doczesności z wiecznością. Wydaje się jednak, że i tym razem to nie kompozycja Purcella zainspirowała go do wyrażenia tej refleksji.

W przypadku obu wierszy Wencla nawiązania do przywołanych w inskrypcjach-mottach dzieł muzycznych okazują się zaskakująco lakoniczne i nieostre. Czyżby powoływanie się na kompozycje Haendla i Purcella miało tu jedynie charakter inkrustacyjny – było efektownym popisem erudycyjnym, z którego wynika niewiele dla znaczeń ukrytych w wypowiedzi poetyckiej?

Odkładając na później refleksję związaną z tymi spostrzeżeniami, przejdźmy do drugiego zagadnienia, związanego z pojawiającym się w inskrypcjach słowem „prawykonanie". Dlaczego kwestia pierwszej publicznej prezentacji dzieł Haendla i Purcella interesuje poetę? Skonfrontujmy przekazy historyczne z zobrazowaniami zawartymi w wierszach Wencla.

Prawykonanie *Mesjasza* odbyło się w ramach koncertu na cele dobroczynne zorganizowanego przez "Phiharmonic Society" i miało miejsce w Dublińskim

New Music Hall[6] przy Fishamble Street. Wiadomo, że dzieło Haendla zostało przyjęte przez publiczność entuzjastycznie[7].

Naszkicowane w wierszu *Srebrne i złote* wykonanie utworu Haendla prawdopodobnie odbywa się w kościele: „łodzie głosu" chóru przewożą „srebrne tarcze dźwięków" „pod sklepienia"; z kolei, rozmodleni dzięki uduchowionej muzyce ludzie „w partiach ciszy pod witraże […] przewożą złote tarcze śmierci". Jeśli miałaby to być świątynia, to zobrazowanie poetyckie, mające „rekonstruować" sytuację prawykonania, przeczy faktom: miało ono miejsce w publicznej sali koncertowej. Według poety muzyka tego dzieła wypełnia wnętrze kościoła, kierowana jest „wyżej", ku niebu, i tam też dociera, gdzie trwa wieczny koncert świętych. Jeszcze na ziemi, w portowym mieście (Dublinie?) wywołuje ona głębokie poruszenie wśród słuchaczy („tłum staje kołem na przystaniach / i wzmaga się euforia duszy"), a pamięć o niej zostaje utrwalona w zapisach kronik miejskich. W wierszu Wencla pojawia się zatem wyobrażeniowe rozwinięcie i przekształcenie obrazu zaczerpniętego z przekazu historycznego, akcentujące wyjątkowy charakter muzyki i jej wpływ na odbiorców.

Z kolei, prawykonanie *Ody...* Purcella odbyło się w Stationers-Hall w Londynie, stanowiąc punkt kulminacyjny obchodów Dnia św. Cecylii, patronki muzyki. Intencją Purcella było „zademonstrować potęgę muzyki poprzez zaprezentowanie skali jej środków wyrazowych oraz oddać cześć świętej patronce sztuki"[8]. Miały to wyrazić zarówno słowa, jak i muzyka tej popisowej kompozycji. "Gentelman's Journal" donosił o entuzjastycznym przyjęciu wokalnego występu kompozytora, śpiewającego czwartą cześć swego utworu – *Tis Nature's voice...* (*To głos natury...*)[9].

Wiersz Wencla nie zawiera odwołania do tego epizodu; nie nawiązuje także do realiów celebracji dnia św. Cecylii w dawnej Anglii. Prawykonanie dzieła zostaje przez poetę usytuowane „w opactwie", co wydaje się przede wszystkim umotywowane prowadzonymi w wierszu rozważaniami o naturze i pochodzeniu muzyki: pozwala zachować „jedność miejsca" obrazowanej sytuacji. Poeta sugeruje, że prawykonanie, choć rozegrało się w realnym czasie, było w istocie ziemską „inkarnacją" muzyki niebios. Dlatego tak objawione dzieło może odtąd istnieć w pozaczasowej, sakralnej przestrzeni, dla której najwłaściwszym miejscem konkretyzacji będzie właśnie kościół, a nie sala koncertowa.

Muzyka zrodzona z głęboko duchowej inspiracji, istnieje w sposób trwały i – co znamienne – może „powracać" w innych upostaciowaniach – w strofach poezji, nazywanej gdzie indziej przez poetę „muzykalnymi frazami" (*Dar*) czy „wiolinowym zdaniem" (*Magnificat*)[10]:

> to co raz było doprawdy nie minie
> ale powrotem wieczystym się stanie
> po wieku formy i wieku żelaza
> wszystko więc w płynnych sestynach powraca.

W ten sposób w *Odzie…* zostaje przywołana Eliotowska idea czasu, który powraca z przeszłości, by wraz teraźniejszością osiągnąć przyszłość i stamtąd ponownie wrócić do przeszłości (najwyraźniej wyartykułowana w wierszu *Vogelsang*: „a więc znów wirują w zmurszałym powietrzu / dawne antyfony lamenty pacierze / chylą się łamliwe kręgosłupy sprzętów / i mimo że kości porastają ziemię / nie przestaje istnieć to co się zdarzyło"). W wierszu Wencla powracają więc do istnienia czas i przedmioty z epoki *Ody…* Purcella:

wieża kościoła ze snu chce się zbudzić
i oto wznosi ją łaska istnienia
wracają w pył obrócone marmury
ściany i krzyże witraże i Księga
w gorzkim powietrzu późnego baroku
piętrzy się jakiś przedziwny niepokój.

Wkroczywszy bowiem w sakralny wymiar czasu, można bez przeszkód dotrzeć do wszelkich minionych sytuacji. W ślad za rzeczami pojawia się próba „rekonstrukcji" przeżycia związanego z odbiorem dawnej muzyki u kolejnych, nowo przybyłych do kościoła ludzi: im także, podobnie jak tym sprzed 300 lat „muzyka zamknie usta jak całun".

Przywołanie prawykonania dzieła muzycznego (Purcella?) i ukazanie perspektywy jego ponownej prezentacji w innym czasie staje się tu wykładnią przekonań poety dotyczących specyfiki sztuki i natury rzeczywistości.

Wnioski wynikające z badania mechanizmu inspiracji dwu wierszy Wojciecha Wencla przez kompozycje oratoryjne są niejednoznaczne. Z jednej strony, ograniczona obecność nawiązań i ich specyfika prowokują do postawienia pytania o sposób i jakość poetyckiej funkcjonalizacji erudycji poety (czyż nie zobowiązuje określenie *poeta doctus*, przypisane mu przez krytyków?). Jednak z drugiej strony, wydaje się, że intencją Wencla jest przede wszystkim zwracanie uwagi na kompozycje z czasów, w których sztuka, a w szczególności muzyka, była zorientowana teocentrycznie – bez względu na temat i przeznaczenie utworów. Poeta, nie zgłębiając ich struktury i nie rozwijając refleksji o ich treści, daje wyraz swemu aksjomatycznemu pojmowaniu ich funkcji i charakteru. Są one dla niego ważne jako znak ładu duchowego w świecie; należy je „czcić", podziwiać ich trwałość i siłę oddziaływania, oczekiwać ich uobecniania się we współczesności. Przywołanie osoby św. Cecylii (w tytule tomu i w omawianym wierszu, a także w późniejszym eseju *Wieniec z róż*[11]) ma przypomnieć, że muzyka wiąże się z czystością etyczną, a jej oddziaływanie ma ulepszać wewnętrznie człowieka, zgodnie z platońską koncepcją jej *ethosu*. Dlatego poetę interesuje bardziej moment pojawienia się dzieła muzycznego w świecie, jego uobecnienie się w sakralnych wnętrzach – i to, jak wpływa ono na emocje słuchaczy, aniżeli tropienie znaczeń świadczących o boskiej harmonii, ukrytych w jego strukturze.

Muzyka jest bowiem pojmowana przez poetę przede wszystkim jako „wydarzenie” ściśle związane z liturgią i inspirujące wspólnotę wierzących do modlitwy oraz śpiewu; jest raczej środkiem, niż celem – znakiem, niż znaczeniem. W mniejszym stopniu chodzi zatem o duchowe przeżycia wynikające z odkrywania tajemnic w niej ukrytych, a więc o kontemplację niej samej. Lecz to wymaga już nie tylko głębszego słuchania, ale i głębszego słyszenia.

Przypisy

[1]Przywołać tu należy następujące recenzje: Jarosław Klejnocki, *„Tak ja mrąc żyję”*, „Czas Kultury” 1997, nr 2; Maciej Urbanowski, *Oczyszczenie*, „Arcana” 1997, nr 3; Małgorzata Czermińska, *Muzyka w zimie*, „Tytuł” 1997, nr 2.

[2]Zob. Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1998, s. 325 (hasło: Motto)

[3]Wiersz pochodzi z tomu *Oda na dzień św. Cecylii* (1997).

[4]„Nowe Państwo” 2000, nr 51–52; przedruk [w:] Wojciech Wencel, *Przepis na arcydzieło*, Kraków 2003, s. 17-23.

[5]Muzykę tego fragmentu *Ody*... Purcella analizuje Jack A. Westrup w swej monografii *Purcell*, Kraków 1986, s. 181-182.

[6]Zob. Tomasz Giłka, *„Mesjasz niezwykły”*, „Klasyka” 1998, nr 4.

[7]Zob. Romain Roland, *Haendel*, Kraków 1985, s. 78

[8]Zob. Bryan N. S. Gooch, *Dryden i Purcell, Trzy ody na dzień św. Cecylii*, „Canor” 1995, nr 2 (13).

[9]tamże.

[10]Oba wiersze z tomu *Oda na dzień św. Cecylii* (1997).

[11]„POSTygodnik” – dodatek do „Nowego Państwa” 2000, nr 9; przedruk [w:] Wojciech Wencel, *Przepis na arcydzieło*, Kraków 2003, s. 25-33.

Summary

About music inspiration in Wojciech Wencel's pieces: „Silver and gold“, „Ode for St. Cecilia's Day“

The sketch presents music inspirations and the meaning of several musical motives in the two of Wojciech Wencel's pieces, which were analysed in details: *Silver and Gold*, *Ode for St. Cecilia's Day*. Similar mottoes and a few allusions are shown in musical compositions which inspired the poet; those are Haendel's *Messiah* and Purcel's *Ode for St. Cecilia's Day*. Wencel doesn't concentrate on the plot and the structure of these works, but he understands them as "celebrations" which make the holy order appear in the world.

Zbigniew Kaźmierczyk
(Gdańsk)

Zaświat i świat w tomiku Mariusza Więcka *Dar języków...*

W poezji polskiej po 1989 roku interesującym zjawiskiem jest urodzaj debiutów. Tomik Mariusza Więcka *Dar języków i inne przejęzyczenia*[1] jest głosem przedstawiciela młodej fali poetów wstępującej wraz z wyżem demograficznym z początku lat osiemdziesiątych. Zbiór kilkudziesięciu wierszy tego poety zaskakuje umiejętnością precyzyjnego ujmowania symptomatycznych procesów współczesnego świata oraz całościową wizją rzeczywistości. Autor podejmuje bowiem poprzez pryzmat śmierci ojca stare pytania o zaświat i świat. Usytuowanie persony tomiku na ich granicy oraz umiejętność przełożenia osobistego doświadczenia w system uniwersalnych zagadnień sytuują tomik Więcka w nurcie poezji, która nie chce być „Czytanką z panieńskiego pokoju"[2]. Więcek ma bowiem przeczucie poezji ocalającej, takiej pragnie i taką zapowiada, nie zawsze stając na wysokości swego natchnionego programu. W tytułowym *Darze języków* persona wyznaje, że w jej wnętrzu „mówi Pan". Opisując ten moment w przenośniach tak oto głosi ona potęgę natchnień z nadprzyrodzonego źródła:

> w mojej piersi pracuje huta dotąd uśpiona i złoża nocy
> głos wydobywa ze mnie

Poeta nawiązuje więc do starego toposu poezji jako mowy bogów, zmodyfikowanego na podłożu monoteistycznym jako mowy Boga przez człowieka z głębi jego podświadomości. W swym programowym wierszu Więcek teandrycznej genezie poezji przypisuje zdolność słowa do wywikłania się z życiowego partykularyzmu. Jego destylacji służy bowiem dystans „bosko – człowieczy" wobec rzeczywistości zewnętrznej i wewnętrznej. Dystans ten daje niezbędną perspektywę krystalizacji morza zjawisk. Ta perspektywa umożliwia poecie patrzenie na ludzi i świat jako – zabrzmi to paradoksalnie – za życia zmarłych. „Bóg widzi świat z perspektywy śmierci" głosi podmiot tego wiersza całkowicie przekonany, że oprócz Boga tylko natchnionemu artyście, przez analogię, dostępny jest:

> świat odbierany szóstym zmysłem
> śmiercią

W *Darze języków*... śmierć jest więc uwewnętrzniona jako uniwersalna zasada epistemologiczna i podniesiona do rangi „szóstego zmysłu" – daru Bożego. Ten programowy wiersz w kontekście utworów poświęconych odejściu ojca ujawnia życiową i artystyczną strategię Więcka. Nie chce on faktu śmierci wypierać z pamięci, ale nie chce też biernie poddawać się żałobie. Przetwarza więc traumatyczne doświadczenie w stały punkt odniesienia swego światopoglądu, czyniąc zeń nawet źródło natchnień poetyckich. Przemienia więc śmierć ojca w poezję i stawanie się poetą. Wszak wiele bólu możemy znieść, jeżeli poddaje się on opowieści...

Można powiedzieć, że poezja autora *Daru języków*... chce rodzić się z doświadczenia śmierci. Wiedzieli o tym romantycy, iż przeżycie utraty może być konstytutywne. Jeżeli ich poezja mogła wynikać z utraty miłości, domu rodzinnego, ojczyzny albo czasu, dlaczego nie mogłaby rodzić się w mortalnej perspektywie utraty ojca? Wiele zależy od wykorzystania „szóstego zmysłu". Na przykład od tego, czy będzie on śmiercią epatował, przerażał i zarażał, służył szerzeniu rozpaczy, czy też będzie dopomagał w porządkującej krystalizacji obrazu świata, co samo w sobie spełnia funkcje terapeutyczne.

Poeta wyposażony w boskie prerogatywy z nadprzyrodzonego źródła, samym sobą świadczy o tego źródła istnieniu. Istnienie zaś tamtego świata jest tej poezji ważnym tematem. A ściślej mówiąc, poezja Więcka jest ujawnionym dramatem świadomości zatracania, i przez niego, i przez ludzi mu współczesnych dychotomicznej struktury Wielkiej Całości zaświata i świata. Bolejący z powodu śmierci ojca, skupia się on na tym tektonicznym tąpnięciu świadomości człowieka współczesnego, który wraz z zatratą świata nadprzyrodzonego pozbawia się bipolarnej strukturę przestrzeni – napiętej pomiędzy dobrem i złem.

Do tąpnięcia tego, a właściwie zapadnięcia się nadświata w świat przyczyniły się postępy scjentyzmu. Persona wierszy tego tomiku stoi przed wyzwaniem, jakie implikuje śmierć ojca. Musi się określić wobec biblijnej i naukowej wizji świata. Stawką jest tu bowiem zbawienie duszy. Ideą scjentyzmu jako przekonanie, że nauka stanowi jedyne źródło rzetelnej wiedzy o świecie, zagraża metahistorycznemu przeznaczeniu człowieka ponieważ uznaje tylko historię. A jednak persona wierszy Więcka nie jest skłonna ze scjentycznej wizji początku świata i człowieka zrezygnować. Jak zatem postrzega możliwość życia po życiu? Nim przejdziemy do odpowiedzi na to pytanie, zauważmy, iż diagnoza obecnego stanu zaświata, stawiana przez poetę, jest w znacznej mierze opukiwaniem jego własnych wierzeń i wyobrażeń, a po części tylko stanu świadomości zbiorowej.

Agnostyk

Jako agnostyk określa się podmiot wiersza *(Za) świat obecny*. W wierszu tym, podobnie jak w *Trenie*, świat umarłych dostępny jest matce mówiącego podmiotu.

Zna ona zaświatowe szyfry, potrafi czytać hieroglify jej zmarłego męża. Natomiast jej syn nie rozumie już „tajemnego języka zmarłych". Wprawdzie nie wyklucza on życia ojca po życiu, ale uznaje swą niemożność kontaktu z zaświatem, konstatując iż nie jest on jego poznaniu dostępny. Tradycyjne wyobrażenie czyśćca i nieba nie organizuje jego wyobraźni. W wierszu *Wspomnienia, które potrafią wybielać (aż do kości)* czyśćcem jest po prostu przestrzeń życia wewnętrznego. Jako suweren tej domeny syn nie pozwala ojcu na jej przekroczenie. Dopóki zmarły nie może przekroczyć granic świata wewnętrznego swego potomka, dopóty nie opuści tego introwertycznego czyśćca (o czyśćcu jako przestrzeni pośmiertnego zawieszenia pomiędzy ziemią a niebem nie ma ani słowa). Przekonanie o niepoznawalności wymiaru metafizycznego charakteryzuje postawę poznawczą podmiotu w *Powrocie*, wierszu programowo pochwalającym niebo i piekło deistów. Jako zwolennik racjonalnej teodycei jest on w tym wierszu rzecznikiem pozostawania obu sfer w izolacji względem ziemi. Sądzi, że cud otwarcia wrót nieba lub piekła przed światem doczesnym pozbawiłby jego mieszkańców wiary – gdyż prawdziwie godnym człowieka wyzwaniem jest wiara, gdy nic nie wskazuje na istnienie wymiaru nadprzyrodzonego:

Boże spraw aby bramy nieba trzymały mocno a piekło było szczelne by
przez magiczne bariery nie przedostał się żaden cień
wątpliwości spraw aby zmarli byli głusi na wszelkie wołania
odporni na magnetyczne promieniowanie naszych dłoni
spragnionych czułości

Boże
spraw aby nie stał się cud

Dodatkowym uzasadnieniem zachowania granic świata i pozaświata w tym wierszu, jest całkowita odmienność ontologiczna obu sfer oraz niewspółmierność istnienia w czasie i kiedy czasu już nie będzie.

Równie niekonwencjonalne, co widzenie czyśćca, nieba i piekła, jest w tomiku ujęcie Odkupienia (przykładem służy wierz *Skażenie*). Po pierwsze akt ten ujęty jest anatomicznie:

najpierw do nieba idą włosy

potem komórki mózgu co złe myśli
niosły idą precz do piekła
a te co dobre idą precz do nieba
następnie są paznokcie omnis moriar

powoli wątroba nerki serce
przechodzą na stronę Boga
wyzbyte ateizmu istnienia

Po wtóre akt ten polega na dysocjacji tego, co dobre i złe w jednym człowieku. Jedna jego myśl idzie do nieba, druga do piekła. Wyobrażenie wniebowstąpienia jako aktu anatomicznego rozbioru oraz podziału umysłu nie zaleca się szacunkiem dla ujęć ortodoksyjnych. Jest w tym procesie jakaś turpistyczna niechęć do cielesności skażonej „ateizmem istnienia" połączona ze wstrętem do udręki, jaką jest przejście mortalnej selekcji. Niechęć do ciała śmiertelnego uwidacznia się w przeciwstawieniu jego postaci ateistycznej i fideistycznej. To pierwsze jest prochem, to drugie jest „formą". Wstępowanie do nieba jest więc aktem anatomicznego przebóstwienia skażonego ciała w formę godną nieba. Zaś ciałem tym kieruje mózg uwolniony od komórek, „co złe myśli niosły". Może według Więcka z głębi myśli bije źródło dobrych lub złych słów, a w słowach mają początek dobre lub złe uczynki? Zauważmy, iż pomysł podziału umysłu na strefę myśli dobrych i złych jest echem prastarych wyobrażeń religijnych antyświatowego dualizmu proweniencji gnostyckiej, który wyodrębniał ducha (jaźń, pneumę, iskrę), jako jedyną cząstkę człowieka wartą zbawienia. Tkwiący pod powłoką somy i psyche duch (jaźń) jest w tych systemach nieskażonym źródłem myśli, słów (wiedzy) i uczynków.

Dlaczego jednak dobre komórki „idą precz do nieba"? Frapująca formuła potępienia w odniesieniu do wniebowstąpienia nasuwa myśl o drastyczności tego aktu z pozycji życia ziemskiego. Gdy śmierć rwie więzi łączące ojca i syna, temu drugiemu jawi się to jako akt niepojętej utraty, nawet gdy droga umarłego wiedzie do nieba. Wiersz *Skażenie* jest przykładem podejmowanych przez Więcka prób odnowy tradycyjnych wyobrażeń religijnych. Można na pierwszy rzut oka zauważyć, iż chrześcijański schemat eschatologiczny ujęty jest w jego wierszach innowacyjnie. Anatomiczny opis przemiany ciała w formę ciała jest przykładem zastosowania języka nauki ścisłej w analizie śmierci. A z drugiej strony spotykamy ujęcia życia wyczerpującego się na poziomie biologicznym przez pryzmat wieczności. Do tematu naturalistycznych inklinacji tej poezji jeszcze powrócimy. Tymczasem zauważmy, iż ze scjentycznych wyobrażeń zaświata i świata Więcek nie rezygnuje, gotów płacić cenę religijnego indywidualizmu. Tą ceną jest chwiejność (jakby słabość ontyczna) jego wyobrażeń. W wierszu *Stworzenie świata* ziemia nie jest domeną Boga omnipotentnego, ale Demiurga, któremu kreacja nie przychodzi łatwo. Przebiega bowiem w trudzie zmagań z niejasnymi zakłóceniami. Może przez nie stworzenie człowieka następuje w dniu siódmym?

dzień siódmy
już nie po raz pierwszy ciągłe
próby stworzenia człowieka

wreszcie sukces
na tej wirującej w gorączce planecie
formuje się człowiek

w tym młodym mężczyźnie
po wylewie

Wątłe siły Demiurga czynią akt stworzenia człowieka niejasnym, skażonym jakimś błędem, skoro dokonuje się on na „wirującej w gorączce planecie", a jego owocem jest ciało ulegające porażeniom mózgowym. Wobec nieprzeniknionej genezy świata i człowieka oraz niejasności stanu nieba, czyśćca, piekła oraz drastyczności Wniebowstąpienia, ojcu i przeżywającemu jego umieranie synowi pozostaje agnostycki solidaryzm. Pozaświat pozostaje bowiem w sferze niejasnych przeczuć, poza percepcją intelektualna, uczuciową i sensualną. Nie da się nic o nim powiedzieć, dopóki wrota śmierci pozostają zamknięte (i tak jest dobrze głosi nam *Powrót*). W *Trenie* jedyną rękojmią zbawienia jest moc wiary w ocet Golgoty. W wierszu tym jest on zapowiedzią zwycięstwa nad śmiercią, która jak sen mija. Nim grób stanie się bramą, ciało poddane jest udręce biologicznego unicestwienia. Przenośne nazwanie układu nerwowego „siecią pajęczą zwierząt" służy ekspresji przeżywania umierania jako procesu włączonego w powszechny los organizmów żywych. Ujęcie to odkreśla ból oraz mrok umierania na poziomie biologicznym.

Ani ojciec, ani syn nie byli w „niebieskiej dolinie". Nie ona jest więc im dostępna, ale „ciało utkane z bólu". Widzimy więc, iż pomimo wpisania umierania w tradycję męki Pańskiej, pozostaje ono doświadczeniem zaznawania lęku i grozy. Proces załamywania się istnienia na poziomie biologicznym jako doświadczanie pogrążania w przepaść, której instynktownie lęka się ciało i dusza, oddaje *Nocna podróż*:

potem ojciec oddychał
bardzo szybko jakby chciał wyjść z siebie
ewakuować się przez płuca wybiec
z płonącego domu ciała uciekły już włosy
po chemioterapii uciekał regularnie naskórek
i krew z pooperacyjnych ran tteraz kapitan
jak zawsze ostatni opuszczał swój okręt
z całym dobytkiem duszy

Nocna podróż pokazuje trud przejścia przez śmierć jako heroizm utrzymywania się świadomości w ryzach opanowania. Jego dowodem jest schodzenie z pokładu ciała na końcu.

Dla interesującego nas tu procesu rozkładu tradycyjnych wyobrażeń zaświata w debiutanckim tomiku Więcka symptomatyczny jest upadek wiary w anioła stróża. W wierszu *Mój anioł stróż* wysłannik z nieba na ziemię cierpi na nieporadność. W antropomorficznym ujęciu szamoce się on w roli stróża człowieka. Pragnąłby się jej pozbyć, ale jego nieudolność jest zaawansowana, więc i to okazuje się ponad

jego siły. W końcu ten anioł staje się upadłym aniołem. Chce udusić człowieka, ale i to mu nie wychodzi. Role się więc odwracają. Teraz anioł wymaga baczenia człowieka, aby na czas zdążył ze swym dobrem, współczuciem i wybaczeniem.

Oczywiście rzecz nie jest tylko o końcu kariery pojedynczego anioła stróża. Rzecz dotyczy jednej z wielu postaci katechizmowych, która stała się tak jak i one figurą staroświecką. Ponieważ w wierszu tym człowiek potrafi być autonomicznym źródłem dobra – udzielanego aniołowi stróżowi, powstaje pytanie, czy jest on także autonomicznym źródłem zła?

Wierszem, w którym diabeł najbliżej podchodzi do człowieka jest *Kuszenie*. Istotą jego kusicielskiej sztuki jest pobudzanie w człowieku skłonności do ślepego przekraczania granic. Jest to więc diabeł faustyczny. Bardzo potężny, biorąc pod uwagę powszechne inklinacje człowieka. Mógłby on o sobie powiedzieć to samo, co Mefistofeles o Fauście:

> Nieziemski snadź jest chleb i napój głupca tego,
> W dal go wciąż pędzi ferment, co w nim burzy,[3]

Ta ślepa wola posiadania nie tylko rzeczy, ze szczególną siłą komplikuje relacje erotyczne persony *Kuszenia*:

> dwie zamiast jednej i każda różna
> dwie zamiast jednej zapamiętaj to
> sobie mówi diabeł
>
> macham ręką mojej kobiecie z daleka
> nie tylko ona odpowiada bo również
> ta piękna brunetka reaguje (ze mną)
>
> błyskawicznie jak cyjanek
> ruch jej ręki przypomina gest sędziego
> który rozpoczyna mecz
>
> Bóg i Diabeł już obstawili zakłady

Ciekawe, że Bóg gorączkowo jak diabeł (jakby tylko na to czekał?) z rutyną hazardzisty na wyścigach obstawia zakład. U Goethego Bóg wszechmocny i dobry traktuje Diabła protekcjonalnie, pozwalając mu działać w ramach swych planów.

W debiutanckich wierszach Więcka wraz ze słabnięciem wyobrażeń metafizycznych słabnie nowożytne poczucie dychotomii zaświata i świata. Nieudolny anioł nie walczy już z diabłem o duszę człowieka, skoro to on potrzebuję od człowieka uniewinnienia. Natomiast walkę z diabłem człowiek musi wygrać jako walkę z sobą. Miejsce psychomachii (starcia cnoty i występku jako sił zewnętrznych o duszę człowieka) zajmuje walka o osobiste dobro z osobistym złem, które jest faustyczną pokusą ślepego pędu w dal.

W wybranych powyżej wierszach poeta ujawnia silne poczucie odchodzenia tradycyjnych wyobrażeń chrześcijańskich w sferę mitologii. Stawia on więc przed sobą w perspektywie śmierci ojca zadanie osobistej reinterpretacji konstytutywnych wyobrażeń religijnych. Uzgadnia je ze scjentycznymi wyobrażeniami początku świata, człowieka i ich przyszłości. Ten religijny indywidualizm wobec niejasności zaświata jest siłą i słabością podmiotu mówiącego. Siłą, gdyż ma on poczucie autonomii swej wiary oraz przekonanie, iż jest niezależnym źródłem dobra i zła. Bierze więc całkowitą odpowiedzialność za swą kondycję moralną, której od zewnętrznej instancji nie uzależnia, ani też jej się nie powierza. Słabością tego indywidualizmu jest na pewno ciężar bycia człowiekiem niezawisłego sumienia oraz samotność w zmaganiu z dotkliwościami istnienia. Jego Bóg jako *Deus otiosus*, kreator stworzenia zakłocónego, obstawiający zakład z Diabłem z oddali swej autarkii – nie wiadomo, czy jest po stronie człowieka, gdy pozostawia go sam na sam z pokusami i ze śmiercią.

Pogłos awersji podmiotu do Tanatosa odnajdujemy w wierszu lokującym prokreację w polu śmierci. Koncept ten polega na utożsamieniu brzemienności z postępami śmierci. W sposób charakterystyczny dla identyczności poczęcia z zasiewem śmierci embrion utożsamiony jest ze starcem w wierszu *Pogrzeb*:

dziadku twój brzuch rośnie
ogarnia mnie strach na myśl
jakie życie w tobie dojrzewa

W tomiku *Dar języków* śmierć nieraz włada wyobraźnią Więcka niepodzielnie, gdy w jej perspektywie jawi mu się cały świat. Uwewnętrzniając śmierć ojca, nie cofa się on przed naznaczeniem rakiem całej natury w porze letniej, w miesiącach dojrzewania. Perspektywie śmierci towarzyszy tendencja do medykalizacji obrazu śmiertelnego świata – ujawniającego stan patologiczny. Przykładem służy *Pejzaż śmiertelny*:

Lato rozrasta się jak rak
Powietrze ma wysoką gorączkę
Słońce dostaje wylewu krwi do mózgu
I spada roztrzaskując się o fale
Wieczór zapada na ciężką chorobę – noc

Zgasła linia serca monitor nieba
Pokazuje ciągłą linię horyzontu
Wycieńczone jest ciało dnia

Bóg podłącza kroplówkę deszczu

Astrofizyk i astrobiolog

Medykalizacja umierania człowieka oraz obrazu całej Ziemi w wierszach tomiku *Dar języków* stanowi charakterystyczny pogłos doświadczenia osobistego, ale nie jest to jedyny rezerwuar topiki scjentycznej, do której sięga Więcek. Jego nowoczesna wyobraźnia przejawia się w świadomym rozwijaniu astrofizycznych i astrobiologicznych obrazów obecnego świata. Wprawdzie elementarne dane egzystencji (śmiertelność, temporalność, cielesność, ból, ograniczoność poznawcza i inne) pozostały od wieków niezmienne, ale radykalnie zmieniły się wyobrażenia kosmosu egzystencjalnie doświadczanego człowieka. I Więcek ma świadomość, że zmiany te przyniosły istnieniu człowieka ulgę, ale zarazem redukcję wymiaru metafizycznego. Wierszem, który zdaje sprawę z nietrwałości tradycyjnych wyobrażeń eschatologicznych w związku z rewolucją naukowo-techniczną jest *Pieśń alternatywna*. Perspektywa kosmicznej ekspansji *homo sapiens* ujęta jest w nim aprobatywnie, jakby wybawieniem z opresji bytowania na Ziemi zarażonej śmiercią mogła być kosmiczna anachoreza. Śmierć jako ewakuacja ze statku ciała zapładnia myśl o masowej ewakuacji jej mieszkańców ze statku Ziemi. Autor tego wiersza przynależy do generacji przyswajającej idee New Age drogą osmozy. Podszyte nowożytnym egzystencjalizmem wychodzą te idee z założenia kosmicznej samotności człowieka. Sam wobec śmierci jest on w kosmosie, w podróży na statku zwanym Ziemią. Wobec religijnych eschatologii wizja ta jest alternatywna. Autora mającego świadomość tego faktu nurtuje możliwość fuzji religijnego i naukowego obrazu Ziemi. W *Pieśni alternatywnej* potrzeba nowej eschatologii uzyskała formę całkiem praktycznego pytania: jak pogodzić biblijną zapowiedź zmartwychwstania na Sąd Ostateczny z ekspansją ludzkości w kosmos, czyli rozproszeniem jej szczątków na innych ciałach niebieskich?

prorocy głosili że w dzień sądu
morze i trąby obwieszczą upadek
umarli wypełzną na sąd
a Ziemia obróci się w proch

Biblia mówi wyraźnie o trzeciej planecie od słońca
ale co stanie się z tymi którzy oddali ciała
w depozyt Kasjopei
co będzie z wyprawionymi w przestrzeń

W tym pytaniu zawiera się poczucie dotkliwych komplikacji wprowadzanych przez naukę w obręb tradycyjnych wyobrażeń religijnych. Podmiotowi *Pieśni alternatywnej* nasuwa się w perspektywie śmierci nieodparta myśl, że kiedyś okres bytowania ludzkości na Ziemi może zostać uznany za „odległe wspomnienie". (Może złoty wiek w ogrodzie Natury?).

kiedyś człowiek wyjdzie z jaskini planety na dobre
i złe zasiedli obce światy
jego dom stanie w gwiazdozbiorze Raka i Pegaza
a Ziemia będzie odległym wspomnieniem

Niekiedy obdarzona astrofizyczną wyobraźnia persona *Daru języków...* podejrzewa, że Ziemia jest statkiem we władzy supermechaników. W wierszu *Gdy zamykasz oko na 1/10 s* przychodzą armie monterów,

wymieniają zużytą blachę morza i przybijają
fale na nity

ścinają dzikie mięso gór młotami zabijają
stare zwierzęta wielkimi kluczami dokręcają
wszechświat na zluzowane śruby gwiazd

Jak widzimy cyberprzestrzeń Ziemi nie jawi się podmiotowi atrakcyjnie, ponieważ „nie ma nic wspólnego/ z życiem". Nie ma, gdyż w mechanicznym kosmosie nie bije źródło sensu, jakiego człowiek pragnie w perspektywie śmierci. A bez tego źródła skazany jest na metafizyczne wydziedziczenie. Przy czym wydziedziczenie to przenika wszystkie obszary jego ziemskiej aktywności. W wierszu *Bezdomność* potrzeba celowości chwil ludzkiego istnienia zaznacza się potrzebą codziennego podążania „w ważne i święte miejsce". Przykładem wiersza podejmującego astrofizyczne wyzwania wyobraźni organizowanej naukowo, jest *Wszechświat*. Teoria Wielkiego Wybuchu znalazła tu interesująca transpozycję moralno religijną. Kosmicznemu zjawisku oddalania się galaktyk wtóruje oddalanie się człowieka od człowieka w wielu wymiarach:

człowiek oddala się od Boga
odpada dusza przyszyta modlitwami

rozpaczliwie poszukują odpowiedzi moraliści
a to tylko wszechświat się rozszerza

i dalekie staje się co było bliskie
i patrzymy sobie głęboko w oczy przez teleskopy

Widzimy zatem po jakich koleinach żłobi sobie wyjście myśl podmiotu wierszy Więcka rozdwojona pomiędzy kreacjonizmem i ewolucjonizmem. Manifestem jego ewolucyjnego kreacjonizmu można by okrzyknąć wiersz *W twoim intymnym tabernakulum*, w którym zawarty jest niezwykły obraz kobiecego łona, z którego na świat przychodzi człowiek z gwiezdnego pyłu wszechświata:

odkryłem tam przepompownię gwiazd
w ludzkie ciała olbrzymi procesor
o protokole tłumaczenia z absolutu
na ludzkie

czy to nie jest niezwykłe kochanie
że w twoim intymnym tabernakulum
Bóg staje się Człowiekiem

Byłby to zatem ewolucjonizm dalece głębiej retrospektywny niż u Darwina, sięgający narodzin gwiazd w żłobkach gazowych mgławic i planet wywikłanych z kosmicznego pyłu, który stał się następnie budulcem organizmów żywych. Zatem ewolucjonizm ten wolno nazwać astrobiologicznym.

Transplantolog

Widzimy, że światopogląd naukowy tak dalece opanował wyobraźnię persony *Daru języków...*, iż przeniknął nie tylko jego wersję mitu antropogenetycznego (*Przychodzę do ciebie*), ale stał się poważnym wyzwaniem dla rozmyślań o śmierci. Zwłaszcza, że w zakresie wyobrażeń eschatologicznych oko naturalisty podmiotu mówiącego w tych wierszach pozostaje otwarte. Jeżeli w opisach śmierci ojca nie zamyka się ono na anatomiczną wiwisekcję oraz medykalizację umierania, to również w wyobrażeniach własnej śmierci pokazuje obrazy kliniczne. Tym razem podmiot patrzy okiem transplantologa. Lęk przed śmiercią formę transplantologicznego ahumanizmu przyjmuje w wierszu *Kiedy umrę*:

marzenia wyrwą mi kleszczami
chirurdzy
i przeszczepią wypalonym

lęki wydadzą do sierocińców
miłość wydadzą bliskim
nadzieje wszczepią chorym na raka

Okazuje się więc, że dziedzina przeszczepów nie zna granic, skoro ogarnia sferę wartości moralnych i uczuciowość.

Genetyk

Królową nauk XX wieku okrzyknięto genetykę. W społecznym wizerunku nauki genetyka wzbudziła najwięcej kontrowersji. Pobudzonych zresztą krytyką

jej dokonań z pozycji etycznych i religijnych. Więckowi całkowicie wystarcza perspektywa egzystencjalna. Jest on skłonny widzieć w tej dziedzinie rozpaczliwe poszukiwanie remedium na strach człowieka przed nieznanym, przed niejasnością jego ziemskich przeznaczeń. Co charakterystyczne naukowa etiologia zjawisk życia nie wydaje się podmiotowi nie do przyjęcia:

twoje marzenia myśli i ekstazy zamki strachu i bemole lęków
wszystko opisane przez lekarza i wydrukowane w książeczce medycznej
o czym informuje się rodzinę i przyjaciół

jeśli myślisz że życie stałoby się niemożliwe mylisz się
przeżywałbyś tak samo ból i rozkosz
sztolnia rozpaczy byłaby tak samo głęboka

Fizjolog

W *Darze języków* dominuje perspektywa naturalistyczna podszyta traumą śmierci ojca. W pewnym nurcie tego tomiku przechodzi ona w monizm naturalistyczny. Następuje to wtedy, gdy tematem jest miłość. Ciało zarażone śmiercią i ciało erotyczne reprezentują w tej poezji dwa nie przystające stany witalne. Podmiot wiersza *Dobra nowina* ogłasza:

miłość umarła
to imperium bliskości
ten wieczny Rzym
Miluszka i Śnieguszki

miłość umarła
ale ja wciąż mam to ciało
to jedno co pewne

W deklaracji tej orientacja naturalistyczna przechodzi w mit donjuanowy. Jego apologię głosi tromtadracko wiersz *Triumf Krzysztofa Kolumba*. Podmiot liryczny tego wiersza sądzi, że przejdzie do historii, gdyż rozdziewiczył panienkę:

Ja – pierwszy odkrywca twego ciała
Krzysztof Kolumb pośladków i piersi
Vasco da Gamma nagich ud

Takich „piękności" jest w tym wierszu więcej, ale nie przytaczamy ich, żeby ironizować z erotycznego ujęcia tematu. Idzie o przejście persony wierszy Więcka

w stan niepohamowania. W efekcie nie poprzestaje on na hedonizmie, lecz popada w pornografię w nie najlepszym stylu:

spowiadam się przed tobą w ciasny konfesjonał
twego łona z kilku gramów pożądania

I nie wytykajmy tu poecie konfesjonału oraz nie pytajmy, po co ten konfesjonał, skoro grzech tak lekki. Nie to nas obchodzi. Ale zagadka, dlaczego persona wierszy Więcka daje aluzyjnie znaki urządzenia się w wyobraźni pornograficznej? Bo dając czytelnikowi te znaki na migi, sprawia wrażenie dobrego samopoczucia w donjuanowej rozwiązłości. W wierszu o incipicie *mieszkasz w ciele* zawarty jest mały program erotyczny:

Mieszkasz w ciele
Tej wszystkim wspólnej
wieży Babel
która się rozpadła
na kobiety i mężczyzn

spróbujmy ją razem odbudować
scalić nasze osobne języki
na obraz i podobieństwo
szwedzkich pornosów
ku chwale Pana
lub zwykłej przyjemności

W wierszu tym stan połowiczności cielesnej mężczyzny i kobiety – domagający się dopełnienia – uznany jest za przyczynę nieporozumienia. Poszukując wyjścia z tej powszechnej wieży Babel, podmiot nie proponuje powinowactwa duchowego, harmonii charakterów czy też oparcia związku na tym, co w mężczyźnie i kobiecie najbardziej idealne, szlachetne. Natomiast z lubością, zgodnie zresztą ze swym zacięciem naturalisty, za idealny obraz męsko – żeńskiej więzi proponuje szwedzkie pornosy, jeżeli nie ku chwale Pana, to na pewno „dla zwykłej przyjemności".

Można zauważyć, iż wiersze erotyczne w tomiku *Dar języków*... zawarte są w osobnym cyklu *Losy pewnej konstelacji*. Sprawiają wrażenie napisanych niezależnie od rozpamiętywania śmierci ojca. Podmiot mówiący tych wierszy popada niekiedy w naturalistyczny monizm właściwy przeżyciu zawodu miłosnego. Jak się zdaje Tanatos ma w debiutanckim tomiku Więcka jeszcze jedną mogiłę oprócz tej, pod którą spoczywa ojciec. Czy nie skrywa się pod nią, bolesna jak śmierć, utracona miłość?

W wierszu *Burial* na imię jej Śnieguszka. W *Dobrej nowinie* jest ona partnerką Miluszka – jak wolno się domyslać *porte-parole* autora. Ponieważ jednak odeszła buntuje się on nie tylko przeciwko niej, ale także przeciw miłości jedynej, wyłącznej,

pretendującej do wieczystości. Wybór fundamentu fizjologii jest więc reakcją zawiedzionego serca. Jak wiadomo programy zawiedzionych serc często cechuje programowy redukcjonizm. Podmiot, który zdradzał scjentyczne inklinacje swej wyobraźni, w sferze erotycznej wyznawał dawniej priorytety fizjologiczne, ale nie sprowadzał związku obojga płci do chemii. We wcześniejszym wierszu *Do Sofii* tęsknotę tłumaczy chemicznymi reakcjami organizmu, ale nie odbiera wartości tęsknocie:

tęsknię za tobą Sofio ale podobno to wszystko
chemia mówiąc tęsknię upraszczam reakcję
sublimowania endrofin

Pod wpływem zawodu miłosnego podmiot wierszy Więcka, z błogosławieństwem autora, dokonuje znamiennej redukcji, w wyniku której między kobietą i mężczyzna pozostaje tylko chemia hormonalnej chuci. Związek tylko fizjologiczny, dający niegdyś podmiotowi asumpt do ironicznych odniesień, znalazł teraz admiratora. Opcja ta zdradza silne emocje negatywne, tym bardziej że persona wiersza *Burial* posuwa się aż do reifikacji i potępienia obiektu utraconej miłości. Do nieobecnej kobiety anioł śmierci:

wszyscy ciebie już mięli, teraz
jesteś moja – mówi a potem dodaje szeptem
nie bój się diabeł wybaczy ci wszystko

Zatem podmiot tomiku *Dar języków*... zadeklarowany naturalista, astrofizyk, astrobiolog, anatomopatolog, a w sferze erotycznej fizjolog – pod wpływem zawodu sercowego uznaje pornografizację wyobraźni za dobrą podstawę związku erotycznego. W programie tym wolno widzieć manowce nieprzezwyciężonego dramatu świadomości – okres dantejskiego błądzenia (*traviamento*), który niesie jeszcze rudę nie pozbawioną zanieczyszczeń, lecz dającą widok na szlachetny stop poezji erotycznej w przyszłości.

Orientacja erotyczna jest w tym tomiku zaskakująca w kontekście nieufności podmiotu do mediów. Jako kreacjonista ewolucyjny jest on przekonany, że współcześni mu ludzie w swej masie dawno już utracili metafizyczny wymiar rzeczywistości, miedzy innymi za sprawą ekspansywności mediów elektronicznych, drukowanych i innych. W wierszu *Paruzja (siedemset tysięcy dwieście pierwsza)* Bóg wciąż podejmuje próbę Odkupienia natury, ale tak dalece wymknęła się ona spod jego kontroli, iż lud odbiera te akty „rzucania się z klifu w przepaść" – co wedle Ewangelii miało uczynić Chrystusa Panem immanentnego świata z pokuszenia szatana – jako próby anonimowego samobójcy. Zakłóceniu aktu stworzenia odpowiada więc nieporadność Chrystusa zapowiadanego w paruzji jako Pantokrator. Jeżeli przyjąć inną wykładnię wiersza, iż Chrystus

wciela się co dzień w postaci nieszczęsnych samobójców, rezultat byłby podobny: nikt nie widzi w swych bolejących bliźnich Chrystusa.

Ta dechrystianizacja wrażliwości społecznej jest refleksem szerszego procesu deifikacji kultury masowej w wymiarze globalnym. Miejsce religii zajął kult życia zastępczego. Wiersz *Alfa i omega* przedstawia teofanię transmitowaną przez media elektroniczne, wypartą w transmisji telewizyjnej przez reklamę oraz show „Świństewka i Kłamstewka". Nowa religia upowszechniła się tak bardzo, gdyż rzeczywistość medialna z powodzeniem zastąpiła ludziom raj. Wprawdzie szklany ekran nie uchylił śmierci przeznaczonej swym adoratorom, ale pozwala skutecznie o niej zapomnieć. To wystarcza aby unieważnić cud Objawienia. Nowa religia oparta na amnezji ujawnia swą całkowitą samowystarczalność w świecie monizmu materialistycznego. Medialna autarkia stanowi wystarczającą konkurencję dla tradycyjnej religii. Atrofię uczuć religijnych pod wpływem kultu mediów przedstawia *List Marcina Świetlickiego do Koryntian*:

> Wszedł Pan na górę i nauczał
> Nie przyjechała żadna znana telewizja
> Więc ludzie rozeszli się do domów

W świecie debiutanckiego tomiku Więcka, bunt mas zwieńczony został przekonaniem, że czego nie ma w telewizji, to nie istnieje. Medium to ujawniło swe nieograniczone ambicje w zakresie sprawowania rządu dusz. W wieku oszałamiających postępów scjentyzmu i postępującej wraz z nimi korozji tradycyjnych wyobrażeń religijnych zastąpienie ambony i konfesjonału przez szklany ekran powiodło się nadspodziewanie łatwo. Poeta doświadczający dotkliwie śmierci ojca podjął obronę zaświata na szańcu kreacjonizmu ewolucyjnego. Ale i on, wiedząc czy nie, stał się ofiarą mediów obrazkowych, którym daje się wodzić na powrozie swej pobudliwej imaginacji – transformowanej z lubością w związek oparty na podłożu upodobań porno.

Przypisy

[1]M. Więcek, *Dar języków i inne przejęzyczenia*, Gdańsk 2006. Wszystkie cytaty wierszy Więcka pochodzą z tego wydania.

[2]Cz. Miłosz, *Przedmowa*, [W:] Tegoż, *Wiersze*, t. 1, Kraków 2001, s. 139.

[3]J. W. Goethe, *Faust*, tłum. F. Konopka, [w:] *Dzieła wybrane*, wybór i wstęp S. H. Kaszyński, Warszawa 1983, s. 187.

Summary

The article presents – on the example of Mariusz Więcek' s little volume of verse titled The Gift of Tongues... – symptomatic elements of the world description. Among them the components of negative experience of reality. First of all, the feeling of existential alienation which bears on all other constituting the goad between „I" and the world, analysed in the article, are fragility of body, strangeness of death, insignificance of life in the global perspective, lapsing of time and imprisonment in matter. The article shows also the reasons of the painful sensation of these determinants of our lives, among them the decay of the religious imagination.

REGIONY

REGIONY

Katarzyna Tałuć
(Katowice)

Poetycka percepcja rodzinnej ziemi młodych Polaków z Zaolzia (na przykładzie poezji Renaty Putzlacher)

Ks. Emil Szramek – znawca problematyki śląskiej – w swojej rozprawie pt. *Śląsk jako problem socjologiczny*, pisząc o mentalności mieszkańca regionu, w specyficznym geopolitycznym położeniu tych ziem upatruje główny czynnik kształtujący tzw. „duszę Ślązaka". Historyczne dzieje „owego narożnika", będącego terenem starć, ale i przenikania się wpływów politycznych, kulturalnych różnych nacji – przede wszystkim Czechów, Polaków i Niemców – sprzyjały powstawaniu jednostek niezdeklarowanych narodowo. Niejednokrotnie kwestię przynależności narodowej rodzima ludność widziała przez pryzmat swojego pochodzenia i przywiązania do konkretnego miejsca. Podkreślanie więzi lokalnej (regionalnej) stanowiło bowiem czynnik integrujący i stabilizujący wobec często zmieniającej się na Śląsku sytuacji politycznej[1]. Rozważania E. Szramka dotyczące ziem śląskich z okresu dwudziestolecia międzywojennego dzisiaj w wielu punktach nie tracą na aktualności. Z problemem tożsamości, rozumianym jako konieczność opowiedzenia się po stronie wartości przypisywanych stereotypowo którejś z nacji, borykają się także współcześni autorzy z Zaolzia.

Renata Putzlacher[2] – poetka debiutująca po 1989 r., kształcąca się na Uniwersytecie Jagiellońskim, kobieta, świadomie wybierająca swoje miejsca na Ziemi – osobistą refleksję o pochodzeniu, przynależności i wynikających z tych rozważań rozterek, snuje w wierszu otwierającym jej pierwszą zwartą publikację. O tym, jak dużą wagę autorka przywiązuje do tej problematyki, świadczy przeniesienie tytułu wspomnianego liryku (*Próba identyfikacji*) na pierwszą stronę tomiku[3]. „Ja" liryczne, identyfikowane z samą R. Putzlacher, to „dziewczynka z małego miasteczka z nabytym instynktem ukrywania się". W wierszu wyraźnie brzmi ironiczny ton, gdyż autorka z rezerwą mówi o później wybranej przez siebie profesji – poetka. Słychać jakby niewiarę w talent, u podłoża której leży nie tyle skromność jako cecha charakteru, ile przekonanie o braku odpowiednich predyspozycji mające swoje źródło m. in. w pochodzeniu. Owa „mała dziewczynka" bowiem dorasta, staje się autorką, ale autorką: „/.../ pretensjonalnych mów / wykrzyczanych w co drugi / napotkany kanał /.../"[4].

Im bliżej końca liryka, tym ocena własnej osoby jest coraz surowsza. Podkreślają ów dystans do „ja" porównania oparte na odwołaniach

do mitologii, Biblii, jak i funkcjonujących w języku stereotypowych określeń reprezentantki narodu polskiego. Podmiot utożsamia się z Erynią – mścicielką przelanej krwi zwłaszcza najbliższych. Przez zastosowanie takiego zabiegu autorka przypomina mesjanistyczne idee romantyczne żywo obecne w poezji Śląska Cieszyńskiego w okresie modernizmu, a później odżywające szczególnie w historycznie przełomowych dla regionu momentach[5]. W poetycką kreację ziemi śląskiej jako „Golgoty Środkowej Europy"[6] wpisuje się następne porównanie, o proweniencji biblijnej, nawiązujące do ofiary składanej w postaci kozła w celu otrzymania przebaczenia za grzechy. R. Putzlacher wyzyskuje w swoim tekście wszystkie znaczenia tych motywów. W przypadku mitologicznych eryń chodzi nie tylko o ich funkcję, o role niestrudzonych mścicielek doprowadzających wroga do obłędu i śmierci. Równie istotny jest wygląd tych postaci – kobiet ze skrzydłami, wijącymi się wężami zamiast włosów, z wykrzywionymi wściekłością twarzami[7]. Wizerunek ów nałożony na „ja" mówiące „oszpeca" podmiot i tym samym deprecjonuje go i to pod każdym względem. W przenośni kozioł ofiarny oznacza człowieka, na którego niesłusznie zrzuca się całą odpowiedzialność za winy. W *Próbie identyfikacji* wydaje się, że wymowniejsze jest znaczenie źródłowe owego frazeologizmu. W Sądnym Dniu, czyli w żydowskim święcie przebaczenia, zwanym Jom Kippur lub Dniem Przebaczenia, wierni losują dwa kozły: jeden zostaje za grzechy zabity w ofierze Bogu, a drugi obarczony ludzkimi przewinieniami, wygnany na pustynię to dar dla złego ducha – Azazela[8]. Obydwa przedstawione wyżej poetyckie rekonstrukcje znanych motywów uzyskują dodatkowy wymiar w zestawieniu z kolejnym porównaniem opartym na popularnym i często nacechowanym pejoratywnością lub sarkazmem określeniem: matka Polka. W wierszu R. Putzlacher to: „matka Polka / z obwisłą piersią"[9].

A więc nie karmicielka zdolna zaspokoić prymarną potrzebę każdego łaknącego. Matka ta jawi się jako istota pozbawiona możliwości otoczenia pełną opieką swojego potomstwa. Matka zrezygnowana, bez pokarmu, zmuszona do życia wbrew naturalnemu powołaniu – macierzyństwu. Podmiot, a zarazem bohaterka *Próby identyfikacji*, utożsamia się z Polką – kobieta obarczoną dziedzictwem, tradycją narodową, która narzuca jej role matki; mścicielki; ofiary bezbronnej, ale koniecznej.

W poszukiwaniu swojej tożsamości, owych wyznaczników identyfikujących nas jako konkretne osoby, autorka przywołuje topografię najbliższej okolicy, miasta Cieszyna. Pojawiają się w tekście: „samotna Wieża" i „ostatni Piast", który „zawisł na szyldzie hotelowym". Są to aluzje do wieży z I połowy XV w., będącej pozostałością zamku piastowskiego, współcześnie uznanej za symbol i świadectwo polskości tych ziem oraz do reprezentacyjnego hotelu miasta zmieniającego w wyniku zawieruchy dziejowej nazwę raz na „Piast", innym razem na „Bohemia" czy znowu na „Polonia". Podmiot-bohaterka widzi siebie w konkretnym miejscu, w otoczeniu od razu rozpoznawalnym i identyfikowanym

z Cieszynem – miastem rozpościerającym się po obu stronach granicy między Polską a Czechami. R. Putzlacher nie kreuje miasta w konwencji sielankowej jako arkadii, raju lat dziecięcych. Myśl o miejscu swojego pochodzenia nasyca, podobnie jak stosunek do własnej osoby (poetki), gorzką ironią. Właściwie ów nieprzychylny obraz „ja" zrodził się, niejako wypłynął ze sposobu postrzegania rodzinnej ziemi czy miejscowości. Kwintesencję charakterystyki siebie przez pryzmat obrazu miasta zawiera zakończenie *Próby identyfikacji*:

„To jednak ja / kobieta prowincjonalna / emancypantka / od siedmiu boleści"[10].

Prowincja, w tym i Cieszyn, to synonim czegoś gorszego, odgrywającego mniej ważną rolę, czegoś marginalnego. Ciężar gatunkowy wszystkich spraw, tych życiowych również, osób przywiązanych do owego miejsca jest więc proporcjonalny do wielkości tego miejsca i stopnia identyfikacji przez nie lokalne społeczeństwo.

Aluzje do prowincjonalnego Cieszyna zaludnionego mieszkańcami, wpisanymi dzięki miejscu urodzenia w ramy wyznaczone przez miejskie zabudowania, można odnaleźć również w wierszu *Dorastanie do rodowodu*: „Urodziłam się dla prowincji / dla miasteczek / gdzie zamiast metra / kopie się kanały"[11].

Ograniczone spektrum postrzegania najbliższej miejscowości nakłada się, podobnie jak w *Próbie identyfikacji*, na widzenie samej siebie: „Urodziłam się dla Parnasu / pełnego śpiących rycerzy / do krzepiących zadatków / na lokalną sławę"[12].

Oprócz wieży Piastowskiej oraz Hotelu „Piast" w poetyckich tekstach R. Putzlacher pojawiają się również inne nasycone symboliką elementy krajobrazu. Chodzi np. o rzekę Olzę – dla Ślązaków rzekę świętą. Nazwę śląskiej rzeki można odnaleźć m. in. w utworze pt. *Ziemia albo-albo*, będącym lirycznym zapisem tragicznej historii tego regionu. Zaolzie, a więc obszar: „Zawsze za Olzą / wiecznie z tyłu / na miejscu / za ostatnim"[13]. Olza w tekstach R. Putzlacher to nie rzeka łącząca pokolenia, ale, jak napisał Tadeusz Kijonka, woda „rozłąki i wielorakich granic"[14]. Olzę poetka ujmuje jako znak podziału. Zasada dychotomii organizuje zresztą kompozycję całego wiersza. Tytułowa „Ziemia albo-albo", w drugiej strofie rozpoczynającej się apostrofą jest „rozdarta", „przykrawana na miarę" w imię interesów politycznych. Dokonując hiperbolizacji, Zaolzie autorka porównuje do hydry stugłowej o dwu językach i tym samym wzmacnia poczucie niepokoju, ciągłej niepewności, niestałości – stanu, którego źródeł trzeba upatrywać w geograficznym położeniu regionu. Rozdarcie między dwa państwa, dwa języki, dwie kultury w poetyckiej wizji nabiera cech *constans*. Ów dualizm należy więc zaakceptować, gdyż: „Ziemia albo-albo / bez alternatywy"[15].

Identycznie o Śląsku przed siedemdziesięciu laty myślał E. Szramek, pisząc, że ziemie te to: „odwieczny węzeł, nie związek narodów i ich kultur, [którego K.T.] nie ma już co rozwiązywać, lecz trzeba go umiejętnie ująć jako zwornik w strukturze Europy"[16].

W 1996 r. z inicjatywy R. Putzlacher oraz czeskiego pieśnia rza Jaromíra

Nohavicy doszło do realizacji projektu artystycznego zatytułowanego „V kavárně Avion, která není... W kawiarni Avion, której nie ma...” Inicjatywa ta nawiązuje do tradycji nieistniejącej dzisiaj międzywojennej kawiarni Rozalii Wiesnerowej[17]. Kawiarnia Avion to kolejny element poetyckiego pejzażu Cieszyna R. Putzlacher. Lokal Wiesnerowej przestał istnieć w 1939 r., a więc pojawienie się jego nazwy w tekstach poetki z Cieszyna jako ważnego elementu identyfikującego miasto ma charakter wyłącznie symboliczny. Kawiarnia bowiem w stosunkowo krótkim okresie swojego funkcjonowania (1933-1939) stała się jednym z najczęściej i najchętniej odwiedzanych miejsc w Czeskim Cieszynie. Właściciele i osoby prowadzące lokal przyciągali klientów organizowaniem różnych występów, wieczorków tanecznych. Niemałą rolę w spopularyzowaniu Avionu odegrało także samo usytuowanie kawiarni – tuż nad Olzą w pobliżu mostu. Z tarasu roztaczał się widok na czeską i polską stronę. Stali bywalcy oraz przygodnie odwiedzający Avion tworzyli niepowtarzalną społeczność ludzi o różnym pochodzeniu, różnej narodowości, posługujących się różnymi językami i preferujących rozmaite formy uczestnictwa w kulturze. Właśnie niepowtarzalną atmosferę tego miejsca stara się oddać w swoich utworach R. Putzlacher. Avion bowiem to miniatura Cieszyna i całego Zaolzia, a więc tygiel, w którym mieszają się różne nacje, języki, kultury[18]. Jedynym stałym oraz trwałym wyznacznikiem i jednocześnie czynnikiem kształcącym poczucie tożsamości mieszkańców regionu jest jego geograficzne położenie – pograniczność, kresowość.

Uwypuklenie więzi łączącej podmiot liryczny z rodzinną ziemią, której nadano szereg rozmaitych cech, właściwości i historycznych znaczeń, to dominanta kompozycyjna wiersza pt. Wyrwana z kontekstu, pochodzącego z tomiku *Pomiędzy*. Metaforyczny tytuł wprowadza czytelnika w klimat rozważań znany już z lektur poprzednich tomików. W tekście tym obecny jest motyw urastający, obok wspomnianych wyznaczników topograficznych, do kolejnego symbolu, czynnika określającego tożsamość podmiotu: „Urodziłam się tutaj, a uczono mnie języka, / Którym posługiwali się tamci. Czytano wiersze / wieszcza, który żył jeszcze gdzie indziej”[19].

Język wyuczony traktuje R. Putzlacher jako narzucony a, idąc drogą asocjacji, obcy. Nie może on więc być elementem współtworzącym tożsamość bohaterki. Język ów stanowi tylko ramy szablonu, do którego podmiot bez swojej zgody, zostaje dopasowany: „/.../ Nic w moim życiu nie było / nieszablonowe[20].

Wyjątek czyni jedynie dla mowy używanej na co dzień – żargonu różnego od języków polskiego czy czeskiego – mowy rodzinnej, cieszyńskiej. Autorka ponownie więc kreuje obraz najbliższej ziemi, odwołując się do własnych osobistych doświadczeń naznaczonych piętnem narodzin w konkretnym miejscu.

Poetycki język pisarki zbudowany jest, jak już wcześniej wspomniano, z wielu odniesień do mitologii, Biblii. Symbole, motywy przeniesione wprost, strawestowane, sparafrazowane umożliwiają wyrażenie indywidualnych

prywatnych myśli w sposób niepowtarzalny, a tak przecież właściwy dla mowy wiązanej. Ważne miejsca dla poetki, ich specyfika, o czym sama mówi w artykułach, ale co można odczytać również z wierszy,[21] odegrały decydującą rolę w kształtowaniu jej osobowości. Do szeregu porównań o proweniencji mitologiczno-biblijnej dopełniających obraz Cieszyna trzeba jeszcze dodać odwołanie do wieży Babel. Jednocześnie wpisuje się ono w refleksje o rodzinnym języku zawarte w Wyrwanej z kontekstu: „Dobiega kresu pierwsza wojna / Wre babiloński gwar na moście"[22].

Motyw ten, podobnie jak w przypadku symboliki kozła ofiarnego, funkcjonuje na wielu płaszczyznach. Od znaczenia najpopularniejszego wskazującego na zbiorowisko ludzi posługujących się różnymi językami, aż po sens bezpośrednio nawiązujący do historii starotestamentowej. Budowniczowie wieży, za sprawą Boga, nie mogąc się porozumieć ze sobą, rozproszyli się po całym świecie. R. Putzlacher także opuszczała swoje miasto: „Zostawię ciebie za sobą miasto / ruszę za tymi do których należę / jak kiepski nomad kiedy padnie hasło / porzucę rzekę i samotną wieżę"[23], ale ono zawsze pozostawało w jej życiu punktem odniesienia i miejscem powrotów tych realnych i imaginacyjnych: „Wrócę do ciebie kiedyś moje miasto / być może inna być może ta sama"[24]

W poezji R. Putzlacher dominuje obraz Zaolzia z Cieszynem jako terenu starć, mieszania się, współistnienia wielu narodów, obraz ziemi schizofrenicznej przekazującej ową chorobę swoim potomkom – mieszkańcom. Z jednej strony ten specyficzny spadek to dla poetki przekleństwo, ciężar powodujący, że: „Zawsze czułam się w pół drogi. / Wyrwana z kontekstu. Sama sobie do pary"[25].

Z drugiej jednak strony próba wyrwania się, spalenia za sobą wszystkich mostów łączących „ja" z rodzinną ziemią okazuje się niemożliwe i przynosi klęskę. O Krakowie – mieście symbolicznie uznawanym za kolebkę polskości – poetka z Zaolzia tak pisze: „/.../ Więc ja kiedyś kochałam to miasto / szczenięcą sztubacką miłością Choć poskąpiło mi / juwenaliów miłosnych wtajemniczeń odlotów / To chore tak przywiązać się do miasta / które ma cię w głębokim poważaniu / bo nie dorastasz mu do bruku"[26].

Rozczarowanie, jakiego doznaje w zetknięciu z innym (ale przecież polskim) miastem, wywołuje obraz miejsca, z którego autorka ucieka i do którego ostatecznie powraca: „Wróciłam do miasta które kochało mnie / bez wzajemności"[27].

Poetycka wizja rodzinnej ziemi w tekstach R. Putzlacher oparta na odwołaniach do Biblii, mitologii, topografii i historii tego regionu oraz własnych doświadczeń pełna jest osobistego uczucia, uczucia ambiwalentnego. Przekonanie o różnorodności czy nawet wielowymiarowości Zaolzia, z jego niestałością, ruchem, co symbolizują wiecznie płynące wody Olzy, rodzi żal i tęsknotę za czymś wyrazistym, jak napisze poetka w Wyrwanej z kontekstu, za „spokojnymi wodami". Po nieudanych próbach określenia w sposób jednoznaczny swojej tożsamości autorka-bohaterka-podmiot liryczny godzi się na „wielokorzenność"[28], akceptuje

Zaolzie jako ziemię o wielu obliczach: czeskim, polskim, słowackim, niemieckim, żydowskim. Widzi jego wyjątkowość tkwiącą właśnie w niejednorodności i zastanawia się nad tym, czy Śląsk to nie Genius loci (geniusz loce?[29]).

Przypisy

[1]Szerzej na ten temat piszę w Katarzyna Tałuć, *Emil Szramek, Jan Kudera, Konstanty Prus – pierwsze pokolenie badaczy śląskiego regionalizmu literackiego*, Katowice, 2002, s. 50-69.

[2]Zob. Notę biograficzną oraz bibliografię w języku czeskim, in: Iva Málková, Svatava Urbanová a kol., *Literární slovník severní Moravy a Slezska (1945-2000)*, Ostrava, 2001, s. 233

[3]Renata Putzlacher, *Próba identyfikacji*, in: Renata Putzlacher, *Próba identyfikacji*, Ostrava, 1990, s. 9.

[4]Ibid.

[5]Zob. Adam Gładysz, *Młoda Polska na Śląsku 1898-1922*, Wrocław, 1969; Krzysztof Biliński, *Książka modernistycznego przełomu. W 100-lecie Młodej Polski na Śląsku*, Katowice, 1998.

[6]Gustaw Przeczek, *Głos Ludu*, 1946, z dn. 18.04.

[7]Zob. Władysław Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa, 1995, s. 261-262.

[8]Zob. Ibid, s. 65, 532.

[9]Renata Putzlacher, *Próba identyfikacji*, s. 9

[10]Ibid.

[11]Renata Putzlacher, *Rorastanie do rodowodu*, in: *Z biegiem Olzy. Antologia polskiej poezji zaolziańskiej*, wybór i opracowanie Tadeusz Kijonka, Katowice, 1990, s. 175.

[12]Renata Putzlacher, *Próba identyfikacji*, s. 9

[13]Renata Putzlacher, *Ziemia albo-albo*, in: *Z biegiem Olzy*, s. 168.

[14]Ibid., s. 14; Zob. też. Krystyna Heska-Kwaśniewicz, *Przestrzeń krajobrazowa Górnego Śląska w literaturze polskiej, czeskiej i niemieckiej. Rekonesans badawczy*, in: *Śląskie Miscellanea*, red. Jan Malicki, Krystyna Heska-Kwaśniewicz, t 11, Katowice, 1998, s. 147-162.

[15]Renata Putzlacher, *Ziemia albo – albo*, s. 168.

[16]Emil Szramek, *Śląsk jako problem socjologiczny. Próba analizy*, Katowice, 1934, s. 75-76.

[17]Zob. Renata Putzlacher, Café Avion – kavárna, která není... (O hledání ztracené atmosféry), *Disk*, 2003, č. 5; H. Wawreczka, Janusz Spyra, M. Makowski, *Těšín / Český Těšín na starých pohlednicích a fotografiích*, Nebory, 1999.

[18]Podobne interpretacje twórczości Renaty Putzlacher można znaleźć także w opracowaniach czeskiego literaturoznawcy Libora Martinka: Libor Martinek, Stylizace, identita a intertextualita v poezii Renaty Putzlacherové, in: *Ponowoczesność i tożsamość*, red. B. Tokarz, S. Piskor, Katowice-Ustroń, 1997, s. 227-235; Libor Martinek, *Polská literatura českého Těšínska po roce 1945*, Opava, 2004.

[19]Renata Putzlacher, *Wyrwana z kontekstu*, in: Renata Putzlacher, *Pomiędzy*, Katowice, 2001, s. 27.

[20]Ibid.

[21]Renata Putzlacher, Wnuczka piekarza. Kot Apokalipsy, *Śląsk*, 1997, nr 8, s. 56; Idem., Café Avion – kavárna, která není... (O hledání zatracené atmosféry), *Disk*, 2003 č. 5.

[22]Renata Putzlacher, *W kawiarni Avion, której nie ma*. Wiersz ten pochodzi z programów artystycznych zatytułowanych *W kawiarni AVION, której nie ma*. Tekst został zamieszczony na stronie internetowej http://www.avion.tesinsko.cz/historia.html

[23]Renata Putzlacher, *Cieszyński refren*. Tekst zamieszczony na stronie internetowej http://www.avion.tesinsko.cz/historia.html

[24]Ibid.

[25]Renata Putzlacher, *Wyrwana z kontekstu*, s. 27.

[26]Renata Putzlacher, *Więc ja kiedyś naprawdę kochałam to miasto*, in: Renata Putzlacher, *Pomiędzy*, Katowice, 2001, s. 30.

[27]Ibid.

[28]Renata Putzlacher, *Cieszyński refren*.

[29]*Genius loci (geniusz loce?)* to tytuł spektaklu, który został opracowany przez artystów Towarzystwa AVION i wystawiony na deskach teatrów w Pradze, Brnie oraz Czeskim Cieszynie jesie nią 2001 r.

Summary

Poetic Perception of the Homeland of Young Poles from the Zaolzie Region (on the Grounds of Renata Putzlacher's Poetry)

Poetic perception of the homeland – Zaolzie – in Putzlacher's texts based on reference to the Bible, mythology, topography and history of that region and on her own experiences is full of personal and ambivalent feelings. Conviction as to the diversity or even multidimensionality of Zaolzie, with its mutability, which is symbolized by the permanently flowing waters of the Olza river, gives rise to sorrow and yearning for something more distinctive, as the poetess writes in W*yrwanej z kontekstu* (*Taken out of context*), behind "still waters". However, finally after unsuccessful attempts to explicitly define her identity, she agrees to "multiple roots", accepting Zaolzie as a region of many faces: Czech, Polish, Slovak, Jewish and German. She sees exceptionality of the region exactly in this diversity and wonders, if Silesia isn't Genius loci.

Czesława Mykita-Glensk
(Opole)

Nowa poezja i kobiet opolskich wierszopisanie

Literatura wszelaka i pokrewne jej piśmiennictwo, równie natury wszelakiej, rezonuje w różnych tonacjach, przypisanych mu zasobach ekspresji,ważkie wydarzenia w historii narodów i ludzkości. Jakość, etyczna i emocjonalna wartość źródeł jej inspiracji, przesądza o charakterze dzieł, popularności wybranych gatunków. Polska mieści się w klasyfikacji Miguela Unamuno jako jeden z narodów o dojmującym poczuciu tragiczności istnienia. Bez wchodzenia w polemikę z hiszpańskim filozofem-eseistą, nie lekceważąc naszej narodowej empirii, sięgamy pamięcią w przeszłość tę odleglejszą i tę całkiem świeżą, nie dość jeszcze podręcznikowo skodyfikowaną. Powody, dla których święcimy dzień 11 listopada tylko dla bardzo nielicznych znane są z autopsji. Odzyskanie wolności po przeszło stuletniej niewoli w roku 1918 jest dla Polaków takim samym wydarzeniem, NOWYM, jak sierpień roku 1989. Fakt ten jednak nie wyraża się w identyczności reakcji, przeżywania, odpowiadających świadectwom literackim Nowych Czasów.

Transformacja ustrojowa sprzed piętnastu laty nie powodowała takiej euforii jak przywrócenie Polsce miejsca na mapie Europy. Porównywalna jest tylko predestynacja poezji, literackiej racy w konkretnym hic et nunc, spontanicznej, eksplozywnej. Tak było w roku 1918, kiedy niekrępowana rygorystycznym kanonem poetyckości

> „(...) nie była lokowana w żadnej określonej dziedzinie języka; mogła się przejawiać w dowolnym jego rejonie. Nie reprezentowała jakichś elitarnie wydzielonych obszarów mowy; odnajdywać się dawała we wszelkiej mowy tych wariantach, strefach i zakresach. Niewątpliwie nasza dzisiejsza tolerancja wobec różnokształtności tego, co za poezję gotowi jesteśmy uważać, ma źródło w owym istotnym przesunięciu, jakie się stopniowo dokonywało w świadomości literacko-językowej okresu międzywojennego”.[1]

Nie można odmówić racji Przemysławowi Czaplińskiemu i Piotrowi Śliwińskiemu (umknęłaby wówczas „ciepła ironia” Pawła Dunina Wąsowicza, Jarosława Klejnockiego i Krzysztofa Vargi, autorów antologii „Macie swoich poetów” Warszawa 1995, 1997), że w początkach dziewiątej dekady ubiegłego, ale naszego jeszcze stulecia „wszyscy byli poetami – i zarazem nikt nie był już poetą w tradycyjnym sensie. Wszyscy byli poetami, gdyż pojawiło się ich zbyt wielu, by którykolwiek z mieszkańców naszego kraju, zwłaszcza jeśli dopiero co skończył trzydziestkę lub zbliżał się do niej mógł nie być poetą”.

W orientacyjnym i zaniżonym ujęciu, legion ten liczył około 600000. Wyselekcjonowana z tej liczby setka spychała na obrzeża poetyckiej elity wielu godnych miejsca w jej szeregach.

Czy w tym zgromadzeniu męskich, silnych, ekspansywnych talentów miał szansę przebić się głos kobiet-autorek, nawet dziewczęcy sopranik, bo i nastoletnie debiutantki miały (niezmarnowaną) szansę doznać satysfakcji publikowania swych wierszy.

Poezja, jak i dramat, zdominowane są przez mężczyzn. Potwierdzeniem tej konstatacji jest orientacyjny sondaż w kilkunastu tomach „Rocznika Literackiego". Z precyzyjnie skatalogowanych informacji bibliograficznych, poddających się najprostszym działaniom matematycznym, otrzymujemy rzetelny bilans osobowego/autorskiego uczestnictwa piór kobiecych we współczesnej twórczości poetyckiej. A więc, śladowa wręcz reprezentacja w połowie lat pięćdziesiątych: 1955 – 1952 (Mieczysława Buczkówna, Kazimiera Iłłakowiczówna), 1956 – 3 (Maria Czerkawska, Julia Hartwig, K. Iłłakowiczówna). W roku następnym, 1957 liczba poetek (niektóre już po wcześniejszych debiutach) wzrasta do ośmiu (m.in.Małgorzata Hillar, Anna Kamieńska, Urszula Kozioł, Joanna Kulmowa) i stan taki, przy minimalnych fluktuacjach (od 6 do 10), utrzymuje się do roku 1968, kiedy swe tomiki publikuje dwadzieścia poetek, debiutantek i poetycko już wypromowanych. Komentujący dział poezji w „Roczniku Literackim", Ryszard Matuszewski, na tę obfitość reaguje określeniem „wyż demoliryczny". W roku 1971 obniży się o połowę.

Nie miejsce i czas na dochodzenie przyczyn tych wahań. Początek lat 80-tych, kiedy to w roku 1980 ukazują się 32 pozycje książkowe (poetyckie), a w roku 1981, w czasie przyspieszonego pulsowania naszej historii, z tragicznym grudniowym finałem, stan posiadania poetyckiego dorobku Polek okazał się zaledwie o trzy pozycje skromniejszy w stosunku do roku poprzedniego.

Ta niezbędna porcja statystyki, zestawiona z boomem „dekady młodych poetów" z początku lat dziewięćdziesiątych, skłania ku określeniu przesłanek do zaistnienia takiej sytuacji; Muza Poezji zdobywa dominację w warunkach wyjątkowo niekomfortowych w powszedniej egzystencji jej potencjalnych poddanych i akolitów, jawiąc im się niekiedy w postaci i geście kobiecej statuy u brzegów portu nowojorskiego.

Ryszard Matuszewski przyznaje, że rok 1980 „był rokiem szczególnym, w którym – z jednej strony – przewlekłość procesu wydawniczego, i narastający społeczny niepokój, drugiej zaś strony – żywiołowo rozwijający się ruch regionalny – zrodziły zjawisko spontanicznych inicjatyw edytorskich najróżniejszego rodzaju." Kończy logicznie i trafnie przedstawione powody analizowanego zjawiska, nie dającym się poskromić zdziwieniem:

> „Nie mieści się po prostu w głowie, ilu ludziom sprawia przyjemność pisanie wierszy. Żeby przynajmniej na każdego przypadł równie

> pokaźny legion czytelników.(...) rok 1980 nie był w naszej poezji rokiem przeciętnym. Był rokiem, podobnie jak w dziejach kraju obfitującym w doniosłe wydarzenia" [2]

Mickiewiczowska „bania z poezją" rozbiła się nad Polską w początkach i kolejnych latach bieżącego piętnastolecia. Stanisław Burkot tę fazę egzystencji rodaków w nowym kształcie ustrojowym i „wypracowywanej" przez nich literatury, określił nie bez łagodnie ironicznej tonacji jako „stan permanentnego debiutu". Niedawni kontestatorzy odchodzą od retoryki stanu okołowojennego, milkną tyrtejskie tony doraźnie tworzonych tekstów. Tak, jak Jan Polkowski, w kontekście wydarzeń roku 1980 i zapotrzebowania na słowo skuteczne, niekoniecznie finezyjne, swój tomik zatytułował „To nie jest poezja"; tak zauważalną reakcją w początkach III Rzeczpospolitej był w wielu tekstach wyczuwalny sceptycyzm, negacja, sardoniczne ujmowanie niegdyś patetycznie artykułowanych eksklamacji. Czy była to atrofia uczuć patriotycznych, kiedy Świetlicki gorzko oceniał „poezję niewolników" a Miłosz Biedrzycki „w nadzwyczaj inteligentnym wierszu „Asklop" odnajdywał się poza obszarem oddziaływania narodowego mitu: „Asklop, może to jakieś duńskie miasto/jestem tu przejazdem"... – pisał".

Dla wszystkich autorów, szczególnie młodych debiutantów, pozostawała kwestia języka, adekwatności stylu, określeń, oddających charakter indywidualnej wypowiedzi. Stylistyka zbiorowego, zaangażowanego deklamatorstwa była bezużyteczna, nawet kiedy potrzebę wypowiedzi ewokowały inspiracje zbliżone do dawnych, przeżywanych już niegdyś dziejowych doświadczeń.

W miejsce dotychczasowych poetyckich centrali wzorco- i opiniotwórczych w Krakowie czy w Warszawie powstały rozliczne „przylądki dobrych nadziei", czyli redakcje czasopism (m.in. „bruLion", „Nowy Nurt", „Kwartalnik Artystyczny", „Kresy", „Opcje", „Fa-art."), nowe, operatywne oficyny wydawnicze, dysponujące nowszymi technikami poligraficznymi. I te infrastrukturalne okoliczności wprowadziły na krajową „mapę poetycką" dziewięć dotąd mniej znaczących ośrodków (tu wymienia S. Burkot też Katowice) i dziewiętnaście zupełnie nowych, w tym: Kielce, Białystok, Opole, Mysłowice, Gliwice, Racibórz i Bytom.

Poezja jako antidotum lub przynajmniej próba zbilansowania ekspansji pop-tandety w kulturze, znajduje swoich sponsorów/sponsorki, zainteresowanych w zadośćuczynieniu potrzebom poetyckiej ekspresji, organizując konkursy o zasięgu ogólnopolskim i lokalnym. Do tej kategorii imprez należy m.in. doroczny konkurs w Sławkowie pod hasłem „Wiosna Poetycka", ogłaszany przez sławkowski Miejski Ośrodek Kultury i pilotowany przez Krystynę Celadyn-Głogowską. W roku 2003 miała miejsce jego XIX edycja. Spośród 95 utworów (nigdzie dotąd niepublikowanych) nagrodę przyznano „Kloszardom" Katarzynie Jarosz-Rabiej z Zielonej Góry. Romana Jegor z Mikołowa otrzymała III nagrodę za wiersz „Wszystkim moim bliskim". Wyróżniono Urszulę Michalak z Lublina

(„Ksiądz Roch") i Teresę Pawłowską z Sosnowca („Refleksy"). Nagroda II i jedno z wyróżnień przypadły Wiesławowi Stwerniczukowi z Tych i Andrzejowi Ziobrowskiemu z Krakowa [3]

Nowe możliwości publikowania skojarzonego z merytorycznym „nadzorem" czyli fachowym instruktażem otrzymali śląscy – i nie tylko – nowicjusze przysyłający swe teksty do kwartalnika humanistycznego w Katowicach pn. „Wyrazy". Redaktorka naczelna, Dorota Stasikowska-Woźniak zachęcała bardzo młodych autorów („szkoła nie zmanierowała was do końca"):

> „Czekamy na Was, Wasze wiersze, prozę i wszelkie inne gatunki poetycko-literacko-dziennikarskie „Kartki" – ostatnie strony w „Wyrazach" – istnieją specjalnie dla Was. Daję je Wam. Wykorzystajcie to."[4]

Rozmiary zadośćuczynienia potrzebom konfrontacji, okazji sprawdzenia się w poetyckim rzemiośle dostarczały liczne konkursy o charakterze ogólnokrajowym, lokalnym.Oto kilka najświeższych przykładów:

I Ogólnopolski Konkurs Poetycki "Złoty Środek Poezji" – Kutno 2005 na najlepszy poetycki debiut książkowy w roku 2004, organizowany przez Środkowo europejskie Stowarzyszenie Społeczno-Kulturalne „Środek";

I Ogólnopolski Konkurs Poetycki o Laur Sarbiewskiego, Płońsk 2005;

Kokurs Poetycki „...jak liść..." przy XXIII Ogólnopolskich Jaworskich Biesiadach Literackich 20005;

XIX Ogólnopolski Konkurs Poetycki „O liść konwalii" im. Zbigniewa Herberta organizowany przez Urząd Miasta Torunia oraz Centrum Kultury Dwór Artusa w Toruniu;

XXV edycja Ogólnopolskiego Konkursu Poetyckiego „O Laur Jabłoni 2005", organizowanego przez Centrum Kultury Regionalnej w Grójcu (jego celem jest pobudzanie aktywności twórczej i popularyzacja współczesnej amatorskiej twórczości poetyckiej (p.m.); w roku 2006 jury tradycyjnie wyznacza specjalną nagrodę za wiersz o tematyce grójeckiej;

XIV Ogólnopolski Konkurs Poetycki „Dać Świadectwo" 2006 organizowany przez Śródmiejski Ośrodek Kultury w Krakowie;

VII Ogólnopolski Konkurs Literacki im. Stanisława Grochowiaka w Lesznie;

VI Ogólnopolski Konkurs na tomik wierszy „Tyska Zima Poetycka" 2005, organizowany przez Teatr Mały w Tychach;

W roku 2006 Staromiejski Dom Kultury w Warszawie zorganizował I Ogólnopolski Konkurs Poetycki im. T. J. Pajbosia, dla zamanifestowania „samej poezji i działalności poetyckiej, poszukiwanie nowych, młodych twórców próbujących eksperymentalnych poetyk, odbiegających swym pisarstwem od dotychczasowych kanonów, popularyzowanie festiwalu „Manifestacje Poetyckie".

Upodmiotowienie społeczności lokalnych, indywidualizacja bytów jednostkowych, sprzyjały pobudzeniu lokalnych inicjatyw, aspiracji jak

i sposobów, środków ich wyartykułowania. Jednym z nich okazała się prasa. Po roku 1989 lawinowo powstawały regionalne i lokalne periodyki, reprezentujące niespotykaną dotąd rozmaitość wydawców, tytułów, sponsorów. Zniesienie cenzury stanowiło okoliczność wybitnie sprzyjającą autentyzmowi, szczerości wypowiedzi, wiarygodności informacji, co w niewielkich, społecznych korporacjach środowiskowych miało znaczenie o wiele większe niż odbiór wielonakładowych tytułów ogólnokrajowych.

> „Polityka została wyrzucona niemal całkowicie poza nawias intencjonalnej uwagi podmiotu – a wraz z nią zredukowaniu uległa socjosfera i spora część charakterystycznego dekorum świata przedstawionego w liryce poprzedników z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych."[5]

Instrumentem ze wszech miar poręcznym i skutecznym w użyciu okazała się prasa lokalna, jakże skąpo – w porównaniu z aktualną obfitością – opięta ciasnym gorsetem dyspozycyjnego lokaja, dawkowana onegdaj przez wszechwładną centralę. [6]

Województwo śląskie wiedzie prym w ilości tytułów pism samorządów (13, 1%), co można przyjąć jako refleks wypracowanej przed wiekami tradycji rozwoju „prasy małych ojczyzn"[7] w warunkach narodowego zniewolenia. Oprócz funkcji podstawowych, prymarnych, zapewniała więź z śląskim czytelnikiem w sensie „ponadnormatywnym".Poprzez rozwięty system korespondencji prasowych docierały na łamy gazet kwestie bardziej osobiste, w tym również dotyczące rozwoju i uczestnictwa w polskim ruchu amatorskim, możlliwości dostępu do polskiej literatury, prezentacja twórczości własnej, przeważnie utworów poetów ludowych, pozyskiwania repertuaru, propaganda i ochrona polskiego życia kulturalnego.

W nieidentycznych okolicznościach ale z niekwestionowaną analogią, pisma lokalne, są dostępnym forum dla debiutantów w dziedzinie literatury, szczególnie dla poezji, formy „metrażowo"-szpaltowo oszczędnej, a wyjątkowo komunikatywnej w sensie nadawczo-odbiorczym. Sukces ponadregionalny promowanego lokalnie debiutanta nobilituje i periodyk i najbliższe środowisko, co egzemplifikuje dobrany przykład promocyjno-integrującej roli tygodnika opolskiej gminy Łubniany pt. „Beczka", odpowiadający współczesnym potrzebom autoprezentacji, otwierającej możliwości zaistnienia szerszemu forum entuzjastów/twórców poezji. Mieszkaniec gminy, reprezentant młodych autorów piszących wiersze w gwarze śląskiej, języku polskim i niemieckim, Romuald Kulig zaistniał jako znany we własnym środowisku autor publikowanych na łamach „Beczki" wierszy , a 25 listopada 2005 r. w programie III Opolskiej Jesieni Literackiej prezentował swą twórczość poetycką.

Inny przykład kontynuacji wątku poetyckiego na łamach łubniańskiego dwutygodnika jest (ilustrowana fotografiami, m.in. R. Kuliga) notatka o opolskiej

grupie poetycko-dyskusyjnej EFFATA, zrzeszającej dysydentów z opolskiego Stowarzyszenia Młodych Poetów w listopadzie 2004 r., założoną przez studenta filozofii, Piotra Zawadzkiego, w składzie: m.in. Romuald Kulig, Karolina Litwiniec (nagrodzona w międzyszkolnym konkursie imienia J. Lompy w Oleśnie oraz w konkkursie o herb Chrzanowa (z Jackiem Podsiadłą prowadzi audycję „Studnia"), Anna Czyrska, wyróżniona m.in. w konkursie „O Złote Cygaro Wilhelma", Iza i Magda Janus, Jolanta Huncza, Stanisław Szymanowski. W planach: wydanie antologii młodych poetów „Spiritus" i niskonakładowego fanzinu z poezją, prozą, grafiką.[8]

Własny periodyk „Antidotum" założyli jesienią 2004 r. młodzi przedstawiciele mniejszości niemieckiej na Opolszczyźnie skupiającej na tym terenie 750 jej członków, czyli połowę ogólnej populacji w Polsce.

Specyfika ludnościowa Opolszczyzny, wynik wymuszonej wojną i jej konsekwencjami koegzystencji ludności rodzimej i repatriantów zza Buga, bywała tematem opracowań socjologicznych, sporadycznie trafiała do literatury. Rok 1989 wniósł nowe, niespętane państwowym dyktatem możliwości manifestacji autentycznie przeżywanych poglądów wśród ludności śląskiej (stąd taki akces jej części do mniejszości niemieckiej), odreagowującej obłudną propagandą kamuflowaną wobec niej dyskryminację. Początek transformacji ustrojowej „wyzwolił w Ślązakach czasem brutalne i agresywne, czasem spokojne i racjonalne oczekiwania i wymagania, żeby pozwolono im kultywować przerwane związki z ludnością niemiecką, która wykracza poza ludową tradycję etniczną tej grupy. Tradycyjna kultura tej grupy jest bowiem etnograficznie polska.".[9] Okazało się, że postępujące mimo wszystko procesy integracyjne, czego wykładnikiem były przede wszystkim małżeństwa mieszane, utożsamianie się potomstwa repatriantów z regionem, definiujących się jako „napływowi Ślązacy", na poziomie wspólnot rodzinnych, losów indywidualnych w nowej sytuacji i możliwościach zmiany opcji, stały się zaczynem rozterek, osobistych dramatów. I wówczas spieszyła – może nie Muza Poezji, a jedna z wiernych jej służek – by w nostalgicznym spojrzeniu na odysejski trakt swych przodków odnaleźć czerpane z chwilowej retrospekcji ukojenie.

Ta – Ma – Cza.
ZABUŻANKA W KLUCZBORKU JESIENIĄ 1945 ROKU
Trzecioklasistka z czerwono ceglnej podstawówki
Odmierzała niepokój krokiem powolnym
Zbliżając się do domu który ustępujące lato
Wydało odorowi spiętrzonych wokół wysypisk
Wszystkiego co szaleństwo wojny zbiło w cuchnącą masę
Pogruchotaną egzystencję niedawnych jeszcze jego mieszkańców

Tylko Milka krowa-repatriantka
Akuratnie imieniem przypasowana

Miejscu do niedawna rozbrzmiewającemu
Komendą inną niż ta do jakiej przywykł łaciaty czworonóg
Któremu wygody i szansę przetrwania
Rodzice skwapliwie zapewnili
Bez wahania przyjmując cenę zawyżoną
Dla mizernej połaci miejsc porośniętych trawą
Co mimo wszystko uznać by można za krowi Eden
Okupiony haraczem trudu jaki Stwórca wyznaczył
Po raz pierwszy i na zawsze n i e p o s ł u s z n y m.

DZIEWCZYNKA Z WARKOCZAMI I ROWEREM
R o w e r pokusa wierzgający rumak
Ją uparcie wykluczał z gromadki rówieśników
Jej tylko odmawiał spodziewanych wygód
Choć go cierpliwie przecież dosiadała
Podnosząc się z ścieżki żwirowej dookolnego maneżu
Po którym wszyscy pogromcy niefirmowego jednośladowca
Zwycięskie odbywali rundy
Podziwiani tylko przez tych co zawsze per pedes
Lub jednokonną furmanką pokonywali życiowe przestrzenie

Niegdyś...tam...skąd przybyli
Nie z własnej woli choć bez wyraźnego przymusu
Za to na zawsze i bezpowrotnie bo jeszcze był wybór
A mniejsze zło bezpieczniejsze od mamiących pozorów dobra
I bezpieczniej zaufać nieufności
Niż łudzić się mirażem propagandowych sloganów
Które morderczo dławiona Historia
Uparcie zamieniała w znaki ostrzegawcze.

W bydlęcych przeważnie wagonach
Przemierzyli rzekę od której historia i statyści
Jedno jeszcze dla nich przezwanie urobili
Przydzieloną urzędowo ziemię mieli czynić sobie poddaną
Sercem i pamięcią przywarci do tej co już przestała być swoja
Praojców dziedzictwem
Boskim wyrokiem onegdaj nadanym...

W kobiecy skansen poetycki trudno przy tej okazji nie zaprosić Janusza Wójcika, urodzonego w 1961 r. we Wrocławiu w rodzinie repatriantów kresowych, zamieszkałego na Opolszczyźnie, w Brzegu nad Odrą, gdzie m.in. współorganizuje od roku 1990 Najazd Poetów na Zamek Piastów Śląskich. W „Gościńcu Gogolińskim" almanachu z 1998 r. znajdziemy inny jeszcze przykład wpisujący się w nurt refleksji regionalno-nostalgicznej. Oto fragment „Modlitwy za kresy":

Panie (...)
Spraw abym jak aniołowie z Nazaretu do Loreto
Przeniósł na Śląsk z popiołu wskrzeszony
Święty dom moich dziadków-
Cztery ściany pamięci okryte dachem nieba
Gdzie jak niegdyś drzwi będą otwarte" (...)[10]

Julian Kornhauser, omawiając polski pejzaż literacki po roku 1989, wydziela odrębny akapit tłustą czcionką, zaznaczając Górny Śląsk jako drugie odkrycie po Atlantydzie Północy z porównywalnym wkładem tych regionów w rozwój współczesnej literatury, z unaocznieniem istnienia „rzeczywistości wieloetnicznej i wielokulturowej.(...) Ten powrót do korzeni nie jest zwykłą regionalizacją. To coś więcej: autentyczna potrzeba zbudowania tożsamości narodowej, obrona przed wyjałowieniem i tanim uniwersalizmem kulturowym".[11]

O Śląsku powie, że „to miejsce magicznego początku, ląd z trudem poddający się zmianom, podtrzymujący swoją kulturową odrębność". Literatura we wszystkich swych gatunkach, więc i poezja, poświadczają tę konstatację. Konfrontacyjne zestawienie prapoczątków życia literackiego na Opolszczyźnie po włączeniu Śląska Opolskiego w terytorium państwa polskiego z jego najnowszą współczesną wersją, uzmysławia specyfikę kulturową regionu w jej najwartościowszych ale i zaskakujących przejawach. W najwcześniejszym tomie zbioru wierszy, wydanych jesienią roku 1945 pt. „Zbiór poezji literatów Na Opolszczyźnie" znalazły się teksty przesycone powojenną nostalgią, przygnębieniem, więc „nie zyskały aprobaty czytelników, oczekujących treści bardziej optymistycznych, ani profesjonalnych krytyków, zrażonych postmodernistyczną poetyką jednych a zbyt wiernym naśladowaniem rzewnego tonu liryki Konopnickiej przez pozostałych rymopisów."[12]

W początkach lat 90-ych opolski Oddział Związku Literatów Polskich liczył 18 osób, do dyspozycji pozostawała Oficyna Literacka „Wers". W latach 1989-1993 pod redakcją Harrego Dudy ukazało się się 31 tytułów poetyckich, w tym 22 w tejże Oficynie.[13] Interesująca nas reprezentacja poetek przedstawia się skromnie w stosunku do kolegów po piórze: E. Lisak-Duda, Teresa Nietyksza, Irena Wyczółkowska, Karolina Turkiewicz-Suchanowska, Maria Sławska (Strzelce Opolskie), Renata Szuman-Fikus (od 1983 r. w RFN), Lidia Irena Węglarz, ponad 90-letnia autorka, nestorka opolskiej plejady pań w zaciągu Muzy Poezji, stanowi kategorię, nie tylko wiekową autorek dojrzałych, o ponadregionalnych możliwościach kontaktu z odbiorcą ich twórczości. Wierszyk L.I. Węglarz z tomiku „Chwila tańczącej jaskółki" (1997) anonsujący osobisty stosunek do własnej twórczości, może być mottem do licznej zbiorowości o całe pokolenia młodszych koleżanek. Przeważnie około 20-letnich debiutantek.

„Mała poezja / po laury nie sięga / nie dba o doskonałość / niewprawnie i sentymentalnie dotyka banału / mała poezja / nie chce podbijać świata / wystarcza jej / małość / to tylko wrażliwe serce / co na papierze zostało".

Sens opinii Stanisława Burkota o poezji najnowszej da się w pełni zastosować do juweniliów opolskich debiutantek.

> „Poezja, literatura w ogóle staje się coraz bardziej wypowiedzią prywatną. Bo żeby wyżyła, musi „zamiatać ulice". Nie przynosi zaszczytów, jest potrzebą indywidualną. Jeśli na tym polega postmodernizm, to jestesmy świadkami odkrywania nowych możliwości, narodzin czegoś, czego nie da się zbyć lekceważeniem".[14]

Wiersze opolanek (związanych w jakikolwiek sposób z Opolszczyzną) przynależą do innej formacji, odcinającej się od feminizującego kamuflażu Rafała Wojaczka, a nawet zdystansowane do manifestacyjnego sposobu autoprezentacji w tomiku A. Świrszczyńskiej „Jestem baba" (1972) wyrażonej korporalną i emocjonalną autoekspresją, pulsującą buntem autorki przeciw przypisanemu kobiecie cierpieniu.[15]

Można by rzec, iż poezja opolanek nie mieści się w definicji literatury kobiecej sformułowanej przez Grażynę Borkowską, gdyż według niej „nie wszystkie utwory napisane damską reką stanowią przykład literatury kobiecej."

> „Płeć nie determinuje kształtu dzieła. Przyjmijmy, że o literaturze / poezji kobiecej możemy mówić wtedy, kiedy przedmiot utworu odsłoni swą płciowość, dokona seksualnej samoidentyfikacji. Definicja ta jest jasna w odniesieniu do poezji: jeśli podmiot liryczny wiersza, „ja" poetyckie, zaznaczy swą seksualność, choćby przez wybór określonej formy gramatycznej, wtedy możemy mówić w sposób zasadny o poezji kobiecej jak też zastanawiać się nad jej literackimi funkcjami oraz sposobem wyrazu"[16]

Teksty opolskich autorek nie przekładają się na argumenty potwierdzające całkowitą integrację ich twórczości z przedstawicielkami środowisk krakowsko-warszawskich. Nie bruLionowy duch i temperament, brutalizm czy ekshibicjonizm znamionuje ich twórczość. To nie barbarelle, raczej skłonne do dyskretnej, wolnej od retuszu i maski konfesji, szczerości, a nawet pewnej odwagi w wyrażeniu uczuć i doznań głębiej skrywanych. Bliższe są myśli Anny Kamieńskiej: „Mówić prawdę w poezji to znaczy nie kłamać nawet pięknością i fałszywą urodą słowa". I dzieje się to całkiem naturalnie. Wyczuwalny o'haryzm nobilituje kobiece parafernalia, przydając powszedniości rangę poetyckiego tworzywa.

Konstatacje owe potwierdza program III Opolskiej Jesieni Literackiej. W dniu 23 XI 2005 r.dyskusja panelowa o poezji współczesnej z udziałem znakomitych jej znawców (również poetów: Karola Maliszewskiego z Nowej Rudy, Jacka Gutorowa z Opola, Piotra Śliwińskiego (UAM), Agnieszki Wolny-

Hamkało), komentatorów i „akuszerów"debiutanckich pierwocin, tomików. W dniu następnym spotkanie autorskie z laureatami Nagrody im. Kościelskich: J. Podsiadłą i T. Różyckim, równie promująco i instruktażowo odziaływujących na domorosłych wieszczów (J. Podsiadło prowadzi kącik poradniczy na łamach „Nowej Trybuny Opolskiej"). W dniu 25 XI Trzecia Fala czyli prezentacje poetyckie Leny Jedlickiej, Julii Szychowiak, Romualda Kuliga, Sławomira Kuźnickiego, Radosława Wiśniewskiego i Lechosława Juszczaka. Laureaci Gałązki Oliwnej: Marta Kadłub, Patrycja Kaleta oraz Dariusz Dzierzyński prezentowali swe konkursowe tomiki.[17]

W konwencji zamykającego całość informacji post scriptum, warto chyba wspomnieć o szczególnej inicjatywie kobiet, nauczycielek szkół opolskich i województwa opolskiego, staraniem których zorganizowano Konkurs Poetycki pn. „Jan Paweł II-Apostoł świętości" jako jeden ze sposobów podkreślenia srebrnego jubileuszu Klubu Inteligencji Katolickiej w Opolu. Nieprzypadkowa jest data ukazania się pokłosia konkursu (od lat 6 – 17): 15 października 2006 r. (VI Dzień Papieski) W 56-stronicowej broszurze na 54 tekstów można się doliczyć 40 autorek. Oczywiście ten przykład supremacji „poetek" tłumaczą biologiczne prawa rozwojowe. Chłopcy w tym wieku mnie ulegają muzom, bardziej Marsowi i nadzorowanym przez niego „resortom".

Nie można nie zauważyć walorów takowej inicjatywy o potencjalnych w przyszłości przejawach – być może – wartościowych dokonaniach literackich. Obserwowana aktualnie poetycka pandemia generuje chyba klimaty kompensujące niedostatki życiowej galopady ku źle wytypowanym, złudnym, nieosiągalnym celom.[18]

A czy kobiece wierszopisanie nie jest odpowiedzią na zwyżkującą potrzebę stosowania uzdrowicielskich mocy osobistej ekspresji poprzez słowo?

Przypisy

[1]M. Głowiński, J. Sławiński, Wstęp (do): Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia cz.1, Wrocław, 1987, s. 61-62.

[2]R. Matuszewski, „Rocznik Literacki", 1980, s. 55.

[3]T. Kijonka, Co roku w Sławkowie, „Śląsk" 2003, nr 7, s. 57.

[4]„Wyrazy" 1998, nr 7/8, s. 1.

[5]M. Orski, „Ja" w pokoju z widokiem, czyli o nowej poezji polskiej, „Odra", 1994, nr 10, s. 59.

[6]Zob. M. Lisiecka, J. Nawratil, Jak uprawiać dziennikarstwo z naszych stron, czyli o społecznej roli prasy lokalnej (w): Media a środowisko społeczne. Dylematy teaorii i praktyki. Pod red. S. Michalczyka i H. Ulaneckiej, Katowice, 2006, s. 49-53; R. Kowalczyk, Wczoraj i dziś prasy lokalnej w Polsce, Poznań, 2002.

[7]J. Buzek, Prasa małych ojczyzn, „Gazeta Kresowa", 2000, 11 II.

[8]Beczka", 2005, nr 6.

[9]Śląsk chłodnym okiem. Wywiad z dr M. Śmiełowską, „Trybuna", 1999, nr 105, s. 11.

[10]J. Pyszko, Kawiarenka Pod Pegazem 1989 – 2002, Jabłonków, 2003, s. 5.

[11]J. Kornhauser, Postscriptum. Notatnik krytyczny, Kraków, 1999, s. 107-108.

[12]J. Glensk, Środowisko literackie (w): Opole. Monografia miasta. Pod red. W. Dziewulskiego i F. Hawranka, Opole, 1975, s. 604.

[13]H. Duda, Opole literackie 1945- 1993 (w): J. Pyszko, op.cit., s. 18-19.

[14]S. Burkot, Literatura polska w latach 1986 – 1995, Kraków, 1997, s. 60.

[15]J. Hurnik, Kobieta wobec świata. Oblicza polskiej współczesnej poezji kobiecej, Częstochowa, 2003, s. 151-158.

[16]G. Borkowska, Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca. „Teksty Drugie", 1995, nr 3/4, s. 38.

[17]Za: Program III Opolskiej Jesieni Literackiej 23-25 XI 2005 r.

[18]J. L. Woźniak, Terapeutyczna rola poezji, „Śląsk", 2005, nr 11, s. 75.

P O E T K I O P O L S K I E

A u g u s t y n – Z y g a d l e w i c z Irena, ur. w Warszawie, poetka, malarka; 1996 r. wydała tomik poezji „Strzępek".

Ch w i s t Anna, ur. W 1979 r. w Opolu; debiut w 1996 r. w antologii poetyckiej „Debiut" (Wydawnictwo „Sowa"); studentka kulturoznawstwa na Uniwersytecie Opolskim, miesszka w Opolu, członkini Stowarzyszenia Młodych Poetów, działającego od 1999 r.

C z e k a j Sylwia, ur. w 1979 r., studentka Wyższego Studium Fotografii w Jeleniej Górze, debiut w na łamach „Stron" (2002 nr 1). Mieszka w Opolu.

D ł u g o s z-P e n c a Daniela, ur. W 1932 r. we Włoszczowej, poetka, debiut w „Głosie Włókniarza" w 1977 r., wydała 6 zbiorów poezji, ostatni „Szmer piasku zostanie", Kraków, 1999, mieszka w Prudniku, należy do Związku Literatów Polskich.

H u n c z a Jolanta, ur. w Opolu w 1980 r., poetka fotograf; debiut w Almanachu Opolskich Poetów pt. „Za garść wierszy", Opole 2003, członkini Stowarzyszenia Młodych Poetów.

J e d l i c k a Lena, ur. w 1982 r. w Kędzierzynie-Koźlu, poetka; debiut w 2003 r. w pokonkursowym almanachu „Krajobrazy słowa X" (Kędzierzyn-Koźle), laureatka nagród poetyckich (1997, 1998, 2003), wyróżniona w konkursie poetyckim O Gałązkę Oliwną (2003); studentka bibliotekarstwa i filologii polskiej na Uniwersytecie Wrocławskim, należy do Stowarzyszenia Żywych Poetów, działającego w Brzegu od roku 1990. Prezentacja dorobku w ramach III Opolskiej Jesieni Literackiej (2005).

K a c a Ewa, ur. w 1968 r. w Namysłowie, poetka, prozaik, debiutowała w 1996 r. na łamach „Gazety Ziemi Namysłowskiej", laureatka wielu konkursów literackich, m.in. „O laur Kosmicznego Koparka" (1996), „Złote Cygaro Wilhelma" (1998), „O Laur Jabłoni" (2003); autorka dwóch zbiorów wierszy, ostatni „Bez skargi i pieśni"; mieszka w Namysłowie, należy do miejscowego Klubu Młodych Twórców „Wena", działającego od roku 1996.

K a d ł u b Marta, promocja tomiku poetyckiego w ramach III Opolskiej Jesieni Literackiej (2005).

K a l e t a Patrycja, promocja tomiku poetyckiego w ramach III Opolskiej Jesieni Literackiej (2005).

L a c h o w i c z Maria ur. w 1980 r. w Opolu, nagrodzona w turnieju poetyckim młodych podczs Najazdu Poetów na Zamek w Brzegu w 1997 r. Stypendystka Złotej Rybki, przyznanej przez II program TV (1998). W 199 r. wydała tomik „Wcielona w słowa".

L i s a k –D u d a Elżbieta, poetka, ur. w Grodnie. Żona poety H. Dudy, pedagog w szkole podstawowej w Opolu. Debiut w „Radarze" w 1979 r., teksty publikowane w opolskiej prasie, w „Głosie Nauczycielskim". Współautorka almanachów poetyckich, firmowanych przez „Kwartalnik Nauczyciela Opolskiego, „Gościa Wiaduktu", „Kalendarza Opolskiego", publikuje na antenie Radia Opole. M.in. wydała „Wsłuchana w dotyk" (1987), „Historia Złotej Rybki" (1992).

M a j - S z c z y g i e l s k a Ewa, ur. w 1957 r. w Korfantowie, poetka, debiut w 1993 r. na łamach „Gazety dla Ciebie", wydała dwa zbiory wierszy, ostatni „Na drugim brzegu tęczy" (1998), mieszka w Namysłowie.

M a z u r Agnieszka, ur. w 1981 r. w Opolu, poetka konkretystka, debiutowała wystąpieniem na Zaduszkach Poetyckich w Krakowie w 2002 r., studentka filologii polskiej na Uniwersytecie Opolskim; mieszka w Opolu, należy do Stowarzyszenia Młodych Poetów.

N i e t y k s z a Teresa, ur. w 1937 r. w Białej Podlaskiej, poetka, aforystka, debiutowała w 1959 r. w „Dodatku Kulturalno-Literackim Nowej Wsi", autorka zbioru poezji „Cień z oczu" (1991), „Powietrzem i miłością" (2004), „Podróż Penelopy" /2005/, „Sonety opolskie" /2006/. Mieszka w Opolu, członkini miejscowego Nauczycielskiego Klubu Literackiego.

O s t o j a Eliza A., ur. w 1978 r. w Oleśnie,poetka, doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Łódzkiego.

P ó ź n i a k Renata, ur. 1973 w Skrzeczynie. Wydała debiutancki tomik „Szeptem malowane. Wiersze romantyczne" w roku 2004.

P r o c n e r - B i a ł e k Maria Teresa, urodzona w Bytomiu, asbsolwentka Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Śląskiego. Od 1980 r. mieszka i pracuje w Opolu. Debiutowała w 1999 r. zbiorem wierszy „Kto za tym stoi".

S ł a w s k a Maria, poetka, mieszka w Strzelcach Opolskich.

S o b o l e w s k a Ludmiła Małgorzata,(z domu Nietyksza),poetka, plastyczka, ur. w 1962 r. w Opolu; debiutowała na plenerze literacko-plastycznym w Cieplicach. Mieszka i pracuje (pedagog) w Opolu, należy do Nauczycielskiego Klubu Literackiego i do Związku Polskich Artystów Plastyków - Polska Sztuka Użytkowa. Laueatka Złotej Buławy w konkursie literackim „Buława Hetmańska 2004", i Pucharu Prezesa ZG ZNP. W r. 2005 zdobyła pierwsze miejsce w konkursie" Natura moich okolic" i wkonkursie organizowanym przez Towarzystwo im. M. Konopnickiej w Górach Mokrych. Wiersze publikowała w prasie, almanachach. W 2006 r. ukazał się tomik jej poezji pt. „Okno".

S t e ć Wioletta, ur. 1963 r. w Strzelinie, zadebiutowała w 1996 r. na łamach „Gazety Ziemi Namysłowskiej", laureatka pierwszych miejsc w konkursie na amatorską twórczość artystyczną, mieszka w Namysłowie, członkini miejscowego Klubu Młodych Twórców „Wena".

S z c z u k a Sandra, ur. w 1981 r. w Oleśnie, poetka, debiut w Almanachu Opolskich Poetów „Za garść wierszy" (Opole 2003), studentka psychologii na Uniwersytecie Opolskim, mieszka w Opolu, gdzie należy do Stowarzyszenia Młodych Poetów.

S z u m a n - F i k u s Renata, poetka, aforystka, prozaik, urodziła się w Zabrzu.

Debiutowała tomikiem poezji „Co jest snem" (1984), wydanym w Katowicach (Wyd. „Śląsk" w serii: Poezja polska XX wieku). W 1983 r. wyjechała z rodziną do Niemiec, gdzie obecnie mieszka; w 1998 r. ukazał się jej zbiór wierszy w języku niemieckim „Floegebaum. Gedichte" (1998).

S z y c h o w i a k Julia, promocja tomiku poezji w ramach programu III Opolskiej Jesieni Literackiej (2005).

Ś w i ę c i c k a Magdalena, ur. w 1983 r. w Brzegu, debiut w audio-almanachu „Próba usprawiedliwienia w 10 punktach" Stowarzyszenia Żywych Poetów w 2003 r., którego jest członkinią.

T o m c z y s z y n – H a r a s y m o w i c z Agnieszka, poetka, mieszka w Głuchołazach, należy do Nauczycielskiego Klubu Literackiego.

T r o j a n e k - S z m i d t o w a Irena, ur. w 1915 r. w Moskwie, poetka, autorka tekstów piosenek, publikowała w prasie lokalnej"Karkonoszach", „Wiadomościach Kulturalnych", „Wczoraj,Dzisiaj, Jutro"; nakładem przyjaciół wydała 4 zbiory wierszy; ostatni „Nie omijaj smutnych" (Opole 2003); mieszka w Opolu.

T u r k i e w i c z - S u c h a n o w s k a Karolina, ur. w 1939 r. w Trośniańcu Wielkim, poetka, prozaik, debiutowała na łamach „Kultury" w 1968 r, wielokrotnie nagradzana za działaność artystyczną, m.in. nagrodą Marszałka Województwa Opolskiego (2003), autorka 12 zbiorów poezji; ostatni „Samotność w zaułku psów" (Warszawa, 2002 Wyd. „Nowy Świat"), „Anioły, żywioły, komety" (2004), mieszka w Namysłowie, członkini Nauczycielskiego Klubu Literackiego i Związku Literatów Polskich.

W ę g l a r z Lidia Irena, poetka i aforystka. Debiutowała w 1989 r. na łamach „Trybuny Opolskiej", publikowała swe wiersze też w innych periodykach, almanachach, w tym również ogólnopolskich. Wydała 4 tomiki wierszy: „Robinia" (1993), „Ogród słów" (1995), „Chwila tańczącej jaskółki" (1997), „Świat na własny użytek" (1998).

W i e c h e ć Barbara, ur. w 1984 r. w Lubinie, debiutowała w 2002 r. w „Gazecie Ziemi Namysłowskiej", wyróżniana w konkursach literackich, m.in. w konkursie poetyckim O Gałązkę Oliwną (2003); mieszka w Idzikowicach, należy do Klubu Młodych Twórców „Wena".

W i t k o w s k a Zuzanna, ur. w 1985 r. w Kędzierzynie-Koźlu. Debiutowała na łamach „Kursywy" w 2003 r., laureatka konkursów poetyckich, m.in. Krajobrazy Słowa (2002), wyróżniona w konkursie poetyckim O Gałązkę Oliwną (2003), uczennica Liceum Ogólnokształcącego, mieszka w Kędzierzynie-Koźlu.

W y c z ó ł k o w s k a Irena, ur. 1941 poetka, prozaik, urodziła się i wychowała w Warszawie, polonistka (UW). Po śmierci ojca w Powstaniu Warszawskim, przeprowadziła się z matką do Opola; pracownik Wydawnictwa Uniwersytetu Opolskiego. Debiut w roku 1958 i po prawie 25 latach pierwszy tomik poetycki „Skóra węża" (1990). Nagrodzona Wojewódzką Nagrodą Artystyczą za rok 1992, pierwsza laureatka Nagrody Literackiej im. Marka Jodłowskiego (1993). Wydała jeszcze tomiki: „Gdzie piołun rośnie" (1991), „Ptaszysko" (1991), „Balkon bez poręczy" (1993), „Gwar utajony" (1996), „Wstęp do teorii jawy" (2000) „Smocza samotność" (2003).

(Wykaz przejęty z Almanachu Poetów Opolskich „Za garść wierszy" Opole 2003, s.103-107, uzupełniony o nazwiska poetek: Irena Augustyn-Zygadlewicz, Sylwia Czekaj, Marta Kadłub, Kaleta Patrycja, Maria Lachowicz,Elżbieta Lisak-Duda, Renata Poźniak, Maria Sławska, Renata Szuman-Fikus, Julia Szychowiak,Lidia Irena Węglarz, Irena Wyczółkowska).

Zusammenfassung

Die neue Poesie und der oppelner Frauen Versemacherei

Am Anfang der 90. Jahre erfolgte eine wahre – bis jetzt nicht notierte – Eruption des poetischen Schaffens. Die Art der ehemaligen elitaren Gedichtschreiberei, erreichbar eher den Ausgewählten der Muse, wurde zum Expressionsmittel fast einer ganzen Generation der 70. und 80. Jahre. Vorwiegend waren es die Debűtanten, die den älteren Kollegen Schritt halten wollten. Schneller debűtierten sie mit seinen kleinen Gedichtsbändchen, dank der Liquidation der Präventivzensur und der Entwicklung der kleinen Buchverlage und Lokalpresse. Besonders aktiv ist in den Jahren die Repräsentation der schreibenden jungen Frauen, bis jetzt ein seltener Phänomen. Auch im Oppelner Schlesien vermehrte den Bestand der polnischen Poesie die neue Generation der Dichterinen, mit den schon anerkannten, u.a. Daniela Długosz-Penca, Teresa Nietyksza, Irena Trojanek-Schmidtowa, Karolina Turkiewicz-Suchanowska, Lidia Irena Węglarz und Irena Wyczółkowska.

Krystyna Heska-Kwaśniewicz
(Katowice)

O księdzu Jerzym Szymiku – teologii, poezji i Śląsku (rekonesans badawczy)

Jest 18,20, drugiego lipca 1997 roku.
Opisuję, co widzę znad ołtarza pszowskiej bazyliki
Podczas Poniesienia:

Na pierwszym planie,
W odległości 40 centymetrów od oczu, Hostia.
Wokół biel, złocistość i szlachetne brązy, słychać dzwonki,
Przez otwarte drzwi kościoła wdziera się lato.
Za drzwiami plamy wieczornego światła na tle
Kilkunastu odmian zieleni. Kończy się dzień w niedużym
Miasteczku na Południu Polski. Chleb staje się Ciałem. Rdzawe
Wieżyczki ratusza, dalej doliny, jeszcze dalej dębowe aleje, na horyzoncie
Siny zarys gór.
W tle niebo.
We wszystkich możliwych sensach tego słowa.

Podnoszę wino, które stało się Krwią
Niech się rozleje przez otwarte drzwi, niech
zaczerwieni się świat po horyzont. Niech ta Krew przebarwi
wieczorne światło, rachityczną zieleń, doliny i dęby. Niech je ocali,
zbawi.

Pszów, lipiec 1997 r.
Lublin, listopad – grudzień 1988 r.[1]

Przytoczony wiersz ks. Jerzego Szymika zatytułowany *Lipiec* z tomu *Śmiech i płacz* w syntetycznym skrócie oddaje istotę jego pisarstwa w którym na pierwszym planie jest kapłaństwo, na drugim poezja, na trzecim Śląsk. Te plany się wzajemnie przenikają, układają w rozmaitych porządkach, zawsze są wobec siebie komplementarne, a wszystkie spaja Słowo. Jest w jego poezji kilka takich tekstów, między innymi *Dziewczynka w żółtych rajstopach, w śląskim kościele*, w których autor, jak w soczewce skupił życie ludzkie z jego nieograniczonymi możliwościami, dramat śmierci i całą wieczność. (…) Ta właśnie szeroka perspektywa, spojrzenie „spoza czasu", zestawione ze zmysłowym konkretem, z realnością opisywanych osób i miejsc, stanowi o sile poezji księdza Szymika"[2]

Twórczość ks. Jerzego Szymika: teologa, uczonego, poety, eseisty, urodzonego w Pszowie na południowym krańcu Śląska wpisuje się w fenomen wyraziście obecny w literaturze polskiej od lat osiemdziesiątych, o którym Bożena Chrząstowska napisała:

„Osobliwym zjawiskiem współczesnej kultury polskiej jest spora grupa księży poetów. W bibliografii zarejestrowano ich czterdziestu"[3]. Erupcja tej twórczości, być może uwolniona najpierw intensywnie rozwijającym się drugim obiegiem literackim, potem zniesieniem cenzury w roku 1989, w końcu dużą ilością czasopism konfesyjnych, znaczona jest tak wybitnymi nazwiskami jak (w grupie seniorów) Karol Wojtyła, Jan Twardowski, Władysław Oszajca, Janusz Pasierb, Kazimierz Wojtowicz, Jan Sochoń, a z najmłodszych poetów Andrzej Madej, Stanisław Kobielus. Papież Jan Paweł II, sam poeta i pisarz, podkreśla, że „związki między sztuką a kapłaństwem wcale nie mają charakteru przygodnego lecz ontologiczny, czyli tworzący sam rdzeń życia."[4]

Ksiądz Szymik, rocznik 1953, laureat olimpiady polonistycznej, po maturze pierwotnie złożył dokumenty na polonistykę na Uniwersytecie Śląskim, ale cały czas czuł, że to nie był ten najwłaściwszy wybór i w końcu odebrał je i zawiózł do seminarium duchownego do Krakowa, gdzie w grudniu 1979 roku przyjął święcenia kapłańskie. Był wikarym, katechetą, wykładał w seminarium i pracował naukowo, pisał okolicznościowe wiersze. W roku 1996 w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim odbyło się jego kolokwium habilitacyjne na podstawie książki: *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza. Teologia literatury*. Łącząc dwie największe miłości swego życia: teologię i literaturę, posiadał przekonanie, które wyraził następująco: „Nie sprzeniewierzam się swojemu kapłaństwu, kiedy jestem poetą i odwrotnie"[5]. Dzięki wnikaniu w materię słowa i jako kapłan i teolog: lepiej objaśnia i nazywa świat, w którym żyje. Jego mistrzami są: Czesław Miłosz i Zbigniew Herbert, zachwycają go kongenialne przekłady Barańczaka, dostrzega w nich „centrum polszczyzny"[6] i żywy puls naszych czasów, zdumiewa głębokość dusz i umysłów. Natomiast nie fascynuje go poezja Tadeusza Różewicza, bo jako człowiek boi się rozpaczy, braku nadziei. Jego pisarstwo wszak nie jest wolne od cierpienia, smutku, bólu. Szymik nie uślicznia ludzkiego życia. I jemu przemijalność ziemskiego piękna przynosi gorycz – ale nigdy rozpacz. W przypadkach najdramatyczniejszych pojawi się podobnie jak u Miłosza okrzyk, jak „unde malum" – skąd zło, ale zawsze bliższa jest mu postawa Hioba – nigdy gnoza. Pisze: „Na przykład w poezji kocham to, że cały czas dobry wiersz krząta się koło cierpienia, pozbawienia, śmierci; błąka się w ciemnych tonacjach życia, pomagając oswoić grozę, potwierdzając tęsknotę za światłem, pełnią, życiem po prostu…Tęsknota nie występuje w moim świecie w stanie czystym. Jest ona pochodna miłości i w tym znaczeniu jest teologicznie ważna i duchowo, egzystencjalnie – bardzo mi bliska"[7].

Takie są przemyślenia, upodobania i preferencje literackie ks. Szymika. W jego twórczości odnajdziemy bardzo wiele refleksji na temat kapłaństwa,

poezji i śląskich korzeni. Pewien autotematyzm, który dostrzec można nawet przy pobieżnej lekturze jego tekstów, wynika z faktu, iż bardzo świadomie utożsamia on rolę poety i kapłana i że nie ma między nimi konfliktu. Wielokrotnie pisze, że w hierarchii jego wartości najważniejsze jest Słowo Najwyższe i z tego faktu wynikają relacje między wszystkimi słowami i związkami słów. Ma także świadomość najlepszych tradycji związku poezji i teologii pisząc „najwięksi teologowie są poetami i najwięksi poeci teologami”[8] i przywołuje przykłady: A. Dantego, T.S. Eliota, Hansa Ursa von Balthasara czy R. Guardiniego.

U Szymika powołanie kapłańskie jest pierwsze, z niego wszystko wynika i nigdy nie tai on swego stanu, nawet go podkreśla, na okładkach jego książek przed nazwiskiem zawsze pojawią się dwie litery: „ks.”. Można powiedzieć, że całe jego pisarstwo kształtuje „…fundamentalna myśl, iż słowo poetyckie rodzi się ze Słowa i jest swoistym spełnieniem misji kapłańskiej”[9].

W książce *W poszukiwaniu teologicznej głębi literatury* pisze wprost: „Jeśli „słowo” stanowi jedno z istotnych i głównych źródeł tak teologii, jak i literatury, to tajemnica „bytu słowa” jest źródłem wspólnym” obydwu dziedzin, fundamentem ich wzajemnych powiązań, „Podstawą podstaw””.[10] Dlatego z sensu pierwszego wersetu Janowego *Prologu* o Logosie: „Na początku było Słowo” wyprowadza sens wszystkich swoich słów – zwłaszcza poetyckich. Poniżej przytoczone wyznanie jest więc zarówno zwierzeniem kapłana jak i poety: „W misterium słowa, w prapierwotnym żywiole języka, tkwią więc najbardziej fundamentalne związki pomiędzy językiem religijnym, teologicznym i literackim, pomiędzy teologią a literaturą piękną”[11].

Taka świadomość roli słowa bardzo przypomina deklaracje krakowskiej Awangardy, gdyż jest w tej postawie echo wyznania jej „papieża” – Tadeusza Peipera, który pisał: „Kochamy wszystko, co dotyczy słowa; jego życie; jego odmiany i drobne odcienie; jego związki i związki związków. A szczególnie kochamy nieznane jego możliwości; to co my sami uczynić z niego potrafimy; kochamy każdą pracę nad nim”[12]. Z tą różnicą, że autor *Dziennika pszowskiego* słowo odnosi do jego Boskiego Stwórcy – awangardziści widzieli w słowie ludzki akt porządkowania świata – dla ks. Szymika słowo odbija porządek Wieczny; wszakże podobna jest i u niego i dla Peipera i jego uczniów, miłość do słowa i wiara w jego moc sprawczą.

Symbole wiary są więc widoczne już „na powierzchni” tekstów poety-kapłana: hostia, krzyż, ciało, krew, wino, biblia są dla ks. Szymika kontekstem naturalnym i są nim nasycone wszystkie jego słowa. Sprzyja temu pełnienie funkcji pastoralnej (duszpasterskiej) i codzienne doświadczenie kapłana – liturgia, a wpływ modlitw i pieśni zostaje zaznaczony w sposób świadomy lecz nigdy nie czyni z eucharystii przedstawienia.

„Przez słowo przychodzi do człowieka Słowo…To droga najgłębiej i najjaśniej wytyczona na kartach Biblii. Ale intuicyjnie jest ona zapisana w przebogatym świecie książek. Przebiega przez biblioteczne sale, przez półki z książkami stojące

w moim mieszkaniu. Wcześniej wytyczyły ją zwoje pergaminu, stosy glinianych tabliczek. Słuchanie słów po to, by usłyszeć Słowo, Odwieczny Logos, Jezusa Chrystusa. Oto – wierzę – ostateczny sens nauki i pasji czytania, pisania."[13]

Określony przez sakramentalne powołanie; ono zapobiega rozdarciu między ołtarzem i piórem, ponieważ oba powołania się uzupełniają, dla obu punktem odniesienia jest Logos.

Być może dlatego najwięcej wypowiedzi autotematycznych zawiera w sobie świadomość służby słowu:

„Obrazy poetyckie jakby tworzone z duszpasterskiego punktu widzenia. Z drugiej strony odnotować można niekonwencjonalne i nieoczekiwane sposoby przekraczania języka sakralnego i swobodne poruszanie się w przestrzeniach językowego profanum, czyli czerpanie z frazeologii potocznej, odwoływanie się do różnych podsystemów języka współczesnej polszczyzny, jak i odwoływanie się do pradawnej tradycji mitu, rytuału czy kultury śmiechu".[14]

W obszary świętości wchodzi autor przez zwyczajność, bo według autora *błękitu* poezję trzeba tworzyć z życia i takie stanowisko broni tę poezję przez automatyzmem językowym a zarazem rozsnuwa ją pomiędzy znakami sacrum i profanum; niebem i ziemią, ale opis języka tej poezji to już inne zagadnienie. Tu trzeba tylko zaznaczyć, że twórca ma wyrazistą świadomość językową. Pisze „(…) język to jest coś więcej niż tylko słowa i intonacja. Za nimi kryje się świat nowych przestrzeni dla pracy wyobraźni, twórcze idiomy, odkrywcze sposoby nazywania rzeczywistości, oglądania jej pod specyficznym, nowym kątem"[15]. Być może właśnie z tej świadomości bierze się pewien dystans do gwary śląskiej jako tworzywa poetyckiego i liturgicznego, choć posługuje się nią sprawnie i z upodobaniem. Stwierdza jednoznacznie: „Nie umiem pisać wierszy gwarą, ponieważ to „biercie i jydzcie „cały czas brzmiałoby gdzieś na obrzeżach tekstu albo w centrum nawet"[16], a nieco dalej zapytuje: „Jakie źródło mają owe reakcje komiczne, to, że się śmiejemy ? Nie wiem. Widzę jednak wyraźnie, że jest jakoś słabość pod tym względem w naszej gwarze"[17]. Ważna wydaje się też następująca konstatacja: „Sądzę, że status i struktura naszej gwary nie pozwalają jej unieść ciężaru tekstu liturgicznego"[18]. Z drugiej strony posiada też świadomość, iż wyrazy gwarowe, gdy wchodzą w związki metaforyczne z tymi głęboko zakorzenionymi w kulturze mają działanie wzmacniające, bliskie oksymoronowi tak jak w wypadku tytułu książki *Akropol z hołdy*. Jest to rodzaj gry dwiema odmianami języka wyrażającej dwa poziomy życiowych doświadczeń.

Poeta wprowadza nas do kościołów, ukazuje realia kapłańskiego życia (powołanie, samotność, celibat), pojawiają się motywy kapłańskiej autobiografii, obrzędowość religijna, opisy świętości prostych ludzi. W jego wierszach i wyznaniach wszystko może stać się przestrzenią sacrum.

A przede wszystkim staje się nią Śląsk *genius Silesiae* i Pszów. Małe miasteczko na południowych krańcach Górnego Śląska, u wylotu Bramy Morawskiej, z cudowną uśmiechniętą Matką Boską, domem rodzinnym – miejsce źródła

i miejsce powrotów. „Ta ziemia, żadna inna", jak w wierszu o księdzu Skwarze[19] budowniczym pszowskiej bazyliki, otwarta na trzy kultury polską, niemiecką i morawską. Ks. Szymik posiada doskonałą świadomość historyczną, wie że o specyfice Śląska decyduje jego pograniczność[20] i jej dzieje. Pisze „Jesteśmy w trójkącie, gdzie ścierają się, konkurują ze sobą i wzajemnie nieustannie wzbogacają wpływy polskie, morawskie, niemieckie. To jedyne takie miejsce na świecie."[21]. Wczytanie się w poezję Eichendorffa pozwoliło mu zrozumieć jeszcze lepiej fenomen tej ziemi, zobaczyć go z innej strony, w wierszach niemieckiego poety. I nie dziwi go, że pierwsze zdanie po polsku zapisane zostało właśnie w *Księdze Henrykowskiej* w wielokulturowym „tyglu" na Śląsku w XIII wieku.

Ten typ świadomości znakomicie komentuje następujący cytat z *Boskiego młyna* ks. Józefa Tischnera, który zresztą Szymik sam przytacza:

„Pogranicze może człowieka albo zawężać, albo poszerzać. Żyjąc na granicy, można stać się człowiekiem ciasnym, zapatrzonym tylko w siebie samego. Żyć – jak powiada św. Paweł – „kwasem złości i przewrotności". Ale będąc człowiekiem pogranicza, można się także poszerzyć, można mieć szerokie horyzonty. Można powiedzieć tak: kto głupi, a postawi się go blisko granicy, to zostanie jeszcze głupszy, a kto mądry i stanie blisko granicy – ten zobaczy wielkie horyzonty i wielki świat"[22]. To na pewno właśnie ks. Szymik dostrzega wielkie horyzonty i wielki świat.

O Śląsku ks. Jerzy Szymik pisze językiem miłości**.** Z tego uczucia wynika pewna świadoma mitologizacja tej ziemi nie polegająca na fałszowaniu rzeczywistości, gdyż poeta przekonany jest, iż realizm jest wpisany w prawdziwą miłość, ale takiej interpretacji, która prowadzi do uwznioślenia. Jak zauważył już Andrzej Babuchowski „Przywoływanie dziecięcych doznań nie ma być sentymentalną podróżą w przeszłość, ale jedynie wstępem do lepszego zrozumienia własnej tożsamości: ludzkiej, chrześcijańskiej, kapłańskiej, polskiej, śląskiej."[23] W aktach strzelistych i opisach autor *Zapachów, obrazów, dźwięków* sakralizuje pejzaż, przyrodę, ludzi czasem nawet pisząc o nich wysokim stylem sakralnym, czasem żartobliwie lub szorstko zwłaszcza wtedy, gdy posługuje się językiem środowiskowym i frazeologią potoczną. Gdy opowiada o śląskim Machabeuszu – ks. Józefie Czempielu, posługuje się frazeologią podniosłą, słowami prostymi lecz ciężkimi od znaczeń, pisze o chorzowskim kapłanie…" wraca jako światło i orędownik. Jako ktoś kto, kto ocala od rozpaczy, niewiary, mściwości i grzechu."[24] A w innym wierszu potrafi być sielankowy:

(…) rozrzedzone powietrze
studni obniża się tafla wody
dyszy pies
bawią się koty na dachach
wraca dzieciństwo
stężone wyśnione

rajskie najprawdziwsze.
Fatamorgana
(*Lato w Pszowie. Lipiec 1994 roku*)[25]

A gdy pisze o sobie żartuje:

Ojciec Niebieski
Ma coraz mniej pracy
Z liczeniem moich włosów
(*Kyrie*)[26]

Dla Jerzego Szymika Pszów stanowi centrum wszechświata, świadome i akceptowane. Stwierdza: „nie zmienisz swego miejsca urodzenia", a wielokrotnie podkreślając wartość zakorzenienia, zwraca uwagę na fakt, że człowiek z odciętymi korzeniami jest bardziej podatny na zło. Opisuje więc o rzeczy, które kocha, notuje wrażenia ulotne, osobiste, utrwala miejsce i czas (jakże często w jego poezji pojawiają się określenia temporalne). Dla kapłana i poety dom w Pszowie jest antytezą bezdomności i wykorzenienia, porównywalną z Litwą Miłosza. Dlatego, gdy w wierszu *Lato w Pszowie. Lipiec 1994 roku* pisze: „lepsze niż w Nohant // bo moje" – jest prawdziwy.

Można łatwo opisać jego kraj lat dziecinnych: „sobotnie popołudnie w wyidealizowanych (…) płomienistych kolorach dzieciństwa"[27]; bezpieczny, z choinką, wigiliami, książkami uśmiechem pszowskiej Madonny, ogrodem, zapachem ciasta pieczonego na niedziele, stadami gołębi, radliniokiem, a przede wszystkim kolejnymi pokoleniami: prastarzykiem Teodorem, babciami, zwłaszcza Luizą, dziadkami Antonim i Teodorem ojcem Emilem (którym zawsze pisze tatuś), matką, siostrą, panią Klarą Anderską, pszowską zakrystianką i Anną Gojny. Oni wszyscy stale wracają w jego wspomnieniach, jako ci, co żyli blisko uśmiechu pszowskiej Madonny, który wycisnął na nich swoje piętno wyrażające się w akceptacji życia: „łagodny uśmiech jako akceptacja życia"[28] określi to poeta-kapłan.

Znaki tego świata to – hałdy rzeczywiste i metaforyczne, i książki (czterolatkowi ojciec głośno czytał *Trylogię* i kupował książki w prezencie), upodobanie do ładu i uśmiechnięta Madonna, "śnieg na Szczytnej Kampie, drganie powietrza w upalny dzień nad rżyskiem na naszym polu na Przymiarkach, sylwetki, zapachy, charakterystyczne zwroty językowe, mimika tych z których jestem, przy boku których byłem szczęśliwym dzieckiem, a którzy są już u Boga: tatuś, *starziki*, babcie "[29] – „matryce piękna" i „matryce szczęścia", które będzie potem nakładał na cały oglądany świat. O jego rozumieniu patriotyzmu można byłoby napisać osobny tekst, ale tu trzeba jeszcze podkreślić jeden problem. Ks. Szymik zna genealogię swojej rodziny, w niektórych wierszach a zwłaszcza esejach tworzy małe sagi rodzinne, które – mimo zwięzłej formy – mają w sobie coś z epickiego oddechu. Autor *Dotyku źrenicy* odnosi swoje życie, talent, powołanie, pasje do tych, co już odeszli. Z ich osobowości wyprowadza swoją.

„Myślę, z całą pokorą, że ja to wszystko mam z nich, nie z siebie. Głód religijny mam po dziadku, żyję dzięki jednej babci, zorganizowane podejście do życia mam po drugiej, a wiersze pisze dzięki drugiemu dziadkowi. Jesteśmy lepieni przez tych, z których jesteśmy."[30] To wyznanie bardzo pięknie komponuje się z innym, w którym czytamy: „Rozumiem mój Śląsk bardzo osobowo, personalnie. Śląsk to nie tylko familok, kawałek pola, widok z przystanku autobusowego w moim rodzinnym miasteczku. To też, ale wtórnie. *Hołda*, kominy kopalniane, wieże pszowskiego kościoła – to jednak tylko tło. Najważniejsi są ludzie, z których miłości się począłem. I Bóg, który za tym poczęciem stoi, który jest moim Stwórcą …"[31]. Można by komentować powyższe przytoczenia przez duchowość personalistyczną[32] cały czas wyraziście obecną we wszystkim, co Szymik pisze. Relacja Bóg – człowiek, często przybierająca poetykę dialogu, rozmowy z Chrystusem, tu nie została wtopiona w metaforykę – lecz wyrażona wprost. Jej niezwykłość polega na odniesieniu do Śląska, jako miejsca, gdzie Bóg objawił się w miłości ludzkiej.

Kiedy indziej wyznaje, że lekcję dobrej organizacji, nadaniu życiu określonego porządku też wyniósł z domu: „Myślę, że to śląska wartość, godna ocalenia i zaszczepienia. Ten skarb wyniosłem z domu, z tej ziemi. Mój tata miał notesik, w którym zapisywał, co ma zrobić jutro, co załatwić pojutrze, co kupić w przyszłym tygodniu. Wykreślał, odhaczał, wpisywał. Nadawał swojemu życiu ład. W ładzie lepiej się kocha, sensowniej cierpi"[33].

W jeszcze innym miejscu znajdziemy wspomnienie tego, jak dziadek objaśniał śląski krajobraz i tłumaczył: „Tam są Beskidy, tam płynie Odra, tam widać kominy Karwiny i Bohumina…"[34]. Tak zarysowana linia horyzontu, była zarazem określaniem świata, który był ogromny i symboliczny, zawierał w sobie wszystkie wyznaczniki krajobrazowe Śląska: góry, rzekę, kominy, a dziadek przez swój autorytet sankcjonował taki porządek świata. Taka świadomość obrazu kraju lat dziecinnych jest typowa i niekonwencjonalna zarazem, pełna autentycznych realiów topograficznych. Dodajmy jednak, że poeta nie zna familoków, blokowisk, wulgarnego miejskiego żargonu i nigdy tego typu doświadczenie nie wdarły się do krainy jego dzieciństwa i w swej twórczości i wyznaniach świadomie się od nich odcina.

Jego kraj lat dziecinnych bardzo pięknie komponuje się z zarysowanym na początku credo kapłana i poety; można znaleźć stosowne wyznanie:

„Cały mój świat, świat wiosek i miasteczek rybnickich, wodzisławskich, raciborskich – to jest świat najgłębiej naznaczony religią. Czy to jest świat bezgrzeszny ? Absolutnie nie ! Nie mam zamiaru go idealizować. Ale winienem temu światu dać świadectwo z czystej sprawiedliwości: świat, w którym wzrastałem, nazywał zło złem, dobro – dobrem. Inicjacje seksualne, przedmałżeńskie, *na hołdach* na pewno się zdarzały. Ale nie stawały się przedmiotem epopei. Nawet jeśli reakcje na to bywały rubaszne, daleko im było do akceptacji. Cudzołóstwo jest cudzołóstwem, pijaństwo – pijaństwem, pycha – pychą, nienawiść –

nienawiścią. Prości ludzie, którzy nas kształtowali, nie robili nam wody z mózgu, nie mącili w „drabince aksjologicznej".[35] To wartościujące spojrzenie na Śląsk, pełne pozytywnych emocji, jest przede wszystkim szukaniem dobra w tej ziemi (rozumienie zła jest bliskie tomizmu). Co nie znaczy, że Śląsk jest naiwnie idealizowany, natomiast „jego drabinka aksjologiczna" jest klarowna i zgodna z dekalogiem. Obowiązuje na co dzień, nie w sposób deklaratywny lecz faktyczny. Dlatego, gdy czytamy stwierdzenie, że „suma cnót i wartości tej ziemi jest większa od sumy jej wad"[36] – jest ono dla nas wiarygodne. Wiarygodne jest także poprzez swą konkretność, bo poeta trafnie dostrzega pewne wady typowe dla Śląska, takie jak „nadaktywizm", pewien aintelektualizm, niewłaściwie odreagowywany kompleks zaścianka, a zarazem dobrze rozumie ich genezę.

Z miłości do tej ziemi wynika też lęk o los Śląska o jego przyszłość, o to jak będzie wyglądał kiedyś bez kopalń, szybów i hałd, wydaje się nawet przekraczać to granice jego wyobraźni. I zaraz dodaje, że trzeba pokory na akceptację tego przemijania, życie jest większe niż my – naszą miłością, głębią myślenia możemy je ocalać, przemieniać w sztukę. Poczym pojawi się jeszcze refleksja historyczna, że przed dwustu lat na Śląsku nie było wielkiego przemysłu – a przecież istniał, że właśnie tak za Pawłem (1 Kor 7, 31) przemija postać świata –a świat trwa. I już mamy się marzenie na temat przyszłości Pszowa, jako miejsca pielgrzymkowego, do którego będą ściągać tłumy pątników. To postawa dość znamienna dla filozofii ks. Szymika, który nigdy nie pomija spraw trudnych: cierpienia, odrzucenia, ciemności, zwątpienia, lęku ale zawsze odnajduje gdzieś światło wiary, wnosi nadzieję, nawet lekkość żartu, czułość dla świata i każdego człowieka i dla swojego Śląska.

Ksiądz Jerzy Szymik ma szeroki ogląd świata jest wytrawnym podróżnikiem: Ameryka, Andaluzja, Portugalia, Słowacja, Włochy, by już więcej nie wymieniać. Podróżowanie nie jest dla niego tylko przygodą krajoznawczą, lecz jak stwierdził: ks. Jan Sochoń jest „marszem w głąb siebie oraz w labirynty kulturowej przeszłości. (…) Podróżuje dla kultury, jeśli przez kulturę rozumieć ćwiczenia ludzkiego najbardziej intymnego zmysłu – wieczności. Ale podróżuje też dla czytelników, aby wskazywać te miejsca europejskiej pamięci, które wiążą wszystkich w jeden człowieczy los i umożliwiają uchwycenie wspólnych momentów istnienia"[37]. Te podróże nigdy nie pomniejszają Śląska, lecz ukazując go z perspektywy oddalenia wyzwalają zawsze i wszędzie na dnie serca tęsknotę „za jego szorstkością słynną"[38], łagodnością i ciepłem domu rodzinnego oraz Madonną Pszowską, o której w *Hymnie do Matki Bożej Pszowskiej Uśmiechniętej* czytamy:

Królową jesteś nad doliną Odry
I złotym kluczem do Morawskiej Bramy
Dla ziemi śląskiej Boskim darem szczodrym
Twój uśmiech leczy wszystkie serca rany[39]

Przypisy

[1]J. Szymik: *Śmiech i płacz*. Katowice 2000, s. 51.

[2]Sz. Babuchowski: *Ocalanie błękitu.* „Gość Niedzielny"2003, nr 32, s. 34.

[3]B. Chrząstowska:*"Wierzę wierszem". O Poezji kapłańskiej*.W: *Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku*. Red. M. Jasińska – Wojtkowska, J. Święch. Lublin 1997, s. 217.

[4]Ks. J. Sochoń: *Dotykam, chłonę, jestem (O poezji ks. Jerzego Szymika)*. W: Ks. J. Szymik: *Dotyk źrenicy*. Lublin 1997.

[5]Ks. J. Szymik: *Akropol z hołdy, czyli teologia Śląska. 25 rozmów z księdzem Jerzym Szymikiem o Śląsku i teologii, o poezji i kapłaństwie, o Pszowie i podróżach, o życiu i naszym świecie.* Katowice 2002, s. 75.

[6]Określenie Juliana Przybosia dotyczące *Nocy i Dni* Marii Dąbrowskiej.

[7]Ks. J. Szymik: *Akropol*, op. cit., s. 264.

[8]Ks. J. Szymik: *Z każdą sekundą jestem bliżej Domu.* Kraków 2001, s. 423.

[9]Ibidem, s. 255.

[10]Ks. J. Szymik: *W poszukiwaniu teologicznej głębi literatury. Literatura piękna jako" locus theologicus"*. Katowice 1994, s. 34.

[11]Ibidem s. 38.

[12]T. Peiper: *Nowe usta.* W: tenże: *Pisma wybrane*. Opr. S. Jaworski. Wrocław – Warszawa – Kraków i in. 1979, s. 240.

[13]Ks. J. Szymik: *Zapachy, obrazy, dźwięki. Wybór esejów i rozmów*. Katowice 1999, s. 178.

[14]B. Chrząstowska, op. cit., s. 295.

[15]Ks. J. Szymik: *Akropol,* op. cit., s. 34-35.

[16]Ibidem, s. 32.

[17]Ibidem, s. 33.

[18]Ibidem, s. 32.

[19]Ks. J. Szymik: *Ksiądz Skwara, pszowski farosz, buduje wieże bazyliki. Późny wrzesień, druga połowa XIX wieku.* W: *Dziennik pszowski*. Katowice 2004, s. 8.

[20]Bardzo podobną świadomość miał ks. E. Szramek, por. *Śląsk jako problem socjologiczny*. Próba analizy. Katowice 1934.

[21]Ks. J. Szymik: Akropol, op. cit., s. 45 i nast.

[22]J. Tischner: *Boski młyn*. Kraków 1992, s. 85.

[23]A. Babuchowski: *Smak życia*. „W drodze" 2004, nr 6, s. ???

[24]Ks. J. Szymik: *Śląski Machabeusz*. W: *Zapachy, obrazy, dźwięki*. Katowice, s. 194.

[25]Ks. J. Szymik: *Z każdą sekundą jestem bliżej Domu*, s. 281.

[26]Ks. J. Szymik, *Z każdą sekundą*, op. cit, s. 299.

[27]Ibidem, s. 38.

[28]Ks. J. Szymik: *Dziennik pszowski*. Pszów-Katowice, 2004, s. 45.

[29]Ks. J. Szymik: *Zapachy, obrazy, dźwięki. Wybór esejów i rozmów*. Katowice 1999, s. 39.

[30]Ks. J. Szymik: *Akropol z hołdy*. Katowice 2003, s. 83.

[31]Ibidem, s. 38.

[32]Na pojawienie się tego nurtu w poezji księży zwraca uwagę B. Chrząstowska, op. cit, s. 233.

[33]Ks. J. Szymik: *Akropol*, op. cit., s. 81.

[34]Ks. J. Szymik: Zapachy, obrazy, dźwięki. Wybór esejów i rozmów. Katowice 1999, s. 52.

[35]Ks. J. Szymik: *Zapachy, obrazy, dźwięki*, op. cit., s. 47.

[36]Ks. J. Szymik: Akropol, op. cit., s. 19.

[37]Ks. J. Sochoń: *Poetycka orkiestra symfoniczna*, w: ks. J. Szymik: *Z każdą sekundą,* op. cit., s. 16.

[38]Ks. J. Szymik: *Dziennik pszowski*, op.cit., s. 56.

[39]Ibidem, s. 51.

Summary

About the Reverend Jerzy Szymik – His Theology, Poetry and Silesia (the Reconnaissance Research)

The Reverend Jerzy Szymik' s is one of the most important Polish writers. He often brings up three main topics: priesthood, poetry and Silesia. These threads are linking or even complementing each other and always connected by the Word who was at the beginning.

The land of childhood – Silesia combines into a harmonious whole by priest and poet confession. Author never omits different problems such as suffering, rejection, darkness, doubt or fear and always tries to find faith, hope, joy and love. Writer is also a traveler by avocation. It is not only an adventure for him but also strong internal experience and the possibility to show readers important places in Europe.

These journeys are not to give impression of decreasing Silesia rather of longing for his family house, landscape or painting of The Pszowska's Madonna.

Ediční poznámka

Sborník shrnuje všechny referáty přednesené na opavské konferenci ve dnech 10. a 11. listopadu 2004, jakož i příspěvky nepřednesené, ale přihlášené a redakci dodatečně zaslané k otištění. Výjimkou je úvodní, komparativně laděná stať Bogusława Bakuly *Czas nie dla poezji?*, která vznikla po shromáždění textů do sborníku od jednotlivých přispěvatelů.

Oproti původnímu plánu sborník vydáváme jako elektronickou publikaci. Zdržení ve vydání bylo způsobeno nedodržením smlouvy o vydání publikace nejmenovaným polským nakladatelstvím, a to přes fakt podepsání smlouvy mezi nakladatelem a Slezskou univerzitou v Opavě.

Příspěvky publikujeme v jazyce, v němž byly předneseny. Z důvodu rozmanitosti používaných způsobů citování pramenů a literatury v jednotlivých příspěvcích nesjednocujeme odkazový aparát českých a polských příspěvků, jejichž výsledná podoba se liší také z důvodu různé podoby přijatých norem bibliografických citací v obou zemích. České texty prošly jazykovou korekturou.

red.

O autorech příspěvků*

Prof. dr hab. **Bogusław Bakuła**

Profesor Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Prace naukowe poświęca polskiej prozie autorefleksyjnej i historycznej. Od 2000 r. redaktor rocznika Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk „Slavia Ocidentalis“, od 2004 r. redaktor czasopisma „Porównania“ Instytutu Filologii Polskiej Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM, poświęconego zagadnieniom komparatystyki literackiej oraz studiom interdyscyplinarnym. Od 2005 r. rektor Wyższej Szkoły Zawodowej „Kadry dla Europy” w Poznaniu.

mgr **Małgorzata Burzka**

Słuchaczka studium doktoranckiego przy Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego. W kręgu jej zainteresowań znajduje się problematyka domu i bezdomności w twórczości polskich romantyków, przede wszystkich Adama Mickiewicza. Autorka kilku artykułów o literaturze współczesnej.

prof. dr hab. **Jacek Brzozowski**

Profesor Uniwersytetu Łódzkiego; zajmuje się romantyzmem i poezją współczesną. Wydał m. in.: *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego* (1986); *Odczytywanie znaczeń. Studia o poezji Mickiewicza* (1997); *Odczytywanie romantyków. Szkice i notatki o Mickiewiczu, Malczewskim i Słowackim* (2002). Obecnie pracuje, wraz z prof. Zbigniewem Przychodniakiem z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, nad edycją krytyczną poematów Juliusza Słowackiego. Wcześniej ukazał się tom: J. Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, opracowali J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005.

dr **Tomasz Cieślak**

Literaturoznawca, adiunkt w Zakładzie Poezji XIX i XX w. Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się poezją XX wieku i najnowszą. Przewodniczący ogólnopolskiego Stowarzyszenia Literackiego im. K. K. Baczyńskiego. Mieszka w Łodzi.

prof. dr hab. **Elżbieta Dąbrowska**

Profesor Uniwersytetu Opolskiego,kierownik Zakładu Literatury XX i XXI wieku w Instytucie Filologii Polskiej. Autorka prac na temat współczesnej poezji, stylu artystycznego, teorii i praktyki intertekstualności. Opublikowała m.in.: *Teatr, ktorego nie znamy. Rzecz o śląskich inscenizacjach obrzędowych* (1989); *Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji wspólczesnej* (2001); Styl artystyczny -

*Biografické a bibliografické údaje aktualizovány v lednu 2008.

kierunki nowe i najnowsze [w:] *Współczesna polska i słoweńska sytuacja językowa*, red. S. Gajda, A. Vidovic-Muha (2003); aktualnie w druku książka: *Pejzaż stylowy nowej literatury polskiej*. *Artystyczne języki, formy, gatunki*.

mgr **Anna Drozd**

Ur. 12 XI 1978 r. w Sanoku. W 2002 r. ukończyła studia magisterskie w Uniwersytecie Łódzkim (kierunek: filologia polska). W tym samym roku podjęła studia doktoranckie. Przedmiotem jej zainteresowań jest polska literatura współczesna, zwłaszcza zaś twórczość Zbigniewa Herberta.

dr **Elżbieta Dutka**

Pracuje na stanowisku adiunkta na Wydziale Filologicznym (Filologia Polska) Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W roku 1999 obroniła pracę doktorską poświęconą wizjom Ukrainy we współczesnej literaturze polskiej (w poezji Józefa Łobodowskiego, prozie Włodzimierza Odojewskiego i Włodzimierza Paźniewskiego). Opublikowała książkę pod tytułem *Ukraina w twórczości Włodzimierza Odojewskiego i Włodzimierza Paźniewskiego* (Katowice 2000). Szkice i recenzje ogłaszała m.in. w „Śląsku", „Nowej Polszczyźnie", pracach zbiorowych i księgach pokonferencyjnych. Obecnie przygotowuje pracę poświęconą twórczości Andrzeja Kuśniewicza. Mieszka w Katowicach.

dr **Leszek Engelking**

Polski poeta, prozaik, tłumacz, literaturoznawca i krytyk, pracownik naukowy i dydaktyczny Uniwersytetu Łódzkiego. Ukończył (1979) filologię polską (specjalizacja filmoznawcza) na Uniwersytecie Warszawskim. Od roku 1984 do 1995 pracował jako redaktor w miesięczniku "Literatura na Świecie". W latach 1997-1998 wykładał historię literatury czeskiej oraz historię filmu czeskiego i słowackiego na Uniwersytecie Warszawskim. W roku akademickim 1997-1998 prowadził gościnnie wykłady z historii dwudziestowiecznej literatury polskiej na Uniwersytecie Jana Palackiego w Ołomuńcu. Uczył również praktyki przekładu literackiego na Uniwersytecie Jagiellońskim. W 2002 obronił na U.Ł. dysertację doktorską. Opublikował m.in. monografie *Vladimir Nabokov* (Warszawa 1989) i *Podivuhodný podvodník. Vladimir Nabokov* (Cudowny zwodziciel. Vladimir Nabokov, Ołomuniec 1997, w języku czeskim), tom szkiców o literaturze czeskiej *Surrealizm, underground, postmodernizm* (Łódź 2001), monografię *Codzienność i mit*. *Poetyka, programy i historia Grupy 42 w kontekstach dwudziestowiecznej awangardy i postawangardy* (Łódź 2005), kilka tomów wierszy oraz liczne przekłady z języka angielskiego, czeskiego, hiszpańskiego, rosyjskiego, słowackiego i ukraińskiego. W Czechach i na Słowacji ukazały się wybory jego poezji. Laureat m.in. czeskiej nagrody Premia Bohemica (2003).

dr **Agata Firlej**

Komparatystka, doktor nauk humanistycznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, autorka rozprawy: *Poeta "metafizycznej pauzy". O twórczości Jana Skácela.* Zajmuje się przekładami z literatury czeskiej.

dr **Jan Galant**

Historyk literatury i krytyk, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się literaturą polską po 1945 roku. Opublikował książki: *Marek Hłasko* (Poznań 1996), *Polska proza lingwistyczna. Debiuty lat siedemdziesiątych* (Poznań 1999). Jest autorem artykułów w prasie („Kresy", „Polonistyka") i rozpraw zamieszczonych publikacjach zbiorowych, których tematem była twórczość m. in. Tadeusza Siejaka, Jarosława Iwaszkiewicza, Wiesława Myśliwskiego oraz problematyka przemian kultury polskiej w okresie Października 1956.

dr **Anna Gomóła**

Adiunkt w Zakładzie Teorii i Historii Kultury Instytutu Nauk o Kulturze (Uniwersytet Śląski). Zajmuje się teorią i historią kultury, antropologią kultury oraz antropologią literatury dla dzieci i młodzieży. Wydała książkę *Saga rodu Borejków. Kulturowe konteksty* Jeżycjady (Katowice 2004), redagowała tom zbiorowy *Konstanty Ildefons Gałczyński – znany i nieznany* (Katowice 2005), współredagowała tom *Między Bambolandią i Jeżycjadą. Małgorzaty Musierowicz makro- i mikro-kosmos* (Katowice 2003).

dr **Ewa Górecka**

Adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury i Wiedzy o Sztuce Uniwersytetu im. Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Zajmuje się kreacją przestrzeni w literaturze XIX i XX, korespondencją sztuk i estetyką. Tytuł doktora nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa uzyskała na podstawie rozprawy „*Homo aestheticus* i jego przestrzeń w powieści polskiej drugiej połowy XIX w. (*Bez dogmatu* i *Quo vadis?* Henryka Sienkiewicza)". Autorka artykułów poświęconych wizjom spatium w prozie Sienkiewicza, poezji Gałczyńskiego oraz korespondencji sztuk w liryce Miłosza i Pollakówny. Uczestniczyła w kilkunastu konferencjach naukowych. Mieszka w Bydgoszczy.

PaedDr. **Ivo Harák**, Ph.D.

Absolvent PdF MU a doktorského studia na FF MU, pracoval jeden rok na katedře české literatury PdF MU a od léta 1990 na katedře bohemistiky PdF UJEP v Ústí nad Labem. Vydal jednu odbornou publikaci (*Nepopulární literatura*, 1999) a čtyři sbírky básní (*Lednový motýl*, 1992; *Země Dým*, 1993; *Masna*, 2000; *Requiem na varhany z lešenářských trubek*, 2002). Zabývá se současnou českou literaturou, literární kritikou a tvůrčím psaním, v Centru křesťanské kultury v Ústí nad Labem vydá-

vá Edici Elipsa (zatím cca 15 svazků – převážně literárních debutů); je členem redakční rady revuí Psí víno a SALVE; porotcem soutěží Literární Varnsdorf a Literární vysočina.

Mgr. **Jan Heczko**

Odborný asistent Ústavu bohemistiky a knihovnictví SU v Opavě. Věnuje se literární teorii.

dr **Zbigniew Kaźmierczyk**

Adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Polskiej XIX wieku Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Pracę doktorską obronił w 1998 roku (przygotowana do druku pod tytułem *Dzieło demiurga*). W kręgu jego zainteresowań naukowych znalazła się literatura doby romantyzmu i przewartościowania tradycji romantycznej w literaturze epok późniejszych – przede wszystkim w twórczości Miłosza.

mgr **Piotr Kitrasiewicz**

Jest magistrem kulturoznawstwa ze specjalnością historia filmu. Wydał 2 tomiki wierszy: „Cień inkwizytora"(1993) i „Kochankowie"(1996, 2001), zbiór krótkich form dramaturgicznych pt. „Morderstwo w Senacie"(1999) oraz tom szkiców literackich „Sekrety pisarzy"(2000, 2003). Zdobył dwie nagrody w konkursach: miesięcznika „Scena" na krótki utwór sceniczny (1979) i programu radiowego „Trójka" na mikrosłuchowisko rozrywkowe. Na co dzień pracuje jako dziennikarz. Jest m.in. recenzentem i publicystą miesięcznika „Magazyn Literacki – Książki" oraz recenzentem teatralnym „Expressu Wieczornego". Mieszka w Warszawie.

prof. zw. dr hab. **Krystyna Heska-Kwaśniewicz**

Kierownik Zakładu Literatury i Książki dla Młodego Odbiorcy na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Badaczka polskiej literatury współczesnej, polskiej kultury literackiej na Śląsku, twórczości dla dzieci i młodzieży. Autorka książek o „Zaraniu Śląskim", Julianie Przybosiu, Gustawie Morcinku, Aleksandrze Kamińskim, poezji powstań Śląskich, literaturze śląskiej w okresie wojny i okupacji, szkiców z literatury dla dzieci i młodzieży.

Dr **Eugeniusz Jaworski**

Pracownik Zakładu Teorii i Historii Kultury w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się wokół teorii, historii i antropologii kultury.

Dr hab. **Irena Jokiel**

Prof. UO, głównym przedmiotem jej zainteresowań jest historia literatury XIX (romantyzm) i XX w. oraz zagadnienia języka artystycznego i interpretacji. Autorka książek: „Pasja i milczenie. O życiu i twórczości Aleksandra Fredry w latach

1839-876“, Częstochowa 1993; „Ocalić Kartezjusza. W kręgu literatury XX wieku“, Opole 2004 (tu m.in. rozdziały poświęcone twórczości S. Żeromskiego, J. Parandowskiego, J. Conrada-Korzeniowskiego, J. Kosińskiego).

dr **Zbigniew Kopeć**,
Pracuje jako adiunkt w Zakładzie Poetyki Historycznej Instytutu Filologii Polskiej UAM. Autor m.in książki o twórczości Jerzego Andrzejewskiego. Współredaktor prac zbiorowych. Zajmuje się historią literatury polskiej XX wieku.

dr **Edyta Korepta**
Doktor nauk humanistycznych, adiunkt naukowo – dydaktyczny Uniwersytetu Śląskiego, filia w Cieszynie. Aktualnie prowadzi badania nad kulturami regionalnymi w ogóle, ze szczególnym uwzględnieniem literatury Śląska Cieszyńskiego, głównie pod kątem kształcenia poczucia tożsamości regionalnej oraz poszukiwania właściwych metod interpretacji tekstów z zakresu tej kultury.

Prof. dr. hab. **Ewa Kosowska**
Filolog i kulturoznawca, kierownik Zakładu Teorii i Historii Kultury w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego. Prowadzi badania z zakresu teorii, historii i antropologii kultury. Pracuje nad autorskim projektem antropologii literatury. Ostatnio opublikowała *Negocjacje i kompromisy. Antropologia polskości Henryka Sienkiewicza* (Katowice 2002), *Antropologia literatury* (Katowice 2003).

dr **Mirosław Lenart**
Adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego w Opolu oraz lektor języka polskiego na Uniwersytecie w Padwie.

PhDr. Libor Martinek, Ph.D.
Dd r. 1993 odborný asistent na Ústavu bohemistiky a knihovnictví Slezské univerzity v Opavě (doktorát z dějin české literatury obhájil na FF MU v Brně v r. 2000, doktorát z dějin polské literatury v r. 2005 tamtéž), člen Obce spisovatelů ČR a Obce překladatelů ČR. Autor odborných publikací *Polská literatura českého Těšínska po roce 1945* (Opava 2004), *Polská poezie českého Těšínska po roce 1920* (Opava 2006), *Region, regionalismus a regionální literatura* (Opava 2007). Debutoval dvojjazyčnou sbírkou básní *Co patří Večernici – Sekrety Gwiazdy Wieczornej* (2001 Opava – Kielce). Obdržel několik ocenění za rozvoj česko-polských literárních a kulturních kontaktů (mj. 1997 Varšava – Cena za překlady a popularizaci polské poezie v zahraničí; 2003 Poznaň – Cena za překlady polské poezie; 2004 Varšava – UNESCO za překlady polské poezie; 2004 Opava – Statutární město Opava za rozvoj česko-polských literárních aktivit) a získal ceny v básnických soutěžích v ČR a v Polsku.

Dr hab. **Zdzisława Mokranowska**

Jest absolwentką Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Pracuje w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. prof. Ireneusza Opackiego Wydziału Filologicznego UŚ. Zajmuje się historią i teorią literatury; jest autorką kilkudziesięciu rozpraw i artykułów poświęconych ewolucji form prozatorskich i poezji dwudziestego wieku. Opublikowała monografie: *W świecie prozy Henryka Sienkiewicza* (Lublin 2002); *Prozy poetów kręgu „Skamandra" wobec tradycji elitarnych i popularnych form kultury* (Katowice 2003); *Młodość i starość. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza* (Katowice 2009). Jest redaktorem tomu prac zbiorowych: *Henryk Sienkiewicz. Polak i Europejczyk* (Sosnowiec 2004) i współredaktorem „Studiów Sienkiewiczowskich" wydawanych przez Towarzystwo im. Henryka Sienkiewicza. Zarząd Główny w Lublinie.

Prof. dr hab. **Czesława Mykita-Glensk**

Prof. Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego; m.in. podejmuje prace badawcze nad dziejami kultury polskiej, w tym głównie życia teatralnego na całym Śląsku (od jego początków po współczesność). Wydała 14 książek, m.in. „Życie teatralne Opola (od czasów najdawniejszych do współczesności)" (1976), „Polskie życie teatralne na Śląsku Opolskim w okresie międzywojennym"(1990) i „Melpomena w śląskiej mazelonce. Szkice z dziejów polskiego życia teatralnego na Śląsku do roku 1939" (2003).

Dr **Beata Morzyńska-Wrzosek**

Adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury i Wiedzy o Sztuce w Uniwersytecie Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Tytuł doktora nauk humanistycznych uzyskała w roku 2001 za rozprawę poświęconą kreacji czasu i przestrzeni w liryce Haliny Poświatowskiej. Autorka książki pt. *„zawsze byłam tu...". Kreacja czasu i przestrzeni w liryce Haliny Poświatowskiej*. Publikowała w czasopismach: „Akant", „Temat", „Poezja Dzisiaj". Brała udział w konferencjach naukowych poruszających m. in. temat związków nowożytnej literatury i kultury polskiej z nurtami kultury europejskiej Zachodu i Wschodu, badających problematykę związaną z funkcjonowaniem obrazów przeszłości w literaturze, podejmujących refleksję nad twórczością współczesnych poetów czy też estetyczną kategorią piękna. Zajmuje się problematyką przestrzenną i egzystencjalną w polskiej poezji od XIX do XXI wieku.

Dr **Tadeusz Sierny**

Prezes Zarządu Wydawnictwa Naukowego „Śląsk" w Katowicach, współpracuje z Wydziałem Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, współautor książki *Czeska i słowacka literatura piękna w Polsce 1945 – 1980*, zainteresowania naukowe skupione wokół filozofii i historii kultury.

Mgr. **Martin Skýpala**

Absolvoval obor Česká literatura na Slezské univerzitě v Opavě. Pracoval jako uklízeč, učitel, kuchař rychlého občerstvení a v současnosti je zaměstnán jako koordinátor překladů a tlumočení. Příležitostně píše recenze pro literární periodika Tvar, Host a Weles. Věnuje se také psaní poezie.

prof. dr hab. **Piotr Śliwiński**,

Historyk i krytyk literatury; prof. Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu; opublikował m. in. *Literatura polska 1976 – 1968. Przewodnik po poezji i prozie* (1999; razem z P. Czaplińskim), *Przygody z wolnością. Szkice o poezji współczesnej* (2002), *Awangarda przedwojenna. Lekcja literatury z Piotrem Śliwińskim* (2005). Współpracuje z róznymi czasopismami, m. in. „Tygodnikiem Powszechnym", „Res Publiką Nową", „Kresami".

Dr **Katarzyna Tałucz**

Adiunkt w Instytucie Bibliotekoznawstwa i Informacji Naukowej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W swojej pracy zajmuje się szeroko rozumianą problematyką śląskoznawczą, w tym również kontaktami polsko – słowackimi, polsko – czeskimi na płaszczyźnie kultury oraz literatury. Autorka książki „Emil Szramek – badacz śląskiego regionalizmu literackiego" (2005).

prof. dr hab. **Kamilla Termińska**

Profesor Uniwersytetu Śląskiego, jest semitystką i polonistką, autorką ponad stu artykułów i rozpraw naukowych z dziedziny szeroko traktowanego językoznawstwa. Jej praca naukowa i dydaktyczna biegnie trzema zasadniczymi nurtami, poruszając problemy: 1. filozofii języka i metodologii badań naukowych, 2. wyznaczników języka religijnego i artystycznego, 3. kultury i języków Bliskiego Wschodu, a w szczególności hebrajszczyzny biblijnej.

Doc. PhDr. **Jiří Urbanec**, CSc.

Vedoucí Památníku Petra Bezruče (literárněvědné pracoviště pro Slezsko a Ostravsko a oblastní literární archiv) 1961-1972, znovu 1990-1991. 1990-1991 děkan nově zřízené Filozofické fakulty MU v Opavě, po vzniku Slezské univerzity prorektor 1995-2001, od 1995 vedoucí Ústavu bohemistiky a knihovnictví Filozoficko-přírodovědecké fakulty SU v Opavě. Od 2000 předseda ostravského střediska Obce spisovatelů, od 2005 člen Rady Obce spisovatelů v Praze. Knižně: *Petr Bezruč píše příteli z mládí (Korespondence s Jaroslavem Kunzem z let 1881-1932* (1963); *Mladá léta Petra Bezruče. Život a dílo 1867-1903* (1969); *Petr Bezruč – Vladimír Vašek 1904-1928* (1989); *Střídavý čas naděje (K české literatuře po roce 1945)* (2002); *Čtení o A. C. Norovi. Život a dílo 1903- 1986* (2003).

dr **Marian Wańczowski**

Emerytowany pracownik naukowy Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego w Opolu.

dr **Jerzy Wiśniewski**

Historyk literatury, adiunkt w Zakładzie Poezji XIX i XX wieku Katedry Literatury Romantyzmu, Dwudziestolecia Międzywojennego i Literatury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Publikował m. in. prace o poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta i Mirona Białoszewskiego. Swoje zainteresowania koncentruje wokół muzycznych inspiracji literatury. Opublikował ostatnio książkę *Miron Białoszewski i muzyka* (Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2004). Mieszka w Łodzi.

dr **Marzena Woźniak-Łabieniec**

Historyk literatury polskiej, adiunkt w Katedrze Literatury Romantyzmu, Dwudziestolecia Międzywojennego i Literatury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się przede wszystkim poezją XX wieku i współczesnym klasycyzmem. Opublikowała książkę o twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza *Klasyk i metafizyka* (Kraków 2002) oraz artykuły o poezji Bolesława Leśmiana, Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Herberta, Czesława Miłosza, Jarosława Marka Rymkiewicza, Krzysztofa Koehlera. Publikuje w „Arcanach". Współredagowała m.in. dwa tomy szkiców: *Twórczość Zbigniewa Herberta* (Kraków 2001) i *Dlaczego Herbert. Wiersze, komentarze, interpretacje*, wyd. II poszerzone (Łódź 2004). Organizowała w Łodzi międzynarodowe konferencje i spotkania w ramach programu *Kulturotwórcza rola Europy Środkowej w dziedzinie historii, idei, literatury i sztuki*.

Resumé

Sborník *Česká a polská poezie po roce 1989 – Poezja czeska i polska po 1989 roku* obsahuje příspěvky ze stejnojmenné česko-polské literárněvědné konference, pořádané Ústavem bohemistiky a knihovnictví Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě a konané v listopadu 2004 v Opavě.

Záměrem opavského setkání bylo zamyslet se nad situací i podobami poezie v novém společenském, ekonomickém i kulturním kontextu po roce 1989. Jakkoli si poezie (alespoň její část) vždy uchovávala svoji specifickou svébytnost a nikdy nebyla zcela odvislá od nejrůznějších estetických programů, společenských nebo politických požadavků, lze se snad přece jen domnívat, že právě po roce 1989, kdy se na svobodné literární scéně objevilo mnoho nových jmen, se poezie stala paradoxně ještě méně samozřejmou, a proto také otázka po jejím smyslu ještě naléhavější.

Příspěvky ve sborníku jsou rozděleny do několika oddílů. První přináší pokus o několikerou klasifikaci současného polského literárního dění, zamyšlení nad situací literární kritiky po roce 1989 a překlady české poezie do polštiny. Druhá část přináší portréty českých a polských básníků, ovšem většinou vždy s přesahem k výše zmíněným otázkám. Příspěvky třetího oddílu sjednocuje jejich interpretační zaměření. Stati čtvrté části se zaměřují na mladou poezii po roce 1989, přičemž v několika příspěvcích přichází příznačně ke slovu otázka identity. Sborník uzavírají příspěvky věnované regionální poezii, pod níž si nelze představovat provinční méněcennost, neboť i její autoři se potýkají se zmíněnými tvůrčími a estetickými problémy, ale spíše jiné měřítko a jinou optiku, umožňující nahlédnout společné otázky jinak.

Redakce

Summary

Czech and Polish Poetry after 1989

The collection *Czech and Polish Poetry after 1989* contains contributions from a Czech-Polish literary conference of the same title, organized by the Department of Czech Studies and Library Science of the Faculty of Philosophy and Science of the Silesian University of Opava, and held in Opava in November 2004.

The aim of the meeting in Opava was to consider the situation and shape of poetry in the post-1989 social, economic and cultural context. Even though poetry (or at least part of it) has always preserved its own specificity and has never entirely depended on various aesthetic programmes, or social and political demands, it can be supposed that after 1989, when the now free literary scene was occupied by many new names, poetry paradoxically became even less commonplace, which makes the quest for its meaning yet more urgent.

The contributions in the collection are divided into several sections. The first one brings about an attempt at a manifold classification of the contemporary Polish literary life, analysis of the situation of literary criticism after 1989, as well as translations of Czech poetry into Polish. The second section presents portrayals of Czech and Polish poets, always overlapping with the aforementioned questions. The contributions of the third section are unified by their interpretational subjects. The articles of the fourth section are dedicated to the young post-1989 poetry, with the question of identity tellingly gaining voice in some of the contributions. The collection is concluded by contributions dedicated to regional poetry, under which term we ought not to imagine some provincial inferiority, because its writers also have to face the aforementioned creative and aesthetic problems, but rather a different benchmark and different optics, enabling us to view the common issues differently.

Translation by Radek Glabazňa

Redakce / Redakcja
Mgr. Jan Heczko, Ph.D.
doc. PhDr. Libor Martinek, Ph.D.

Vydavatel / Wydawca
Slezská univerzita v Opavě
Na rybníčku 1, 746 01 Opava
tel. +420 553 684 606, fax 553 718 018
www.slu.cz; e-mail: rektorat@slu.cz