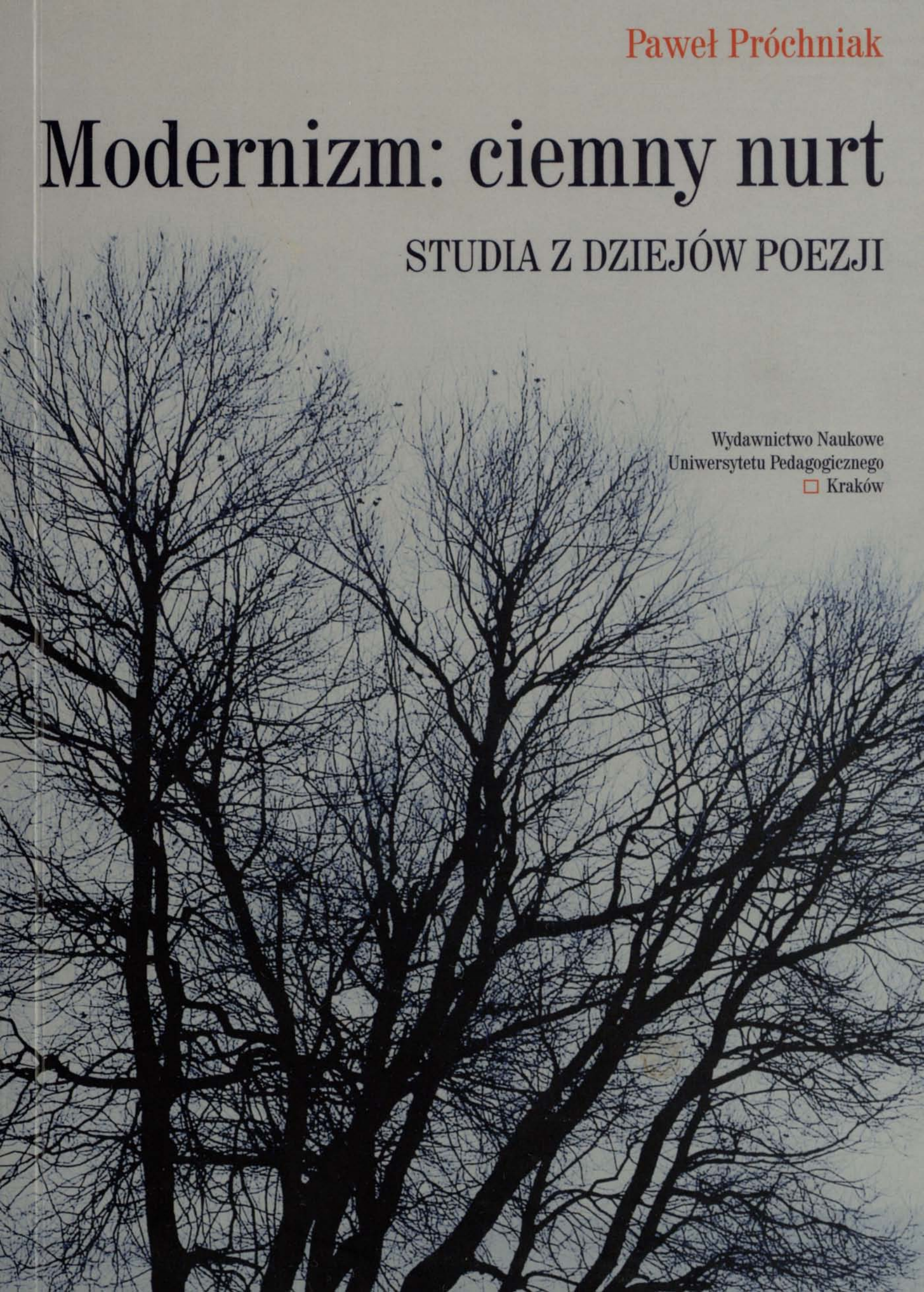
Paweł Próchniak

Modernizm: ciemny nurt

STUDIA Z DZIEJÓW POEZJI



Wydawnictwo Naukowe
Uniwersytetu Pedagogicznego
Kraków

Modernizm: ciemny nurt

Uniwersytet Pedagogiczny
im. Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie
Prace Monograficzne nr 584

Paweł Próchniak

Modernizm: ciemny nurt

STUDIA Z DZIEJÓW POEZJI

Wydawnictwo Naukowe
Uniwersytetu Pedagogicznego
□ Kraków

Recenzenci

Prof. dr hab. Danuta Opacka-Walasek
Prof. dr hab. Marian Stala

© Copyright by Paweł Próchniak & Wydawnictwo Naukowe UP,
Kraków 2011

Redaktor: Renata Zając
Projekt okładki: Jadwiga Burek
Zdjęcie na okładce: Paweł Huelle

ISSN 0239–6025
ISBN 978–83–7271–660–6

Wydawnictwo Naukowe UP
Redakcja/Dział Promocji
30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2
tel./fax (12) 662–63–83, tel. (12) 662–67–56
e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

Zapraszamy na stronę internetową:
http://www.wydawnictwoup.pl

Łamanie: Bożena Ślusarczyk-Kołaczewska
Druk i oprawa: Zespół Poligraficzny UP, zam. 24/11

SPIS TREŚCI

ODDECH CIEMNOŚCI (uwagi) 9

WYSPIAŃSKI: CIEŃ SAMOTNIKA
(o jednym motywie w *Wyzwoleniu*) 19

TETMAJER: SZMER NOCY, SZEPT (o wierszu *W pustce*) 37

LEŚMIAN: CIENISTOŚĆ ISTNIENIA (prolegomena) 53

CZECHOWICZ: KROPLA CIEMNOŚCI
(notatki o *elegii uśpienia*) 67

CZECHOWICZ: WSCHODZI POEMAT (glossy) 83

STAFF: KTO JEST TEN DZIWNY NIEZNAJOMY?
(i kilka innych pytań) 115

LECHOŃ: WIATR NOCY, RYSUNEK RDZY
(na marginesie wiersza *Stara Warszawa*) 139

BURSA: NOC OTWARTA NA OŚCIEŻ
(uwagi o wierszu *Zgaśnij księżycu*) 155

WAT: BŁAWE ŚWIATŁO (o wierszu *Być myszą...*) 165

WAT: SERCE KAMIENIA
(notatki o *Wierszach śródziemnomorskich*) 181

WAT: KLUCZ DO PRZEPAŚCI
(na marginesie *Wierszy śródziemnomorskich*) 213

HERBERT: CIEMNE FLUKTA (z dziejów recepcji) 233

KRYNICKI: RANA ISTNIENIA (notatki) 249

POLKOWSKI: W DOSKONAŁEJ CIEMNOŚCI
(wypisy z historii poezji) 267

SOSNOWSKI: POEMA, WIDOWISKO
(na marginesie *poems*) 277

NOTA 291

SUMMARY 293

INDEKS OSOBOWY 295

Kommt nicht immerfort die Nacht und mehr Nacht?
(F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*)

Я думаю: внутри у нас черно.
(Й. Бродский, *В тот вечер...*)

ODDECH CIEMNOŚCI
(uwagi)

1.

W roku 1887 Fryderyk Nietzsche pytał:

> Kto dał nam gąbkę, by zetrzeć cały widnokrąg? Cóż uczyniliśmy, odpętując ziemię od jej słońca? Dokąd zdąża teraz? Dokąd my zdążamy? Precz od wszystkich słońc? Nie spadamyż ustawicznie? I w tył, i w bok, i w przód, we wszystkich kierunkach? Jestże jeszcze jakieś na dole i w górze? Czyż nie błądzimy jakby w jakiejś nieskończonej nicości? Czyż nie owiewa nas pusty przestwór? Czy nie pozimniało? Czy nie nadchodzi ciągle noc i coraz więcej nocy?[1]

W tych zdaniach słychać odległe echo słów wypowiedzianych sto lat wcześniej przez Jean-Paula – słów wciąż przyprawiających o dreszcz i tak odważnych w dążeniu za próg tego, co daje się pomyśleć, tak konsekwentnych w zmierzaniu do granic wyobraźni, że wolno może widzieć w nich jedno ze źródeł nowoczesności:

> Teraz spłynęła z góry na ołtarz dostojna, szlachetna postać z wyrazem nieprzemijającego cierpienia i wszyscy umarli zawołali: „Chryste! czy nie ma Boga?"
> Odrzekł: „Nie ma".[2]

---

[1] F. Nietzsche, *Wiedza radosna. (»La gaya scienza«)*, przeł L. Staff, Warszawa 1907, s. 168.

[2] Jean-Paul (Richter), *Mowa wypowiedziana przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga*, przeł. M. Żmigrodzka, „Ogród" 1991, nr 2, s. 108 (ostateczna redakcja *Mowy...* ukazała się w roku 1796 – inf. za: M. Janion, *Temat jeanpaulowski*, ibidem, s. 110).

To stanowcze, mocne „Nie ma" druzgocze wszystko, co jest. Jego siła obraca istnienie w ruinę:

> runęła cała ziemia i słońce – zwalił się przed nami gmach kosmiczny z całym swoim bezmiarem – a w górze, na szczycie niezmierzonej natury stał Chrystus i spoglądał w dół na przebity tysiącem słońc gmach kosmiczny, jak na wydrążoną w wiecznej nocy kopalnię, w której słońca biegną jak lampki górnicze, a mleczne drogi jak żyły srebra.[3]

W wizji zapisanej przez Jean-Paula sztolnia „wiecznej nocy" jest „pustym, bezdennym o c z o d o ł e m [...] boskiego o k a" – jest przepaścią spadającą w przepaść.[4] Tak rośnie bezbrzeżna otchłań. Wołaniu „Ojcze, gdzie jesteś?" odpowiada w niej „tylko odgłos wiecznej burzy, nad którą nie panuje nikt".[5] Ale zarazem w kopalniach nocy – w „trupim dole wszechświata", w jego „pustym powietrzu" – zjawia się coś, co przemierza uparcie „śnieżną zamieć gwiazd", bierze na siebie istnienie, odziewa się w „chmurne, chwiejne obrazy", i niestrudzenie fedruje.[6] Czesław Miłosz powie, że jest to –

> Słowo raz obudzone przez nietrwałe usta,
> Które biegnie i biegnie, poseł niestrudzony,
> Na międzygwiezdne pola, w kołowrót galaktyk,
> I protestuje, woła, krzyczy.[7]

To słowo poety – wyjęte z wyobraźni, odkrywające w sobie „podszewkę świata", biegnące do miejsca „za ptakiem, górą i zachodem słońca".[8] W miejscu położonym „za zachodem słońca" trwa noc – niezgłębiona, nieskończenie cicha. Odwaga pomyślenia takiej nocy wiąże się z intuicją, że ciemność osłania coś, co domaga się wyjawienia i zarazem sama jest tym, co okrywa – jest

---

3 Jean-Paul, *Mowa...*, s. 108.

4 Ibidem (wyr. autora).

5 Ibidem.

6 Kolejne wyimki: ibidem, s. 108, 107, 108, 109.

7 Cz. Miłosz, *Sens*, w: idem, *Poezje*, wybrał M. Stala, Kraków 1999, s. 219.

8 Ibidem.

figurą idiomatycznego sensu, który uobecnia sam siebie i sam jest własną poręką. Idiomatyczny sens trwa utwierdzony w ciemności – spoczywa w jej łonie. Jest jak ciemność – niczym nie osłonięty i jednocześnie nieprzenikniony. Odnajduje się w nocy, bo to noc tworzy „pojemny kształt sensu" i wypełnia go bez reszty – powołuje do życia figurę „o nieokreślonej i zarazem wszechogarniającej sile ewokacji".[9] Od wielu dziesięcioleci ta figura zjawia się w miejscu obumarłej treści mitycznej wyobraźni i roztacza nad nią swoje odwrócone światło – mówi o możliwości tego, co niemożliwe, każe raz jeszcze pomyśleć rzeczy nie do pomyślenia. Nie przynosi ukojenia. Ale daje nadzieję – ciemną, niepokojącą. To o niej powie Mandelsztam w wierszu *Ostatnia wieczerza*:

Niebo wieczerzy wtuliło się w ścianę –
Blask rys i pęknięć bólem ją rozjarzył –
I rozjaśnione, gdzieś w niej zapodziane,
Przeobraziło się w trzynaście twarzy.

Więc to jest niebo, niebo mojej nocy –
Stoję tu przed nim jak dziecko posłuszny,
Po plecach biegnie dreszcz i bolą oczy,
I słyszę głuchy grzmot, co mury kruszy.

Pod każdym ciosem twardego tarana
Ze ściany sypią się gwiazdy bezokie –
I trwa wieczerza w gęstniejących ranach,
Niedokończony fresk syci się mrokiem.[10]

Tak otwiera się rana nocy – udziela siebie, rośnie w głąb naszych ciał, rozszerza się na całe istnienie. W komunii nocy jest coś porażającego. Zjawia się w niej bowiem rzeczywistość od-

[9] H-G. Gadamer, *W cieniu nihilizmu*, w: idem, *Czy poeci umilkną?*, wybrał (wg pomysłu A. Szlosarka) i oprac. J. Margański, przeł. M. Łukasiewicz, przekład przejrzał i wstępem poprzedził K. Bartoszyński, Bydgoszcz 1998, s. 47.

[10] O. Mandelsztam, *Ostatnia wieczerza*, przeł. S. Barańczak, w: idem, *Poezje*, wybór, redakcja i posłowie M. Leśniewska, Kraków 1983, s. 529; wiersz sygnowany: „Woroneż, 9 marca 1937".

słaniająca się tylko w uderzeniu mroku, w doznaniu nieistnienia, w pytaniu o Boga, który poniósł klęskę w swoim stworzeniu i w dziele zbawienia. Ale noc ma też łagodniejsze oblicze – Hölderlin zobaczył je tak:

> Wschodzi powoli księżyc. Nastaje noc, marzycielka,
> Rozgwieżdżona, wyniosła, nielicząca się z nami,
> I srebrna, zagadkowa, jakby z innego świata,
> Króluje majestatycznie i smutno tam nad szczytami.[11]

Ta noc „pozostaje w duchu wieczyście wolna" – na nic nie zważa, niczego nie pragnie. Trwa – zanurzona bez reszty w sobie, osłonięta bezgranicznym milczeniem. Jej przepaść rośnie nieustannie, zewsząd nadciąga – nie wiadomo jednak „do czego zmierza i po co".[12] Taka noc jest nieodparta – porywa, budzi grozę, przyprawia o zawrót głowy. Ale Hölderlin powiada, że „Musi też być w niej coś, co daje nam oparcie", bo to ona „podsuwa nam słowa, które, jak kochankowie, / Nigdy nie zasypiają".[13] W tych bezsennych słowach mieszka światło nocy. To ono świeci „Tym, co zostali sami – tam, w dole, pośród ciemności".[14] O tym świetle najwięcej wiedzą poeci. I oni udzielają mu głosu.

2.

W roku 1989 – w ostatnim wersie *Wstępu* otwierającego *Zimne kraje* – Marcin Świetlicki pisał: „Będziemy obserwować postępy ciemności".[15] I dodawał w kolejnym wierszu – napisanym rok wcześniej:

> Tak sobie
> wyobrażałem piekło: za drzwiczkami pieca

---

[11] F. Hölderlin, *Chleb i Wino*, w: idem, *Co się ostaje, ustanawiają poeci*, wyd. 2 rozszerzone, przeł. A. Libera, Gdańsk 2009, s. 116.

[12] Ibidem, s. 117.

[13] Ibidem.

[14] Ibidem, s. 121.

[15] M. Świetlicki, *Wstęp*, w: idem, *Zimne kraje*, Kraków 1992, s. 6.

rozżarzające się kształty, już nie do poznania,
różne kolory płonięcia, przed piecem umiałem
wytrzymać dłużej niż przed telewizorem.
[...]
Teraz – gdy mieszkam za drzwiczkami pieca
– w zimnie, ciemnościach, kiedy wreszcie jestem
dużym, prawdziwym właścicielem wszystkiego
– patrzę przez uchylone drzwi na pokój i widzę
jak się powoli rozżarza, jak popiół
pokrywa szczątki stołu i krzeseł i łóżka.[16]

Te zdania biegną pod prąd czasu. Odwracają bieguny. Wypróbowują siłę kontrapunktu. Brzmi w nich przekonanie, że ciemność nie powiedziała jeszcze ostatniego słowa, że w swojej pracy poczyni postępy, że wciąż będzie się rozszerzać poza własne granice, bo jest w niej wymiar na wskroś infernalny, za sprawą którego spopiela wszystko, czego dotknie. Ale odzywa się w tych niepokojących frazach również poczucie, że powinnością poety jest uważne spojrzenie w ciemność, że poezja zakorzenia się w ciemności istnienia, że w niej mieszka, i że to właśnie ciemność jest prawdziwą stawką wiersza. Takie spojrzenie wymaga odwagi. I potrzeba też odwagi, by przyznać, że ciemność przemawia – również w poezji.

3.

Nie wiem, czy Świetlicki pamiętał słowa z *Wiedzy radosnej*. Być może miał w uszach tylko ich odległe echo. Sądzę jednak, że ciemność odzywająca się w jego wierszach pisanych pod koniec ubiegłego wieku, ma wiele wspólnego z ciemnością sprzed stu lat. I wydaje mi się, że tamta ciemność nigdy nie umilkła. Słychać ją dobrze w poezji Młodej Polski. Ale z nie mniejszą siłą – choć inaczej – dochodzi do głosu przez cały wiek XX i wkracza z niesłabnącym impetem w obecne stulecie. Mam też wrażenie, że właśnie dykcja ciemności jest jednym z tych wątków nowoczesnej liryki, które mocno zaświadczają o jej wewnętrznej ciągłości i tym samym o długim trwaniu modernizmu.

[16] M. Świetlicki, *Bieguny*, w: ibidem, s. 7, 8.

4.

Ciemny nurt modernizmu to nurt ukryty, podskórny, mniej widoczny. I jest to też nurt głęboki – odsłaniający noc sensu, dotykający jego niegojącej się rany. Dochodzi w nim do głosu komponent hermetyczny – skoncentrowany na autonomii poetyckiej mowy. Ale istotną rolę odgrywa w nim również ambicja poznawcza – mocno zakorzeniona egzystencjalnie i otwarta na horyzont metafizycznych rozpoznań. Hugo Friedrich przypomina, że „Mallarmé wywodzi ciemną poezję z tego mroku, który jest podstawą wszelkiej rzeczy i który »rozjaśnia się nieco podczas nocy twórczej«".[17] W innym miejscu autor *Klasycznej powieści francuskiej* powie za Saint-John Persem, że ciemność nowoczesnej poezji „jest rodem z tej właśnie nocy, którą bada", że wywodzi się bezpośrednio „z ciemności duszy i z misterium, w którym zanurzona jest ludzka istota".[18] Jeśli więc różne formy manifestowania się ciemności istotnie można „uznać za strukturalną konieczność, która rządzi nowoczesną poezją", to jest to konieczność wpisana w samą istotę poezji, która „krąży niespokojnie wokół możliwości nie do ustalenia" i jednocześnie chce być formą doświadczenia – na wskroś intymnym gestem wzięcia na siebie „losu epoki" i jej „duchowej nocy".[19]

5.

Biorę na warsztat jeden z wątków polskiej liryki nowoczesnej. Staram się wydobyć i opisać złożony kompleks zagadnień, których problemowe centrum wyznacza kategoria ciemności – rozumianej jako figura poetyckiej wyobraźni i metaforyczny analogon doświadczenia. Staram się też pozostawać możliwie blisko poetyckiej materii – w zwarciu z metaforą, w bezpośrednim polu jej oddziaływania. Dlatego poszczególne rozdziały

---

[17] H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i opatrzyła wstępem E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 169.

[18] Ibidem, s. 247 (są to wyimki z przemówienia noblowskiego Saint-John Perse'a wygłoszonego w roku 1960).

[19] Ibidem, s. 40, 246, 58.

książki to lekturowe zbliżenia – mocno podbudowane analitycznie i wierne wpisanym w utwór dyrektywom interpretacyjnym. Część z nich dotyczy pojedynczych utworów – przede wszystkim wierszy i poematów (wyjątek stanowi inicjalny rozdział poświęcony postaci Samotnika z *Wyzwolenia* Wyspiańskiego – postaci, która jest figurą poety stającego na scenie nowoczesności). Inne są próbą przekrojowego ujęcia wybranych aspektów poetyckiego dzieła ważnych poetów szeroko rozumianego modernizmu (Leśmiana, Czechowicza, Wata, Herberta, Krynickiego). Wszystkie składają się na panoramę spotkań dwudziestowiecznej liryki z różnymi odmianami ciemności – artystycznej, egzystencjalnej, duchowej, metafizycznej, politycznej. Kreślona w ten sposób panorama oświetla wewnętrzną dynamikę polskiej poezji nowoczesnej – zachodzące w jej obrębie przemiany i przewartościowania. Ukazuje rozszerzające się kręgi historycznoliterackich oddziaływań. Ujawnia długie trwanie modernistycznych form wyobraźni – często ukształtowanych jeszcze w obrębie Młodej Polski i promieniujące z tamtej „wczesnej, założycielskiej fazy literatury nowoczesnej" na dokonania wszystkich pokoleń poetyckich XX wieku.[20] Wolno więc może powiedzieć, że to właśnie Młoda Polska – by odwołać się do celnej metafory Włodzimierza Boleckiego – jest „zarysem przyszłej mapy" modernizmu, że jej „zestaw pytań egzystencjalnych i zagadnień wyrazu literackiego" stanowi zalążek poznawczych ambicji i artystycznych poszukiwań dwudziestowiecznej liryki.[21] I zarazem to właśnie młodopolski impuls „wolnej wyobraźni, swobodnie przekształcającej mity dawne i tworzącej mity nowe" – impuls ściśle skorelowany z oddziaływaniem „symbolistycznej doktryny i zasadniczych technik symbolistycznej poetyki" – pozwala podjąć ostrożną próbę opisu ciemnego nurtu nowoczesnej poezji jako formy życia duchowego.[22]

---

[20] Przytaczam sformułowanie Ryszarda Nycza (idem, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 40).

[21] Kolejne wyimki: W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonesans)*, „Teksty Drugie" 2002, nr 4, s. 19; A. Z. Makowiecki, *Młoda Polska i dwa modernizmy*, Toruń 2009, s. 29.

[22] M. Stala, *Młoda Polska – dziewiętnastowieczna czy dwudziestowieczna?*, w: *Polonistyka w przebudowie: literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, pod red. M. Czermińskiej i in., Kraków 2006, t. 2, s. 566.

6.

Głos ciemności odzywa się w nowoczesnej liryce z przejmującą siłą. Historię tego głosu trzeba dopiero napisać. I warto to zrobić – dla historycznoliterackiej rzetelności, ale także dlatego, że ciemność mieszka nie tylko w wierszach. Zagląda również do naszej wyobraźni. Lęgnie się w naszych ciałach. Nicuje ludzki świat. Ale każe też pamiętać, że groza nocnego nieba „obnaża naszą duszę", że ją „żywi i zamyka", że noc zadomowiona w doświadczeniu szuka dla siebie głosu i znajduje słowa, którymi wychodzimy jej naprzeciw.[23] Warto pytać o słowa wypowiadane przez noc. Mówią bowiem coś ważnego o nas. I przypominają, że poezja jest ciemność.[24]

7.

W słowach stających wobec ciemności słychać zwykle echo pytań o sprawy najważniejsze, dotykające do żywego – o cierpienie, śmierć, samotność, o miłość i nadzieję. Pytania zadawane nocy są często pytaniami skierowanymi do Boga. Biegną za próg istnienia –

> Do ziemi, w której jest tylko ciemność i bezład, i cień śmierci,
> i której światło jest ciemność.[25]

I kiedy wracają do nas stamtąd, wiemy, że cały ich sens polega na braku odpowiedzi. Te pytania są jak poruszenie zasłony, która okrywa cieniem samą siebie, „aby myśl – jak relief – mogła żyć we wszystkich fałdach i zakamarkach".[26] Dlatego trzeba je zadawać. Trzeba pytać –

---

[23] P. Valéry, *Wariacje na temat jednej z »Myśli« Pascala*, w: idem, *Estetyka słowa. Szkice*, wybór A. Frybesowa, wstęp M. Żurowski, przeł. D. Eska, A. Frybesowa, Warszawa 1971, s. 212, 213.

[24] Parafrazuję sformułowanie „Literatura jest ciemność", które pojawia się w felietonowej prozie Jerzego Pilcha – między innymi w poruszającym szkicu *Literatura jako klęska* (w: idem, *Rozpacz z powodu utraty furmanki*, Kraków 1994, s. 175, 176).

[25] Hi 10, 22 (za: *Księga Hioba*, przeł. z hebrajskiego Cz. Miłosz, wstęp J. Sadzik, Kraków 1998, s. 87).

[26] W. Beniamin, *Ulica jednokierunkowa*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 1997, s. 41.

Co nachodzi mnie z ciemności, ledwie uchwytne i szemrzące
jak powódź, namiętne i gwałtowne jak nieskromny ruch lędźwi?
Co wyrywa się ze mnie, wołając w odpowiedzi, jak orzeł do orła
wśród przestworzy, wołając, by obezwładnić, wołając o grzeszne
poddanie?[27]

Takie pytania najmocniej zadają poeci. I być może oni widzą najlepiej, że ciemność nigdy nas nie opuszcza, że jest cierpliwa i wierna, że trzyma nas mocno w swoim uścisku. Taka wiedza jest jak namaszczenie. W roku 1918 Osip Mandelsztam napisze:

Kto wie, być może mi nie starczy świecy
I w biały dzień zostanę w ciemnej nocy.
I oddychając ziarenkami maku,
Na głowę swoją ściągnę mitrę mroku.[28]

Niewiele wcześniej – pod dyktando swojej dziwnej wyobraźni – Tadeusz Miciński nakreśli demoniczny kontur tej mitry nowoczesnego poety:

Mitra moja, zbrojna wszystkimi jutrzniami, rozświeca otchłań
i gasi niebo, wznosząc się nad niedostępną nikomu krainą
Niebytu.[29]

Ale będzie również przypominał, że poeta „Czarnym słońcem namaszczony" widzi także odwrotną stronę nocy – widzi jej bławą poświatę i przejrzystą głębię:

Jak zwiędłe liście czernią me kroki na śniegu,
Noc cicha, błękitna mimo chmur.
Błyskają ognie gdzieś z tamtego brzegu –

---

[27] J. Joyce, *Epifanie*: 31, w: idem, *Utwory poetyckie*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1975, s. 59; jak przypomina tłumacz: „ostatnia *Epifania* pochodzi z roku 1904", a wiele z tych poematów-notatek powstało przed rokiem 1900, kiedy to – osiemnastoletni wówczas Joyce – „oczarował [nimi] największego poetę Irlandii Yeatsa" (M. Słomczyński, *Posłowie*, w: ibidem, s. 152, 151).

[28] O. Mandelsztam, *Kto wie...*, przeł. M. Leśniewska, „Znak" 1985, nr 4, s. 17 (wiersz z roku 1918).

[29] T. Miciński, *Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni. Poemat*, w: idem, *Poematy prozą*, oprac. W. Gutowski, Kraków 1985, s. 79.

wśród gór.
Noc cicha – mimo chmur – mimo zawiei.
Noc twórcza. Patrzę uśmiechniony
w życie i śmierć. Jam brat Amaltei,
ale z niebiosów strącony.
Apollo – Helios – Agni –
więcej ma duszo – nie pragnij.
Noc cicha, twórcza – borów szumy –
nad morzem księżyc skrzy –
w głębinie widzę tumy
i wieże trzy.
Na czarnej wieży biją dzwony –
to człowiek pogrzebiony.
Na purpurowej groźne straże –
tam przeznaczenie każe.
W trzeciej – co zowie się królewska –
lampa niebieska –
to Ty![30]

[30] T. Miciński, *Jak zwiędłe liście...*, w: idem, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. W. Gutowski, Kraków 1999, s. 120. Fraza: „Czarnym słońcem namaszczony" zamyka wiersz Mandelsztama *Ta noc...* w przekładzie Marii Leśniewskiej (O. Mandelsztam, *Poezje...*, s. 143). Jarosław Marek Rymkiewicz oddaje ten wers jako: „Czarnym słońcem oślepiony" (O. Mandelsztam, *44 wiersze i kilka fragmentów*, przekład i komentarze J. M. Rymkiewicz, Warszawa 2009, s. 13). Pojawiający się w oryginale wyraz „осиян" mówi o padającym blasku (oświetlającym coś i sprawiającym, że to coś jaśnieje) i jednocześnie odsyła w stronę znaczeń związanych w polszczyźnie ze słowem „oświecać" (również: być oświeconym, doznać oświecenia).

WYSPIAŃSKI: CIEŃ SAMOTNIKA
(o jednym motywie w *Wyzwoleniu*)

KONRAD
Tak?

1.

22 kwietnia 1905 roku pisał Wyspiański do Stanisława Lacka:

> Był Miciński. Starał się mówić mistycznie i ledwo za drugim widzeniem się przecie naruszyłem trochę jego maski. Dziwni ludzie, czy myślą nie można ich porwać, tylko mową. Mnie wystarczy go widzieć. Jemu trzeba jeszcze – powiedzieć.[1]

W tych zdaniach dochodzi do głosu ważne dla autora *Wesela* napięcie. Z jednej strony – maska, mistyczna poza, przegadana rola; z drugiej – myśl, sięgająca głębiej i pewniej niż słowa, zmierzająca ku czemuś, co odsłania się pod dotknięciem spojrzenia. Udana głębia słów i myśl zagłębiająca się „w nocnej [...] głuszy", biegnąca poza granice tego, o czym można tylko „mówić mistycznie". W taki sposób patrzy człowiek teatru – artysta ufający bardziej wizji niż retoryce, podejrzliwy wobec słów, niechętny ich magii, pamiętający, że pod czarem słów niknie twarz, że zmienia się w maskę. Tak patrzy ktoś, kto w *Wyzwoleniu* powie o Konradzie –

---

[1] S. Wyspiański, *Listy zebrane*, w oprac. L. Płoszewskiego, J. Dürra-Durskiego i M. Rydlowej, t. 4: *Listy Stanisława Wyspiańskiego. Różne – do wielu adresatów*, teksty listów oprac. M. Rydlowa, komentarz napisała M. Rydlowa z wykorzystaniem materiałów L. Płoszewskiego, Kraków 1998, s. 340.

W tej walce z myślą walczy własną,
by ujrzeć ją dla siebie jasną.
Choć przeto maska z nim co gada,
on jeden sceną duszy włada
i szuka jeno swojej duszy,
aż ta się w nocnej zjawi głuszy.[2]

W przytoczonym wyżej wyimku z listu do Lacka wolno też chyba usłyszeć echo charakterystyki SAMOTNIKA, postaci, która przynosi – jak rzecz ujmuje Aniela Łempicka – „szkic fizjognomiczny" i „satyryczny portret duchowy" Tadeusza Micińskiego. Ten portret to karykatura i dlatego nie jest ani wierny, ani sprawiedliwy. Problematyczny jest również jego adres.[3] I niech tak zostanie. Trudno w tej kwestii definitywnie rozstrzygać. Nie ma też takiej potrzeby. Można natomiast powiedzieć, że w nakreślonym przez Wyspiańskiego obrazie znajdziemy rozpoznania, które z powodzeniem da się odnieść do autora *W mroku gwiazd*. I w dużej części będą to spostrzeżenia celne. Sam Miciński zresztą tak, zdaje się, rzecz widział. W rozmowie z Tadeuszem Hiżem swój karykaturalny portret z *Wyzwolenia* miał skwitować słowami:

> – Proszę pana, to był pojedynek literacki. Nawet nie bardzo szlachetny. Zadawnione porachunki osobiste....[4]

Autor *Nietoty* cenił Wyspiańskiego, widział w nim „wielki charakter z płomieniem tragicznej myśli o Polsce".[5] Ale ten podziw i uznanie szły w parze z niepokojem, z czymś w rodzaju intelektualnego popłochu. Dobrze to pokazuje dramatyczna próba

---

[2] S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, w: idem, *Dzieła zebrane*, red. zespołowa pod kier. L. Płoszewskiego, t. V, Kraków 1959, s. 59; dalej wszystkie cytaty z tekstu *Wyzwolenia* przytaczam za tym wydaniem.

[3] O Micińskim jako pierwowzorze SAMOTNIKA pisze A. Łempicka we *Wstępie* do: S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, oprac. A. Łempicka, Wrocław 1970, s. LXXIII-LXXXIII; cytowane wyżej wyimki: s. LXIV.

[4] T. Hiż, *Przyjaźń i nieprzyjaźń w życiu Wyspiańskiego*, w: idem, *Talent, dziwactwo i coś jeszcze*, Warszawa 1937, s. 210.

[5] T. Miciński, *Teatr Świątynia*, „Słowo Polskie" 1905, nr 207, [wyd. południowe]; cyt. za: S. Wyspiański, *Listy*..., s. 670.

U wrót Hadesu. Przypominam ten zadziwiający centon – utwór literacko chybiony i nieco kuriozalny w swoich rozpoznaniach – po pierwsze, ze względu na infernalną aurę, która otacza w nim Wyspiańskiego, po drugie, by zaznaczyć, że demoniczny adres przypisany w tekście Micińskiego krakowskiemu dramaturgowi ma swoje źródło – jak wolno wnosić z licznych cytatów struktury – właśnie w *Wyzwoleniu*.[6] Spojrzenie za spojrzenie. Cios za cios. Wrócę do tej kwestii. Wcześniej jednak trzeba powiedzieć, że SAMOTNIK pełni w dramacie Wyspiańskiego rolę szczególną, że dużo mocniej niż inne postacie jest figurą autoironiczną, że – jak pisze Maria Prussak – „zapowiadające go odautorskie didaskalia noszą [...] znamiona autoparodii".[7] Mówiąc najkrócej: cień SAMOTNIKA pojawia się tam, gdzie biegnie *„myśl Konradowa"*, pada zwłaszcza na scenę z MASKAMI, w której Konrad „*z myślą walczy własną*", zmaga się z czymś, co sprawia, że „myślenie jest powietrzem", a jego ciężar – ciężar „rzeczy lotnej jak słowo i lotniejszej niż puch" – określany jest przez „prawo ciążenia myśli". Taka jest „matematyka i statyka myśli" Konrada.[8] To pod dyktando tych praw protagonista dramatu wprawia w ruch nazbyt statyczną myśl. Jeży się na jej przyciężki tok. Upiera się przy lotności. Wie bowiem, że jego myśl podszyta jest czymś z gruntu dwuznacznym. Dlatego woła –

> Do mnie należy moja myśl i myśli mojej nowina i niespodzianki, a wy mnie nie stawiajcie płotów, ogrodzeń, sieci żelaznych – nie mówcie mi na każdym kroku, że to klatka![9]

Ale to jest klatka. O Konradzie osaczonym przez MASKI, kuszonym przez nie, można śmiało powiedzieć to samo, co w *Wyzwoleniu* mówi się o SAMOTNIKU –

---

[6] Na ten temat vide: E. Rzewuska, *Tadeusz Miciński wobec Wyspiańskiego (na marginesie »U wrót Hadesu«)*, „Roczniki Towarzystwa im. A. Mickiewicza" 1973, nr 7, s. 46-62.

[7] M. Prussak, *Przestrzenie »Wyzwolenia«*, w: eadem, *Wyspiański w labiryncie teatru*, Warszawa 2005, s. 83.

[8] S. Wyspiański, *Wyzwolenie...*, s. 139; wyimki wyżej kolejno: s. 172, 59, 117, 139-140, 139.

[9] Ibidem, s. 128.

Myśli go dręczą, gubią, dławią;
myślami tron buduje dla się,
aż w myślach z tronu w otchłań runie.
I znów zapada w myśl głęboką,
i w jeden przedmiot utkwi oko,
nim myśli nowe go wybawią,
że w mózgownicy swej pionka posunie.[10]

Można też chyba posunąć się dalej i dodać, że właśnie cień SAMOTNIKA odsłania maskę i koturny Konrada, że w jakiejś mierze wykoleja jego wyzwalającą się myśl. Powiada autorka *Przestrzeni »Wyzwolenia«*:

> Zanim jeszcze Konrad podjął swe zmagania z Maskami, spotkaliśmy się z jego karykaturą, co nie oznacza, że Wyspiański w ten sposób dezawuuje dramat swego bohatera. Chodzi raczej o zdecydowane wydobycie natury tego dramatu, który polega na stosunku do słów.[11]

Ta karykatura to rzecz jasna SAMOTNIK. Jego myśl nie przebija się przez słowa. Jego słowa mają wątpliwą siłę echa. Naigrawają się same z siebie. Giną w odbiciach, zatracają się w powtórzeniach, mrą na ustach. I mimo to zawsze wracają zniekształcone –

SAMOTNIK
Czym jestem –? – Pytać –? – Kogo? – Ech?
Ha, wiem!... Kto jestem...

ECHO
Grzech.[12]

Gorzki, ironiczny respons to jedyna odpowiedź. Tak odpowiada echo. I ono też poddaje rytm, narzuca rym, podpowiada kwestie –

---

[10] Ibidem, s. 48.

[11] M. Prussak, *Przestrzenie...*, s. 84.

[12] S. Wyspiański, *Wyzwolenie...*, s. 49-50.

SAMOTNIK
Ha! – – Jestem sam… Kto oni są?
Cóż oni –! Ślepce – Czyli ja?
Ktoś jęczy – – –

ECHO
Wichr.

SAMOTNIK
Ktoś płacze, drży – –

ECHO
To ty. – – –

SAMOTNIK
Ja.– – – [13]

Te współbrzmienia, powroty, niekończące się paralele są niczym gra, partytura, partia szachów rozgrywana w pamięci. I tak jest nie tylko w scenie z SAMOTNIKIEM. W całym dramacie obowiązuje zasada echa, repetycji, wariacyjnego zwielokrotnienia. To właśnie za sprawą rozlegającego się donośnie echa, za sprawą nieuchronnego pogłosu – słowa tak łatwo zmieniają się w deklamację, w rolę, w teatralny gest, w pozę myśli. Pojawiające się na scenie figury żyją na prawach echa. Pogłos sprawia, że zyskują rezonans, że narzucają się świadomości niczym natrętny refren. W odniesieniu do *Akropolis* Ewa Miodońska opisała obowiązującą w kreowanym przez Wyspiańskiego świecie „zasadę powtórzeń, podwajania czy raczej zwielokrotniania elementarnych cząstek na różnych poziomach struktury dramatycznej"; to ta zasada mnożenia replik, odbić, wariantowych powtórzeń czyni z rzeczywistości scenicznej „układ rozkwitania", sprawia, że na scenie powstaje swoisty „układ echowy".[14] W takiej przestrzeni

---

[13] Ibidem, s. 50.

[14] E. Miodońska-Brookes, *Wawel-„Akropolis". Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1980, s. 199; cytat wyżej: s. 153. Odbicia i echa łączą się u autora *Klątwy* z ogólniejszym rozwiązaniem dramaturgicznym: „Polega ono na wprowadzeniu i grupowaniu postaci jako systemu odbić czy swoistych sobowtórów. Słowo sobowtór jest tu nieadekwatne, ponieważ prze-

myśl porusza się jak pionek na szachownicy. Łatwo ją przeoczyć, łatwo zbić – wziąć nazbyt serio lub wzruszyć nad nią ramionami. Jej ruch naśladuje ruch nici –

> którą dzierżąc i z kłębka rozwijając, zejść można w labiryntu tajniki i najskrytsze ulice pałacowe przejść. I te górnych pięter, i te podziemu, i te dalekie drogi podkopów, i te ścieżki na wyżynie zawrotnej dachu.[15]

Wytyczana w ten sposób droga nie wiedzie w głąb labiryntu, do jego serca, wręcz przeciwnie – szuka obrzeży, błądzi, meandruje, gubi kierunki. Jej bieg jest kapryśny, ryzykowny, dwuznaczny. Ta dwuznaczność uderzała zwłaszcza współczesnych Wyspiańskiemu czytelników. Prawdziwy kłopot mieli z nią krytycy starszego pokolenia. Włodzimierz Spasowicz w roku 1903 opisywał *Wyzwolenie* jako –

> gatunek rebusu, coś w rodzaju misternej łamigłówki, zdolnej zbudzić podejrzenie, czy nie jest ten utwór mistyfikacją, to jest, czy nie chciał autor zażartować z biorących rzecz na serio czytelników, czy nie chciał wywieść ich w pole.[16]

W tym samym roku Bolesław Prus notował: „Scena z Maskami głupia i nudna w czytaniu, robi wrażenie w rozmyślaniu".[17]

---

ważnie idzie bądź o wydobycie podobieństw pozornych, które funkcjonują ironicznie, bądź o ukazanie poprzedniej, już przezwyciężonej fazy postaci centralnej. To »pomnażanie bytów« jakoś analogicznych dotyczy nie tylko indywidualnych osób, ale również rzeczywistości zbiorowej [...]. Zasada, iż człowiek przegląda się w człowieku, jeden świat w innym świecie, zostaje też uogólniona przez Wyspiańskiego jako jedna z podstawowych zasad światopoglądowych i estetycznych. Szczególnie jako zasada estetyczna decydująca o sensie tradycji kulturowej – zwierciadle każdego czasu i każdej aktualnie istniejącej rzeczywistości humanistycznej." (Ibidem, s. 197-198).

15 S. Wyspiański, *Wyzwolenie...*, s. 79.

16 W. Spasowicz, *St. Wyspiańskiego »Wyzwolenie« – zagadka w postaci dramatu*, „Życie i sztuka", dod. do „Kraju" 1903, nr 11; cyt. za: J. Kulczycka-Saloni, *Wyspiański w oczach pozytywistów*, „Pamiętnik Literacki" 1969, z. 1, s. 130.

17 Notatka pochodzi z prywatnego notesu Prusa opatrzonego datą 1903 i jest jednym z zapisów objętych wspólnym tytułem *Listy do młodego przyjaciela* (dział rękopisów Biblioteki m. st. Warszawy, sygn. 142 II: *Notes II: 1903*, k. 14; cyt za: S. Fita, *Pozytywista o Wyspiańskim*, „Ethos" 1999, nr 4, s. 34).

To napięcie daje do myślenia. Mówi o dramacie Konrada coś istotnego. Jeśli Wyspiański faktycznie stara się sprawdzić – powtarzam za Marią Prussak – „z jaką siłą słowa znaczą, czy są w stanie uchronić swoje znaczenie", to jest to próba w najwyższym stopniu ryzykowna.[18] Łatwo obraca się w drwinę z samej siebie. Wpada we własny potrzask. Jak Konrad, który zostaje schwytany w pułapkę sceny. Owszem, zrzuca kajdany, które czynią go „gwiazdą stałą, niebios niewolnicą", uderza w siebie – w swój kostium, w swoje upiorne lśnienie na niebie narodowego panteonu.[19] Ale tym samym oddaje się pod władzę muzy teatru – reżysera, maszynisty i rekwizytora. Jego teatr udaje teatr. Aktorzy grają tu aktorów. Na scenie trwa wyprzedaż rekwizytów duszy. Gest artysty zmienia się w sztukę laserunku. Sztuka zaczyna żywić się tym, co Jan Błoński – w odniesieniu do pisarstwa autora *Akropolis* – nazywa „grą luster, [...] ciągłym poślizgiem signifiant".[20] Oto poręczny przykład. W *Wyzwoleniu* ważnym elementem szyderczej charakterystyki Micińskiego jest taki fragment soliloquium SAMOTNIKA:

SAMOTNIK
Jak ująć nazwę mą w litery? –
Ja tajemnica. – Jakże zwać,
by moją przestrzec brać? – – –
Jak ująć duszę mą w litery?

W tym samym brulionie czytamy: „Wysp[iański] = wielki, potężny duch, a jego ostatnie utwory = nowy okres geologiczny w historii naszej myśli. [...] Odwagą, tematami, pomysłami nowymi Wysp[iański] przerasta całą naszą literaturę". I bezpośrednio w odniesieniu do *Wyzwolenia*: „Wysp[iański] mówi: albo Polska musi zejść do grobu, albo wydać anarchię. [...] Konrad [...] od patrioty stał się anarchistą". Na marginesie dodajmy, że autor *Lalki* zastanawia się też „Czy Geniuszem w *Wyzwoleniu* nie jest Sienk[iewicz]". (Kolejne cytaty: *Notes II: 1903*, k. 14, 29, 17, 15; ibidem, s. 32, 35, 38).

18 Vide: M. Prussak, *Przestrzenie...*, s. 96.

19 Vide: S. Wyspiański, *Wyzwolenie...*, s. 9.

20 J. Błoński, *Wyspiański wielokrotnie*, oprac. i red. M. Borowski, M. Sugiera, wykłady z j. francuskiego przeł. J. i K. Błońscy, Kraków 2007, s. 122.

ECHO
Nazywasz się czterdzieści cztery.

SAMOTNIK
Ha! – –[21]

Co zostało uchwycone? Zamiast liter – cyfry. Liczmany. Echo cudzej tajemnicy. Kalambur – odległy pogłos niekończących się spekulacji, domysłów, ambicji. Kabała pauperum. Trudno o bardziej zjadliwą ironię. W prezentującym postać didaskalium czytamy ponadto:

Wloką się za nim dziwne płaszcze
ze starych kronik, które czytał,
z orłów wypchanych pakułami,
z broszur, gdzie jaką myśl zachwytał.[22]

Ta makulatura to też „litery". Mierzwa literatury. Ale przecież w istocie taki sam płaszcz okrywa Konrada. Jego głos brzmi aż nazbyt literacko, aż nazbyt teatralnie – na „ustrojonej" scenie, pośród sztafażu „narodowych pamiątek".[23] Również jego tajemnica wyjaśnia się wyjątkowo łatwo, na narodową – jakżeby inaczej – modłę. Obraca się w ten sam liczman, więźnie w formule z *Dziadów*, postaciuje się w figurze „wskrzesiciela narodu" i „namiestnika wolności".[24] Mówiąc najkrócej i wprost: w pierwszym zakończeniu *Wyzwolenia* – w tym z roku 1903 – Konrad-Erynnis jawi się lotnej, chybkiej myśli „jako ten wasz czterdziesty czwarty".[25] Wiem, Wyspiański wykreślił dośpiew. Jakby chciał zatrzy-

---

21 S. Wyspiański, *Wyzwolenie...*, s. 5.

22 Ibidem, s. 48.

23 Vide: ibidem, s. 20-22.

24 Vide: A. Mickiewicz, *Dziady*, część III, scena V, w. 22, 77.

25 S. Wyspiański, *Wyzwolenie...*, s. 190. W kontekście wygłosu dramatu warto może wskazać jeszcze jedną nić łączącą Konrada i SAMOTNIKA. W ostatniej scenie *Wyzwolenia* Konrad jest niczym Orestes, morderca matki, którego – inaczej niż w zakończeniu *Orestei* – dosięga zemsta rozgniewanych Erynii. U Ajschylosa – w trzecim epeisodion *Eumenid* – Orestes zestawiony zostaje z Iksjonem, z wyrachowanym pyszałkiem, który jako pierwszy z ludzi miał dopuścić się mordu na członku rodziny; co prawda przebłagany

mać tamtą noc – wstrzymać jej nachylanie się, zachować na zawsze jej upiorne światło. Ale przecież i w tym dziwnym, odwróconym blasku – może nawet w nim przede wszystkim – widać dobrze, że kiedy SAMOTNIK pyta: „Jak ująć duszę mą w litery?", to przywołuje tym samym intuicję, która tak mocno zabrzmiała w zdaniu z wykładów lozańskich Mickiewicza: „literatura jest duszą ludzką wcieloną w słowo, w litery", intuicję leżącą u samych podstaw *Wyzwolenia*.[26] Scena, na której staje Konrad, jest bowiem w istocie teatrem duszy. *Wyzwolenie* jest duszą Konrada ubraną w litery. Wprost mówi o tym didaskalium otwierające II akt –

Choć przeto maska z nim co gada,
on jeden sceną duszy włada
i szuka jeno swojej duszy,
aż ta się w nocnej zjawi głuszy.[27]

To zdanie brzmi niepokojąco dwuznacznie, jeśli zestawić naszkicowany w nim obraz z karykaturalną figurą SAMOTNIKA, który rozprawia sam ze sobą, nasłuchuje echa własnych słów, i schodzi ze sceny przez nie pokonany –

SAMOTNIK
To ja – to ja – mych własnych słucham ech.
Cóż ze mnie ludziom – Bogu?

ECHO
Śmiech.[28]

Zeus uwolnił go od winy i obdarzył nawet nieśmiertelnością, ale po kolejnym świętokradztwie Iksjona wplótł go w krąg wirujących płomieni i cisnął w przestworza na wieczną mękę. U Wyspiańskiego Iksjonem nazwany zostaje SAMOTNIK; zdanie otwierające charakterystykę postaci brzmi tak: „*Ni młoda jego twarz, ni stara,/ nos orli, wielkie łyse czoło, / zaklęta w twarzy jedna wiara: / Iksjon wpleciony w męczarń koło.*" (Ibidem, s. 48).

[26] A. Mickiewicz, *Dzieła*, wyd. rocznicowe, t. 7: Pisma historyczne. Wykłady lozańskie, oprac. J. Maślanka, wykłady lozańskie zrekonstruował i przeł. J. Kowalski, pisma hist. francuskie przeł. Artur Górski, Warszawa 1996, s. 206.

[27] S. Wyspiański, *Wyzwolenie*..., s. 59.

[28] Ibidem, s. 51.

Oczywiście, już słyszę Konrada, który rezonuje:

> Ty nie rozumiesz wszelkich konsekwencji artystycznych.
> Ty nie wiesz nic więcej nad kilka słów… a każde z nich decyduje o moim życiu.[29]

Słyszę jak dopowiada –

> Poezje uważają u was jako półprawdy, jako rzecz, w którą się nie wierzy, której się nie ufa, na której się nie polega. Poezja zaś jest artyzmem. Zaś artyzm ma swoją logikę i nieodwołalność i jest całą prawdą, jeśli jest. Inna zaś prawda jest niepotrzebną.[30]

Tylko czy *Wyzwolenie* faktycznie ma tę –

> formę nieodwołalną, artystyczną, formę nieodwołalnego piękna, przed którym nie ostoi się nic, które jak młot walić będzie i przed którym wszystko polęże.[31]

Czy nie wykoleja go choćby to zdanie wypowiedziane przez Konrada:

> – A wieszże ty, artystko, że artyzm jest maska?[32]

2.

Ewa Miodońska powiada, że „bohater Wyspiańskiego wkracza […] na ciemną, niegotową do »zagrania« scenę".[33] Mam wrażenie, że właśnie tak trzeba czytać ten dramat. *Wyzwolenie* jako – „próba sceny". Jako – figura niegotowa. Figura, której zmącona forma przechowuje poruszony sens – fundamentalnie niejasny, nieoczywisty. A dzieje się tak między innymi dlatego, że Kon-

---

[29] Ibidem, s. 112.

[30] Ibidem, s. 119.

[31] Ibidem, s. 124.

[32] Ibidem, s. 180.

[33] E. Miodońska-Brookes, *W poszukiwaniu Chóru jako persony dramatu*, w: eadem, *„Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej". Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1997, s. 85; niżej wyimki z tej samej strony.

rad inscenizuje w istocie – raz jeszcze Ewa Miodońska – „próbę wyrzutu, skargi, chłosty, spowiedzi – próbę sumienia". Być może w tym właśnie leży siła pisarstwa Wyspiańskiego, pisarstwa stale podszytego czymś gorączkowym i zarazem podsycanego „ot, tak, przez literacką swadę", stale zawieszonego pomiędzy grymasem autoironii i gorzką świadomością, że – „Gaśnie sztuka. Przemaga życie".[34] To dlatego poeta nie boi się słownych dziwolągów, koślawych zdań. Dlatego mocną kreską rysuje świat surowy i patetyczny. Autor *Akropolis* myśli serią obrazów, montażem scen – ledwie zamarkowanych, uchwyconych w ruchu, zwielokrotnionych przez swoją szkicową formę. Kreśli, zmienia perspektywy, ostro zaznacza kontur. I jednocześnie w teatralnym geście konstruuje rzeczywistość wyjątkowo intensywną, odsłoniętą, obarczoną ryzykiem istnienia; rzeczywistość, której nie da się sprowadzić do intrygi, do tragicznego zderzenia sprzecznych racji, do kulminacyjnego momentu, który zbierałby rozrzucone szkice, łączył wątki, i na koniec z siłą metafory stawiał akcent we właściwym miejscu. Tak jawi się świat komuś, kto swoim spojrzeniem gasi wszystko, co jest „pustym dźwiękiem i farbą", komuś, kto trwa w ciemności, na pustej scenie, i modli się –

by zeszło światło w nocy
i trysnął zdrój w ukryciu.[35]

3.

Wyspiański rozpoczyna *Wyzwolenie* od związanego mocnym rymem dystychu. W wersji znanej z druku czytamy:

Gdzieś przed siódmą wieczorem,
Kościół kończył nieszporem,
bram teatru ledwo uchylono.[36]

---

[34] S. Wyspiański, *Wyzwolenie*..., s. 172, 67.

[35] Ibidem, s. 144; cytat wyżej: s. 67.

[36] Ibidem, s. 8.

W rękopisie –

Gdzieś przed siódmą wieczorem,
Kościół kończył nieszporem,
teatr jeszcze był nieoświetlony.[37]

Zastanawia mnie ten nieszpór, który – jak wolno sądzić – trwa jeszcze, kiedy Konrad staje na scenie Teatru Krakowskiego. Zbliża się Boże Narodzenie, więc w pobliskim Świętym Krzyżu śpiewa się zapewne *Nieszpory o Najświętszej Maryi Pannie*. A jeśli tak, to kto by się wsłuchał, usłyszałby – również tam na scenie – między innymi słowa *Psalmu 127*:

O wy! co chlebem nędzy swej żyjecie,
Spiesząc do pracy jak tylko spoczniecie,
Jeżeli Pańskiej nie macie pomocy,
Na nic się przyda wstawać o północy.[38]

I później – na koniec – z *Psalmu 147*:

On skoro ziemi powie swe wyroki,
Nie znają żadnej słowa jego zwłoki.
On pola śniegiem jak wełną odziewa,
A szron po ziemi jak popiół rozsiewa.

On gdy rozkaże lodem skrzepnie zima,
Której ostrości któż łatwo wytrzyma.
Znowu rzekł słowo, rozpłyną się lody.
Wionie duch Jego, powzbierały wody.[39]

Być może te właśnie zdania, te obrazy trzeba mieć w pamięci, kiedy myśli się o początku *Wyzwolenia*, kiedy patrzy się na robotników, którzy *„siedzą pod ścianą, / gdzie kulisy składano"*, kiedy czyta się o nich –

---

[37] Cytuję za: L. Płoszewski, *Dodatek krytyczny: Uwagi o tekście*, w: S. Wyspiański, *Wyzwolenie...*, s. 204.

[38] *Ogień miłości Jezusa Chrystusa. Zbiór nabożeństwa całorocznego*, Warszawa 1909, s. 134.

[39] Ibidem, s. 136.

Czy to rzesza biedaków bezdomna?
Głowy wsparli strudzone,
cóż ich twarze zmarszczone?
Przecież pracę ich dzienną płacono.[40]

Pękające lody, pierwsze tchnienie wiosny – i godzina, której czekają robotnicy, wypatrywany znak, po którym przyjdzie „Noc upragniona i jedyna".[41] O znaku zwiastującym ową NOC powie Konrad:

– – Zapadnie jakoby smuga mroku i cieniem przesłoni wszystko,
co przed waszymi oczami.[42]

Znak zasłonięty dla oczu. Tak ciemny, że przesłania wszystko. O nim mówi ktoś, kogo głos słychać w poetyckich didaskaliach –

W niewiadomości człowiek żyje,
w niewiadomości błogosławion.[43]

Inny protagonista *Wyzwolenia* dopowie, odwołując się do obrazu zaciemnionych kulis – „Noc rozwiesiła czarne chusty", i po chwili zawoła:

Puszczajcie! Oczy!! – Czarna toń!
Jak ciemno! Wieniec, wieniec pali – [44]

Ten gwałtowny ruch zapadania się w ciemność domknie wątek wyczekiwanego mroku, upragnionego światła nocy. Wątek inicjowany przez motyw gwiazdy, którą okrywa „*Czarny płaszcz*".[45] Inicjowany już w pierwszej scenie dramatu. A może i wcześniej. Może kiedy Konrad wchodzi na scenę Teatru Krakowskiego,

---

40 S. Wyspiański, *Wyzwolenie...*, s. 8.

41 Ibidem, s. 14.

42 Ibidem.

43 Ibidem, s. 149.

44 Ibidem, s. 187; wyimek wyżej: s. 184.

45 Ibidem, s. 9.

w kościele opodal śpiewa się właśnie z *Godzinek* część przeznaczoną *Na Nieszpór* –

> Witaj zegarze, w którym nazad jest cofnione
> Słońce dziesięcią linij, gdy Słowo wcielone,
>
> Aby człowiek z padołu powstał wywyższony,
> Niezmierny, od Aniołów jest coś umniejszony.
>
> Słońca tego promieńmi Maryja jaśnieje
> W poczęciu swem jak złota zorza światłem sieje.
>
> Między cierniem lilija kruszy łeb smokowi,
> Piękna jak w pełni księżyc świeci człowiekowi.[46]

Konrad – echo słów, które wciąż nie przebrzmiały, wciąż wiszą w powietrzu, brzmią w uszach; echo – wcielone w sceniczną postać, stające na scenie. Jej deski – zegar „w którym nazad jest cofnione". Co? Pamięć rzucająca głęboki cień, rozkwitająca świadomość. Maria Prussak powie, że w *Wyzwoleniu* otwiera się możliwość powrotu, że wolno je czytać jako –

> wielki monolog liryczny na podobieństwo monologu Gustawa, wygłoszonego z rozpaczą na wiejskiej plebani [...]. Tak jakby Konrad Wyspiańskiego [...] chciał odbyć drogę powrotną, do swoich początków.[47]

Czyli gdzie? To zależy. Od czego? – „Kędy, gdzie, w jaki czas urywa się myśl, wątek myśli, nitkę".[48] Urywam ją w tym miejscu, by powiedzieć, że w roku 1903 bohater autora *Klątwy* zmierzał tam, gdzie wszystko zacznie się od początku, że podążał w stronę tego momentu –

> *Gdy szary świt uchyli bram,*
> *gdy pękną bron zapory, kraty,*

---

[46] *Ogień miłości...*, s. 241-242.

[47] M. Prussak, *Przestrzenie...*, s. 83.

[48] S. Wyspiański, *Wyzwolenie...*, s. 79.

[...]
w kościele zaczną się roraty –
znajdzie się ktoś, co przyjdzie tam
z kluczami
(może wyrobnik, dziewka bosa),
i pierwszy uchyli wrot – – ...[49]

Zanim rozpoczął się dramat, już trwały nieszpory. Zanim się skończy, zaczną się roraty – odprawiana przed świtem we wszystkie dni adwentu uroczysta msza o Matce Bożej oczekującej rozwiązania.[50] Liturgia adwentu mówi o oczekiwaniu na Paruzję, na Adventus Secundus. I zarazem jest świętowaniem Narodzin – Pierwszego Przyjścia. Antyfona *Rorate caeli...*, od której nazwę wzięły roraty – to werset z *Księgi Izajasza*:

Spuśćcie rosę, niebiosa, z wierzchu,
a obłoki niech spuszczą ze dżdżem sprawiedliwego.
Niech się otworzy ziemia i zrodzi zbawiciela,
a sprawiedliwość niechaj wznidzie społem:
ja Pan stworzyłem go.[51]

4.

Tak, pamiętam – Wyspiański skreślił dośpiew. Skreślił roraty. Noc Erynii zestroił mocniej z nocą Bożego Narodzenia. Ale jednocześnie jego gest sprawia, że myśli Konrada „*wracają znów na scenę-noc*".[52] I będą tam wracać bez końca – skruszone na proch.

---

[49] Ibidem, s. 189, 190.

[50] Uroczysty – i wyjątkowy – charakter rorat podkreśla włączony do ich liturgii hymn *Chwała na wysokości Bogu.* Hymn ten jest zwykle częścią mszy niedzielnej, nie śpiewa się go jednak w adwentowe niedziele, zachowując jego liturgiczną wartość dla codziennej mszy roratniej odprawianej w ciemnościach poprzedzających wschód słońca.

[51] Iz 65, 8 (za *Biblią Wujka*).

[52] Jeśli „*wyrobnik, dziewka bosa*" mieliby uchylić „*wrot*", gdy „*w kościele zaczną się roraty*", to noc poprzedzająca pojawienie się któregoś z nich w teatrze – noc dramatu rozgrywającego się „na scenie Teatru Krakowskiego" – nie

Widzimy jak teatr pustoszeje, jak resztki scenografii – „łachmany, co świątynią były", zmieniają się w „czarne chusty" rozwieszane przez noc.[53] Takie same „czarne chusty" okrywać będą oblicza Erynii.[54] Zanim jednak one się pojawią, zanim rozpoznamy w nich siostry i kochanki – Konrad zostanie sam. Dozna – samotności, pustki, ogołocenia. Doświadczy – pustej sceny, zagasania sztuki, zagasania świata. Usłyszy jak – „Głucho odbija podłóg echo".[55] Zapłacze –

> Kędyż się zwrócę? Wszędy nicość,
> wszędy pustkowie, pustość, głusza.[56]

W taki sposób dosięga Konrada to, przed czym uciekał – mściwa pustka lęgnąca się „w przestrzeni wieczystych głusz", rozpacz ścigająca go z zaświatów „głową węży, okropnym widziadłem, / wyjąc: ZEMSTA".[57] I to właśnie rozpacz – jak powie Ewa Mio-

---

byłaby nocą „Bożego narodzenia" (w święto Bożego Narodzenia rorat już się nie odprawia). A że jest to właśnie „ta noc", wnosić można – zachowując przy tym ostrożność i niczego definitywnie nie rozstrzygając – z monologu Konrada wybrzmiewającego, gdy *„otwierają się podwoje środkowej ściany w głębi i widać izbę niewielką mieszkalną i drzewko oświetlone i ustrojone, zawieszone u stropu"*; Konrad znaczy „krzyż na progu" i modli się między innymi takimi słowami: „Byś zwiódł z wędrówki długiej / mój naród do Wszechmocy! / Byś dał, co mają inni, / GDY PRZYJDZIESZ JAKO DZIECIĘ TEJ NOCY. // Bożego narodzenia / ta noc jest dla nas święta. / Niech idą w zapomnienia / niewoli gnuśne pęta." I jeszcze tak: „Gwiazdka zeszła i świeci, / nad kolebką dziecięcą, / nad miłością zabłysła matczyną. / Światło błysło stuleci, / radość nocy tej święcą: / Gwiazda zeszła nad ŚWIĘTĄ RODZINĄ." (S. Wyspiański, *Wyzwolenie...*, s. 144, 145; wyżej przytoczenia ze s. 190, 7, 143).

53 Ibidem, s. 184; vide też: „Sam już na wielkiej pustej scenie. / Na proch się moja myśl skruszyła." (ibidem).

54 Vide: „Noc rozwiesiła czarne chusty – // Jak straszno – tam w tych ścian oddali / zda się, że nocy przestrzeń ciemna. – " (ibidem, s. 184); i o Eryniach: „Oblicze kryją czarne chusty! / Suną spod ziemi – szelest, szmer! / Nie mogę dojrzeć w ciemni sfer, / kto są?!" (ibidem, s. 185).

55 Ibidem, s. 184.

56 Ibidem.

57 Ibidem, s. 9.

dońska – „jest jedynym wypełnieniem pustki w nim samym i wokół niego".[58] Jest – teatrem duszy.

5.

Teatr Konrada to miejsce wyłaniające się nagle ze świata, jaki znamy; miejsce osobistego doświadczenia – intymnego, niegotowego, wydarzającego się oto właśnie tu i teraz... I jest to też teatr sprawdzający siłę roli – godzącej w „nicość powszednią" i pogodzonej z gorzką wiedzą, że „rola" i „powszedniość" są ze sobą blisko spokrewnione.[59] Ale dla protagonisty *Wyzwolenia* pytanie o teatr jest pytaniem o miarę rzeczywistości – o jej „formę nieodwołalną, artystyczną".[60] I jest to też pytanie o egzystencję – o jej powagę i grozę. Bohater Wyspiańskiego pyta o życie rozpięte pomiędzy tragedią i farsą. Odsłania – „rumowisko, śmieć i łachy a rupiecie stargane".[61] Przepatruje formy pamięci. Przygląda się jej larwom. Wprawia w ruch jej puste łupiny. Wyłuskuje udane pozy – „litość, zmęczenie, gorycz, moment grozy".[62] Improwizuje, żartuje, udaje. Gra dla MASEK. Szuka zrozumienia u ludzi teatru. Ale dopiero Erynie pojmą i docenią jego rolę. Uwieńczą go wieńcem, który odsłoni unerwienie świata –

> Puszczajcie! Oczy!! – Czarna toń!
> Jak ciemno! Wieniec, wieniec pali – [63]

Konrada porywa wir ciemnej, jałowej grozy, wir nocy, która gnieździ się w pustym teatrze. Wraca tam, skąd przyszedł, wraca do piekła – rozpaczy, samotności, sztuki. I rodzi się na nowo, zrzuca z ramion swój czarny płaszcz, zrzuca maskę – złudy, iluzji, pozy. Odtąd i jego oblicze okrywają „czarne chusty". Osłania go

---

[58] E. Miodońska-Brookes, *W poszukiwaniu...*, s. 92.

[59] Vide: S. Wyspiański, *Wyzwolenie...*, s. 173.

[60] Ibidem, s. 124.

[61] Ibidem, s. 13.

[62] Ibidem, s. 23.

[63] Ibidem, s. 187.

ciemność – „Noc upragniona i jedyna".[64] W takiej masce na scenę wkracza współczesny artysta. W taki sposób pojawia się ktoś, kto chce –

> stworzyć z teatru rzeczywistość, w którą można by uwierzyć i która dla serc i umysłów byłaby tym cielesnym ukąszeniem, jakie niesie nam każde prawdziwe wrażenie.[65]

To „cielesne ukąszenie", o którym mówi Artaud, ma uczynić z teatru przestrzeń bardziej intensywną niż rzeczywistość, ma sprawić, że na teatralnej scenie zabrzmi głos – istnienia, sensu, nadziei. W takim teatrze mówi się z głębi rozhuśtanej myśli – gwałtownej i namiętnej; z głębi myśli, która pozwala „żyć szybciej od zmieniających się wokół masek".[66] Na deskach takiego teatru staje współczesny artysta. Ktoś dumny, odważny, przyjmujący samotność jak łaskę. Oswojony z rozpaczą, z niej czerpiący swoją siłę. To ktoś, kto w stronę pustej widowni wypowiada ze spokojem zdania takie, jak to –

> Poczciwi – zaczynają widzieć i pierwszy arkusz mojej roli już umieją – prócz dwu ostatnich wierszy nim spadnie kurtyna.[67]

To ktoś, kto również o sobie mówi –

> *coraz to dalej bieży, leci:*
> *ogniem się własnym spala – świeci!*
> *To są te gwiazdy, co spadają*
> *w noc. Patrzycie w nie: – – Znikają.*[68]

---

[64] Ibidem, s. 14.

[65] A. Artaud, *Teatr i okrucieństwo*, w: idem, *Teatr i jego sobowtór*, przekład i wstęp J. Błoński, noty J. Błoński i K. Puzyna, Warszawa 1966, s. 103.

[66] T. Karpowicz, *Najgęstsza z wszystkich masek (fragment pracy pod tytułem »Sztuka jako ryzyko«)*, w: idem, *Małe cienie wielkich czarnoksiężników. Zarejestrowane w paśmie cyfr od 797 do 7777*, Wrocław 2007, s. 34.

[67] S. Wyspiański, *Listy*..., s. 340.

[68] S. Wyspiański, *Wyzwolenie*..., s. 150.

TETMAJER: SZMER NOCY, SZEPT
(o wierszu *W pustce*)

– Świetlickiemu

1.

Wiersz, o którym będzie mowa, brzmi tak:

Ciche leżą kamienie pod skał ciemnym murem.
Noc – wśród żlebu się świeci wąski smug księżyca,
jak ogromna, stężała w locie błyskawica,
zamarznięta na skale w pustkowiu ponurem.

Cicho… W złomach jezioro czarne i zlodniałe;
taka głusza, że słychać szelest kropel z śniegu
sączących się w toń wodną po kamieniach z brzegu;
śnieg pokrył ciemnym płatem ochmurzoną skałę.

Chmury się dotykają prawie mego czoła;
zimne, oślizłe głazy ręce moje ziębią…
Nad jeziora lodową, przepaścistą głębią
zasłuchałem się w przestrzeń… Idźmy… „Nikt nie woła…”[1]

Utwór ukazał się w trzeciej serii *Poezji* Tetmajera z roku 1898. Dwa lata wcześniej na łamach „Czasu” poeta opublikował poetycką impresję, która mówi o podobnym doświadczeniu –

---

[1] K. Tetmajer, *W pustce (Ciche leżą kamienie…)*, w: idem, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 495 (dalej cytaty z wiersza za tą edycją).

o rozpoznaniu intymnej obecności czegoś, czego nie ma, czegoś, co nieodparcie istnieje, ale uobecnia się tylko w doznaniu straty:

> Oto mi ten szum od lat całych, od najwcześniejszego dzieciństwa znany, zawsze ten sam, jednotonny i wieczny – i kiedy sięgam w przeszłość pamięcią, ileż to razy widzę siebie nad tym potokiem górskim, tak samo z zamkniętymi oczyma wsłuchanym weń, z takim samym żalem, z takim samym niezmiernym smutkiem w duszy. [...] Jakbym żałował czegoś, com opuścił i czegoś, co nie przyjdzie; jakbym się smucił stratą rzeczy mi drogiej, której nie widziałem, a tylko przeczuć mogę, że jest; jakbym tęsknił ku czemuś, co odchodzi, a nigdy nawet nie stanęło przy mnie...[2]

W obu tekstach na ślad tej odwróconej obecności, na nieoczywisty pogłos jej innego istnienia naprowadza „szelest kropel", ledwie słyszalny szum niewidocznego nurtu – „jednotonny i wieczny".

2.

Tytuł wiersza *W pustce* ewokuje pustą przestrzeń – miejsce stojące pustkami, wypełnione pustką. I zarazem wszystko, o czym będzie mowa, sytuuje na pustkowiu – w przestrzeni bezludnej, opuszczonej, naznaczonej nieobecnością. Wyrażenie „w pustce" to okolicznik miejsca. Wyeksponowanie go w tytułowej formule każe skupić uwagę na przestrzennych aspektach kreowanego świata. Szkicowany w utworze pejzaż możemy więc traktować jako rozwinięcie tytułu – zwłaszcza jeśli dostrzeżemy w nim zalążkowy obraz, a akcent położymy na krąg znaczeń bliskich „pustkowiu". I takim tokiem powinien niewątpliwie biec główny nurt lektury. Ale możliwa jest też nieco inna strategia – komplementarna wobec wskazanej powyżej. Pustka jest leksykalnym sygnałem radykalnego braku – odsyła w stronę nicości i pokrewnych jej kategorii negatywnych. Niektóre z nich zostają w liryku Tetmajera przywołane wprost lub są pośrednio uobecniane. Ten aspekt wiersza – aspekt, którego centrum stanowią

[2] K. Tetmajer, *Nad potokiem*, „Czas" 1896, nr 59, s. 1.

motywy ciszy i ciemności – pozwala widzieć w szkicowanym krajobrazie rodzaj sztafażu przesłaniającego pustkę metafizyczną. Widziane z takiej perspektywy zarysy ewokowanego pejzażu zdają się wskazywać na to, co się za nimi skrywa i tym samym odsłania się we własnej nieobecności, trwa w niej jako odwrócone istnienie.

3.

Okryte śniegiem skały i piętrzące się u ich podnóża głazy. Blask księżyca podkreślający linię żlebu. Niżej skuta lodem tafla jeziora. Dobiegający z głębi ciemności szmer wody. W górze – chmury. Z takich elementów – pozostających ze sobą w ścisłej relacji – buduje poeta rzeczywistość przedstawioną. W pierwszym rzędzie organizuje ją napięcie między martwym bezruchem i dynamiką przeobrażeń. Wstrzymana w locie błyskawica, zamarznięte jezioro, skalne rumowisko – wszystko to ewokuje stagnację, a w dalszej perspektywie nieruchome trwanie poza czasem. W tym zatrzymaniu uczestniczy również ukryty bohater wiersza, który – jak się domyślamy – przerwał górską wędrówkę i podejmie ją na nowo dopiero wtedy, gdy wybrzmią ostatnie słowa utworu. Ale jednocześnie budulec ewokowanego świata tworzą dwa elementy poddane stałym przemianom. Na jeden z nich złożą się symbole trwałości – skały, złomy, głazy, kamienie. Tetmajer odwróci porządek skojarzeń. Skały stojące „ciemnym murem" obróci w „oślizłe głazy" – uwyraźni trwający nieprzerwanie proces powolnej erozji. Drugim komponentem jest woda, która łatwo podlega przekształceniom zmieniającym jej stan skupienia i mimo to nieustannie pozostaje tą samą materią. Emblematem wielokształtnej natury wody jest w wierszu skute lodem jezioro. Widzimy je „czarne i zlodniałe", ale jednocześnie wiemy, że kryje „toń wodną", która zbiera – i mieści w sobie – sączące się po skalnych zboczach krople. Przemiany akwatycznej materii mają naturę transmutacji – przebiegającej w dwóch kierunkach jednocześnie. Jeden z nich wyznacza porządek meteorologicznych i fizycznych zjawisk – chmury, śnieg, woda, lód. Gradacyjny cha-

rakter tego procesu – od substancji ulotnej, lekkiej, amorficznej, ku temu, co uchwytne, ciężkie, trwałe – podporządkowany jest ruchowi w dół. Ruch ten najwyraźniej ujawnia się w ściekaniu wody, ale sączenie się kropel jest przedłużeniem przesunięć, które w ewokowanej przestrzeni już się dokonywały – za sprawą padającego śniegu i osypujących się kamieni. Lekkość lecących z nieba śnieżnych płatków i ciężar walących się złomów łączy „ogromna, stężała w locie błyskawica". Jej zarys wyostrza wertykalną oś ewokowanego świata i wyznacza wektor gwałtownej siły skierowanej ku dołowi. Jednocześnie „zamarznięta na skale" błyskawica to w istocie świecący „wśród żlebu [...] wąski smug księżyca" – skupiający w sobie eteryczną lekkość lunarnej poświaty oraz jej połyskliwą, nieledwie śnieżną biel. Wszystkie te obrazy – ufundowane na wpisanych w utwór zalążkowych konstrukcjach ikonicznych i związanych z nimi asocjacjach – wskazują na coś, co miało już miejsce i trwa we własnych konsekwencjach. Drugi kierunek przeobrażeń wodnej materii mówi o dynamice stawania się i wyznaczany jest przez sam tok lektury. Akwatyczne motywy zjawiają się w wierszu w takiej oto kolejności: lód, jezioro, krople wody, śnieg, chmury. Wpisany w tę sekwencję ruch w górę jest ruchem spojrzenia – biegnącego od zamarzniętej tafli, poprzez zbocze okryte „ciemnym płatem" topniejącego śniegu, w „ochmurzoną" przestrzeń niskiego nieba. Ale jest to też ruch sublimacji – przejścia od tego, co „zlodniałe", ku lotnej materii chmur i przebłyskującego spomiędzy nich blasku księżyca. W ten sposób krąg się zamyka. Wodną cyrkulację inicjują chmury i również chmury wieńczą przemiany akwatycznej materii – są ostatecznym celem i rzeczywistym źródłem szelestu kropel, który dobiega w księżycową noc z głębi ciemności, przesącza się spod głębokiej ciszy i ostatecznie staje się „lodową, przepaścistą głębią".

4.

Niosący się przez ciemność szmer kropel prowadzi w stronę jeziora – w głąb jego czarnej toni, gdzie spotykają się główne osie i podstawowe modalności ewokowanego świata. Zamarznięte je-

zioro to mocno zaznaczona płaszczyzna – twardo ujęta w ramy skalnych złomów i nieruchoma, a tym samym przeciwstawiona wertykalnie zorientowanym przemieszczeniom, które dokonują się w obrębie kreowanej rzeczywistości. Ale jezioro jest również „przepaścistą głębią" – jego czarna toń przedłuża pionową oś pejzażu i wypełnia się czymś, co niesie z sobą „szelest kropel z śniegu". Nurt ściekającej po skałach wody wpisuje się w porządek zstępowania zapoczątkowany w pierwszej strofie wyrazistą sekwencją – blask księżyca, zarys błyskawicy, smuga światła „zamarznięta na skale". Wolno więc może powiedzieć, że „w toń wodną" sączy się także jakiś płynny składnik lunarnej poświaty – przefiltrowanej przez kolejne pokłady materialnego świata, ściekającej coraz niżej i coraz głębiej. W ten sposób wody jeziora biorą w siebie światło nocy i zapewne również dlatego jawią się jako czarne i skute lodem. W liryku Tetmajera woda i lód upodabniają się do martwej skały – są twarde i nieprzejrzyste. Ale zarazem kryją w sobie przeczucie żywej głębi. Jak wielu innych poetów Młodej Polski autor *Gry fal* –

> Pokazuje rozpadający się świat rzeczy, spoza których wyłania się, coraz to inaczej, nicość; świat budzący zarazem pragnienie przedarcia się poprzez tę nicość ku tajemniczej, transcendentnej całości.[3]

Oba bieguny tego napięcia spotykają się w metaforze zamarzniętego jeziora. Lód jest metonimią „świata zagrożonego przez nicość, rozpadającego się".[4] Woda wskazuje na świat „wiecznego przepływu [...] metamorficznych żywiołów".[5] Istniejąca w taki sposób rzeczywistość eksponuje swoją namacalną powierzchnię, własne istnienie utwierdza na zimnej skale. Ale jednocześnie jest niepochwytna i głęboka. Jeśli bowiem „jezioro czarne i zlodniałe" jest zarazem „lodową, przepaścistą głębią", to skuta mrozem tafla wody odsyła pod powierzchnię – w „toń wodną", w jej głąb. Semantyka głębi mówi między innymi o możliwości wniknięcia

---

[3] M. Stala, *Metafora w liryce Młodej Polski. Metamorfozy widzenia poetyckiego*, Warszawa 1988, s. 279.

[4] Ibidem, s. 280.

[5] Ibidem, s. 280-281.

w rzeczy zakryte – odsyła w stronę ukrytych wymiarów materialnej rzeczywistości. Głębia składa obietnicę rozpoznania i podpowiada, że wniknięcie w głąb może być doświadczeniem intensywnym, poruszającym do głębi, i zarazem głęboko duchowym. Nie oznacza to jednak, że w takim doświadczeniu głębia zjawia się na powierzchni. Wręcz przeciwnie. Pozostaje czymś niezgłębionym, czymś, co „wiedzieliśmy" –

ale to
to jak ołów
spadło na spód wód
zapomnienia.
I blask sieje niewiedzenia
w czarnych wodach.[6]

5.

Wiersz *W pustce* jest odmianą liryki opisowej – szkicuje tatrzański pejzaż. Ale jest to również wyznanie kogoś, kto znalazł się „w pustkowiu ponurem". I właśnie ta obecność kształtuje ewokowany świat. W pierwszej strofie dominantą jest to, co widać. W drugiej ujawnione zostaną akustyczne właściwości opisywanej przestrzeni. W trzeciej na pierwszy plan wysuwają się doświadczenia związane z dotykiem – zwłaszcza doznanie zimna. Leksykalne sygnały wskazujące na chłód pojawiają się aż siedem razy na przestrzeni dwunastu wersów utworu. W pierwszej strofie – zamarznięta błyskawica. W drugiej – skute lodem jezioro, topniejący śnieg i jego ciemny płat. W trzeciej – zimne głazy, dotykające ich zziębnięte ręce i lodowata głębia. Wzrasta frekwencja motywów. Rośnie ich ewokacyjna siła. Jakby chłód stawał się coraz dotkliwszy i coraz bardziej namacalny. Jakby narastał od nieoczywistych asocjacji (w obrazie zamarzniętej błyskawicy akcent położony jest bowiem na unieruchomienie światła), po bezpośrednie konotacje zdania otwierającego ostatnią strofę –

---

[6] A. Wat, *Nokturny*, w: idem, *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska, J. Zieliński, Kraków 1992, s. 191.

Chmury się dotykają prawie mego czoła;
zimne, oślizłe głazy ręce moje ziębią…

Wcześniej chmury powiązane zostały z chłodem śniegu i skały. W wersie zamykającym drugą zwrotkę czytamy: „śnieg pokrył ciemnym płatem ochmurzoną skałę". W ten sposób przygotowany zostaje ostatni akord sekwencji – zimno lodowatej wody. Raz jeszcze głębia zbiera – oraz intensyfikuje – to wszystko, co ją poprzedza i ku niej zmierza. Przenikliwy chłód poprowadzony w „toń wodną" staje się „lodową, przepaścistą głębią" – mówi o wniknięciu w przepaść lodowatą, otchłanną, niezgłębioną. I nie wiemy, czy jest to przepaść istnienia, czy nicości. Możemy się jedynie domyślać.

6.

W świecie przedstawionym wiersza stałość stojących „ciemnym murem" skał wchodzi w mocne napięcie z amorficznością wody, która w płynny sposób odmienia swoją postać, pozostając przy tym wciąż tym samym żywiołem.[7] Jednocześnie woda i skały użyczają sobie nawzajem swoich właściwości. Mur skał kruszy się i rozpada. Woda przybiera formę twardego lodu – jest jak skała. W ten sposób do głosu dochodzi młodopolska dykcja „metamorficznych żywiołów".[8] Ale odzywa się w tych interferencjach również symboliczny wymiar obu motywów, które zwłaszcza w obszarze religijnie zorientowanej wyobraźni pozostają ze sobą w ścisłej relacji. W tradycji judeochrześcijańskiej woda płynąca ze skały jest znakiem wody żywej – oczyszczającej ze wszelkich

---

[7] Napięcie to dochodzi do głosu już na prymarnych poziomach tekstu. Wiersz napisany został trzynastozgłoskowcem (ze stałą średniówką po 7. sylabie) i charakteryzuje się wyraźną tendencją do sylabotonizmu. Jednak regularny tok utworu w kilku miejscach zostaje zachwiany za sprawą odmiennego rozłożenia akcentów w czterech wersach oraz na skutek zmian w prozodii spowodowanych odmienną w każdej zwrotce relacją między wyznacznikami delimitacji (graficznej, syntaktycznej i intonacyjnej) kolejnych partii wypowiedzi.

[8] M. Stala, *Metafora w liryce Młodej Polski…*, s. 280-281.

zmaz, sycącej pragnienie w sposób pełny i udzielającej nieprzemijającego życia, którego źródło ukryte jest w głębi sięgającej Boskich podstaw świata. Taka relacja sprawia, że skała (reprezentująca nie tylko trwałość i niezmienność, ale też martwotę) staje się żywym łonem – rodzącym pełnię kreacyjnych możliwości związanych z wodą. Refleksy tych znaczeń pojawiają się w liryku Tetmajera. Nie oznacza to jednak, że poeta bierze je za dobrą monetę. Pamięta o nich, ale związany z nimi sens odwraca i komplikuje. Dobrze słychać to już w sformułowaniu otwierającym wiersz. Fraza „Ciche leżą kamienie" rozwija w obraz frazeologizm „milczeć niczym głaz" i zarazem jest przenicowanym: „lapides clamabunt" – „kamienie wołać będą".[9]

7.

W inicjalnym wersie utworu skaliste zbocza oraz leżące u ich podnóży kamienie zostają skojarzone nie tylko z ciszą, ale i z ciemnością. Również woda zdaje się brać na siebie mrok nocy. I zapewne tak właśnie jest. Naocznie świadczy o tym „jezioro czarne". Jednak pojawiająca się w porządku asocjacji biel śniegu i jasność błyskawicy, o której mówi się, że jest „zamarznięta" – pozwalają skojarzyć akwatyczną materię ze światłem. Dodać wszak trzeba, że jest to światło paradoksalne i nie z tego świata. Jest bowiem niewidoczne – jak biel śniegu, który leży „ciemnym płatem". I tak znikliwe, jak rozbłysk nieistniejącej błyskawicy – zjawiającej się w wierszu jedynie jako człon porównania. Trzeba też dopowiedzieć, że „wąski smug" tego światła to tylko refleks na skale – odblask lunarnej poświaty, która na mocy symbolicznych odesłań związanych z księżycem jest zarówno drogą w zaświaty,

[9] Odpowiedni passus *Ewangelii* brzmi tak: „A gdy się już przybliżał tam, gdzie się spuszczają z Góry Oliwnej, poczęło wszystko mnóstwo uczniów radując się chwalić Boga głosem wielkim ze wszystkich cudów, które widzieli, mówiąc: »Błogosławiony król, który idzie w imieniu Pańskiem; pokój na niebie, a chwała na wysokościach«. Ale niektórzy z Faryzeuszów z onego ludu rzekli do niego: »Nauczycielu! zgrom ucznie twoje«. A on odpowiadając, rzekł im: »Powiadam wam, jeźliby ci milczeli, wnet kamienie wołać będą«." (Łk 19, 37-40 – za *Biblią gdańską*).

jak i zimnym blaskiem śmierci. Ten poblask szybko zgaśnie. Widać go tylko w pierwszej strofie. W dwóch kolejnych całostkach pojawiają się chmury.

8.

Z wodnym żywiołem wiąże się też jedyny odgłos, jaki dobiega z głębi nocnego krajobrazu. W ewokowanym świecie panuje niemal niepodzielnie cisza. Jest w tym podobna do ciemności – podobnie jak ciemność zdaje się narastać. Wyrażenie „Ciche kamienie" to rodzaj pleonazmu, który ciszę uwypukla i nadaje jej nieledwie materialną esencjonalność. To kamienne milczenie brzmi ze zdwojoną siłą, dzięki powtórzeniu tego samego leksemu w nagłosach dwóch pierwszych strof. Szczególną gęstość osiąga w słowie „głusza". I właśnie w tym miejscu tekstu wybrzmiewa coś, czego nie powinniśmy usłyszeć. W samym środku wiersza – w jego geometrycznym centrum – Tetmajer napisze:

taka głusza, że słychać szelest kropel z śniegu
sączących się w toń wodną po kamieniach z brzegu

Woda przelewa się przez brzeg – topniejący z ledwie słyszalnym chrzęstem śnieg zmienia się w czarną toń pogrążoną w ciszy. Jednocześnie za sprawą silnej instrumentacji ustala się subtelna korespondencja między głuszą i skrytym w niej szelestem. Szmer kropel przełamuje głuchą ciszę i zarazem – w porządku eufonicznym – podejmuje jej brzmieniową wartość. To jeszcze jeden paradoks. W martwej ciszy – nieledwie absolutnej, bo brzmieniowo skojarzonej z głuchotą – słychać coś, czego nie słychać poza ciszą. Tym paradoksalnym dźwiękiem jest foniczny ślad głębokiej ciemności – nieskończenie cichy szept nurtu, który płynie w stronę głębi i w niej się skrywa. A jeśli istotnie tak jest, to warto może dopowiedzieć, że ciąg brzmień naśladujący szelest kropel koresponduje z podobnym zabiegiem instrumentacyjnym, który towarzyszy pojawieniu się świetlnego refleksu w pierwszej całostce wiersza – dźwięk wywiedziony z ciszy łączy się więc subtelnie z pojawiającym się na początku utworu rozbłyskiem.

9.

Tak oto w dobiegającym z głębi nocy szeleście kropel ciemność i cisza odsłaniają swoją ukrytą naturę. W ten sposób przemawia woda – udziela głosu poezji. To dlatego newralgicznym obszarem ewokowanej rzeczywistości jest jej akustyczny wymiar. Dlatego – jak sądzę – tam, gdzie w ciszy pisma wybrzmiewa tekst Tetmajera, natrafiamy na głos dobiegający z wiersza innego poety. Słowa Mickiewicza zostają przytoczone – i wypowiedziane przez kogoś, kto mówi o sobie:

> Chmury się dotykają prawie mego czoła;
> zimne, oślizłe głazy ręce moje ziębią…
> Nad jeziora lodową, przepaścistą głębią
> zasłuchałem się w przestrzeń… Idźmy… „Nikt nie woła…"

10.

W pustce kończy się tak, jak wybrzmiewają *Stepy Akermańskie*. Cisza gór pogrążonych w zimowej nocy jest niczym rezonator – sprawia, że fraza Mickiewicza brzmi w sposób niezwykle przejmujący. Trzeba ją bowiem odnieść do radykalnego milczenia świata. I do milczenia Boga. Słychać w niej poczucie bezradności poezji. Słychać rozpoznanie metafizycznej pustki, która wciąż zjawia się na progu wiersza i dyktuje:

> W pustej przestrzeni Tatry leżą,
> pod martwą bielą się zaśnieżą[10]

To również tej nieogarnionej „pustej przestrzeni" wtóruje ostatni wers *W pustce*. I obraca się przeciwko niej.

11.

Wiersz Tetmajera – podobnie jak *Stepy Akermańskie* – mówi o przenikliwym słuchu, który potrafi wniknąć w tkankę ciszy. W obu utworach ucho chwyta niesłyszalne dźwięki. Dla autora

[10] K. Tetmajer, *W pustej przestrzeni…*, w: idem, *Poezje…*, s. 611.

Qui amant... jednym z tych dźwięków jest fraza Mickiewicza. I nic w tym dziwnego, skoro w *Stepach Akermańskich* rozpoznać można obraz przypominający wielokrotnie zjawiające się u Tetmajera łąki mistyczne. Ale istotniejsze jest może to, że tekst otwierający *Sonety krymskie* stanowi ważne ogniwo akwatycznego nurtu, który swoje olśniewające zwieńczenie znajdzie w lirykach lozańskich – zwłaszcza w wierszu *Nad wodą wielką i czystą*. Wspominam o tym utworze, bo z nakreśloną w nim strukturą przestrzenną koresponduje – za sprawą nawiązań i odwróceń – krajobraz szkicowany w liryku tatrzańskiego poety. Mickiewicz powie:

Nad wodą wielką i czystą
Stały rzędami opoki,
I woda tonią przejrzystą
Odbiła twarze ich czarne[11]

U Tetmajera jest „W złomach jezioro czarne i zlodniałe" – „pod skał ciemnym murem". Mickiewiczowska woda „wielka i przejrzysta" zmienia się w „lodową, przepaścistą głębię". Staje się czarna, zamarza i tym samym upodabnia się do skał – bierze na siebie „twarze ich czarne". Autor *Dziadów* notuje:

Nad wodą wielką i czystą
Przebiegły czarne obłoki,
I woda tonią przejrzystą
Odbiła kształty ich marne;

Nad wodą wielką i czystą
Błysnęło wzdłuż i grom ryknął,
I woda tonią przejrzystą
Odbiła światło, głos zniknął.[12]

Tetmajer odpowiada: „Chmury się dotykają prawie mego czoła". Chce, byśmy zobaczyli „ochmurzoną skałę". I nie pomija błyskawicy – każe jej nocą szklić się „wśród żlebu". Wyostrza ciszę,

[11] A. Mickiewicz, *Nad wodą wielką i czystą...*, w: idem, *Wybór poezji*, oprac. Cz. Zgorzelski, wyd. 4 przejrzane, t. 2, Wrocław 1997, s. 343.

[12] Ibidem.

a pogrążoną w niej przestrzeń kształtuje w taki sposób, by chmury i błyskawica zmierzały w „toń wodną" i by stały się ostatecznie jej „lodową, przepaścistą głębią". Mickiewicz napisze:

Tę wodę widzę dokoła
I wszystko wiernie odbijam
I dumne opoki czoła
I błyskawice – pomijam.

Skałom trzeba stać i grozić,
Obłokom deszcze przewozić,
Błyskawicom grzmieć i ginąć,
Mnie płynąć, płynąć i płynąć –[13]

Takim głosem przemawia „egzystencja ogołocona ze wszystkiego, zanurzona w ciszy".[14] Wobec siły tego głosu, wobec wypowiadanej przez ten głos dyrektywy, wybrzmiewają słowa Tetmajera – zwłaszcza wygłosowe: „Idźmy...". Jakby podjęcie na nowo wędrówki przez zimową noc było również echem tamtego: „trzeba [...] płynąć". I jakby było to jedyne echo, jakie może pochwycić i ponieść dalej w swoim wierszu poeta przychodzący zbyt późno – zabłąkany w nocy, zasłuchany „w przestrzeń", która podpowiada: „Nikt nie woła...". Ta pusta przestrzeń mówi, że „mrok zapada, nigdzie drogi ni kurhanu".[15] Ale przechowuje też w sobie pamięć „fali łąk szumiących" i „kwiatów powodzi".[16] Oba bieguny tej przestrzeni – głuche znaki nadciągającej nocy i oddźwięki płynnej materii świata intensywnie istniejącego – stają się u Tetmajera „przepaścistą głębią", która odzywa się w wierszu jako „szelest kropel z śniegu" i rośnie nieprzerwanie w stronę ciemności, w stronę własnego źródła.

---

[13] Ibidem, s. 343-344.

[14] M. Stala, *W stronę Lemanu. Liryki lozańskie jako doświadczenie duchowe*, w: idem, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001, s. 36.

[15] A. Mickiewicz, *Stepy Akermańskie*, w: idem, *Wybór poezji...*, s. 80.

[16] Ibidem.

12.

Autor *Łąki mistycznej* chętnie odwołuje się do kategorii negatywnych. Pustka, ciemność, cisza – często stają się u niego kluczowymi komponentami ewokowanej rzeczywistości.[17] Raz po raz jednak tracą swoją ostrość – przekreślają własne granice, nicują same siebie. Ich negacyjna siła nie słabnie, ale to właśnie ona zaczyna udzielać głosu czemuś, co jawi się we własnym odwróceniu – jakby „przez zwierciadło i niby w zagadce".[18] Dobrze widać to w cyklu zatytułowanym *W pustce*. Wchodzące w jego skład teksty projektują pod dyktando mityzującej wyobraźni świat idealny – górską halę przemienioną w „Łąkę Mistyczną", która leży „w przepastnych wyżniach" i póki co osłonięta jest „iluzją bytu".[19] Pisała Maria Podraza-Kwiatkowska: „Tetmajer najchętniej widziałby byt idealny jako... odmianę pejzażu tatrzańskiego".[20] I jeszcze tak:

> Przestrzeń oglądana w tatrzańskim pejzażu rozszerza się coraz bardziej, poza granice materialne. Tylko czasem owo rozszerzanie się nabiera cech negatywnych, przyprawia o trwogę i zawrót głowy: wtedy mianowicie, kiedy się staje nie tyle nieskończonością, ile przepaścią-otchłanią.[21]

W ten sposób głębia istnienia odsłania swój rewers – otwiera się na „pustą bezdeń", staje się otchłanią „pustej, ponurej, olbrzymiej martwości".[22] Ale i wtedy poeta wytęża słuch, by pochwycić „szept mgławic wiszących w bezbrzeży", by – jak pisze – ścigać uchem „odgłos dzwonu z wieży", by słyszeć, jak ten dźwięk ludz-

---

[17] Na szczególną predylekcję autora *Zamyśleń* do kategorii negatywnych wielokrotnie zwracała uwagę M. Podraza-Kwiatkowska (po raz pierwszy w szkicu: *„Wędrowiec przez pustki wieczyste..." O poezji Kazimierza Tetmajera*, „Życie Literackie" 1968, nr 24, s. 6).

[18] Vide: 1 Kor 13, 12 (cytat za *Biblią gdańską*).

[19] K. Tetmajer, *Poezje...*, s. 551, 552.

[20] M. Podraza-Kwiatkowska, *Kazimierz Tetmajer – metafizyk*, w: *Poezja Kazimierza Tetmajera. Interpretacje*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka, M. Stali, Kraków 2003, s. 17.

[21] Ibidem, s. 8.

[22] K. Tetmajer, *Nieskończoność*: I, III, w: idem, *Poezje...*, s. 216, 218.

kiej obecności leci „w otchłań pustą" wszechświata i tam „wiecznie brzmi, falując coraz dalej, szerzej…".[23]

13.

W poezji Tetmajera doznanie pustki staje się często spotkaniem z rozpaczą. Tak jest między innymi w VIII całostce *Zamyśleń*. Przypominam ten utwór, bo oddał w nim poeta niepokojący negatyw doświadczenia opisanego w liryku *W pustce*. W obu tekstach powraca zdwojone echo tych samych słów: „nikt mię i nic mię nie woła".[24] W podobny sposób nakreślona została sytuacja przedstawiona. Pojawiają się te same motywy – cisza nocy, topniejący śnieg, chmurne niebo, poblask księżyca. Jednak typowy dekadencki sztafaż w każdym z tych utworów składa się na inny świat – nie tylko inaczej postrzegany, ale też istniejący w odmienny sposób. *W pustce* eksponuje „szelest kropel z śniegu". W *Zamyśleniach* przeczytamy, że „puste […] pole" świata jest „zasłane brudnym śniegiem, topniejącym w błoto".[25] Samodzielny wiersz mówi o świetle zstępującym z wysoka – w ciszę i pustkę górskiej nocy:

> Ciche leżą kamienie pod skał ciemnym murem.
> Noc – wśród żlebu się świeci wąski smug księżyca,
> jak ogromna, stężała w locie błyskawica,
> zamarznięta na skale w pustkowiu ponurem.

Ogniwo cyklu oddaje poczucie, że światło z nieba niczego nie rozjaśnia, że pod dotknięciem tej poświaty świat nadal tonie w pustce i wciąż milczy jak milczał:

> Las jakiś ciemny, smutny widnieje daleko,
> z mglistych, ciężkich niebiosów księżyca promienie
> przez powietrzne pustynie ospale się wloką
> ku ziemi, ledwie świecąc. Dokoła milczenie.[26]

---

[23] K. Tetmajer, *Nieskończoność*: I, w: ibidem, s. 216.

[24] K. Tetmajer, *Zamyślenia*: VIII, w: ibidem, s. 271.

[25] Ibidem.

[26] Ibidem.

A jednak ktoś, kto mówi w *Zamyśleniach*, jest o krok dalej od bohatera i podmiotu wiersza *W pustce*. Jest bowiem w drodze – już wędruje „bez celu".[27] Jakby w poczuciu, że powinnością poety jest właśnie wędrówka „głuchą, smutną i męczącą drogą / bez kierunku".[28]

14.

Wędrówka „bez kierunku" prowadzi do miejsca niemożliwego. Wyznaczona przez ten odwrócony azymut marszruta biegnie po trajektoriach wyobraźni – podąża za poruszeniem myśli wyczulonej na najdrobniejszy szelest. Trzymający się tej drogi wędrowiec –

> idzie, kędy przestrzeni i czasu krawędzie
> schodzą się – i zanurza się w głąb, w nieskończoność.[29]

Nie oznacza to jednak, że przemierzany krajobraz musi błądzić po bezdrożach abstrakcji. Bywa i tak. Ale częściej głębia nieskończoności daje o sobie znać w namacalnym doświadczeniu – choćby w zapachu wiosny, w spojrzeniu na białą od kwiatów łąkę:

> Święta, przeczysta Pustka, we mgłach kołysana,
> rozpościera ramiona, błogosławiąc ziemi,
> a kwiaty wiosny pachną i liśćmi białemi
> świecą na trawie, jako na głębinie piana.[30]

Wiosenna łąka jest jak spieniona powierzchnia wodnej toni – tej samej, która w wierszu *W pustce* jest „lodową, przepaścistą głębią". Wyznaczane w ten sposób bieguny „głębi bez dna" z dwóch przeciwnych stron dotykają doświadczenia, które niekiedy u Tetmajera graniczy z pewnością, ale jest przede wszyst-

---

[27] Ibidem.

[28] Ibidem.

[29] K. Tetmajer, *Nieskończoność*: I, w: ibidem, s. 216.

[30] K. Tetmajer, *W Tatrach*, w: ibidem, s. 699.

kim formą nadziei – zawsze świadomej, że zmierza w stronę czegoś, co jest radykalnie inne i niepochwytne, bo przebywa „indziej kędyś". W czwartej części cyklu *W milczeniu* brzmi to tak:

> O Boże! Wszakże indziej kędyś jest stworzony
> na niedostępnych głębiach jakiś inny świat,
> świat prawdy, dobra, ciszy, bez win i spłat,
> bez krzywd i bez pamięci o krzywdzie zrządzonej![31]

To słowa gorącego pragnienia, niemal prośby – dalekie od poczucia pewności, odsyłające własną treść poza granice doświadczenia, w regiony marzenia o istnieniu „na niedostępnych głębiach". Ale w poezji autora *Preludiów*, w kręgu utworów operujących kategoriami negatywnymi, odzywa się też czasami inny ton. Niektóre wiersze zdają się dotykać nagiego istnienia – próbują ująć je w słowo. I bywa, że jest to próba udana.

15.

Taką próbą jest wiersz *W pustce*. Tetmajer szkicuje w nim pejzaż na wskroś realistyczny i zarazem tajemniczy, pejzaż, który jest symboliczną strukturą i jednocześnie sprawia wrażenie zapisu podmiotowego doświadczenia – konkretnego, przejmującego do głębi. Zaprojektowany w taki sposób artystyczny gest chce być aktem wniknięcia w obszary intensywnie istniejące – nasączone niejasnym sensem, który wybrzmiewa jako szmer kropel i fraza cudzego wiersza, jako szelest i szept tego, co skryte w ciemności i ciszy, osłonięte nieistnieniem, spoczywające w pustce.

---

[31] Ibidem, s. 545.

LEŚMIAN: CIENISTOŚĆ ISTNIENIA
(prolegomena)

1.

Leśmian jest rówieśnikiem Leopolda Staffa. Podobnie jak autor *Snów o potędze* przeczytał uważnie dzieła Nietzschego i Bergsona. Czytał symbolistów i niemało się od nich nauczył. I chociaż przed I wojną – w roku 1912, a więc u schyłku Młodej Polski – ukazała się tylko jedna książka poetycka Leśmiana: *Sad rozstajny*, pierwszy z czterech tomów jego poezji, chociaż najważniejsze wiersze opublikuje w okresie międzywojennym, to przecież Leśmian jest na wskroś młodopolskim pisarzem.[1] I nie tylko dlatego, że dzielił z artystami przełomu wieków przeświadczenie

---

[1] Maria Podraza-Kwiatkowska w sposób zdecydowany umieszcza „poezję Bolesława Leśmiana w epoce poprzedzającej pierwszą wojnę światową; w epoce wpływu filozofii Bergsona i panowania ideologii czynu"; argumentacja autorki *Wolności i transcendencji* jest mocna i przekonująca, a przy tym uwzględnia oczywisty fakt, że „Poeci wybitni z trudem dają się ująć w ramy klasyfikacji historycznoliterackiej" (M. Podraza-Kwiatkowska, *Gdzie umieścić Leśmiana? Próba lokalizacji historycznoliterackiej*, w: eadem, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 339). Podobnie rzecz widzi Anna Czabanowska-Wróbel; w zakończeniu rozprawy o debiutanckiej książce poety pisze krakowska uczona: „Później wydane (choć nie zawsze później napisane) wiersze pozwalają dopowiedzieć coś do interpretacji utworów z pierwszego tomu i uznać motywy, które tam mogły wydawać się jedynie przypadkowym elementem, za ważny składnik Leśmianowskiej wizji świata. Wizja ta nie narodziła się od razu gotowa i skończona, ale też nie rozwijała się drogą przemian i nagłych zwrotów. Była potencjalnie zawarta w pierwszym wystąpieniu poetyckim i niejako organicznie rozrastała się zeń jak z zawiązków, które nie mogą zmienić się w nic innego jak tylko w to, czym były od początku" (A. Czabanowska-Wróbel, *„Pieśni nie o sobie". U początków poezji Bolesława Leśmiana*, w: *Lektury poloni-*

o szczególnie doniosłym powołaniu sztuki, o jej fundamentalnym znaczeniu dla ludzkiego bycia w świecie niegotowym, otwartym, nieskończenie bujnym i jednocześnie – wówczas odczuwano to szczególnie mocno – trawionym przez pustkę. Pośród znamion leżących u podstaw historycznoliterackich przyporządkowań istotną rolę odgrywa metafizyczna inklinacja, jaką autor *Łąki* dzieli z twórcami swojego pokolenia. Ale jest i inny powód, bardziej zasadniczy, dla którego Leśmian jawi się jako młodopolski poeta. Rzecz w języku. Niezwykła, wyrazista, dobrze rozpoznawalna, i – co ważniejsze – absolutnie niepowtarzalna dykcja tej poezji jest odmianą młodopolszczyzny. To właśnie bezprzykładny – rozpasany i rozpaczliwy – język Młodej Polski, ta zawzięta i w istocie kuriozalna bezkompromisowość stylu poezji tamtej epoki, ta nieodparta potrzeba odpowszechniania mowy, i za jej sprawą uniezwyklania rzeczy, zjawisk i doznań, leży u podstaw języka autora *Napoju cienistego*.[2]

---

styczne. Pozytywizm – Młoda Polska, t. 2: *Od realizmu do preekspresjonizmu*, pod red. G. Matuszek, Kraków 2001, s. 171).

[2] Na dziwaczność „młodopolszczyzny" zwracano uwagę wielokrotnie. Wyjątkowo ostro kwestię tę stawia Czesław Miłosz w szkicu *Od początku tamtego stulecia*, gdzie powiada, że językowe ekscesy Młodej Polski widziane z perspektywy XXI wieku przyprawiają o „coś w rodzaju litości i trwogi", oraz że dykcja tamtej epoki „stanowi szczególny rozdział w dziejach polszczyzny" i „Można tylko zadać pytanie, jak to się stało, że po języku, w którym pisali Ignacy Krasicki, Stanisław Trembecki, Kajetan Koźmian, Adam Mickiewicz, Aleksander Fredro, Bolesław Prus oraz Józef Ignacy Kraszewski, zdarzyło się polszczyźnie coś podobnego"; przytaczam te mocne (i niesprawiedliwe) zdania, bo sąsiadują one w cytowanym szkicu z równie mocno brzmiącą tezą, że z liryki Młodej Polski „ocalała tylko poezja Leśmiana, który jest niespodziewanym zupełnie zjawiskiem, bo przyrównać go można do muchy na lepie młodopolskiego języka, która bzyka i podrywa się do lotu", a mowa – dodajmy – o poecie, który pokoleniu Miłosza w latach międzywojnia (choć zapewne i dłużej) wydawał się – jak wyznaje autor *Ocalenia* – „jedynie balladową odroślą Młodej Polski" (Cz. Miłosz, *Od początku tamtego stulecia*, „Rzeczpospolita" 2002, nr 71: dodatek „Plus-Minus", s. 1). W odniesieniu do twórczości Leśmiana na tendencję „do odpowszechniania językowego wyrazu" i szerzej: na językowe „uniezwyklanie rzeczy i zjawisk" zwraca uwagę Stanisław K. Papierkowski w rozprawie *Bolesław Leśmian. Studium językowe*, Lublin 1964, s. 199.

2.

W roku 1913 pisał Leśmian:

> Grać trzeba słowom do tańca. [...] I słowa tańczą. Życie w czasie ich tańca uroczyścieje i przeźroczyścieje. Każdy szczegół tego życia nabiera głębszego znaczenia, nawiązuje rytmiczną spójnię z całym światem. Dni powszednie pierzchają, aby ustąpić miejsca dniom świątecznym.[3]

Po latach, tuż przed śmiercią, dodawał:

> Słowa idą w ślad za rytmem przewodnim jak za nicią Ariadny. Najpierw rytm, a potem słowa. Idą w ślad za tym śpiewnym nawoływaniem, które je wabi i pociąga, i zmusza do ułożenia tak właśnie, ażeby stały się niespodzianką, objawieniem – czymś żywotniejszym od samego życia.[4]

W przekonaniu autora *Łąki* prawdziwa poezja to „bal tańcujący" słów – pląs wyrazów, które w tańcu doznają „uniesień, zapomnień, oszołomień!".[5] I właśnie ten rytm tańca, rytm wiersza – wyprowadza słowa z głębi labiryntu, z ciemności, z miejsca grozy, gdzie życie ma twarz Minotaura. To falowanie rytmu zestraja świat rzeczy z rzeczywistością słów i niczym fala unosi ich sens ku innym brzegom istnienia, w stronę nieznanych archipelagów, na wody tajemnicy. W programowym szkicu *Rytm jako światopogląd* powiada poeta, że „Myśl, rozkołysana rytmem, nabiera tych żywiołowych falowań i tej zmienności, która ją z samym życiem wiąże", zaś słowa poddane sile „śpiewnej pokusy" rytmu „zdobywają na nowo pierwotną swobodę swych nieustannych przemian twórczych i pierwotną zdolność ciągłego dostosowywania się do nieokreślonej i niepochwytnej treści wabiącego je ku sobie istnie-

---

[3] B. Leśmian, *Jadwiga Lipińska: »Pierścień«*, „Literatura i Sztuka" 1913, nr 12, w: idem, *Szkice literackie*, oprac. i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 362.

[4] B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, „Rocznik PAL" (1937-1938), Warszawa 1938, w: idem, *Szkice...*, s. 84.

[5] B. Leśmian, *Jadwiga Lipińska: »Pierścień«...*, s. 362.

nia".[6] Z takich przeświadczeń wyrasta poezja świadoma swojej artystycznej siły, poezja, której stawką jest świat. Pod piórem Leśmiana ma ona młodopolski kontur, wiele zawdzięcza secesyjnej wyobraźni. Ale jest też na wskroś nowoczesna, również tam, gdzie słychać wyraźnie dziewiętnastowieczny z a ś p i e w. Ten zakorzeniony w dykcji poematu – narracyjny, epicki, skupiony na opowiadanej historii:

> Tchu nie stało wieczności! Nie drgnęły upały!
> Świat i zaświat tym samym snem nieruchomiały.
> Nie bruździły się trawy, nie skrzypiały krzaki,
> Nie szumiały mangowce, nie śpiewały ptaki.
> Jedna cisza – od nieba, a druga – od lasu –
> Cisza ciszy – nie słyszy… Czas nie czuje czasu…[7]

I ten balladowy – zniewalający, niemal hipnotyczny:

> Niczyich oczu ani ust! I niczyjego w kwiatach losu!
> Bo to był głos i tylko – głos, i nic nie było, oprócz głosu!
>
> […]
>
> I była zgroza nagłych cisz! I była próżnia w całym niebie!
> A ty z tej próżni czemu drwisz, kiedy ta próżnia nie drwi z ciebie?
> (*Dziewczyna*)

3.

Leśmian jako poeta niemal do końca życia – a zmarł w roku 1937 – pozostawał w cieniu. Przez młodszych pisarzy, pojawiających się na literackiej scenie po I wojnie, i przez ich czytelników, liryka autora *Łąki* odbierana była – już w roku 1920 – jako „poezja z innej epoki", a jemu samemu przydzielano wówczas

---

[6] B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd*, „Prawda" 1910, nr 43, w: idem, *Szkice…*, s. 67, 66.

[7] B. Leśmian, *Dżananda*, w: idem, *Poezje*, wstęp i oprac. J. Trznadel, Warszawa 1995, s. 251 (dalej przytoczenia za tą edycją sygnuję tytułem wiersza).

raczej peryferyjne miejsce na mapach polskiej literatury.[8] Dzisiaj nie mamy wątpliwości, że ten poeta „spojrzystości", „nocy nietutejszej", „w nicość śniącej się drogi", „innej jawy, niż jawa Istnienia", jest jednym z najważniejszych pisarzy polskiego języka.[9] Jego poezje to – posłużmy się niemodnym dziś terminem – arcydzieło polskiego modernizmu. Ale ranga Leśmiana – podobnie jak Kochanowskiego czy Mickiewicza – bierze się nie z tych historycznych, czy historycznoliterackich dystynkcji. Jego wiersze sprawiły, że polszczyzna zyskała nowy i – w istocie – nieoczekiwany kształt, że zyskała rejestry, o których wcześniej nie śniło się pisarzom. To za sprawą Leśmiana możemy dziś myśleć i mówić o sprawach zarazem ciemnych i fundamentalnych, o obszarach tego, co nieoswojone, nieokreślone, nieobecne, słowem, o tej aurze doznań, iluminacji, przeczuć, poszukiwań, dla których nikt przed autorem *Srebronia* nie stworzył języka.

4.

W eseju *Z rozmyślań o Bergsonie* pisał poeta: „Cokolwiek czynimy, jest to zawsze i tylko istnieniem".[10] Jacek Trznadel powiada, że dzieło autora *W nicość śniącej się drogi* to „skupione, intensywne uczestnictwo w istnieniu".[11] Władysław Stróżewski ujmie rzecz od innej strony i powie, że „Leśmian jest poetą istnienia".[12] Czynność istnienia i czynność pisania wierszy spotykają

---

[8] Posługuję się sformułowaniem Adama Ważyka, który wspomina: „Był to rok 1920. Burza poetycka szalała. Nazwać *Łąką* zbiór wierszy w tym czasie, kiedy poezja obalała rogatki i wkraczała do miast! [...] *Łąka* leżała na stoliku jak anachronizm wycięty w prostokąt. [...] Była to poezja z innej epoki, tylko, że autor chodził między nami." (Idem, *Kwestia gustu*, Warszawa 1966, s. 154, 155).

[9] Parafrazuję: B. Leśmian, *Poezje*..., s. 303, 309, 327, 343.

[10] B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie*, „Nowa Gazeta" 1910, nr 375, w: idem, *Szkice*..., s. 40.

[11] J. Trznadel, *Leśmian dzisiaj*, w: idem, *Ocalenie tragizmu. Eseje i przekłady*, Lublin 1993, s. 18.

[12] W. Stróżewski, *Metafizyka Leśmiana*, w: idem, *Istnienie i sens*, Kraków 2005, s. 215.

się „W cienistym istnień bezładzie" (*Znikomek*), „w tym bycie, co narzucił się światu" (*Zachód*), „w mrokach ziemi" (*Tu jestem...*), „Nad brzegami zgęstwionych nicości" (*Nad grobem*). W tych wierszach istnienie pączkuje, rozkrzewia się, rozrasta – biegnie w nieskończoność ścieżkami, które porzucają swoje źródła, odrywają się od siebie nawzajem, zaczynają wieść samodzielne, bujne życie, mnożą się, mrowią, tworzą nagłe delty, ruchliwe ujścia, płynne archipelagi nowych sposobów istnienia. Świat tej poezji jest bezgranicznie otwarty. I jest też nieskończenie zmienny. Taki świat nie ma fundamentu, nie ma dna. Jest podszyty otchłanią, zawieszony nad przepaścią, uchwycony jedynie na chwilę, tuż przed wychyleniem się w milczącą ciemność tego, co wciąż pozostaje okryte nieistnieniem. Leśmian na różne sposoby wyostrza – jak czytamy w wierszu *Wobec morza* – „istnienia dwuznaczność i zwiewność". Wie, że świat trwa przy człowieku – „Śmiertelny, bujny!", ale wie też, że ów świat trwa w ciemności, w zwarciu rzęs „na mgnienie", że w swej istocie –

Jest tu, gdzie zgroza, niewiara twa
I sen twój czujny!
(*Niewiara*)

Zapisane w tym dziele ślady istnienia – to ślady czegoś ciemnego i nieuchwytnego, czegoś, co tętni w głębokim nurcie rzeczywistości i jeśli manifestuje się na powierzchni, w granicach codzienności, to zjawia się nie pod postacią współczesnych realiów; owszem, dotyka nas do żywego, ale nie daje się sprowadzić do historycznych uwarunkowań, światopoglądowych założeń, religijnych wyobrażeń. (Do realiów swojej współczesności Leśmian nawiązuje w dwóch zaledwie wierszach – wyraźnie i wprost w *Pejzażu współczesnym*, w sposób mniej oczywisty w liryku *Zwoływali się surmą...*). Jawiący się za sprawą tej poezji świat ma dynamikę burzy, która trwa nieprzerwanie we wszystkim, co istnieje. Krzysztof Dybciak powie, że „światy Leśmianowskie znajdują się w fazie po katastrofie metafizycznej", co więcej: „Bez przerwy zdarzają się [tam] dalsze k a t a s t r o f a l n e

p r z e m i a n y".[13] Dlatego świat tych wierszy tak często jawi się jako bezgraniczny i bezkształtny. Dlatego nie sposób go uprościć. Nie poddaje się władzy porządkujących procedur. Stawia opór. Sprawia kłopot. Wywraca na nice własne trwanie. Scalającej go wizji zadaje bowiem kłam prawda doświadczenia, które nieustannie natrafia na istnienie niestałe, bezforemne, skrajnie osobliwe – pojedyncze, niepowtarzalne, osobne. I w tym sensie autor *Łąki* jest „pisarzem najmniejszych drobin istnienia".[14] I jest też pisarzem tego, co głęboko ludzkie. W eseju *Z rozmyślań o Bergsonie* powiada Leśmian o człowieku, że jest on „nieustannie i nieprzerwanie inny".[15] Ten nurt ciągłych przemian spokrewnia ludzką egzystencję z nieludzkim światem, sprawia, że podmiotowa obecność staje się miejscem spotkania tego, co bezpowrotnie przemija, z tym, co jeszcze nie istnieje. Tak charakterystyczne dla poety „widzenie człowieka jako zawsze niegotowego i zawsze zagrożonego projektu istnienia" jest spojrzeniem, które biegnie w stronę ciała.[16] Marian Stala pisze, że „w świecie stworzonym przez Leśmiana istnienie cielesne przyciąga do siebie wszelkie inne tryby egzystencji".[17] Te tryby egzystencji to niezliczone sposoby i odmiany istnienia. Ich przystanią jest „zlękłe ciało" (*Skończoność*), które trwa „po ciemku" (*Po ciemku*) niczym „dumna w ziemi kość" (*W czas...*), kłóci się z ciemnością, bierze na siebie jej cios, zabliźnia ranę istnienia. O niej czytamy w *Klęsce* –

> A gdym wołał o pomoc – tak nagle się stało,
> Jakbym najpierw miał ranę, a później – to ciało...

Rana istnienia poprzedza ciało i dlatego ciało nieustannie umiera – gmatwa się w sobie, gubi wątek, zapomina. Staje się

---

[13] K. Dybciak, *„Wieczne odjazdy ku krańcom istnienia...". Ontologia Leśmiana*, w: idem, *Gry i katastrofy*, Warszawa 1980, s. 19; wyróżnienie pochodzi od autora *Wierszy z czasów gier i katastrof.*

[14] K. Dybciak, *„Wywalczyć cudaczne prawo bytu...". Antropologia Leśmiana*, w: idem, *Gry i katastrofy...*, s. 36.

[15] B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie...*, s. 41.

[16] M. Stala, *Jam jest miejsce spotkania. Duch, dusza i ciało w poetyckiej antropologii Bolesława Leśmiana*, w: idem, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001, s. 108.

[17] Ibidem, s. 102.

czymś nieznośnie lekkim, nieoczywistym, rozmazanym. Jego „zwiewną gęstwę" – tak czytamy w *Zwiewności* – tylko na krótką chwilę przenika dreszcz istnienia zaplątanego w chruśniak ciała – dreszcz modlitwy, o której w innym wierszu powie poeta, że „spełnić się nie chce, bo woli być sobą" (*Tu jestem...*). Ta modlitwa nie szuka nieba, okopuje się we własnych granicach. Jest metonimią trwania. Ale jest też głosem samotności. Jej słowa wypowiada ktoś, kto wie aż nazbyt dobrze, że człowiek „nic nie ma, naprawdę nic nie ma" (*Ubóstwo*), że wszystko go porzuca, bezpowrotnie opuszcza, tak jak w końcu i on sam opuszcza siebie. To dlatego mówi z głębi ciemności –

Takiej nocy nie było! To noc – nietutejsza!
Przyszła z innego świata i trzeba ją przeżyć...
Już płaczą rzeczy martwe... Ale o to mniejsza!
Nie każdą śmierć dziś można wiecznością uśmierzyć!
(*Noc*)

Dlatego wiersz przełamuje się w szloch – nie goi się, nie nacicha. Dlatego płacze „przez sen i wstrząsem wylękłego ciała" prosi „o nagłą pomoc, o rychłe zbawienie" (*Z dłońmi...*). Nie wstydzi się łez – wie, że „Łka, więc jest!" (*Dziewczyna*). Nie wstydzi się płaczu – „ze łzami w gardle" (*Poeta*) przyświadcza własnej bezradności –

Bo czym zgrozę odkupić zagłady,
Łez wysiłek i ten pusty czas,
Gdy śmierć zniszczy nawet ran tych ślady,
Ran, co niegdyś tak bolały nas?
(*Krzywda*)

O tym skrajnym ogołoceniu najdobitniej mówi ciało – martwe ciało. W przejmującym trenie na śmierć siostry Leśmian napisze: „Trup jest zawsze samotny! Sam na sam z otchłanią!..." (*Do siostry*). W *Ubóstwie* powie:

Pochowani w mogile mrą wciąż za mogiłą!
Widzę was na tle nieba, niby znaki wodne,

Takie inne, znikliwe, z przeszłością niezgodne,
Jakbym nigdy was nie miał – jakby was nie było!

I w następnym wersie doda: „Nic nie było! Nic nie ma! Miłowałem zmory!". To nie są słowa skargi. Nie ma w nich lęku. Owszem, jest w tych wierszach dojmujący smutek, jest ton goryczy, ton żalu, jest doznanie nieodwołalnej straty, doznanie niedorzeczności, ale jest też odwaga kogoś obeznanego z rozpaczą, oswojonego z cierpieniem, kogoś, kto śmierć zakorzenioną w życiu i życie podszyte śmiercią nazywa po imieniu, choćby tak:

Boże, odlatujący w obce dla nas strony,
Powstrzymaj odlot swój –
I tul z płaczem do piersi ten wiecznie krzywdzony,
Wierzący w Ciebie gnój!
(*Do siostry*)

5.

Leśmian – podobnie jak jego rówieśnicy: pisarze Młodej Polski – widział postępującą atrofię wyczucia sacrum, gwałtowne obumieranie religijnej wyobraźni, wysychanie jej źródeł, patrzył na konsekwencje erozji symbolicznej tkanki rzeczywistości. Wspólnym doświadczeniem tamtej generacji była groza ogołocenia, groza samotności w świecie trawionym przez nieistnienie, w świecie zepchniętym w czas i porzuconym w jego odmętach, groza życia tylko na moment wychylonego w istnienie, w jawę rzeczywistości – to tu, pomiędzy porażeniem pustką i pokusą nicości, rodzą się pierwsze impulsy dla tej poezji. I również tu – w dojmującej intensywności tych doznań – ma źródło odwaga Leśmiana, jego niezgoda na to wszystko, co unieważnia dramatyzm egzystencji, niweczy jej głębię, na to wszystko, co uśmierza lęk i ból, a to znaczy: uśmierza życie i rzeczywistość, uśmierza poczucie bycia w świecie. Leśmian – jak chciał tego Nietzsche – „uszy ma dla niesłychanego"[18], dla myśli, od której traci się grunt pod nogami,

[18] F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, Poznań 1995, s. 19.

która przyprawia o zawrót głowy, za sprawą której dojrzeć można „otchłań, co skomląc w gęstwinie się miota" (*Otchłań*). Takie spojrzenie sprawia, że w wierszu otwiera się nieskończoność – przepaść nieskończoności. Powiada o niej Leśmian:

> Czuję rozpacz jej nagą, czuję głód jej bosy,
> Jej bezdomność, gałęzi owianą szelestem,
> I oczy, które we mnie przez mętne szkła rosy
> Widzą kogoś innego, niż ten, który jestem.
> (*Otchłań*)

Tak patrzy otchłań. Jej wejrzenie jest śladem „spotkania z czymś, co istnieje inaczej".[19] Radykalnie inaczej – na wzór nicości. Poezja Leśmiana mierzy się z nicością, trwa z nią w uścisku, zadaje kłam pustce, wychodzi naprzeciw czemuś, co jawi się jako koniec wszystkich rzeczy, ostateczny kres, absolutna ciemność. Michał Paweł Markowski powie, że „Leśmian jest największym polskim poetą nieobecności".[20] Michał Głowiński ukuje dla tego dzieła formułę – „poezja przeczenia".[21] Władysław Stróżewski będzie wskazywał na „bogactwo negatywnych określeń", które odsyłają w głąb nurtu istnienia, w ciemność „braku, ułomności, niespełnienia", i dalej, na samo dno – „do nicestwiejącej świat nicości".[22] W piętrzących się u autora *Niewiary* konstrukcjach odwróconych, w zaprzeczeniach posuniętych aż do paradoksu badacze widzą niekiedy odpowiednik mowy mistyków.[23] I u Le-

---

[19] M. Stala, *Jam jest...*, s. 94.

[20] M. P. Markowski, *Leśmian. Poezja i nicość*, w: idem, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 151.

[21] Vide: M. Głowiński, *Poezja przeczenia*, w: idem, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1998, s. 100-154.

[22] W. Stróżewski, *Metafizyka Leśmiana...*, s. 223, 234, 225.

[23] Vide: W. Kubacki, *Komentarz do Leśmiana*, w: idem, *Lata terminowania. Szkice literackie 1932-1962*, Kraków 1963, s. 334-336; K. Dybciak, *„Wieczne odjazdy..."*, s. 14; W. Stróżewski, *Metafizyka Leśmiana...*, s. 223-234. Ważnym punktem odniesienia jest tu zwłaszcza krąg wyobrażeń i ujęć wywodzących się z intuicji kabalistycznych. Złożone związki „poetyckiej wizji" Leśmiana z „tradycją żydowską, a w tym szczególnie z mistyką Kabały" analizuje Anna Czabanowska-Wróbel w szkicu *„Kto cię odmłodzi, żywocie wieczny?" Mistyka żydowska w poezji Bolesława Leśmiana* („Pamiętnik Lite-

śmiana niewątpliwie wolno dostrzec apofatyczną intuicję, która biegnie ku przepaści, zwraca się w stronę najgłębszego mroku, wskazuje na otchłań czegoś, co jest ponad istnieniem i poza nim, zarysowuje możliwość takiej pełni, która – wedle wyrażenia Aeropagity – in nihilo nihil est, jest niczym w niczym. Ta „Przepaść przepaści przyzywa".[24] Jej wołaniu odpowiada głos poety, głos niesiony przez oddech ciemności ku Leśmianowskim łąkom, ku rozpoznaniom takim, jak te z poematu *Łąka*, gdzie czytamy: „wejdziemy w świat – próżnią, aby wyjść – ogrodem!"; i wcześniej:

Nie nacicha ta miłość, co nie zna rozłąki!
Usta moje i piersi spragnione są Łąki!
Tam mój obłęd i ostoja,
Gdzie ty szumisz, Łąko moja!

Czy trzeba dodawać, że jest to ta sama łąka, o której w *Pieśni świętojańskiej o Sobótce* mówi Kochanowski: „łąka nieprzepasiona, / Kosą nigdy nie sieczona"[25]; ta sama, o której pisał Tetmajer:

Świat bez istnienia i bez śmierci,
ten zdrój, co tylko skałom bije,
ta trawa, której nikt nie kosi – –[26]

racki" 2003, z. 3, s. 85-101), gdzie czytamy między innymi, że „Nieskrępowana niczym wyobraźnia mistyków", ich paradoksalny, mocno zmetaforyzowany język, skłonność do wykorzystywania obrazu i fabuły oraz „odwaga formułowania dalekich od ortodoksji określeń" są istotnym kontekstem (i impulsem) dla poetyckich poszukiwań autora *Słów do pieśni bez słów*, dla „śmiałości metafizycznej wizji, przekraczania granic, sposobu posługiwania się mitem, przypowieścią, wreszcie baśnią" (ibidem, s. 85).

[24] Wyimek: *Psalm 42*, 8 (w tym samym brzmieniu u Wujka i w *Biblii gdańskiej*).

[25] J. Kochanowski, *Pieśni i wybór innych wierszy*, oprac. T. Sinko, Wrocław 1948, s. 162.

[26] K. Tetmajer, *Ta trawa, której nikt nie kosi...*, w: idem, *Wybór poezji*, wstęp i komentarz I. Sikora, Wrocław 1991, s. 160.

6.

Wizja Leśmiana rodzi się z wyobraźni, którą wypada nazwać wyobraźnią mityczną, krąży bowiem nieustannie wokół źródłowej intuicji, przypisującej sens rzeczom i zdarzeniom. Miłosz powie w *Traktacie poetyckim*:

> Co do Leśmiana, ten wyciągnął wnioski:
> Jeżeli ma być sens, to sens aż do dna.[27]

Ryszard Przybylski doda, że „poezja jest według Leśmiana najwyższą formą bezpośredniego doznania świata", a horyzontem jej dążeń jest, po pierwsze: „wyrażenie trwania w jego bezpośredniości", po drugie: „wniknięcie w powstawanie rzeczy, w ciągły ruch rzeczy istniejących konkretnie i poszczególnie".[28] Ruch wiersza w stronę poruszonego świata, w którym „Lśni kurzawa, ku słońcu bezrozumnie wzbita" (*Dokoła klombu*) i „płaczą rzeczy martwe" (*Noc*), ruch słów, które „nie wstydzą się swego mętu i pośpiechu" (*Lubię szeptać...*) – wymaga poruszenia wyobraźni. Jak powiada Przybylski, autor *Napoju cienistego* „Zapożyczył u ludu rodzaj wyobraźni, ponieważ uważał, iż właśnie w niej zachowała się niepośredniość odczucia »wichru życia« i niesfałszowana intuicja twórcza".[29] Ta wyobraźnia ma naturę mitu – dotyka wzburzonego nurtu rzeczywistości, podąża za nim, chwyta jego rytm, i w tym samym geście stwarza świat. Jest kosmogonią. I jest też poruszeniem eschatologicznej intuicji, która żywi się nadzieją na „złocistość, co śni się niebu w imię rezedy...", a zarazem jest wejrzeniem w „Mrok nieodparty", o którym poeta powie: „Myśmy byli w tym mroku i będziemy tam jeszcze!" (*Słowa do pieśni bez słów*). Metafizyczne ostrze tej wyobraźni biegnie w ciemność – szuka istnienia, podpowiada mu formy, pozwala przemówić. Jacek Trznadel pisze, że dzieło Leśmiana „jest pro-

---

[27] Cz. Miłosz, *Traktat poetycki*, w: idem, *Poezje*, wybrał M. Stala, Kraków 1999, s. 284.

[28] R. Przybylski, *Bolesław Leśmian*, w: *Literatura polska 1918-1975*, pod red. A. Brodzkiej, H. Zaworskiej, S. Żółkiewskiego, t. 1: *Literatura polska 1918-1932*, Warszawa 1975, s. 253, 252, 250.

[29] Ibidem, s. 252.

jektem całościowego obrazu świata", jest to jednak taki „obraz, który nie chce stać się spójny, pozostaje niedorzeczny, tragiczny i zagadkowy, niedający się w pełni poznać".[30] Wyłaniająca się z tej poezji rzeczywistość jawi się jako czysta, ostro nakreślona, jednorodna, i zarazem jest zamglona, pogmatwana, nieoczywista, wewnętrznie sprzeczna. Taki świat istnieje z siłą paradoksu. Jego paradoksalność polega również na tym, że ciemna, odrealniająca aura mitu przenika wiersze obdarzone – jak to ujmuje Ostap Ortwin – „masywną konkretnością".[31] Autor *Pieśni kalekujących* widzi materialny świat jasno i wyraźnie. Ten poeta „uroczysk zaświata", „cienistości istnienia", „zgęstnionych nicości", „nadmiarów nieistnienia", „tańca bez tancerzy", potrafi jak nikt oddać „ruchliwie rozbłyskany szron", „nagły bezład wiatru", „pomącone liście", „zwiewną gęstwę ciała" i przenikający je dreszcz, kiedy miękka słodycz malin staje się „narzędziem pieszczoty".[32] Rzeczy, obrazy, zdarzenia, których Leśmian dotyka – trwają. We frazach jego wierszy trwa świat. I nieporównanie więcej niż świat. Powiada poeta:

Tu jestem – w mrokach ziemi i jestem – tam jeszcze
W szumie gwiazd, gdzie niecały w mgle bożej się mieszczę,
Gdzie powietrze, drżąc ustnie, sny mówi i gra mi,
I jestem jeszcze dalej poza tymi snami.
(*Tu jestem...*)

Gdzie? W mrokach ziemi, w mgle bożej, w napowietrznych snach, i jeszcze dalej – pośród słów. W miejscu, z którego dobiega głos, wypowiadający również te zdania:

---

[30] J. Trznadel, *Leśmian dzisiaj...*, s. 15.

[31] W roku 1922 pisał krytyk: „W współczesnej naszej twórczości poetyckiej poezja Leśmiana jest może najkonkretniejszą ze wszystkich. Mało która dorówna jej m a s y w n ą k o n k r e t n o ś c i ą, tak jest ładownie wypełniona postaciami, tak szczelnie nabita po brzegi rzeczami. Jest to rojny, nieprzerwanie czynny ciąg żywych przedmiotów organicznego świata, ich ruchów i działań wzajemnych." (O. Ortwin, *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*, oprac. J. Czachowska, wstęp M. Głowiński, Kraków 1970, s. 244; wyróżnienie pochodzi od autora *Prób przekrojów*).

[32] Parafrazuję lub przytaczam: B. Leśmian, *Poezje...*, s. 73, 260, 322, 187, 55, 205, 277, 306, 167.

I przychodzą modlitwy o większą tęsknotę,
Źli bogowie, złe wiosny i mgła zagrobowa,
Bzy bez jutra, bez wczoraj, ćmy czarne, ćmy złote,
I ty, co tak się smucisz, gdy piszesz te słowa…
(*Ćmy*)

7.

Przed laty Leopold Staff żegnał Leśmiana (a wraz z nim Młodą Polskę) poruszającym wierszem:

Podnieść ramiona ciężkie do modlitwy
Trudno, bo zorza zachodnia jest gorzka,
Nie zostawiając na jutro nadziei.
Na pustej drodze leży dzban rozbity,
Z którego napój cenny wsiąka w ziemię,
A nigdzie choćby jednych ust spragnionych.
Odchodzi niema pieśń i widać w mroku
Jedynie długie, rozpuszczone włosy.[33]

Ten niepokojący obraz trzeba mieć w pamięci, kiedy myśli się o liryce autora *Słów do pieśni bez słów*, o wierszach, które – niczym „nagłe sady" – „Przychodzą nieustannie z tamtej strony ciszy" (*Ćmy*), o poezji pulsującej czymś, co jest absolutnie konieczne i co tak łatwo uronić, zagubić, bezpowrotnie utracić. Słowa Staffa o niemej pieśni, która ginie w mroku, trzeba mieć w pamięci, kiedy myśli się o Leśmianowskiej wyobraźni spokrewnionej z ciemnością, o jej sile i zawrotnej skali, i o czułości, z jaką poeta patrzy na to wszystko, co istnieje, i na to, co nie ma siły istnieć – na błądzące wargi, na bezdroża rozpuszczonych włosów, na ciało dziewczyny, której nie ma, na łąki niekoszone, na Boga.

---

[33] L. Staff, *B. L.*, w: idem, *Poezje zebrane*, red. L. Michalska, t. 2, Warszawa 1967, s. 745 (pierwotnie utwór nosił tytuł *Niema pieśń*, co wolno odnieść do Leśmianowskich *Słów do pieśni bez słów*).

CZECHOWICZ: KROPLA CIEMNOŚCI
(notatki o *elegii uśpienia*)

– dla Tomasza Pietrasiewicza

1.

Oto wiersz:

godziny gorzkie bez godów
czarny druk na pożółkłych stronicach
jakby ze stromych schodów
spływała w mroku żywica

zwija się zaułek zawiły
zagubiony we własnych załomach
tętnią mu rynsztoków żyły
rytmami dwoma

niebo sine niebo szare
domy szare domy sine
beznamiętnym obszarem
to niebo to miasto rodzinne

tylko myśli się miłość żywą
w myśli na bruku się klęka
naprawdę złotą niwą
faluje tylko piosenka

sen życie ujął
osłoda sen ciężki a nieważki

piękne zjawy sennie kołują
w krwawych ciemnościach czaszki

dni malowane zmierzchem
śniąc także jak zły list potargam

wtedy
kwiaty na gwiazdach wierzchem
rajskie ptaki obsiadają parkan
rzeką świateł ścieka śnieg zbrudzony
tęcz jest tyle tęcze lecą ulicą
jedna niesie konew
z żywicą

z żywicą
znów po ogniowych ogrodach
znowu ciemne korony
i w takt ociężałych kroków
spływa po czarnych schodach
żywica i miasto mroku[1]

Pogrążające się w mroku miasto. Zadrukowane pożółkłe kartki. Cieknąca żywica. Topniejący śnieg. Ciemny nurt i tęczujący strumień. Sen i rozbłysk. Gorzki, mroczny, sączący się czas i moment świetlistej epifanii. Opadanie, zapadanie w sen. Echo kroków, szum płynącej po bruku wody i senna inkantacja. Tak można z grubsza naszkicować rzeczywistość opisaną w *elegii uśpienia*. Można też dopowiedzieć, że jej charakter i dynamikę określają wyraziste napięcia ufundowane na kontrastowych zestawieniach, że w antynomiczne pary układają się jakości najbar-

[1] J. Czechowicz, *elegia uśpienia*, w: idem, *Wiersze*, wybrał i przedmową poprzedził Cz. Miłosz, Warszawa 1997, s. 113-114. Wstępną wersję wiersza opublikowało „Słowo Polskie" w roku 1931 (nr 354); po gruntownym przepracowaniu Czechowicz włączył utwór do tomu *ballada z tamtej strony* z roku 1932 (przedruk pierwodruku: J. Czechowicz, *Wiersze*, wstęp R. Rosiak, wiersze oryginalne zebrali i do druku przygotowali S. Piętak, S. Pollak, J. Śpiewak, wiersze dla dzieci zebrał i do druku przygotował Cz. Janczarski, przekłady zebrał i do druku przygotował K. A. Jaworski, Lublin 1963, s. 341). Sformułowania „Oto wiersz" używa Czechowicz w *Poemacie o mieście Lublinie*.

dziej podstawowe, niepokojąco oczywiste: jawa – sen, góra – dół, światło – ciemność, gorzki – słodki. I właściwie to wszystko. W pewnym sensie pozostajemy bezradni wobec amorficznej natury tego świata, wobec gęstniejącej w nim tajemnicy. Mroczniejące miasto kusi, przyzywa, nawołuje. Jego zawiła topografia składa niejasne obietnice – nagłych godów, zwrotnych rozjaśnień. W ich blasku odsłania się coś, co zwykle okryte jest ciemnością i ciszą. I jednocześnie to samo miasto – zamiera na ustach nocy.

2.

Jeśli zgodzić się, że tytuł bywa nie tylko emblematem, ale i esencją wiersza, że obrysowuje granice ewokowanej w nim rzeczywistości, że trafia w jej semantyczne centrum i zarazem nakreśla kierunki interpretacyjnych poszukiwań, to warto zapytać, o czym mówi wyrażenie wysunięte przez Czechowicza na tytuł utworu zamykającego zarówno *balladę z tamtej strony*, jak i kończący ją elegijny tryptyk.[2]

3.

Zwrot „elegia uśpienia" ustanawia mocny związek między żałobną tonacją i zapadaniem w sen. Głos smutku zestraja z ubywaniem jawy. W jednoznaczny sposób określa też przynależność gatunkową tekstu i tym samym staje się wyraźnym sygnałem literackości. Podpowiada, że mamy do czynienia z utworem, który chce pamiętać o swoich odległych antenatach. Dopowiedzmy zatem, że nowoczesna elegia – a więc i elegia Czechowicza – wywodzi się z klasycznej liryki żałobnej, jednak z dawną poezją lamentacyjną łączy ją już niewiele. Zwykle jedynie ton – nostalgii, żalu, zwątpienia, rezygnacji, goryczy. Niekiedy styl – poważny, spokojny, jasny. Rzadko – uobecniana wprost funeralna tema-

[2] Wyjątkowo mocna pozycja wiersza w strukturze tomu (podwójnie wygłosowa i wzmacniana dodatkowo przez nawiązania do *pieśni* otwierającej *balladę z tamtej strony*) warta jest osobnego namysłu – kwestię pozostawiam jednak poza marginesem czynionych tu uwag.

tyka. Częściej poczucie, że wiersz, który stara się odpowiedzieć grozie śmierci, uderzeniu niepowetowanej straty – staje się jej echem, udziela jej głosu.

4.

Temat i charakter utworów elegijnych z reguły dookreślany jest przez zastosowanie epitetu – jak w *Elegii dziecięcej* Baczyńskiego, lub za sprawą konstrukcji z przyimkiem – jak w *Elegii o ziemi rodzinnej* Balińskiego, *Elegii dla N. N.* Miłosza, czy *Elegii na odejście* Herberta. W przypadku *elegii uśpienia* sytuacja jest mniej typowa. Zestawienie rzeczownika i przydawki dopełniaczowej w podstawowej swojej funkcji wyraża posesywność. Tytuł ukuty przez autora *nic więcej* mówiłby więc o elegii wypowiadanej przez uśpienie (czy też o uśpieniu wypowiadającym elegię) i miałby konstrukcję analogiczną do tej, którą posłużył się Wat w *Elegii biurokraty* (gdzie podmiotem wypowiedzi jest tytułowy biurokrata). Ale „elegia uśpienia" to również elegia wypowiadana w związku z uśpieniem, czy po prostu – elegia na uśpienie (jak elegią na unicestwione sztetle jest *Elegia miasteczek żydowskich* Słonimskiego). Na tym jednak nie koniec. Niejednoznaczność tytułowego sformułowania wiersza Czechowicza pogłębia się, jeśli pamiętać, że wolno je czytać w kontekście analogicznie zbudowanych wyrażeń dobrze osadzonych w polszczyźnie – takich jak „jęk rozpaczy", „słowa otuchy", „gest przebaczenia", czy takich tytułów jak *Pieśń pojednania* Edwarda Leszczyńskiego. A to oznacza, że *elegia uśpienia* nie tylko jest wypowiadana w związku z uśpieniem, nie tylko wyraża uśpienie, ale również jest jego głosem – tworzy dla uśpienia przestrzeń i zarazem sama staje się uśpieniem.

5.

Drugi człon tytułu to dopełniacz rzeczownika odczasownikowego „uśpienie", który pochodzi od czasownika dokonanego „uśpić". W polu asocjacji wyznaczanym przez koniunkcję tych form pojawiają się znaczenia związane zarówno ze stanem uśpie-

nia, jak i z procesem usypiania. Będzie wśród nich mocne wskazanie na granicę jawy i snu – trwanie na tej granicy i przekraczanie jej, wchodzenie w rzeczywistość snu, przebywanie w jego amorficznym wnętrzu. Będzie – szczególnie ważna dla elegii Czechowicza – sugestia usypiającej, sennej atmosfery i narastającej za jej sprawą stagnacji. Sugestia czegoś nieostrego – zamazanego, nieokreślonego, czegoś, co wymyka się postrzeganiu, skrywa się za bezkształtem, zatraca się w braku ostatecznej formy. Trwać w uśpieniu to przebywać poza granicami jawy – pośród snów. Ale również – w ukryciu, w utajeniu. Uśpić oznacza też – zmylić, zwieść. A to z kolei prowadzi w stronę zagubienia, dojmującej niepewności, poczucia, że wszystko jest czymś innym niż się wydaje.

6.

U Czechowicza w uśpieniu pogrąża się miasto – zalewane przez mrok, nasiąkające ciemnością, wypełniane żywicą. W uśpieniu pogrąża się też ten, kto mówi. Wszystko, o czym opowiada się w wierszu, wszystko, co zostaje wypowiedziane – przekracza granicę jawy, przechyla się w sen. Ten ruch sprawia, że świat zmienia swoją naturę. Traci uchwytne fundamenty. Jego osnową stają się przepływające obrazy i dźwięki. Ich senne kołowanie myli tropy, gubi się we własnych nawrotach. Ale zarazem ujęte zostało w czytelnie zarysowane ramy dwuczłonowych konstrukcji. Dwie tematyczne osie, dwie dominanty i rozrastające się wokół nich dwa pola semantyczne organizują dwie części wiersza. Pierwsza – związana z sytuacją lektury, obejmuje cztery początkowe strofy. Druga – osadzona w rzeczywistości snu, to cztery ostatnie całostki. Obie części wchodzą ze sobą w złożone relacje. Zostały wyraźnie rozdzielone cezurą wyznaczaną przez mocne stwierdzenie: „sen życie ujął".[3] Łączy je jednak czytelna siatka wzajemnych

[3] Siła tego zdania bierze się między innymi stąd, że słychać w nim echo poruszających słów Kochanowskiego: „Niemasz, niemasz nadzieje. / Ujął ją sen żelazny, twardy, nieprzespany. / Już letniczek pisany / I uploteczki wniwecz, i paski złocone – / Matczyne dary płone."; przywołuję obszerniejszy fragment *Trenu VII*, bo ostatnie z przytoczonych zdań rzuca być może światło na siódmą całostkę *elegii uśpienia*: „dni malowane zmierzchem / śniąc także jak

podobieństw, odwróceń i kontrapunktów. Zmieniająca się stopniowo grafia sprawia, że różnią się już na pierwszy rzut oka, ale w obu pracują te same wewnętrzne porządki – brzmieniowych zestrojeń i podążających za nimi asocjacyjnych powiązań.

7.

Wykreowana w wierszu rzeczywistość jest przestrzenią uśpienia –

sen życie ujął
osłoda sen ciężki a nieważki
piękne zjawy sennie kołują
w krwawych ciemnościach czaszki

I jest zarazem miejscem lektury –

godziny gorzkie bez godów
czarny druk na pożółkłych stronicach
jakby ze stromych schodów
spływała w mroku żywica

W tym napięciu odsłania się ukryta tożsamość zawłaszczającej siły czytania i snu, głębokie podobieństwo sennej materii i materii tekstu.

8.

Otwierająca *elegię uśpienia* strofa jest rozbudowanym porównaniem. Pierwszy jego człon tworzą zestawione ze sobą – mijające godziny i przewracane stronice. Drugi – to obraz, którego dominantą jest powolne, nieprzerwane i zarazem niemal niezauważalne ściekanie.

zły list potargam" (vide: J. Kochanowski, *Dzieła wszystkie*, t. 2: *Treny*, oprac. M. R. Mayenowa, L. Woronczakowa oraz J. Axer, M. Cytowska, Wrocław 1983, s. 61).

Gorzkie godziny mają w sobie coś z tej aury, która każe myśleć o lamentacjach *Godzinek*, o ciemnej nucie *Gorzkich żalów*. Ale jest w nich też cień zgorzknienia i rozgoryczenia. Przywołują dosłowną gorycz i gorycz zleksykalizowaną, której smak każe poczuć językowy nawyk w wyrażeniach takich jak – „gorzki chleb", „gorzkie łzy", „gorzkie słowa". Godziny bez godów to czas pogrążony w goryczy – czas bez radości, usytuowany na antypodach świętowania, wyzbyty weselnej beztroski. Czas nużącej codzienności. Przykra i jałowa powszedniość – odwrócenie podniosłej atmosfery świąt.[4] I taki właśnie czas zestawiony zostaje z obrazem pożółkłych stronic. Pokrywający je „czarny druk" skupia w sobie ten mozolny nurt, który tworzą „godziny gorzkie bez godów". Jednocześnie dukt druku wyznacza koleinę zstępującą w ciemność i każe domyślać się w niej czegoś, co jest jak sącząca się żywica. Jej powolne ściekanie tworzy wzór dla ruchu lektury, zestraja się ze schodzeniem „po czarnych schodach" w głąb nocnego miasta, w głąb gęstniejącego mroku. Dopowiedzmy więc, że naszkicowane w *elegii uśpienia* „miasto mroku" to „miasto rodzinne", które ktoś, kto mówi w wierszu, rozpoznaje jako „niebo sine niebo szare". W to dziwne, odwrócone niebo prowadzi tętniący rynsztokami „zaułek zawiły / zagubiony we własnych załomach". Schodzi się w nie po stopniach „stromych schodów". Co to za stopnie? Te za drzwiami, prowadzące w ciemności do sieni i dalej – w noc? Te spadające w Lublinie po skarpach ku niżej położonym ulicom? Czy może te z kabalistycznej wizji Drugiej Strony – stopnie „gmachu zła" wyłaniające się coraz niżej ze „skłębionego, gęstego mroku", spośród „ogniowego dymu" rozprzestrzeniającego się „w krętych zwojach", w miejscu, gdzie „kłębią się zmieszane wszystkie [...] rodzaje ciemności" i „nieskończoność

---

4 *Słownik warszawski* – notujący słownictwo z czasu, kiedy kształtowała się językowa wrażliwość poety – zestawia następujące znaczenia wyrazu „gody": biesiada, feta, libacja; radość, rozkosz; wesele (uczta weselna); święta Bożego Narodzenia, Nowy Rok (vide: t. 1: A-G, Warszawa 1900). Dzisiaj podstawowe znaczenie to: „uroczystości, zwłaszcza weselne, połączone zwykle z wystawnym przyjęciem z tańcami" (*Słownik języka polskiego*, red. nauk. M. Szymczak, t. 1: A-K, Warszawa 1988).

staje się skończonością"?[5] Nie wiemy. Pewna jest tylko ciemność – czerń druku odbijająca w sobie mrok miasta. Z ciemnej tonacji wyłamuje się jedynie kolor zadrukowanych stron. I jest on jak zapowiedź ogniowych ogrodów, pierwszy poblask rzeki świateł, która w końcu zalśni ruchliwą, tęczującą barwą, by na moment potargać zapadającą noc. Ten rozbłysk sprawi, że ciemność przybierze na sile. Odsłonią się jej „ciemne korony", wezbrany nurt żywicy porwie „miasto rodzinne" i zmieni je w „miasto mroku" – wypalone, głuche, zstępujące po stopniach „czarnych schodów" do miejsca, o którym nie dowiemy się niczego.

Wszystko to ma swój początek w ruchu lektury – mozolnej, upartej, rozwijającej się pod dyktando czegoś, co jest niczym „takt ociężałych kroków". To dlatego tok wiersza posłuszny jest rytmom, dyktują go współbrzmienia, dlatego słowa i obrazy odpowiadają sobie echem, tworzą asocjacyjne ciągi. Nawarstwiające się odesłania błądzą „we własnych załomach", schodzą w głąb gorzkiej, żywicznej ciemności, podążają za obietnicą skrytych w niej znaczeń. To rozrastanie się symbolicznych przestrzeni ma w sobie siłę snu. I jest też ulotne – niczym sen. Czechowicz napisze –

> sen życie ujął
> osłoda sen ciężki a nieważki
> piękne zjawy sennie kołują
> w krwawych ciemnościach czaszki

Brak wagi jest tu nie tylko lekkością sennych rojeń. Jest też przekreśleniem ciężaru świata. Zagarniający wszystko sen odbiera życiu jego solenność – obłaskawia je, bierze we władanie, narzuca mu własną formę, wyznacza nowe granice. Sprawia, że w „godziny gorzkie bez godów" zakrada się „osłoda". Twardą realność istnienia zmienia w taniec zjaw. Ich piękno ma w sobie coś z lotności żywicznego zapachu. I zarazem zdaje się być gęste – niczym żywica.

---

[5] Vide: *Sitra Achara („Druga Strona")*, w: *Opowieści Zoharu*, przeł. z hebr. i komentarzem opatrzył I. Kania, Kraków 1994, s. 196-205; przytoczone wyimki: s. 196, 197, 199, 205.

9.

Rzeczywistość kreowana w *elegii uśpienia* osuwa się w sen. Nie stanowi spójnej, jednolitej przestrzeni. Wręcz przeciwnie. Naśladuje ruch wyobraźni uwolnionej spod ciężaru jawy. Gmatwa się. Tworzy wyrwy we własnej materii. Przerzuca nad nimi nagłe mosty. Z potocznych obrazów czyni figury o złożonej semantyce. Otacza je tkanką symbolicznej instrumentacji. Zmienia ich naturę. Zaciera granice realności i wyprowadza spoza nich nową postać świata. Jego istnienie ujęte jest w nawias snu, ale jest też mocno utwierdzone w sobie. Krzewi się w przestrzeni, którą samo tworzy. Jak czytanie. Jak błądzenie zaułkami miasta.

10.

Czechowicz każe nam zobaczyć kogoś pochylonego nad pożółkłą książką. Zanurzonego w lekturę. Czytającego uparcie – pod prąd gorzkich godzin, na przekór znużeniu. Rytm czasu nie daje wytchnienia, ale z jego monotonnego biegu wyprowadzić można inny nurt. Inicjuje go ściekająca „ze stromych schodów" żywica. Zamyka – „miasto mroku" spływające „po czarnych schodach". W taką ramę ujęty zostaje wzbierający potok obrazów – wijący się zaułek, strugi rynsztoków, sfruwające na parkan rajskie ptaki, tęczująca rzeka świateł, wylewane z tęczowej konwi strumienie żywicy. Wszystko to ścieka, spływa, opada – wzdłuż wertykalnej osi. Z biegiem wiersza zstępujący ruch przybiera na sile. Rośnie też jego skala. Zalążkiem tej dynamiki jest sączenie się żywicy. Rozwinięciem – tajanie śniegu.

Gęsta, wonna, opalizująca materia żywicy jest ważnym elementem religijnej wyobraźni i wspartych na niej rytuałów. Jej gorzka woń – zmieniająca się w aromat kadzidlanego dymu – odsyła do tego, co eteryczne, duchowe, sakralne. W porządku symbolicznym żywica oznacza – nieśmiertelność, nieprzemijający pierwiastek życia, jego trwającą poza czasem esencję. W polszczyźnie ten krąg znaczeń dobrze oddaje samo brzmienie wyrazu, w którym słychać echo takich słów jak: żyw, żywy, żywot, ży-

wotny, żywiołowy, a także: żywić i ożywiać.[6] Czechowicz powiąże żywicę z tęczą i wzmocni tym samym jej asocjacyjny związek z kręgiem sakralnych wyobrażeń.

Nagłosową sylabę „żywicy" podejmują „żyły" – również ściśle związane z życiem. Płynie w nich krew miasta – nieczystości rynsztoków i topniejący „śnieg zbrudzony". Ta materia roztopów jest zwiastunem kresu zimy, zapowiada odrodzenie się życia. Ale sama zmierza w odwrotnym kierunku. W tającym śniegu pracuje bowiem energia rozpadu. To ona uwalnia tętniący, żywy nurt. Pozwala wodzie zalśnić nieziemskim blaskiem. Sprawia, że rynsztok staje się „rzeką świateł", w której nurtach – „tęcz jest tyle tęcze lecą ulicą". Buzującą siłę tej energii słychać w rytmie wiersza, w modelunku fraz, w stłoczeniach dźwięków, w ich krótkim, pospiesznym oddechu. I zarazem to właśnie ta siła porywa wszystko w dół – prowadzi „po czarnych schodach" ku otchłani. Figurą tego ruchu jest „zaułek zawiły" – kręty, powikłany, zagadkowy, ciemny. Nie można go przejść – zwija się, mota, wycofuje, zacieśnia, nawija się sam na siebie, więźnie w sobie, niknie za własnymi załomami, by wreszcie zupełnie się w sobie zagubić. W taki sposób odsłania się coś, co jest nieprzeniknione – nieuchwytne, ciemne, ukryte.

Podążanie za zwijającym się zaułkiem, schodzenie coraz niżej szlakiem załomów i zawiłości – jest trzymaniem się tętniącego nurtu. Ten nurt jest w *elegii uśpienia* nurtem życia. I jest też nurtem poezji wychodzącej naprzeciw ciemności. Jean Delumeau w swojej *Historii raju* powiada, że droga, którą przemierzy jego czytelnik, podobna jest do labiryntów wijących się na posadzkach średniowiecznych katedr: „owe labirynty wiodą czujnego i wytrwałego pielgrzyma do niebiańskiej Jeruzalem".[7] Ktoś, kogo głos słyszymy w wierszu Czechowicza, ma przed oczami „czarny druk na pożółkłych stronicach". Kiedy podniesie wzrok, ukaże

---

[6] Brückner notuje dawne formy osobowe czasownika „żyć": „żywę", „żywiesz", „żywący", i zestawia je z „żywy", od którego to słowa wywodzi między innymi „żywicę" (vide: A. Brückner *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927, s. 669, 670).

[7] J. Delumeau, *Historia raju. Ogród rozkoszy*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1996, s. 6.

mu się zawiła, labiryntowa struktura – „miasto rodzinne". Ujrzy je w rozbłysku – przemienione. Ale zobaczy też, że jest to „miasto mroku" spływające „po czarnych schodach" w otchłań ciemności – otwierający się „beznamiętnym obszarem" negatyw „nowego Jeruzalem, które zstępuje z nieba".[8]

11.

Czytamy w *elegii uśpienia* –

zwija się zaułek zawiły
zagubiony we własnych załomach
tętnią mu rynsztoków żyły
rytmami dwoma

Ten zdwojony rytm uobecnia się w wierszu na różne sposoby. Brzmi w wielu rejestrach. Zostaje podbity i zwielokrotniony. Jego puls słychać najlepiej u samych podstaw świata przedstawionego – w instrumentacyjnych zabiegach, w powrotach brzmień i powiązanych z nimi znaczeń. Ale słychać go też w rządzonej składnią konotacji warstwie symbolicznych odesłań. Porządek tych zestrojeń tworzy osnowę ewokowanej rzeczywistości i zarazem staje się jej podstawowym budulcem.

12.

Dwukrotnie w wierszu następujące po sobie wersy powtarzają tę samą strukturę rytmiczną. W strofie trzeciej –

niebo sine niebo szare
domy szare domy sine

I w siódmej całostce –

rajskie ptaki obsiadają parkan
rzeką świateł ścieka śnieg zbrudzony

[8] Cytat za *Biblią Wujka*: Ap 3, 12.

W obu obrazach skorelowane zostają ze sobą dwa porządki – górny i dolny. W obu rytm góry okazuje się rytmem dołu.

Pierwszy dystych zespala z siłą chiazmu – niebo i miasto. Sprawia, że przestrzenie rozrastające się wokół tych motywów odbijają się w sobie nawzajem, otwierają się tym samym „beznamiętnym obszarem", zlewają się w jednej kolorystycznej tonacji. Lustrzana optyka miasto czyni niebem. W niebie pozwala rozpoznać – „miasto rodzinne". To niebiańskie miasto stanie się miejscem, w którym dojrzeć można „rajskie ptaki" ponad „rzeką świateł". Takim blaskiem zalśni „śnieg zbrudzony" – topniejący, tętniący w żyłach miasta, okrywający miejski bruk ruchliwą, tęczującą poświatą. Jej przejrzysta połyskliwość przywodzi na myśl obraz mesjańskiej Jeruzalem. Mówi się o niej w *Objawieniu*: „a samo miasto złoto czyste, podobne szkłu czystemu". I dalej: „a ulica miasta złoto czyste, jako szkło przezroczyste".[9] Uliczny bruk i blask złota pojawiają się obok siebie w strofie zamykającej pierwszą część *elegii uśpienia* –

tylko myśli się miłość żywą
w myśli na bruku się klęka
naprawdę złotą niwą
faluje tylko piosenka

Niwa to „ziemia uprawna" lub „łan". Starsze słowniki podają też jako jedno ze znaczeń – „żniwo".[10] Niwa w wierszu Czechowicza jest konwencjonalnie złota – jej barwa odsyła do obrazu dojrzałego zboża. Ale niwą „naprawdę złotą" jest – jak czytamy – „tylko piosenka". Wolno więc może powiedzieć, że to piosenka czyni z bruku falującą niwę. I sama jest jej blaskiem. A skoro metonimią piosenki jest niwa, to jest nią też miłość. Ścisła relacja łącząca „miłość żywą" ze „złotą niwą" zostaje przypieczętowana spajającym te wyrażenia rymem. Ustanawia się w ten sposób mocny związek pomiędzy życiem i śpiewem – pomiędzy piosenką i tym wszystkim, co inicjowane jest przez motyw żywicy

[9] Cytat za *Biblią Wujka*: Ap 21, 19. 22.

[10] Vide: *Słownik warszawski*, t. 3: N-Ó, Warszawa 1904; M. S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 3: M-O, Lwów 1857.

i biegnie przez „rynsztoków żyły", „miłość żywą", „życie", „konew z żywicą". I odwrotnie. Nurt rozlewającego się życia zestraja się z tym, co leży u samych początków *elegii uśpienia* i wypowiadanego w niej świata – z otwierającym wiersz wskazaniem na przynależność gatunkową (a tym samym na literackość) oraz z inicjalnym obrazem zadrukowanych stronic, nad którymi – jak wolno sądzić – pochyla się ktoś, kto czyta. Być może właśnie on myśli „miłość żywą". Jednak to nie myśl przynosi plon. Prawdziwe żniwo zbiera piosenka, której śpiewna natura pozwala jednocześnie nucić i śnić – godzić sprzeczności, zestrajać odmienne rytmy. Piosenka – falująca „złotą niwą". Przechowująca w sobie szelest dojrzałych kłosów. Ich barwę – odsyłającą do eschatologicznego blasku. I zapowiedź żniw – również tych ostatecznych.

13.

Powiada Czechowicz, że aby mógł zajaśnieć nieziemski blask, by świat otworzył się kaskadą obrazów – trzeba „dni malowane zmierzchem" podrzeć niczym „zły list". Trzeba potargać świat, który jest – złym malowidłem i złą wieścią. I trzeba uczynić to – „śniąc". A wtedy?

wtedy
kwiaty na gwiazdach wierzchem
rajskie ptaki obsiadają parkan
rzeką świateł ścieka śnieg zbrudzony
tęcz jest tyle tęcze lecą ulicą
jedna niesie konew
z żywicą

Darcie złego listu jest figurą przekreślenia landszaftu rzeczywistości i jest zarazem metonimią „katastrofy o świetlistych skrzydłach", która sprawia, że na niebie odsłaniają się „nowe kwiaty, nowe gwiazdy".[11] Zlatują się „rajskie ptaki". Światło leje

[11] Pierwszy wyimek pochodzi z *Dziennika złodzieja* Jeana Geneta (przeł. P. Kamiński, Gdańsk 1992, s. 160). Drugi – z *Pożegnania*, którym Rimbaud zamyka *Sezon w piekle*; w kontekście okalających go zdań brzmi tak: „Stwo-

się potokiem – tęczuje feerią barw, gęstnieje, zmienia się w żywicę. Co to za strumień? Dante zobaczył go tak:

> Ujrzałem światłość w postaci potoku:
> Światłość ognistą między brzegów dwoje,
> Malownych barwą wczesnej pory roku.
> Ze strugi iskier wytryskały roje
> I zapadały w ukwieconej błoni
> Niby rubiny w złociste zawoje.[12]

Jan widział: „rzekę wody żywota, jasną jako kryształ".[13] A ptaki? To one mieszkają w napowietrznych „ogniowych ogrodach". Łączą górę z dołem. Górny ogród, usytuowany ponad rozgwieżdżonym niebem – przenoszą na ziemię. Swoim wielobarwnym trzepotem sprawiają, że – „tęcz jest tyle tęcze lecą ulicą". Ich obecność każe też pamiętać o tym ogrodzie, który za *Pieśnią nad pieśniami* określa się jako *hortus conclusus* – „ogród zamkniony".[14] Ten mistyczny ogród dawni malarze przedstawiali jako miejsce ukryte za ogrodzeniem, na którym przysiadają ptaki. I jeszcze tęcza niosąca „konew z żywicą". Jak rozumieć ten obraz? W klasycznej ikonografii tęcza jest personifikacją źródła. W topice biblijnej – wskazuje na nadziemski blask, zaświadcza o nierozerwalnym związku łączącym niebo z ziemią, a w eschatologicznych wyobrażeniach ziemską rzeczywistość włącza w niebieski porządek. U Czechowicza tęcza jest źródłem płynącej żywicy. Jeśli jest to *fons signatus* – „zdrój zapieczętowany", zstępujący wraz z ptakami z wysoka i łączący się z „rzeką świateł", to jest to też zdrój, z którego wylewa się mrok – gęsty niczym żywica, zalewający miasto, porywający je ze sobą ku przepaści.

---

rzyłem wszystkie święta, wszystkie triumfy, wszystkie dramaty. Próbowałem wymyślić nowe kwiaty, nowe gwiazdy, nowe ciała, nowe języki. Wierzyłem, że zyskuję nadprzyrodzone siły." (A. Rimbaud, *Sezon w piekle. Iluminacje*, przeł. A. Międzyrzecki, wstęp J. Hartwig, Warszawa 1998, s. 47).

[12] Fragment *Raju* (pieśń 30, w. 61-64) przytaczam w przekładzie E. Porębowicza.

[13] Cytat za *Biblią Wujka*: Ap 22, 1.

[14] Wyimek za *Biblią Wujka*: Pnp, 4, 12.

14.

W opisywanym przez Czechowicza mieście rzeczy tracą swoją stałą formę. Trwają roztopy. Zapada zmrok. W ciemności słychać tętniące rynsztoki, którymi „ścieka śnieg zbrudzony". Z tego nurtu wyłoni się wizja – na poły eschatologiczna, na poły genezyjska. Zalśni i osunie się w mrok. Zestawiam te motywy raz jeszcze, by przypomnieć, że w podobnej konfiguracji pojawiają się w kabalistycznych komentarzach odnoszących się do biblijnego opisu stworzenia, a dokładnie do drugiego wersetu *Genesis*:

> A ziemia była pusta [*tohu*] i próżna: i ciemności były nad głębokością: a Duch Boży unaszał się nad wodami.[15]

To niezwykłe zdanie *Zohar* wyjaśnia między innymi tak:

> W łonie wód leżał śnieg; dzięki mocy w nim zawartej wyszła z niego brudna szumowina, w której rozgorzał tęgi ogień, a w nim wytworzyły się brudy i powstało *tohu* [chaos].[16]

Czym jest ów „tęgi ogień" emanujący z siebie „brudy" i wraz z nimi *tohu* – pozbawiony kształtu bezład leżący u podstaw wszystkiego, co jest? W *Zoharze* powiada się, że „tajemny sens tęgiego ognia" stanowi ciemność, która jest „ogniem najsilniejszym ze wszystkich ogni".[17] To ona zagarnia istnienie i obraca je w popiół, wyciera do cna. O tym pochłaniającym mroku Czechowicz napisze –

> znów po ogniowych ogrodach
> znowu ciemne korony

Nocne miasto – opustoszałe, wypalone. Majaczące w ciemności zarysy dachów i wież. Niewątpliwie to właśnie powinniśmy

---

[15] Cytat za *Biblią Wujka*; w lekcji *Biblii gdańskiej*: „A ziemia była niekształtowna [*tohu*] i próżna, i ciemność była nad przepaścią, a Duch Boży unaszał się nad wodami" (w nowszych przekładach *tohu* oddaje się jako „bezład" lub po prostu „chaos").

[16] *„A ziemia była chaosem i pustkowiem…"*, w: *Opowieści Zoharu…*, s. 207.

[17] Ibidem, s. 207, 208.

zobaczyć. Ale może nie tylko to. Może w okrywającej wszystko pomroce widać coś więcej. Raz jeszcze *Zohar*:

> Zobaczcie sami: Święty, niech będzie Błogosławiony, tworzy tam, w Górze, dziesięć Koron, Diademów świętych, którymi się wieńczy, w które się przystraja [...]. Naprzeciwko nich, na Dole, jest dziesięć [innych] Koron, które nie są święte i złączone są ściśle z brudem.[18]

Tak postaciuje się zło. Jego zstępujące stopnie to zarazem – „ciemne korony". I właśnie one wieńczą opisany przez poetę akt.

15.

W *elegii uśpienia* świat wyłania się z ciemności i w ciemność powraca. Pomiędzy tymi biegunami rozciąga się rzeczywistość formowana z materii mowy. Jej zalążek stanowi „czarny druk na pożółkłych stronicach" – litery spokrewnione z najgłębszym mrokiem. Z tego miejsca spotkania nieskończonego ze skończonym sączy się żywica wiersza – rytmy, brzmienia, odpowiadające sobie echem słowa, krystalizujące się wokół nich obrazy. Tak poezja odpowiada nocy. W jej nieokreśloną głębię spływa żywica słów, kropla ciemności, *elegia uśpienia*.

---

[18] *Sefirot Grzechu*, w: *Opowieści Zoharu...*, s. 206.

CZECHOWICZ: WSCHODZI POEMAT
(glossy)

– dla Pawła Huelle

1.

Czechowicz jest jednym z tych nowych poetów, o których Wat pisał w eseju *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach*, że odwołują się oni do „czystego rozumienia poetyckiego". I dalej za Watem można chyba powiedzieć, że autor *w błyskawicy* jest poetą, za którym trzeba podążać „od wiersza do wiersza i od cyklu do cyklu" – podążać i odkrywać „w sobie dojrzewanie i rozkwit nowego i czystego rozumienia poetyckiego".[1]

2.

Wiersze i poematy Czechowicza bardzo często mówią wprost o ciemności – rosną w jej stronę, biorą na warsztat „pierwiastki nocy", próbują swój kształt „wywołać z mroku".[2] Poezja autora *ballady z tamtej strony* wyrasta bowiem z poczucia, że „jawa jest gdzie indziej", że prawdziwa sztuka odsłania „bodaj cień owej jawy, czasem rąbek wąziutki".[3] Kształt tej innej jawy niknie

---

[1] A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, oprac. K. Rutkowski, Warszawa 1990, s. 152.

[2] Pierwsze przytoczenie: J. Czechowicz, *Klucz symboliczny do poematów*, w: idem, *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 45; drugi wyimek: J. Czechowicz, *Wschodzi poemat*, w: ibidem, s. 36.

[3] J. Czechowicz, *Przeciw reportażowi*, w: ibidem, s. 79.

w ciemności. Poeta napisze: „Królestwo jej – nie z tego świata".[4] Ale zarazem będzie dowodził, że to właśnie stamtąd przychodzi poezja, że wyłania się spoza świata, spoza granic znanej nam rzeczywistości, że wybrzmiewa z głębi nocy, w której wiersz chce i potrafi uczestniczyć.

3.

Autor *Poematu o mieście Lublinie* jest poetą brzmień, rytmów, muzycznych fraz, które stają się kanwą dla gęstych, niepokojących obrazów – w istocie modernistycznych, w jakiejś mierze secesyjnych, z rzadka przełamanych awangardowym staccato. Muzyczna materia jego poezji ma w sobie coś z magii – z niezwykłą siłą zaklina świat, nadaje mu kształt, przywołuje do istnienia. Ale zarazem wiersz Czechowicza chce być jak cios nieznanego. Chce podjąć i przechować w sobie uderzenie nagłej fali czegoś ciemnego, czegoś, co wynurza się z odmętów rzeczywistości i „żąda ujawnienia się w ciele wiersza".[5]

4.

Lubelski poeta napisze o swoich wierszach, że „początek ich, źródło i oś zarazem są natury muzycznej", że wywiedziony ze świata „muzyczny zaczątek" z nieodpartą siłą narzuca „melodię, z której rośnie krzak wiersza", a dzieje się tak, ponieważ „narodziny wiersza tkwią w muzycznym porządku rzeczy".[6] Stąd tak istotną rolę odgrywają w tej poezji oparte na brzmieniach filiacje – foniczne powinowactwa podążające za intuicją złożonej i nieoczywistej harmonii łączącej najbardziej nawet odległe rejestry rzeczywistości. Dlatego z taką uwagą Czechowicz będzie wsłuchiwał się w świat – w jego „muzyczne milczenie".[7] Ale powie też z naciskiem:

---

[4] J. Czechowicz, *Wyobraźnia stwarzająca*, w: ibidem, s. 100.

[5] J. Czechowicz, *Mój wiersz*, w: ibidem, s. 69.

[6] J. Czechowicz, *Z mojego warsztatu literackiego*, w: ibidem, s. 115, 120.

[7] J. Czechowicz, *Poemat o mieście Lublinie*, Lublin 2006, s. 11; wydanie ukazało się nakładem „Gazety Wyborczej" i zawiera monochromatyczną światłoko-

> Wizja i to, co widzialne, stanowią zrąb mojej poezji, wsparty zresztą na tym, co jest i niemuzyczne, i niewidzialne.[8]

Tę widzialną materię ujmują „projekcje" sztuki, które – jak to wyrazi poeta – „dają własne widzenie rzeczywistości".[9] Ścisła relacja łącząca owe „projekcje" z tkanką „muzycznego falowania" jest podstawą poetyckiego wniknięcia, które Czechowicz określa jako „widzenie nierzeczywiste".[10] Jest w takim postawieniu sprawy wiara w przenikliwość poezji. Ale jest ono też śladem metafizycznego niepokoju – rodzącego się z poczucia niepewności sensu. Niepewności twórczej, która – jak powie Wat – „stanowi zasadniczą kondycję autentycznego pisarstwa".[11] I „radykalnej niepewności" – wyznaczającej na progu nowoczesności „przejście od wiecznego fundamentu" do rozpoznania świata niestabilnego, poruszonego, na różne sposoby nietożsamego ze sobą.[12] Wpisanego w taki świat sensu „nie gwarantuje spoczywający u podstaw

pię rękopisu, z którą kolacjonuję wszystkie przytoczenia – w kilku miejscach poprawiam ewidentne omyłki edycji (rękopis przechowywany jest w Muzeum Literackim im. Józefa Czechowicza w Lublinie). Poeta tworzył utwór z myślą o emisji radiowej – wykorzystał wiersze zebrane wcześniej w *Starych kamieniach* (część z nich opracował na nowo) i dopisał partie prozatorskie, które tworzą narracyjną ramę całości (partie te opatrzone zostały didaskaliami odnoszącymi się do audiosfery świata przedstawionego – poszczególnym fragmentom narracji przypisują dźwięki dobiegające z wnętrza ewokowanej rzeczywistości; w odniesieniu do kolejnych całostek prozatorskich są to: I. „muzyka / jako tło / (kołysanka) / najlepiej skrzypce", II. „Wiatr", „muzyka / jako tło / (kołysanka) / ta sama", „Wiatr / ZEGARY / Z WIEŻ", III. „WIATR", „cichy kobiecy / śpiew" / „chwilami / wpada / głos / dziecinnej trąbki", „WIATR", IV. „WIATR" / „daleki chór / jako tło", V. „WIATR", „muzyka / jako tło / (organy)", VI. „daleki chór / jako tło", „dalekie / dzwony", VII. „muzyka / jako tło / (kołysanka) / ta sama / ucichająca" – prócz wersalików dla wyróżnienia niektórych wskazówek stosuje poeta również kolorowe podkreślenia).

[8] J. Czechowicz, *Mój wiersz*, w: idem, *Wyobraźnia*..., s. 72.

[9] J. Czechowicz, *Poezja godna epoki. Sztuka na wielką miarę*, w: ibidem, s. 73.

[10] Ibidem, s. 74; wyimek wyżej: J. Czechowicz, *Mój wiersz*, w: ibidem, s. 71.

[11] A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*..., s. 162.

[12] S. Quinzio, *Hebrajskie korzenie nowożytności*, przeł. M. Bielawski, Kraków 2005, s. 163.

logos, lecz jest on przedmiotem nadziei".[13] Formą tej nadziei chce być poezja. To ona wychodzi naprzeciw rzeczywistości, która wciąż pozostaje otwarta – nieustannie staje się i przekracza własne granice. Czechowicz powie, że świat jest „wielopłaszczyznową strukturą różnych gatunkowo rzeczywistości, przenikających się wzajemnie".[14] Ma naturę nie cichnącej nigdy burzy i jest zbyt złożony, by można go było wtłoczyć „w ramę jednolitej koncepcji".[15] Skrót istniejącego w taki sposób świata daje wiersz. Odsłania „plamy i luki w szeregach faktów".[16] Wskazuje na wyzierający spomiędzy nich „cień jakiejś reszty" – cień innej jawy.[17] Tak zaczyna się droga „ku widzeniu nierzeczywistości".[18]

5.

Nierzeczywiste urzeczywistnia się w wyobraźni. I to właśnie wyobraźnia jest właściwym żywiołem i prawdziwym „tworzywem poezji".[19] Tylko wyobraźnia bowiem daje możliwość „tworzenia w dosłownym znaczeniu tego słowa, a więc wywoływania z niebytu".[20] Pozwala otwierać wiersz na „elementy i formy pierwotne całkowicie nowe" – autonomiczne, czyste, wyzbyte doraźnych racji.[21] To dlatego w wierszu „Tylko wyobraźnia może być zasadą szeregującą obrazy, wartości pojęciowe i muzyczne elementy poetyckie: słów, zdań, okresów".[22] Jednocześnie wyobraźnia rozumiana jako „odpowiednik myślenia" staje się w koncepcji

---

[13] Ibidem, s. 162.

[14] J. Czechowicz, *Sztuka i życie*, w: idem, *Wyobraźnia...*, s. 39.

[15] Ibidem, s. 39.

[16] Czechowicz, *Poezja godna epoki. Sztuka na wielką miarę*, w: ibidem, s. 75.

[17] Ibidem.

[18] Ibidem, s 73.

[19] J. Czechowicz, *Odpowiedź na ankietę*, w: ibidem, s. 57.

[20] J. Czechowicz, *Wyobraźnia stwarzająca*, w: ibidem, s. 99.

[21] Ibidem, s. 99-100.

[22] J. Czechowicz, *Odpowiedź na ankietę*, w: ibidem, s. 57.

Czechowicza rękojmią poznawczej siły poezji.[23] Poeta powie, że sztuka przede wszystkim unaocznia „jakości metafizyczne", a to sprawia, że ma „charakter [...] analogiczny do poznawczego i dlatego w jej sprawach powinna obowiązywać surowa etyka i dyscyplina, jak w rzeczywistej filozofii".[24] Podstawą – i probierzem – tej dyscypliny jest praca „zwartej, silnej logiki wyobraźni".[25]

6.

Logika wyobraźni jest logiką poezji. Za jej sprawą wiersz otwiera się na sens nieoswojony – pozbawiony kontekstu, w radykalny sposób nieoczywisty, wpisany w „iskry krótkich spięć".[26] Ale logika wyobraźni sprawia też, że poezja „zdąża ku kosmogonii" i tym samym nabiera „charakteru mitu".[27] Mit ujawnia „strukturę wspólną sztuki i życia".[28] Życie powierza sztuce – sztukę czyni przestrzenią życia. I zarazem jest przedprożem niemożliwego. Zmierza bowiem w stronę „dna życia, pojętego jako ogrom i żywioł".[29] W taki właśnie sposób Czechowicz definiuje istotę dążeń Młodej Polski – „idącej ku przeczuwanym przez mgłę czasom obecnym".[30] Wspominam o tym, bo Młoda Polska jest dla autora *ballady z tamtej strony* nie tylko ważnym ogniwem bliskich mu przeświadczeń i artystycznych dążeń. Młoda Polska to dla poety również intensywna obecność czegoś, co jest jak uderzenie strachu. Zjawia się „ogniem w godzinie przedświtu", trwa niczym „wizja zdradziecka" – oddycha powiewem chłodu, zaludnia kostnice i cmentarze, żyje upiornym życiem trupa. I nie odnajduje

---

23 Ibidem.

24 Ibidem; wyimek wyżej: J. Czechowicz, *Treść i forma w poezji*, w: ibidem, s. 32.

25 J. Czechowicz, *Poezja godna epoki. Sztuka na wielką miarę*, w: ibidem, s. 76-77.

26 J. Czechowicz, *Przemówienie [...] wygłoszone na inauguracyjnym zebraniu Związku Literatów w Lublinie w dniu 21 maja 1932*, w: ibidem, s. 26.

27 J. Czechowicz, *Poezja godna epoki. Sztuka na wielką miarę*, w: ibidem, s. 75, 76.

28 J. Czechowicz, *Oblicze nowej sztuki*, w: ibidem, s. 24.

29 Ibidem, s. 22.

30 Ibidem.

głosu. Między innymi o tym – jak sądzę – mówi brulionowa notatka z roku 1930:

cackają się nazbyt z umarłym
noszą wianeczki i świeczki
i choć na głazach dawno leży śnieg
trup żyje w mózgach wizja zdradziecka
taniec i raz dokoła
i raz
i kres
i brzeg

chadzały za wszystkimi zabobonne cuda
lęk bił po gardle i źrenicach
ogniem w godzinie przedświtu
krzyże nie tylko błogosławią w kostnicach
i na wojnach
chcę mitu
lud bratem ludu[31]

7.

Czechowicz jest poetą wyobraźni – otwartej, stwarzającej. Ale jego wiersze rodzą się również z pamięci – „o ludziach i murach, o rzeczach, których już nie ma, o duszy starego miasta".[32] Ta poezja nie próbuje być prostą repetycją minionych zdarzeń. Nie zestawia katalogu wspomnień. Pielęgnuje jednak z czułością coś, co zostało bezpowrotnie utracone. Stara się „Odbudować w wyobraźni rzeczy, których już nie ma i dopełnić nimi obraz rzeczy-

[31] J. Czechowicz, *cackają się nazbyt...*, w: idem, *Wiersze*, wstęp R. Rosiak, wiersze oryginalne zebrali i do druku przygotowali S. Piętak, S. Pollak, J. Śpiewak, wiersze dla dzieci zebrał i do druku przygotował Cz. Janczarski, przekłady zebrał i do druku przygotował K. A. Jaworski, Lublin 1963, s. 224; wiersz opublikowany z rękopisu, datowany: 1930.

[32] J. Czechowicz, *Słowa o Lublinie – dawnym mieście*, w: idem, *Koń rydzy*, zebrał, oprac. i wstępem opatrzył T. Kłak, Lublin 1990, s. 346.

wistości".[33] Żywa obecność rzeczy, które odeszły, ma dla autora *Kamienia* bardzo konkretny wymiar. Miejscem zjawiającej się nieobecności jest „miasto rodzinne" – Lublin.[34]

8.

W *Poemacie o mieście Lublinie* powie poeta:

> Pamiętasz, bo jakżeby nie pamiętać! Toż to tu właśnie, a nie gdzie indziej przeżyłeś pierwszą chwilę poezji, wieczorem słuchając starego miasta.
> Zmień wspomnienie na wiersz. Same pojęcia: wspomnienie i poezja są sobie bardzo bliskie.[35]

To pokrewieństwo wspomnienia i poezji sprawia, że wiersz staje się miejscem pamięci. Przechowuje w sobie coś, co jest jak kropla krwi, która nie krzepnie, choć mijają lata. I jest też miejscem spotkania.

9.

Czechowicz uważnie czytał dawnych poetów. Również tych starszych o pokolenie. Wyznawał: „Nie widzę rozdźwięku między tzw. poezją starą i awangardą. [...] W ewolucję poezji wątpię".[36] Szukał poezji, której „źródło [...] jest [...] czyste", która „buduje nowe kształty, buduje człowieka".[37] Dlatego ważnym dla niego pisarzem był Tadeusz Miciński. Czytelne ślady fascynacji *Nietotą* widać zwłaszcza w *Opowieści o papierowej koronie*. Wprost

---

[33] Ibidem, s. 344.

[34] Posługuję się wyimkiem z *elegii uśpienia* (vide: J. Czechowicz, *Wiersze*, wybrał i przedmową poprzedził Cz. Miłosz, Warszawa 1997, s. 113).

[35] J. Czechowicz, *Poemat o mieście...*, s. 11.

[36] J. Czechowicz, *Odpowiedź na ankietę*, w: idem, *Wyobraźnia...*, s. 58.

[37] J. Czechowicz, *Oblicze nowej sztuki*, w: ibidem, s. 24; wyimek wyżej: idem, *Wschodzi poemat*, w: ibidem, s. 35; w innym szkicu pisał poeta: „źródło sztuki musi być czyste" (idem, *Odpowiedź na ankietę*, w: ibidem, s. 57).

mówi o nich przenikliwy *Kontur „Nietoty"*. Ale spotkanie autora *nuty człowieczej* z Młodą Polską przybrało formę najbardziej może przejmującą – i niepokojącą – w zażyłej relacji łączącej poetę z Franciszką Arnsztajnową.

10.

Ich pierwsze spotkanie rzeczywiście mogło mieć miejsce na lubelskiej starówce – w mieszkaniu poetki, na pierwszym piętrze kamienicy przy ul. Złotej 2. I mogło wyglądać tak –

> Siedziała u szczytu stołu.
> Naprzeciw niej stał młodzieniec – zwalisty, duży, z brązowymi bystrymi oczami i czytał z kartki wiersz.
> Nie słyszała go.
> Wiedziała, że mówi głośno, widocznie brat uprzedził go, że tak trzeba, ale nic nie słyszała i niczego nie umiała odgadnąć z ruchu warg.[38]

W taki sposób zobaczyła to Hanna Krall. Przy długim stole nakrytym ciemnozielonym aksamitem, pod trójramiennym żyrandolem z brązu –

> Młody, olśniewający poeta. Stara, głucha autorka wierszy, których nie chce się pamiętać.[39]

W *Wyjątkowo długiej linii* zobaczymy ich w tym samym mieszkaniu raz jeszcze, kilka lat później –

> Słuchał. Przysiadał się. Zaczynał pisać – o wierszu, który mu przed chwilą czytała, albo – własny wiersz, niegotowy, nad którym jeszcze pracował. Ich kartki leżały blisko siebie. Zaglądała mu przez ramię. Kiedy odrywał ołówek – jakby zawieszał głos – próbowała domyśleć się dalszego ciągu, na ogół nietrafnie. Dopisywał. No tak, mówiła, oczywiście, że tak.
> Postanowili złożyć niektóre kartki, jego i jej.[40]

---

[38] H. Krall, *Wyjątkowo długa linia*, Kraków 2004, s. 38.

[39] Ibidem, s. 54.

[40] Ibidem, s. 55.

Hanna Krall myśli o wierszu *Dwugłos*. Z niego wyjmuje spatynowane frazy – brzmiące niczym kroki w pustej ulicy. Głos kobiecy –

Już zachód. Dzień się kończy. Cóż łowów niewolnik
ma w sieci?

I męski –

Cóż zostaje pod srebrną Lachezis kądzielą?
Dzieło – poezji odblask i ciało – w stygmatach.[41]

Te słowa z innego brzegu układają się w zastanawiający dialog – brzmiący czysto i zarazem popękany.

11.

Każde z nich zachowało *Dwugłos* w nieco innej wersji. Wybieram jedną z tych różnic – w moim odczuciu szczególnie poruszającą. Pierwodruk wiersza umieścił Czechowicz w redagowanym przez siebie „Piórze" – w feralnym drugim numerze, który najpewniej nigdy nie ukazał się na rynku księgarskim i przetrwał w jednym zdefektowanym egzemplarzu. W pomieszczonej tam odmianie tekstu czytamy między innymi: „niech złoży się z okruchów p r z e c z u t y m całość obrazem".[42] U Arnsztajnowej wers ten brzmi: „Niech złoży się z okruchów p r z e c z u ł y m

---

[41] Ibidem, s. 56.

[42] F. Arnsztajnowa i J. Czechowicz, *Dwugłos*, „Pióro" 1939, nr 2, s. 183 (wyr. moje); cyt. za fotokopią zeszytu pisma w: *Źródła do historii awangardy*, oprac. T. Kłak, Wrocław 1981, s. 367; przedruk utworu – w wersji nieco zmienionej (być może za sprawą korektorskich potknięć): J. Czechowicz, *Wiersze*, wstęp R. Rosiak..., s. 275; pod tekstem adnotacja edytorów: „pisane z Franciszką Arnsztajnową, »Pióro«, wrzesień 1939". *Dwugłos* to cykl siedmiu oktostychów wypowiadanych na przemian przez dwa głosy sygnowane literami A i B. Ostatni ośmiowiersz – z którego pochodzi cytowana fraza – nie został przypisany żadnemu z głosów i jest czymś na kształt wyodrębnionej graficznie kody, która wprowadza nadrzędną perspektywę i na kilka sposobów podsumowuje toczącą się w utworze rozmowę (całostka ta wypowiadana jest w imieniu obojga – lub obu – uczestników dialogu).

całość obrazem".[43] To zdanie ma być rodzajem magicznego zaklęcia – poprzedza je fraza: „Czynimy zaklęć ruchy, magiczne szepcząc wyrazy".[44] W tych gusłach wybrzmiewa nadzieja na obraz całości – złożony z okruchów, spięty „skowrończym rytmem, rymem pszczoły".[45] Przezierający przez „nikłe okruchy" i wypowiedziany „przez okruch".[46] Obraz całości – jedynie przeczuty. I zarazem przeczuły – najczulszy. Ten szczególny ton – intymny i jednocześnie podniosły – słychać dobrze dopiero wtedy, gdy zestawi się oba zapisy *Dwugłosu*.[47] Słychać – czułość przeczuć. Słychać, jak do głosu dochodzi przeczucie czułości – odważnej, biegnącej poza próg śmierci, w nieskończoność. To przeczucie jest jak czysta woda – w zielonym wiadrze dzieciństwa. Sprawia, że po latach „w czystym wiadra łożu odbija się całe niebo".[48] Pozwala wierzyć, że srebrna przędza, z której Parki wysnuwają nić życia, okrywa księżycową poświatą swoją najgłębszą treść: „*dzieło – po-*

[43] F. Arnsztajnowa, *Wiersze*, wstęp i oprac. R. Rosiak, Lublin 1969, s. 231 (wyr. moje); wiersz ogłoszony z rękopisu, sygnowany: „Warszawa 1939". W lekcji poetki słychać w utworze na przemian „GŁOS KOBIECY" i „GŁOS MĘSKI". Cytowana fraza opatrzona została adnotacją: „RAZEM" i jest pierwszą z dwóch kwestii wypowiadanych jednocześnie przez obie postaci wewnątrztekstowego dialogu. Druga z tych fraz zamyka wiersz i brzmi: „Poezjo nieśmiertelna, to wszystko, czego ci trzeba!" (ibidem, s. 231).

[44] Ibidem, s. 231 (w „Piórze" wers rozpoczyna się minuskułą).

[45] Ibidem, s. 229 (w „Piórze": s. 181).

[46] Ibidem, s. 230 (w „Piórze": s. 182).

[47] Wersje różnią się w niuansach – niekiedy znaczących. Niektóre z tych różnic są zapewne kwestią edytorskich rozstrzygnięć – dotyczy to między innymi frazy „łowiąc w i a d r e m zielonym" (tak w „Piórze"), która w większości obszernych edycji poezji autora *nic więcej* brzmi: „łowiąc w i a t r e m zielonym" (oba wyr. moje). Czechowicz *Dwugłos* dopracował i ogłosił drukiem (wcześniej dwa ogniwa utworu opublikował poeta jako osobne wiersze – vide: J. Czechowicz, *Poezje zebrane*, zebrał i oprac. A. Madyda, wstępem opatrzyła M. Jakitowicz, Toruń 1997, s. 328-329). Arnsztajnowa pozostawiła rękopis całości. Warto jednak odnotować, że inicjalny oktostych – i zapewne rzeczywisty początek dialogu – to wiersz poetki zatytułowany *Zielonym wiadrem* (drukowany w „Pionie" 1938, nr 26; informacja za: T. Kłak, *Nota edytorska*, w: *Źródła do historii awangardy...*, s. 454).

[48] F. Arnsztajnowa, J. Czechowicz, *Dwugłos...*, s. 183.

ezji odblask i ciało – w stygmatach".[49] Ciało okryte ranami i wiersz wtórujący poezji – to przędza ludzkiego trwania w nieludzkim świecie. Wywiedziona z niej nić jest bezpieczna w palcach dobrej Parki – Lachezis. Te palce błądzą niekiedy w ciemności i łączą pojedyncze nici, by mogły razem biec „*promiennym sznurem / od źrenic do sezamu skrzyni*".[50] Ofiarowują skarb – przeczucie chwili poza czasem, pełni bez imienia, ostatnich żniw, gdy „*firmamentu łuk się schyli*" niczym żeńcy, którzy „*gną nad sierpem ciało*".[51] Palce Lachezis podtrzymują życie, by mogło biec w tamtą stronę. I pielęgnują również bieg tej podwójnej nici, której śladem jest *Dwugłos*. W wierszu niewidzialna dłoń Lachezis to także „*dłoń pisząca*" – dłoń poety, który oddaje „*oczy nocom*" i widzi rzeczy wyłuskane spod podszewki mroku:

> Zakwitną kiedyś dymy na czasu złych otchłaniach;
> spokojnie wejdę, starzec, w odwiecznych ognisk światło.[52]

Dziś wiemy, że wzrok śmierci – lub Boga – wciąż „nie schodzi [...] z umarłych rąk czechowicza".[53] Dłonie poety okrywa dym. Pozostał powidok wiersza – obraz „*dłoni, które piszą, / aby odgonić wizyj futrzany, zwarty natłok*".[54] Tej pracy martwych dłoni przychodzą w sukurs słowa starej poetki – zapisana przez nią obietnica, że ostatecznie poezja sprosta wizjom i w końcu, u kresu „*zwalczona dłoń napisze: jestem...*".[55]

12.

Ufam intuicji Hanny Krall, ale sądzę, że w jednym się myli. Wiersz *Dwugłos* swój ostateczny kształt zyskał w innym mieszkaniu, przy innym stole. Dobrzmiał do końca, kiedy oboje mieszka-

---

[49] Ibidem, s. 182.

[50] Ibidem.

[51] Ibidem.

[52] Ibidem, s. 181; wyimki wyżej: s. 181, 182.

[53] J. Czechowicz, *ballada z tamtej strony*, w: idem, *Wiersze...*, s. 105.

[54] F. Arnsztajnowa, J. Czechowicz, *Dwugłos...*, s. 181.

[55] Ibidem, s. 182.

li już w Warszawie. W Lublinie z pomieszanych kartek Czechowicz i Arnsztajnowa zestawili *Stare kamienie*.[56] To też dwugłos – tkliwy, poruszający, na wskroś lubelski. Dwugłos ocalający coś, co jest intymne i czułe. Ułożony ze słów miłości. Kreślący marszrutę wędrówki w głąb ożywiającej miasto wyobraźni – ulicami dzieciństwa, zaułkami pamięci, po stopniach nocy, w stronę czegoś, co jest niejasne i niepokojące. Tamtego Lublina już nie ma. Nie ma tamtych poetów. Pozostały wiersze – spatynowane słowa czułości i leżący na ich dnie ciemny osad przeczuć. Pozostała aura nocy spadającej na miasto – niczym cios. Pozostało poczucie, że innego Lublina nie ma i nigdy nie było. Bo o *Starych kamieniach* można chyba wciąż powiedzieć słowami z *Dwugłosu* –

póki dzieło się wije, układa, nawarstwia
tylko ono nas rani – niewyrwany sztylet.[57]

13.

Wiersze ze *Starych kamieni* włączył Czechowicz do *Poematu o mieście Lublinie*. Ta nowa całość – zaprojektowana w roku 1934 i ostatecznie pozostawiona w rękopisie – miała stać się podstawą słuchowiska radiowego. Ale jeśli książka napisana z Arnsztajnową jest opowieścią na dwa współbrzmiące głosy, to lubelski poemat autora *nuty człowieczej* mówi przede wszystkim o spojrzeniu poety – opowiada o tym, co spojrzenie poety chwyta i odsłania. Opowiada o przenikających Lublin pokładach wyobraźni, o nawarstwieniach obrazów, o mowie mitu, która szuka dla siebie formy, toruje sobie drogę przez noc, wynurza się z ciemności, łapie oddech, wybiera – jak podpowiada *elegia uśpienia* – „zaułek zawiły / zagubiony we własnych załomach", wybiera swój własny znikliwy cień, własne milknące echo i naśladuje frazę mia-

---

[56] F. Arnsztajnowa, J. Czechowicz, *Stare kamienie*, Lublin 1934; publikację, która jest 5. tomem Biblioteczki Lubelskiego Towarzystwa Miłośników Książki, otwiera krótka przedmowa sygnowana „Lublin, 30 grudnia 1933 r." i podpisana inicjałami „l. z." (s. 5).

[57] F. Arnsztajnowa, J. Czechowicz, *Dwugłos*..., s. 182.

sta, jego układ, rytm, falowanie.[58] Można to ująć inaczej. Można powiedzieć, że *Poemat o mieście Lublinie* opowiada o czymś, co jest widzialne na granicy widzialności – w głębi nocy, pod osłoną cienia, w mroku gwiazd, w świetle księżycowej poświaty. I można dodać, że lunarny poemat Czechowicza próbuje uchwycić coś, co daje się usłyszeć na granicy słyszalnego – w akustycznej ciszy, dla której poeta szuka materii rytmów i brzmień, materii, którą unieść może tylko żywy głos, głośna lektura, albo – bo tak to przecież usłyszał Czechowicz – radiowy eter.

14.

Eteryczna przestrzeń, z której wyłania się Lublin, ma w poemacie swoje mocno zaznaczone centrum. Miejscem, gdzie słychać bijący puls, skąd rozchodzi się fala istnienia zagarniająca wszystko, co napotka – jest lubelska starówka. Pierwsze zdanie inicjalnego wiersza brzmi tak:

> Na wieży furgotał blaszany kogucik
> na drugiej – zegar nucił.[59]

To wieże Lublina. Wirowanie blaszanego kurka zaznacza oś, wokół której rozchodzą się koncentryczne kręgi. Ich ruch bierze swoją dynamikę od niosących się w powietrzu odgłosów – chrobotu zębatych kół zegara, dźwięku wybijanych godzin. W konsekwencji ufundowany zostaje świat – spośród „fal i chmur" wynurzy się miasto i narastająca wokół niego przestrzeń:

> Dokoła
> pagórów koła,
> dymiąca czarnoziemu połać.[60]

Odpowiadające sobie echem współbrzmienia i wydłużające się wersy mówią o rozszerzaniu się perspektywy. Roztaczająca

---

[58] J. Czechowicz, *Wiersze...*, s. 113.

[59] J. Czechowicz, *Poemat o mieście...*, s. 5.

[60] Ibidem.

się panorama sięga stopniowo coraz dalej i ostatecznie zamyka się na horyzoncie „powiekami z mgły".[61] W taki sposób obrazy podążają za brzmieniem. Przenikają się i nikną miękko w oddali. Ale zarazem nigdy nie ustają. Ich źródłem jest bowiem wirujący niestrudzenie „blaszany kogucik" – wzięty zapewne z lubelskiej Bramy Trynitarskiej i jednocześnie wyjęty z dziecięcej wyobraźni kogoś, kto w *autoportrecie* powie o sobie:

stanąłem na ziemi w lublinie
tu mnie skrzydłem uderzyła trwoga[62]

Wspominam o tym, bo w poemacie kogut i zegary z „wieżyc miasta" odezwą się obok siebie raz jeszcze – w wierszu o cmentarzu:

Zegary, twarze nocy niewesołe,
hasło podają: pół-noc, pół-noc…
Dołem
place konopne, lniane,
ulice – długie mroku czółna,
lamp łańcuchami spętane.

U krańca Lublina czworokąt czarny
szumem poemat wiatrów skanduje.
Klony, brzeziny, kasztany, tuje
obsiadły wyspę umarłych.

Aleje głuche mamrocą nocą, jak rynny.
Blask blady gwiazdy samotnej opiera się o cień,
o bluszcz, żałobny barwinek,
paprocie.

Krzyże z marmuru, anioły brązowe srogo
stanęły na piersiach trumien.

Pieje kogut.

---

61 Ibidem.

62 J. Czechowicz, *Wiersze*, wybrał […] Cz. Miłosz…, s. 128.

Napis z bramy cmentarza w pamięci zakarbuj, zatnij:
„Oto teraz w prochu zasnę – z prochu wstanę w dzień ostatni"...[63]

Bijące północ zegary obwieszczają godzinę duchów – zwołują umarłych. Pianie koguta dosłyszane na samym dnie nocy jest głosem zza jej progu – zwiastuje dzień, zapowiada pokonanie ciemności i śmierci. Kogut jest jednym z najstarszych symboli zmartwychwstania. Głos koguta przypomina, że „wyspę umarłych" niosą nieznane nurty nocy w stronę innego brzegu, że jej żagle napina „poemat wiatrów" – powiew niezgłębionej ciemności. W tym podmuchu odzywa się szumem i skandowaniem coś, co dopiero się wydarzy i zarazem już teraz trwa zakarbowane w pamięci. Tej prawdy strzegą cmentarne drzewa – obrastające Lublin „sadami czarnemi".[64] Obwieszcza ją śpiew dobiegający z mroku, wskazuje na nią pełgające w gałęziach światło –

Chorągiewka na dachu śpiewa,
bladej gwiazdy wypełza pająk.
Latarnie w czarnych drzewach,
kołyszących się, mrugają.[65]

I mówi o tej prostej i zarazem niesłychanej prawdzie również furkot zrywającego się do lotu blaszanego kurka. Jego głosu nie słychać poza wierszem. Odzywa się tylko w poezji. Może dlatego, że –

> Gra jest wieczna. Nie dąży ku rozwiązaniu. Dnia ostatecznego nie ma. Ten dzień to tylko mitologiczne rzutowanie chwili zgonu jednostki na kosmos, innymi słowy, poetycka metafora.[66]

Czechowicz pamięta, że walka, w której uczestniczy poezja, nigdy nie ustaje. W roku 1932 przypominał lubelskim pisarzom:

> Cokolwiek jest, wymaga miary wielkości. Cokolwiek się staje – staje się wielkim, choć glebą jego – nicość. Powtarzam: złu-

---

63 J. Czechowicz, *Poemat o mieście...*, s. 7-8.

64 Ibidem, s. 5.

65 Ibidem, s. 13.

66 J. Czechowicz, *Klucz symboliczny do poematów*, w: idem, *Wyobraźnia...*, s. 46.

> dzenie, że przeważymy szalę, nigdy nie może być niczym innym – tylko złudzeniem.[67]

Ale przecież mimo to będzie wciąż nasłuchiwał żywego pulsu, nieustannie wsłuchiwał się będzie w coś, co sprawia, że „blaszany kogucik" dzieciństwa trzepocze skrzydłami i śpiewa w ciemności, a jego przyprawiające o dreszcz pianie odzywa się echem za krawędzią istnienia – w „piersiach trumien".

15.

Autor *ballady z tamtej strony* wskaże miejsce, w którym bije ten żywy puls – przemożny, biorący wszystko w swoje władanie. Tym źródłowym miejscem jest Kościół Świętej Trójcy na zamku – opisany w dziewiątej części *Poematu o mieście Lublinie* i ważny dla Czechowicza przede wszystkim ze względu na bizantyńskie polichromie, którymi ściany gotyckiej świątyni pokrył mistrz Andriuszka na polecenie króla Władysława Jagiełły. W szkicu poświęconym zamkowej kaplicy pisał poeta o niej tak:

> Wnętrze dość ciemne. Przez wąskie i niewielkie okna skąpo świeci dzień. Wrażenie półmroku podsycają ściany polichromowane scenami ewangelicznymi i apokryficznymi. [...] Ostrołukowe przykrycie nawy [...] jest ciemnym tłem, na którym sylwetkowo zarysowują się bizantyjskie, sześcioskrzydłe głowy aniołów, gryfy i smoki.[68]

Czechowicza frapują poszczególne sceny – zwłaszcza „najpiękniejsze freski kościoła: *Ostatnia Wieczerza* i *Chrystus karmiący lud chlebem i winem*".[69] Ale z nie mniejszą uwagą ogląda „wzorzyste żebra gotyckiego sklepienia" – to o nich powie:

> Te barwy, te świąteczne desenie byłyby na wpół martwe, rozwinięte na jakiejś płaszczyźnie! Tu zaś śpiewają po prostu, oplatając

---

[67] *Przemówienie [...] wygłoszone na inauguracyjnym zebraniu Związku Literatów w Lublinie w dniu 21 maja 1932*, w: ibidem, s. 27.

[68] J. Czechowicz, *Kościół na Zamku w Lublinie*, w: idem, *Koń rydzy...*, s. 333.

[69] Ibidem, s. 335.

łuki i mieniąc się na nich w zagłębieniach, kanelurach i smugach.[70]

Zobaczone w taki sposób polichromie – „śpiewają", „grają kolorami", są wyobrażoną muzyką.[71] I zarazem spowija je to „muzyczne milczenie", które w innym ogniwie poematu –

złączone z tęczy łukiem
na czoło kościoła promieniem
opada, jak pukiel.[72]

W tej muzyce, lekkiej jak niesforny lok – ważna jest każda nuta, liczy się każdy włos. Dlatego poeta tak uważnie przypatruje się detalom. Ciekawią go szczególnie „draperie i fałdy" pojawiających się na freskach materiałów – zastanawiająco liczne „sztywno-fałdowane zasłony, malowane w tonach ciepłych, lecz ciemnych", „białe szaty apostołów i materie, którymi są okryte ławy".[73] Udrapowane materiały to czysto malarskie przedstawienia – nic nie znaczą, nigdzie nie odsyłają, są wolnością wyobraźni. Jedna z tych wyzwolonych form – fantasmagoria umieszczona przez mistrza Andriuszkę na zachodniej ścianie nawy lubelskiego kościoła – okaże się dla Czechowicza wyjątkowo istotna. Odwoła się do niej w ważnym szkicu – wizjonerskim i na poły programowym:

Jest że to sfałdowana w antropomorficzne kształty szata anioła?
Czy może obłok zwrócony smutnym, przerażającym obliczem
ludzkim ku dołowi, a w stronę prawą łbami ryb potwornych?
Czy owo dziwaczne rozwichrzenie linii, ta aluzja do kształtu,
nie zaś sam kształt, wyobraża legendarnego Lewiatana?
Nie wiadomo.[74]

---

[70] Ibidem, s. 333; wyimek wyżej: s. 335.

[71] Sformułowania Czechowicza: ibidem, s. 335.

[72] J. Czechowicz, *Poemat o mieście*..., s. 11.

[73] J. Czechowicz, *Kościół na Zamku w Lublinie*, w: idem, *Koń rydzy*..., s. 335, 334, 335.

[74] J. Czechowicz, *Wyobraźnia stwarzająca*, w: idem, *Wyobraźnia*..., s. 98.

To mocne „Nie wiadomo" staje się argumentem za siłą wyobraźni stwarzającej. Oddaje głos rzeczywistości, która wykracza poza obszar pewnego siebie „wiem" i zjawia się w naszym świecie tylko za sprawą sztuki. Miejscem tego uobecnienia jest kościół pod wezwaniem Świętej Trójcy, w którym pod pędzlem artysty – i w oku poety – Boska obecność staje się komunią. Uczestniczy w niej „grupa stojących figur: Bóg Ojciec, dwupostaciowy Chrystus i ludzie przyjmujący komunię w chlebie i winie".[75] Mowa o fresku *Chrystus karmiący lud chlebem i winem*, na którym „podwójny Chrystus ciemnolicy" wyłania się z postaci Boga-Ojca –

> Zbawiciel pochylony ku prawej stronie podaje kielich, zaś jego sobowtór na lewicy łamie chleb dla wiernych.[76]

W taki sposób niebo udziela siebie ziemi – istnienie na wysokościach zstępuje między ludzi. I dzieje się to w sercu miasta, w jego królewskim skarbcu strzeżonym przez bramy, kraty i topory, ukrytym wewnątrz labiryntu splątanych zaułków. Powie poeta:

> Wędrowcze, nic tylko księżyc i domy, wiatr i kościoły, gwiazdy i doły ulic. Idziesz, idziesz, jeszcze jedną mijasz bramę, pniesz się w górę zaułkami podzamcza, stajesz przed niskim łukiem. Łuk jest w kratach, a nad nim błyszczą liktorskie rózgi i topory. Minąłeś kraty, dziedzińce zamkowe, przeszedłeś u stóp baszty księcia Daniela.
> Jesteś w zamkowej kaplicy. Klęknij. Skarbiec to i serce Lublina, miasta Jagiellońskiego.[77]

Skarb, przed którym się przyklęka – skryty w sercu. Serce bijące niczym źródło, w którym miasto ma swój początek. To miejsce szczególne i wyosobnione jest zarazem opuszczoną świątynią. Czechowicz pisze:

---

[75] J. Czechowicz, *Kościół na Zamku w Lublinie*, w: idem, *Koń rydzy...*, s. 335.

[76] Ibidem, s. 335. Fresk ten – określany dziś jako *Komunia Apostołów* – widnieje na północnej ścianie prezbiterium i wraz ze sceną umywania nóg apostołom stanowi rodzaj predelli dla przedstawienia ukazującego wniebowstąpienie Chrystusa.

[77] J. Czechowicz, *Poemat o mieście...*, s. 11.

> Ta pustka ołtarzy, to przedziwne opuszczenie kościoła, do którego rzadko kto zagląda, wymowniej mówią niż słowa, że tłumów nigdy tu nie było i nie będzie.[78]

I właśnie ten kościół wypełniony pustką jest dla poety miejscem królewskiego splendoru. Stanowi widomy znak czegoś, co zjawia się w podwójnym geście – króla i artysty. Władcza siła tego gestu odsłania matecznik „czystej wyobraźni" (s. 112) – wyobraźni stwarzającej, która dąży do „tworzenia w dosłownym znaczeniu tego słowa, a więc wywoływania z niebytu".[79] Ambicją takiej wyobraźni jest „budowanie wszechrzeczy".[80] Taka wyobraźnia leży u początku – okryta królewskim płaszczem, otoczona glorią Boskiej rzeczywistości, spowita blaskiem aktu stworzenia. W innym *Poemacie* o tym królewskim źródle powie Czechowicz:

> *ALEPH – oto pierwsza w szeregu liter pisma, które nam ukazało bieg czasów. Przez tę literę, jak przez próg wieczności zawsze przelewa się strumień istnienia. Zapytajmy kogo, czy wieczność i początek są tym samym?*[81]

I jakby w odpowiedzi rozpoczyna poeta opowieść jeszcze raz od pierwszej litery –

> ALEPH. Aleńkije, co znaczy Szkarłatne, taka jest nazwa wioski, gdzie zamieszkali królowie.[82]

W taki sposób – językiem mitu wywiedzionego z kształtu hebrajskiego alfabetu – mówi się o tym, co było na początku, w wieczności. I odtąd zawsze jest w samym sercu istnienia, wewnątrz opowieści – w ranie okrytej królewską purpurą słowa, pisma, poezji. To właśnie na progu tej rany zatrzymuje się świat. I tam się zaczyna. Nelly Sachs powie o tym podwójnym ruchu:

---

78 J. Czechowicz, *Kościół na Zamku w Lublinie*, w: idem, *Koń rydzy...*, s. 335.

79 J. Czechowicz, *Wyobraźnia stwarzająca*, w: idem, *Wyobraźnia...*, s. 99; wyimek wcześniej: idem, *O dysonansie i zielonym koniu*, w: ibidem, s. 112.

80 J. Czechowicz, *Poezja godna epoki. Sztuka na wielką miarę*, w: ibidem, s. 77.

81 J. Czechowicz, *Poemat*, W. Panas, *Znak kabalistyczny. O »Poemacie« Józefa Czechowicza. Fragmenty*, Lublin 2006, s. 6.

82 Ibidem.

Martwy alfabet powstał z grobu
anioł liter, pradawny kształt
z zatopionymi kroplami wody z czasów stworzenia
które śpiewały – i było widać, jak przez nie
przeświecają rubin, i hiacynt, i lapis,
kiedy kamień był jeszcze miękki
i rozsiewany jak kwiaty.

I, czarny tygrys, zawyła
noc, i tarzała się,
i krwawiła iskrami
rana: dzień.

Światło było już tylko zamilkłymi ustami,
jeszcze tylko aura zdradzała Boga dusz.[83]

Tak ustępuje światło nocy – światło, które śpiewa. W taki sposób otwiera się rana wyobraźni – poruszonej do żywego, rozjątrzonej, przechowującej w sobie alfabet stającego się świata i nagą grozę istnienia okrytego milczeniem.

16.

W innym wierszu autorka *Rozżarzonych zagadek* zapisze –

NOC powiewa chorągwiami
wydartymi śmierci[84]

Sądzę, że podobnie widział to Czechowicz. Dlatego wciąż powraca do miejsc ujętych przez noc i próbuje pochwycić coś, co odsłania się w jej odwróconym świetle. Dlatego opowiada historię wyjętą z milczących ust miasta – niejasną, nieoczywistą. Dlatego opowiada o rysującej się w ciemności szczelinie, z której sączy się niegotowy sens. Lubelski poeta chwyta odgłosy nocy powiewającej płachtami ciemności. Nastraja jej akustyczną ciszę. Wypro-

[83] N. Sachs, *Gdy pisał pisarz Zoharu*, w: eadem, *Rozżarzone zagadki. Wiersze wybrane*, wybór i przekład R. Krynicki, Kraków 2006, s. 73.

[84] N. Sachs, *Chasydzi tańczą*, w: ibidem, s. 69.

wadza z niej głoski, w których brzmi nieprzenikniony świat. Wypisuje litery, przez które *„przelewa się strumień istnienia"*.[85] Czy trzeba dodawać, że są to litery bez kształtu i brzmienia, że spisano je atramentem nocy na kartach wyjętych z nicości? Czy trzeba dopowiadać, że przez te litery prześwieca blask innego nieba, że z ich materii uformowana została nieobjęta ziemia – barw bez nazwy i szeleszczących liści? W końcowym zdaniu *Poematu* mówi Czechowicz o tym tak:

> *THAW. Ostatnia to w szeregu liter odwiecznych. Ostatnia jak liść zapalony przez jesień i wiszący na drzewie samotnie w złocie swoim czasu zimy, przedwiośnia i wiosny.*[86]

Kto ma w oczach hebrajską literę taw, ten widzi płomyk liścia, kroplę krwi. I domyśla się unoszącego je tchnienia – płynącego przez czas, płonącego. Stając w tym dziwnym świetle, w świetle początku i końca, stajemy – jak mówi Edmond Jabès – „U progu księgi".[87] I dodaje francuski poeta – przypisując te słowa rabbiemu Alcé:

> Zaznacz czerwoną zakładką pierwszą kartę księgi, gdyż na początku zranienie jest niewidoczne.[88]

17.

To zranienie trwa w oddechu ciemności. Przypomina, że noc wiernie podąża za nami – wodzi palcem po śladach naszej obecności, uważnie czyta nasze słowa, niestrudzenie, raz za razem przebiega po nich wzrokiem. I kiedy cofa palce, kiedy odwraca wzrok – odsłania się inne niebo. W *Poemacie o mieście Lublinie* wygląda to tak:

---

[85] J. Czechowicz, *Poemat...*, s. 6.

[86] Ibidem, s. 17.

[87] E. Jabès, *Księga pytań*, posłowie J. Derrida, przeł. A. Wodnicki, Kraków 2004, s. 15.

[88] Ibidem.

W kościoła oknie na płask
błysnął wodą stojącą księżyca blask.

W ciemnym wnętrzu jest smuga białawego szkliwa.
Nie wiadomo jak taka barwa się nazywa.
Chodzi, chodzi w ciemnościach
ruchomy światła korytarz,
jakby noc palcem srebrnym wodziła niebieska
po gotyckich łuków smukłości,
po freskach.

Dziecko tak palcem wodzi po książce, gdy czyta…

Tu skały malowane są tronem Dziewicy,
gdzie indziej zaś podwójny Chrystus ciemnolicy
w dwa kielichy odmierza wino.

Święci z pustelni, Mario surowa,
kwiaty kapiące z wnęk, odrzwi, nisz,
archaniele, pancerzem jasny – o czym w promieniu śnisz?
Jakie apokalipsy śnią się smokom, orłom?

Żadna trąba nie woła.

Księżyc palce swe cofa w mroku kościoła.

Za szybą migoce Orion.[89]

W taki sposób światło nocy nawiedza naszą rzeczywistość – wnika w świat sztuki wywiedziony z wyobraźni odpowiadającej na wezwanie z wysoka. Jest niczym dziecko uczące się czytać – składające litery w elementarzu, którym są religijne malowidła mistrza Andriuszki. Metonimią tego światła o barwie bez nazwy jest „Księżyc w pełni", który „goni wśród chmur".[90] To jego blask

[89] J. Czechowicz, *Poemat o mieście…*, s. 13. Pierwodruk wiersza: „Pion" 1933, nr 13; jako: *Lublin w księżycu. III. Kaplica na Zamku* (za notą edytora w: J. Czechowicz, *Poezje zebrane…*, s. 138). Utwór wszedł następnie do tomu *Stare kamienie*, gdzie nosi tytuł *Kościół Świętej Trójcy na Zamku* (F. Arnsztajnowa, J. Czechowicz, *Stare kamienie…*, s. 17).

[90] Ibidem, s. 7, 5.

sprawia, że „noc jest ulana ze srebra poświaty".[91] Ten niezwykły blask pozwala zobaczyć „jasną noc z lazuru" – tak lśniącą i połyskliwą, tak kryształowo przejrzystą, że staje się „niebieska".[92] Lazur to intensywny błękit – barwa nieba. Ale jest to też nazwa niekryjących farb służących do nadawania połysku malowanym powierzchniom. Noc „niebieska" to noc bława – posiadająca niebieskawy połysk, rozjaśniona bladobłękitną poświatą. I zarazem jest to noc oddana niebu lub wzięta przez niebo w posiadanie.

18.

Z księżycem związane są w poemacie „czary i dziwy".[93] To jego blask poprowadzi wędrowca na „wyspę umarłych" i „widma ukaże w kościele na Zamku".[94] Ten sam blask będzie siłą, która „wybuchnie zza chmur, jak krater" i „Świat ku światłu przechyli".[95] Jednocześnie księżyc jest metonimią intymnej obecności – zakorzenionej w dziecięcych wyobrażeniach, utwierdzonej we wzruszeniu, poruszająco prostej:

> To jest księżyc, towarzysz. Niech sobie poeci mówią: tarcza, gołąb srebrny, korab niebieski. Dla ciebie to jest po prostu księżyc. Może nawet księżyc z Twardowskim, może ze świętym Jerzym. Bo przecież świecił taki sam nad ulicą, gdy matka opowiadała ośmioletniemu: święty Jerzy tam ze smokiem walczy. Bo przecież to tu było w tym mieście.[96]

Zobaczony w taki sposób księżyc jest sceną i jednocześnie uczestnikiem walki toczącej się nieustannie na nocnym niebie. Nocą otwarta przepaść nieba uwalnia nieprzeniknioną ciemność –

---

91 Ibidem, s. 13.

92 Ibidem, s. 15, 13.

93 Ibidem, s. 13.

94 Ibidem, s. 7.

95 Ibidem, s. 5.

96 Ibidem, s. 7.

Z nieb czeluści otwartej na ścieżaj
biegną ciche niedźwiedzie nocy.[97]

Światu, który ugina się „pod mroku cichego łapą", w sukurs przychodzi księżyc w pełni.[98] Lunarna poświata wyświeca potwory mroku – „czarne, kosmate", tarzające się „po dachach" naszych domów.[99] Niedźwiedzie nocy raz jeszcze ustępują. Smok wraca na powrót do otchłani. I trzeba by dopowiedzieć: „do czasu", gdyby nie to, że w noc lipcowej pełni wydarza się nad Lublinem coś absolutnie niezwykłego.

19.

Akcja poematu obejmuje kilka nocnych godzin. Rozpoczyna się tuż przed północą – kiedy „jeszcze ktoś wodę ze studni ciągnie".[100] I dobiega końca przed świtaniem – nad „rzeczułką, której nie słychać".[101] Ten akwatyczny żywioł towarzyszy nocnemu wędrowcowi nieustannie. Przywiedzie go do Lublina drogami, które „rozlewają się szeroko wśród falistych pól".[102] Najmocniej zaznaczy swoją obecność w wyprawie na „wyspę umarłych" – „doły ulic" zmieni w „długie mroku czółna", „Aleje głuche" w mamrocące „rynny".[103] I ostatecznie wyprowadzi bohatera poematu poza miasto – na „Drogi białe" i „ścieżyny", które „rozlewają się w drobne stróżki steczek".[104] Ta falująca rozlewność podtrzymuje i unosi z sobą nocny Lublin. Dzieje się tak, ponieważ nurt, z którego wynurza się lubelska rzeczywistość, jest płynną materią istnienia – namacalnie trwałą i zarazem poddaną głębokiej transformacji. Jednym z wymiarów tej metamorfozy będzie przemiana ziarna w chleb. W drugiej całostce poematu

[97] Ibidem, s. 5.

[98] Ibidem, s. 7.

[99] Ibidem, s. 5.

[100] Ibidem.

[101] Ibidem, s. 15.

[102] Ibidem, s. 5.

[103] Ibidem, s. 10, 7.

[104] Ibidem, s. 15.

„wiatr szumi w kłosach".[105] W przedostatnim ogniwie – „Ciepła woń płynie z piekarń".[106] Szelest i zapach płyną w powietrzu. Ta eteryczna obecność przeobrażonego zboża znajduje dopełnienie w figurze podwójnej przemiany – owocu winnej latorośli w wino i wina w krew Chrystusa. Motyw winnic wprowadzony zostaje w pierwszej prozatorskiej całostce poematu:

> Wędrowcze, oto już kręte uliczki starego przedmieścia, Wieniawa. Dawniej, gdy winnice opinały te wzgórza, nazywano je: Winiawa.[107]

Krzew winorośli jest emblematem Lublina – widnieje w jego herbie. Winna latorośl w przemienionej postaci odnajduje się w sercu miasta – w kościele Świętej Trójcy na zamku, gdzie „podwójny Chrystus ciemnolicy / w dwa kielichy odmierza wino".[108] Tak w poemacie oddany został fresk przedstawiający komunię, w której Boska obecność udziela siebie ludziom. I jest to komunia udzielana w niezwykłej obfitości – w lustrzanych zwielokrotnieniach. Osiowy układ widać wyraźnie w malarskim przedstawieniu. Czechowicz zachowuje symetryczną strukturę i wyostrza jej siłę. Podwójny szafarz trzyma w dłoniach dwa kielichy – w każdy z nich nalewa wino. Dwiema strugami leje się tu – jak podpowiada mszalna formuła – „owoc winnego krzewu i pracy rąk ludzkich". Ale zarazem są to dwa strumienie krwi. Ich źródłem jest krzyż na Golgocie – żywa rana w ciele Boga. W taki sposób wewnętrzne przekształcenia ewokowanej w poemacie rzeczywistości odnajdują swój modus – znajdują dla siebie wzór i miarę.

20.

Nad przemienionym w poemacie Lublinem unosi się zapach chleba. W sercu miasta płynie wino, które było krwią. Noc się nachyliła i przybliżył się dzień. Czy są to znaki przyszłego prze-

[105] Ibidem, s. 5.

[106] Ibidem, s. 15.

[107] Ibidem, s. 5.

[108] Ibidem, s. 13.

istoczenia? Czy może mówią o czymś, co trwa już teraz uchwycone w wyobraźni, zacięte i zakarbowane w pamięci niczym ów „dzień ostatni" z bramy cmentarza, choć przecież jeszcze się nie wydarzyło i może nie zdarzy się nigdy? Nie wiem, ale jestem w tym względzie skłonny zaufać intuicji poety –

> Chleb jest owocem ziemi, ale i z mocy światła,
> A radość budzona przez wino pochodzi od Gromowładcy.
> I właśnie z tego powodu przywodzą one na myśl
> Niebian, którzy tu byli i wrócą w swoim czasie.
> I stąd poeci czczą w pieśniach starego boga wina,
> A głoszona w nich chwała nie jest pustym wyrazem.[109]

Tak widział rzecz Hölderlin, który w odpowiedzi na własną wątpliwość: „na co komu w tym marnym czasie poeci?" przywołuje zdanie przyjaciela:

> Lecz mówisz, że są to jakby – kapłani boga wina,
> Którzy w tę świętą Noc wędrują z kraju do kraju.[110]

Przypominam te słowa, bo opisana przez Czechowicza noc też jest świętą nocą, a wędrówka przez osrebrzony Lublin ma w sobie coś z podróży mistycznej – prowadzącej ku brzegom innej ziemi, w stronę przebłyskującego w ciemności innego nieba. Rysująca się na odległym horyzoncie rzeczywistość przeistoczona ma swoje źródło w mieście dzieciństwa, wynurza się z odmętów czasu, który odszedł. Powstaje na nowo –

> z czasów, gdyś biegał tu za drewnianym kółeczkiem, z czasów, gdy zachwyconymi oczyma patrzyłeś na tłumne procesje Bożego Ciała, gdy każda noc wigilijna była bardziej srebrna niż w bajkach.[111]

To nagromadzenie kluczowych figur poematu rozsadza ramy osobistego wspomnienia – otwiera perspektywę na rzeczywistość

---

[109] F. Hölderlin, *Chleb i Wino*, w: idem, *Co się ostaje, ustanawiają poeci*, wyd. 2 rozszerzone, przeł. A. Libera, Gdańsk 2009, s. 121.

[110] F. Hölderlin, *Chleb i Wino*..., s. 120.

[111] J. Czechowicz, *Poemat o mieście*..., s. 13.

o wymiarze kosmicznym, usytuowaną w wieczności, opowiedzianą językiem astralnego mitu. Bieg toczącego się kółka i dostojny ruch procesji celebrującej materialną formę Boskiej obecności zestrojone zostają z obrazem nocy oczekiwania – nocy osrebrzonej mocniej niż w bajkach. Z kolei srebrne wigilie dzieciństwa zestawi poeta bezpośrednio z czasem akcji poematu – z nocą, która jest „ulana ze srebra poświaty".[112] Ta koincydencja przypomina, że opisana w poemacie noc odsłania nad Lublinem coś, co zapisane jest w gwiazdach i dopiero się wydarzy. To zdarzenie niesłychane jeszcze nie nadeszło, jeszcze jest nie tutaj, ale już ukazało się oczom poety.

21.

Czechowicz precyzyjnie umiejscowił czas akcji *Poematu o mieście Lublinie*. Wiemy, że trwa księżycowa noc, że księżyc jest w pełni i toczy się „jak perła".[113] W centralnym wierszu czytamy:

Gwiazdy żółte, które lipcowy żar ściął,
lecą – kurzawą – lecą[114]

I w następnej całostce: „No, do ranka jeszcze daleko, choć w lipcu świty są tak wczesne".[115] Lipcowa noc, której światło „się srebrliwie rozpływa / w rosie porannej, w zapachu ziół", to – jak wolno się domyślać – noc po upalnym dniu.[116] Pierwsza wersja wiersza o kościele Świętej Trójcy na Zamku – drukowana najpierw w „Pionie", następnie włączona do *Starych kamieni* – zaczynała się strofą:

Jeszcze po dniu gorącym szorstki mur nie ostygł;
blanki ten blady wieczór bodą, jak osty[117]

---

[112] Ibidem.

[113] Ibidem, s. 9.

[114] Ibidem.

[115] Ibidem, s. 11.

[116] Ibidem.

[117] J. Czechowicz, *Kościół Świętej Trójcy na Zamku*, w: idem, *Wiersze...*, s. 121.

Zestawiam temporalne wskazówki ze względu na wygłos utworu poświęconego zamkowej kaplicy – we wszystkich edycjach ten sam. Pojawia się w nim migocący „Za szybą" gwiazdozbiór Oriona – konstelacja tak wyraźna i tak zjawiskowa, że nie sposób jej pomylić z żadną inną. Rzecz w tym, że latem w Polsce nie widać Oriona. Jest zimowym gwiazdozbiorem i nad Lublinem oglądać go można od października do marca. Konstruując poemat z wcześniej napisanych wierszy Czechowicz zadbał o najdrobniejsze szczegóły. Precyzyjnie oddał topografię miasta i ściśle z nią powiązał marszrutę opisanej wędrówki. Czytelnie poprowadził linie rozwijających się wątków. Pewną ręką nakreślił złożoną sieć krzyżujących się struktur ikonicznych i audytywnych jakości. Zestroił symboliczne porządki ewokowane przez poszczególne ogniwa. I pomylił się w kwestii tak oczywistej? Nie sądzę. Jak więc wyjaśnić pojawienie się Oriona nad Lublinem w noc lipcowej pełni?

22.

Orion jest bohaterem astralnego mitu – umiera od ukąszenia Skorpiona i wraca do życia uleczony przez Wężownika. Na sklepieniu niebieskim wygląda to tak:

> W miarę obrotu nieba, gdy Skorpion wschodzi, Orion umiera na zachodzie. Kolejny wschód Oriona oznacza jego powrót do życia. Gdy pojawia się on na wschodzie, Skorpion zachodzi zmiażdżony przez Wężownika.[118]

Z półkuli północnej Skorpiona i Wężownika oglądać można latem. Skorpion jest gwiazdozbiorem południowego nieba i w Polsce widać go tylko częściowo. Dawna polska nazwa tej konstelacji to Niedźwiadek. Wolno więc może i Skorpiona policzyć między „ciche niedźwiedzie nocy" – zwłaszcza, że w walce toczonej na niebie staje po stronie sił przynoszących zagładę. Wężownik pojawia się nad Lublinem w całości –

---

[118] G. Cornelius, *Czytanie nieba. Przewodnik obserwatora gwiazd*, przekład i konsultacja naukowa T. Kwast, Warszawa 1999, s. 105.

> Wschodnia noga Wężownika zanurzona w Drodze Mlecznej sięga ekliptyki i dalej ku południowi celuje w wyraźny gwiazdozbiór Skorpiona.[119]

Dzięki takiemu usytuowaniu przesuwający się po niebie Wężownik „wdeptuje [...] w Ziemię" Niedźwiadka – zniżającego się wraz z obrotem sfery niebieskiej i niknącego ostatecznie za horyzontem.[120] Skorpion niesie śmierć. Wężownik przynosi życie. Reprezentuje bowiem Asklepiosa – syna pięknej i namiętnej Koronis oraz Apollona, boga światła i poezji. Asklepios przyszedł na świat wyjęty przez ojca z łona martwej matki – w chwili, gdy jej ciało zaczynał już trawić ogień pogrzebowego stosu. Dziecko, które jeszcze przed narodzinami spojrzało w oczy śmierci, będzie później cierpliwie uczyło się od Chejrona sztuki medycznej i w końcu prześcignie mistrza. Dorosły Asklepios potrafi wskrzeszać zmarłych – przywraca ich do życia ofiarowaną mu przez Atenę krwią, która płynęła w żyłach Gorgony zabitej przez Perseusza. Z krwi umierającej Gorgony narodził się Pegaz – symbol nie tylko poetyckiego natchnienia, ale i nieśmiertelności. W rękach Asklepiosa ta krew uleczy ze śmierci wielu ludzi. Tak wielu, że w końcu Zeus spali go piorunem – w obawie o zachwiany ład świata. Jak powiada Roberto Calasso –

> Ogień z nieba obejmuje i niszczy tych, co wydostają się z kręgu ludzkiego. [...] Poza obszarem tego, co dozwolone, istnieje ogień. Apollon i Dionizos często żyją na krawędzi tego obszaru, albo po stronie boskiej, albo po stronie ludzkiej, wzmagając w ludziach ich zmienność, ich wychodzenie poza siebie samych, na którym chyba bardziej im zależy niż na byciu ludźmi, niż na samym życiu.[121]

Po śmierci Asklepiosa zrozpaczony Apollo wyjedna synowi miejsce pośród niebieskich konstelacji i będzie po nim płakał „łzami nieprzeliczonymi, które przelał przybywając do święte-

---

[119] Ibidem, s. 90.

[120] Ibidem, s. 93.

[121] R. Calasso, *Zaślubiny Kadmosa z Harmonią*, wprowadzenie J. Brodski, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 1995, s. 68.

go ludu Hyperborejczyków".[122] Te łzy boga są głębokim nurtem wyobraźni stającej wobec śmierci – wyobraźni bijącej w sercu istnienia, wybiegającej wciąż poza własne granice, nieustannie stwarzającej wszystko na nowo. Asklepiosowi składano w ofierze koguty – symbol odradzającego się życia. Czyniono tak między innymi dlatego, że na niebie nie zaprzestał on swojego procederu – pozostał lekarzem śmierci i za każdym obrotem sklepienia niebieskiego przywraca do życia Oriona.

23.

Mit mówi, że oślepiony we śnie Orion wyruszył przez noc ku wschodzącemu słońcu, by blask jutrzenki uzdrowił jego wzrok. I tak się stało. W promieniach poranka był tak piękny, że namiętną miłością pokochała go Eos – otwierająca o świcie różanymi palcami bramy nieba. Ta miłość wciąż trwa. Skorpion wysłany przez Artemidę rok w rok uśmierca Oriona. Ale górowanie Oriona na niebie „o północy w połowie grudnia" przypomina co roku ludowi Hyperborejczyków, że ciemność niebawem ustąpi, że Eos będzie pojawiała się na wezwanie kochanka coraz wcześniej, dzień zacznie się wydłużać i ostatecznie niekończąca się zima ustanie w oddechu lata.[123] To wszystko wraz z Orionem zjawia się nad Lublinem w noc lipcowej pełni. Zapisany w gwiazdach porządek zostaje odwrócony – w geście poety, za sprawą poruszenia wyobraźni. Oko poety spogląda w głąb metafory i widzi rzeczy, które dopiero nadejdą – nowe niebo zapowiedziane i ustanowione w wierszu, siłą poezji. Nie powinno więc nas dziwić, że poematowi patronuje konstelacja Lutni, która nad Lublinem „góruje o północy na początku lipca".[124]

---

[122] Ibidem, s. 67.

[123] Informacja o górowaniu Oriona: G. Cornelius, *Czytanie nieba...*, s. 92.

[124] Ibidem, s. 89.

24.

W wierszu Czechowicza nowe niebo zjawia się bez dźwięku trąb – w przejrzystej ciszy. Wolno może powtórzyć za Hölderlinem:

> Tak przybywają Niebianie.
> W mroku, wstrząsając ziemią, wstaje nad ludźmi ich dzień.[125]

Ale trzeba też zaraz dodać, że jeśli w *Poemacie o mieście Lublinie* słychać echo przeczucia, że „Bogowie niby wciąż żyją, ale gdzie indziej: tam, w górze", jeśli ich odwrócona obecność zjawia się w oddechu nocy, to dzieje się tak dlatego, że w smutne sprawy nieba ingeruje poeta i ziemską noc czyni dniem Niebian. To poeta odwraca i wstrzymuje bieg czasu – powstrzymuje niechybne ostrze. Widzi Oriona wstającego z martwych – jaśniejącego. Naszym oczom pozwala ujrzeć światło nocy –

> Tak jest, i słusznie mówią, że jedna on Dzień z Nocą,
> I wiecznie wodzi gwiazdy w górę i w dół po niebie,
> Zawsze radosny jak zieleń nie płowiejącej jodły,
> Wielbionej przezeń, i bluszczu, który wybrał na wieniec,
> Bo ów, nieprzerwanie trwając, wskazuje ślad zbiegłych bogów
> Tym, co zostali sami – tam, w dole, pośród ciemności.[126]

---

[125] F. Hölderlin, *Chleb i Wino*..., s. 118; przytoczenie niżej: ibidem, s. 120.

[126] Ibidem, s. 121.

STAFF:
KTO JEST TEN DZIWNY NIEZNAJOMY?
(i kilka innych pytań)

1.

O wierszu Leopolda Staffa *Kto jest ten dziwny nieznajomy…* Kazimierz Wyka powiada:

> Przyznaję z pokorą, że na ten wspaniały liryk […] dotąd nigdy nie zwróciłem uwagi, dopiero Różewicz go poddał pamięci i nadał właściwą rangę.[1]

Wyka czyni to wyznanie na marginesie uwag o przygotowanej przez Różewicza „antologii poezji Leopolda Staffa". Autor *Karmienia pegaza* wybrał do niej wiersze. Zestawił je – na zasadzie „kontrapunktu wewnętrznego" i „autorepliki". Ułożył w cztery cykle – każdy z nich tytułując tak samo jak książkę: *Kto jest ten dziwny nieznajomy*. Całość zamknął posłowiem.[2] Również i ono, choć dopiero przedrukowane w tomie *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, opatrzone zostanie tytułem, który – dopowiedzmy rzecz do końca – jest wersem inicjalnym utworu otwierającego

---

[1] K. Wyka, *Staff według Różewicza*, w: idem, *Wędrując po tematach*, t. 2: *Puścizna*, Kraków 1971, s. 201; dalej posługuję się wyimkami z tej samej strony oraz ze s. 197.

[2] L. Staff, *Kto jest ten dziwny nieznajomy. Wybór poezji*, wybór, układ i posłowie T. Różewicz, Warszawa 1976. Wiersz *Kto jest ten dziwny nieznajomy…* rozpoczyna trzeci z zestawionych przez Różewicza cykli; jest to część najkrótsza i najbardziej jednorodna, składająca się – inaczej niż pozostałe – z wierszy pochodzących niemal wyłącznie z jednego tomu – z *Martwej pogody* (wyjątek stanowi *Wiek* z *Dziewięciu muz*).

Martwą pogodę.[3] Mówiąc najkrócej: spośród przeszło tysiąca trzystu wierszy, które składają się na siedemnaście poetyckich książek Leopolda Staffa, Różewicz wybiera jeden, by uczynić zeń punkt wyjścia – i ramę – dla swojej lektury poezji „Starego Poety".[4] Rzecz jednak w tym, że autora *Szarej strefy* w istocie nie interesuje „wspaniały liryk" Staffa. Ani ten, ani żaden inny. Różewicza nie obchodzą wiersze, bo wiersze to maski – kostiumy, sztafaż. Frapuje go „żywy poeta", jego „żywa poezja" – jej „żywy dramat". Pisze wprost:

> Wybór ten jest próbą przedstawienia dramatu współczesnego, dramatu aktualnego. Dramatu, któremu na imię Leopold Staff.[5]

I konstruuje swoją antologię tak, by poprowadziła czytelnika tam, „gdzie nie obowiązują żadne poetyki, gdzie nie ma nawet śladu po »poezji«". Mówiąc inaczej: Różewicza interesuje przede wszystkim d r o g a, jaką „przeszedł Leopold Staff w ciągu długiej, trwającej przeszło pół wieku wędrówki". W przekonaniu autora *Niepokoju* jej marszruta wiedzie:

> Od *Snów o potędze* do *Wikliny*, od nieskazitelnego, doskonałego sonetu *Kowal* do utworu *Przebudzenie*, który nie jest wierszem, ale jest określeniem sytuacji, w jakiej znalazł się poeta, jest informacją przekazaną przez poetę innym ludziom, jest utworem, który można nazwać również utworem poetyckim.[6]

O przestrzeni, odsłanianej przez wiersze tej miary, co *Przebudzenie*, przez „utwory nieliczne, ostatnie", powiada Różewicz, że jest to „kraina nowej poezji, poezji, za którą kroczy milczenie".

---

[3] T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1971, s. 26-44. Tekst przedrukowany został z niewielkimi zmianami; poprzedzający go w *Przygotowaniu...* szkic również nosi tytuł, który jest frazą wyjętą z wiersza Staffa: *„Zostanie po mnie pusty pokój"* (ibidem, s. 7-25).

[4] Warto może zasygnalizować w tym miejscu, że Staff jest poetą wyjątkowo uważnie czytanym przez innych poetów (w kwestii tej vide: M. Wyka, *Leopold Staff*, Warszawa 1985, s. 8-25).

[5] T. Różewicz, *Posłowie*, w: L. Staff, *Kto jest ten dziwny nieznajomy. Wybór poezji...*, s. 196; vide też: s. 183, 195; cytaty niżej: s. 193, 195.

[6] Ibidem, s. 195-196; kolejne przytoczenia: s. 187, 194.

I dodaje, myśląc o regionach ciszy, o czystym konturze łamiącego się głosu:

> Najdoskonalsza i ostateczna forma poezji – jeżeli można wierzyć wyznaniom poetów.[7]

Czy dotyczy to również wiersza *Kto jest ten dziwny nieznajomy...*? O wpisanym w jego incipit pytaniu, a zarazem o podwójnym geście: autora „posłowia-eseju" i antologisty, Kazimierz Wyka pisze tak:

> Daje [...] Różewicz próbę odpowiedzi na pytanie, które sam jakże świadomy Staff postawił i które jego wnuk uczynił motywem głównym całego wyboru.[8]

Jak brzmi ta odpowiedź? Autor *Wyznań uduszonego* objaśnia rzecz w sposób następujący: „znajomy nam Staff nagle się staje nieznajomy i od nowa poznawany", a optyka przyjęta przez Różewicza, który „odpowiednie teksty Staffa czyta jako określoną wypowiedź humanistyczną, a nie jako objaw stylu, maski i języka", sprawia, że „tak unikalnym zjawiskiem jest samo pytanie i odpowiedź na to pytanie", odpowiedź, która – postawmy kropkę nad i – przenosi akcent z „systemu masek i konwencji" na te rozbłyski poetyckiej dykcji, które stają się doniosłym świadectwem „egzystencjalnej roli poezji". To właśnie takiemu spojrzeniu – i tak rozumianej poezji – zdaje się patronować utwór, którego pierwszy wers autor *Poematu otwartego* tak mocno eksponuje. Czy w projekcie Różewicza wiersz ten to istotnie – jak rzecz ujmuje Irena Maciejewska – „synteza poezji Staffowskiej"?[9] Czy przywołany – i wyeksponowany – został jako świadectwo „dramatu poezji współczesnej"?[10] Czy dlatego sygnuje antologię liryków „boga poezji", że jawi się autorowi *tajemnicy wiersza* jako

---

[7] Ibidem, s. 194; vide też: T. Różewicz, *Oko poety (notatka z roku 1964)*, w: idem, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego...*, s. 43.

[8] K. Wyka, *Staff według Różewicza...*, s. 198; wyimki niżej: s. 201, 199.

[9] I. Maciejewska, *Leopold Staff. Warszawski okres twórczości*, Warszawa 1973, s. 333.

[10] T. Różewicz, *Posłowie...*, s. 183.

poezja, „za którą kroczy milczenie", która „jest samobójstwem"?[11] Trudno orzec. Pewne natomiast jest, że w oczach Różewicza – podobnie jak w oczach autora *Łowów na kryteria* – ten „wspaniały liryk" to wiersz o tożsamości. O organizującej ją zasadzie „kontrapunktu wewnętrznego" i „autorepliki". To utwór o tożsamości p o e t y. Nie tylko podmiotu wierszy autora *Wikliny*, podmiotu wpisanej w jego poetyckie dzieło biografii, czy – jak powiada Jerzy Kwiatkowski – „przekazanej przez tę poezję osobowości", ale i samego Leopolda Staffa.[12]

2.

Marta Wyka wiersz *Kto jest ten dziwny nieznajomy...* zestawia z *Przebudzeniem*, tym z *Dziewięciu muz*, tym samym, które jest tak ważne dla Różewicza. W przekonaniu autorki *Świato-*

[11] T. Różewicz, *Karmienie pegaza*, w: idem, *Niepokój*, Wrocław 1980, s. 437 (wiersz ten – poświęcony: „Pamięci Leopolda Staffa" – pochodzi z roku 1962, zaś *Posłowie* w wyborze *Kto jest ten dziwny nieznajomy* Różewicz opatrzył datą: „1 stycznia 1963 r."); vide też: T. Różewicz, *Znałem boga poezji*, w: idem, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego...*, s. 23-24, oraz T. Różewicz, *tajemnica wiersza*, w: idem, *nożyk profesora*, Wrocław 2001, s. 36-39.

[12] J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966, s. 245; w innym miejscu autor *Remontu pegazów* powiada, że „siedemnaście tomów wierszy Staffa" to w istocie „powieść poetycka o pewnym modelu ludzkiej psychiki" (ibidem, s. 247, vide też: s. 6, s. 134). Marta Wyka postrzega poetyckie dzieło autora *Barwy miodu* jako „całość subiektywnie naznaczoną", jako strukturę niezmienną w swych rudymentach i zarazem dynamiczną. Dwa główne jej komponenty: „wyobraźniowy i światopoglądowy, tworzą autobiografię. Autobiografię bardzo specjalną: poetycką bowiem, w której fakty twórczości są najważniejszymi faktami życia" (M. Wyka, *Leopold Staff...*, s. 115). Maria Jasińska-Wojtkowska pisze, że Staff „nadaje poetyckim wypowiedziom aurę personalnego wyznania przyporządkowanego nakładającym się na siebie dwu profilom »poety« – kreowanego i realnego" (M. Jasińska-Wojtkowska, *Sacrum w poezji Leopolda Staffa*, w: *Polska liryka religijna*, pod red. S. Sawickiego i P. Nowaczyńskiego, Lublin 1983, s. 405; vide też: s. 372, 404). Jeszcze inny aspekt zagadnienia sygnalizuje Irena Maciejewska, przypominając, że układ późnych tomów Staffa (zwłaszcza *Martwej pogody* i *Wikliny*) oddaje – w przybliżeniu – chronologię powstawania kolejnych wierszy, co pozwala widzieć w tych książkach rodzaj poetyckiego raptularza (vide: I. Maciejewska, *Leopold Staff...*, s. 268-269, 383-384).

poglądów młodopolskich w obu tekstach – wyraźnie różniących się dykcją – dochodzi do głosu ta sama „postawa poznawcza", oba mówią bowiem o fundamentalnych trudnościach z rozpoznaniem i rozwikłaniem własnego ja, „o niemożności poznania samego siebie".[13] Dodajmy jednak, że o ile *Przebudzenie* jest – by tak rzecz ująć – zapisem klęski, to trudno uznać za jej świadectwo wiersz otwierający *Martwą pogodę*. W obu utworach pojawiają się podobne motywy. Obydwa teksty w swoich głębokich warstwach odsyłają do mechanizmów tej samej wyobraźni – do jej typowych struktur, do charakterystycznych dla niej figur.[14] W jakiejś mierze mówią to samo. Zaświadczają o niewiedzy, o dojmującym doświadczeniu niepewności i rozbicia. Ale mówią też rzeczy odmienne. Opowiadają o sprawach tak różnych jak poranny ból głowy i radość odczuwana o łagodnym zmierzchu. Autorka *Punktów widzenia*, wskazując dominantę wiersza *Kto jest ten dziwny nieznajomy...*, przypomni, że jest on tekstem „niejednoznacznym [...] i przyzwalającym na wielość domysłów interpretacyjnych".[15] Czy wolno więc czytać go w obu rysujących się tu rejestrach? Czy wolno widzieć w nim gest na wskroś paradoksalny – mówiący

---

[13] M. Wyka, *Leopold Staff...*, s. 91.

[14] Dotyczy to głównie relacji przestrzennych i – szczególnie w odniesieniu do tej poezji istotnej – poetyki paradoksu. Na temat paradoksalnej dykcji Staffa vide: J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki...*, s. 89-173 (rozdział: *Poeta paradoksu*). Pisze Kwiatkowski: „Sfera paradoksu wydaje się jedną z najcenniejszych, jeśli nie najcenniejszą wartością poezji Staffa". W kontekście czynionych tu uwag ważny będzie zwłaszcza opisywany przez autora *Kluczy do wyobraźni* ścisły związek między „paradoksem" i „tajemnicą". Przypomnijmy też, że w dziele autora *Ucha igielnego* dochodzi do głosu „koncepcja poety jako specjalisty od paradoksów, specjalisty od przekory, kogoś, kto poprzez opaczność, »inność« swego widzenia – utrzymuje świat w równowadze", a mowa tu o równowadze z gruntu paradoksalnej, opartej bowiem właśnie „na paradoksach" (kolejne cytaty: ibidem, s. 136, 120, 145).

[15] M. Wyka, *Leopold Staff...*, s. 91. Irena Maciejewska przywołuje liryk otwierający *Martwą pogodę* jako jeden z tych utworów, w których Staff wyciąga „praktyczne, twórcze wnioski z doświadczeń symbolistów i awangardy", podejmując „próbę stworzenia liryki pojętej »jako samoistna forma twórczego myślenia«"; w konsekwencji pierwszorzędną rolę w wierszu zaczyna grać obraz – „opalizujący wielością i nieuchwytnością znaczeń" (I. Maciejewska, *Leopold Staff...*, s. 333).

o niemożności poznania siebie i odsyłający zarazem w stronę rozpoznania? Odsłaniający w niewiedzy – ślad wiedzy. W nieoczywistym – oczywiste. A jeśli „Taki właśnie" byłby „cały sens" tego wiersza, to byłby też – rzecz jasna – „i całkiem inny…".[16]

3.

W literaturze dotyczącej poezji autora *Ucha igielnego* pojawia się również odmienna lekcja utworu, o którym mowa. I jest to taka jego interpretacja, którą niełatwo pogodzić z naszkicowanym wyżej odczytaniem. Otóż Maria Jasińska-Wojtkowska, w rozprawie poświęconej obecności sacrum w liryce Leopolda Staffa, na pytanie: „Kto jest ten dziwny nieznajomy…" odpowiada – to Bóg. *Deus absconditus* – „niedosiężny dla człowieka «sam w sobie» i przesłonięty tworami ludzkiej myśli i wyobraźni". Bóg, który „bywa […] obiektem dręczących wątpliwości", który „jest przyczyną dysharmonii, lecz i wewnętrznej integracji".[17] Trudno chyba o dalej posuniętą dywergencję. Różewicz przywołując wiersz – pytał o Staffa. Lubelska uczona dostrzega w utworze przejaw „sprzeciwu wobec racjonalizacji Bożej istoty". Jak czytać tę rozbieżność? Czy rysujące się za jej sprawą napięcie mówi coś o skali interesującego nas tekstu? Czy jest znakiem jego semantycznej rozpiętości i ewokacyjnej siły? Czy wręcz przeciwnie – pozwala dojrzeć w nim dwuznaczne piękno „figury niezdeterminowanego sensu"?[18]

4.

Maria Wojtkowska wydobywa organizujące wiersz *Kto jest ten dziwny nieznajomy…* struktury antytetyczne, akcentuje odwróce-

---

[16] Wyimki: L. Staff, *Właśnie*, w: idem, *Poezje zebrane*, red. L. Michalska, Warszawa 1967, t. 2, s. 863 (dalej cytaty za tą edycją).

[17] M. Jasińska-Wojtkowska, *Sacrum w poezji…*, s. 405, 406, 415; dalej wyimek ze s. 405.

[18] Odwołuję się tu do szkicu Adama Makowskiego *Papierowy Mahomet i inne figury niezdeterminowane* („Teksty Drugie" 1997, nr 3, s. 157-164; vide zwłaszcza: s. 158, 164).

nia, które przenikają – i nicują – tkankę ewokowanego świata. Ich modelująca obecność wiąże się ściśle z paradoksalną logiką wpisanej w dzieło autora *Martwej pogody* apofatycznej „teologii".[19] I jeśli nawet rzecz raczej w imaginacji niż w teologii, to zgodzić się przecież trzeba, że poezja Staffa – jak powiada Jacek Łukasiewicz – zmierza „ku groźnemu i tajemniczemu celowi"[20], że jej stawką są jakości pokrewne tym, które pielęgnuje wyobraźnia religijna – zwłaszcza w swojej mistycznie zorientowanej odmianie. W przywoływanym studium Marii Wojtkowskiej czytamy, że –

> Poezja Staffa nie „obdziera" sacrum [...] z tajemniczego, właśnie s a k r a l n e g o wymiaru wielkości, mocy, inności.[21]

I nie jest to symptom bezradności. Wręcz przeciwnie. W najlepszych wierszach z kręgu, którego centrum wyznacza „fascynacja tym, co niemożliwe", Staff ustrzegł się jałowego werbalizmu.[22] Nie rezonuje. Nie szuka klarownych formuł. Owszem, pamięta o regułach składni, ale wiedzę o „innych krainach i niebach", o rzeczach, które są „wielkie, dziwne, bez nazwiska, [...] do których niemowlę uśmiecha się we śnie", powierza mowie „nocy wysokoojczystej", dykcji „paradoksów »mistycznej zuchwałości«".[23] Czy słychać ją również w wierszu introdukcyjnym *Martwej pogody*? A jeśli tak, to czy otwierająca się za sprawą takiej dykcji perspektywa uzgadnia przywołane wyżej odczytania? Czy – innymi słowy – godzi je rozbłysk apofatycznej wyobraźni?

---

[19] M. Jasińska-Wojtkowska, *Sacrum w poezji...*, s. 418; vide też: s. 380, 388.

[20] J. Łukasiewicz, *Ucho Malchusa. (W dziesięciolecie śmierci Staffa)*, „Tygodnik Powszechny" 1967, nr 24, s. 4.

[21] M. Jasińska-Wojtkowska, *Sacrum w poezji...*, s. 421.

[22] Na temat dochodzącej do głosu w poezji Staffa fascynacji niemożliwym vide: J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki...*, s. 156-162; posługuję się wyimkami ze s. 161.

[23] J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki...*, s. 134; w kwestii sygnalizowanego tu zagadnienia vide: ibidem, s. 133-134 oraz s. 15, 113, 158-162, 213, 233, 263. O „mistycznych skłonnościach" Staffa pisze również M. Jasińska-Wojtkowska, *Sacrum w poezji...*, s. 375, 414-420. W tekście głównym posługuję się wyimkami z wierszy *Bliskość daleka* oraz *Miłość* ze *Snów o potędze* i trawestuję fragment *Pełni* z tomu *Martwa pogoda* (t. 1, s. 64; t. 2, s. 740, 800).

5.
Wiersz, o którym mowa, brzmi tak:

Kto jest ten dziwny nieznajomy,
Co mnie urzeka swoim gusłem?
Rozrzuca mnie jak wiązkę słomy
I znów związuje mnie powrósłem.

Ogniem przepala moje ciało,
Duszę mi toczy, jak czerw sprzęty,
Spać mi nie daje przez noc całą,
A jednak wstaję wypoczęty.

Łagodnym zmierzchem mnie weseli,
Gdy radość mego dnia się kończy.
Jak rozstaj drogi moje dzieli
I jak most brzegi moje łączy.[24]

To zarazem pytanie i odpowiedź. Odpowiedź, która jest rozbudowanym pytaniem. Pytanie układające się w odpowiedź. Czy do głosu dochodzi tu niewiedza? Niemożność rozeznania? Niepewność? Czy to dykcja pytań – tak wyraźna w późnej twórczości Staffa, tak ważna dla Starego Poety?[25] Czy wręcz przeciwnie – otwierające pytanie jest jedynie retorycznym zabiegiem? Gestem

[24] Staff – jak wiadomo – przywiązywał szczególną wagę do wierszy otwierających i zamykających jego poetyckie książki. Powiedzmy więc, poprzestając na rudymentach, że *Kto jest ten dziwny nieznajomy...* to pierwsze ze stu ogniw *Martwej pogody*, w której odnaleźć można sporo innych filiacji z dziełem Norwida (i Dantego), oraz że jest to jedyny w tomie utwór bez tytułu, a związane z tym wytłumienie sygnałów modelujących i ukierunkowujących lekturę nie tylko wzmacnia enigmatyczność tekstu, nie tylko na różne sposoby otwiera utwór, ale też – do pewnego stopnia – zaciera jego konwencjonalność i literackość, a właśnie takie spojrzenie na lirykę mocno dochodzi do głosu w wierszu *Rzut w przyszłość* zamykającym *Martwą pogodę*: „Więc jak się wielkie poematy pisze? / Nie kometami szastając po niebie / [...] / Lecz bijąc w skryte pod żeber klawisze / Serce swe dłonią, jak cepem po glebie" (vide: t. 2, s. 731, 837).

[25] O sygnalizowanej tu kwestii wspomina I. Maciejewska, *Leopold Staff...*, s. 417-418.

inicjującym ruch introspekcji i zarazem odsłaniającym – by tak rzec – zwierciadlaną naturę wiersza (i liryki). Jeśli tak czytać ten utwór, jeśli przy tym pamiętać – zwłaszcza – o organizujących go relacjach przestrzennych, o pulsie rozdzielania i łączenia, o rytmie powtórzeń i odwróceń, to tekst poprowadzi nas w stronę rozpoznań pojawiających się już wcześniej w liryce autora *Gałęzi kwitnącej*. Choćby do sonetu *Ja* –

> Bo cóżem jest? Klepsydra: noc mnie znów odwróci;
> Namiot: dzień każdy zwija mnie i znów rozwija;
> Szereg ludzi: a jeden po drugim mnie mija…[26]

Czy znaczy to, że „dziwny nieznajomy" wcale nie jest tak bardzo nieznajomy? I dziwny jest tylko o tyle, o ile dziwny jest każdy z nas?[27] Jak wtedy, gdy w kimś, kogo nie znamy, rozpoznajemy siebie. Gdy w sobie rozpoznajemy kogoś nieznanego. Być może… Pamiętać jednak trzeba, że u Staffa często właśnie w takim: ciemnym, odwróconym, negatywnym rozpoznaniu odsłania się nie tylko mrok n i e z n a n e g o skryty w głębi serca, na samym dnie duszy, ale i przejmująca p e w n o ś ć, która w tomie *Ptakom niebieskim* wybrzmiewała tak:

> Tajnia siebie moją duszą śpiewa,
> By się wydrzeć bezwiedzy zadumie,
> W zrozumienie mym życiem dojrzewa,
> Choć się jeno mą śmiercią zrozumie.[28]

---

[26] *Ja*, t. 1, s. 682.

[27] Ciekawą perspektywę dla sygnalizowanego tu zagadnienia kreśli Bożena Mądra-Shallcross w rozdziale *Gest podwojony* swojej książki *Cień i forma. O wyobraźni plastycznej Leopolda Staffa* (Szczecin 1987, s. 81-102). Na marginesie dodajmy, że dziwni nieznajomi nawiedzają też inne wiersze Staffa. Być może najdziwniejszy z nich – rodem z dowcipu i mistycznej wizji, demoniczny i groteskowy – pojawia się w *Balladzie* (t. 2, s. 931-932).

[28] *O życiu i śmierci*, t. 1, s. 550; podobnie w *Zmianach*: „O, wiedz: nieprzenikliwa, mamiąca zasłona / Zniknie z tajni nieznanej, jak mgła rozprószona, / Gdy z śmiercią sam z niej spadniesz jak przedśmiertna maska" (t. 1, s. 889).

Z latami dykcja, którą tu słychać, wyostrzy się. Nabierze przenikliwej jasności paradoksu. Zyska siłę wyznania – tyleż lirycznego, co osobistego. W *Uchu igielnym* Staff lub, jeśli kto woli, podmiot jego wiersza: poeta – powiada:

Bo serce moje jest Boga językiem,
Który nim we mnie sam siebie przemilcza.[29]

6.

W wierszu *Kto jest ten dziwny nieznajomy...* mamy do czynienia z „ulubionym przez Staffa chiazmowo-zwierciadlanym schematem".[30] Wyraźne analogie między pierwszą i ostatnią strofą organizuje mocno wyeksponowana zasada symetrii. Na jej lustrzaną składnię złożą się – zwłaszcza – powtórzenie w obu zwrotkach tej samej struktury rytmicznej, wyraźne podobieństwa w syntaktycznym ukształtowaniu obu całostek oraz ściśle z tym porządkiem związane paralelizmy w obrębie relacji rządzących światem przedstawionym.[31] Ujmując rzecz najkrócej: rozrzucaniu i związywaniu ze strofy pierwszej odpowiada dzielenie i łączenie z ostatniej. I odpowiednio: urzeczeniu – wesele, gusłom – zmierzch. Jednocześnie mamy tu do czynienia z wyraźnym przewartościowaniem. Miejsce r o z r z u c o n e j słomy, implikującej nieład i nietrwałość, zajmują r o z w i d l a j ą c e s i ę drogi, w których widzieć trzeba nie tylko – tworzące przeciwległy biegun dla bezdroży i manowców – trakty, ale

[29] *Próżno, zaiste...*, t. 2, s. 506.

[30] J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki...*, s. 160.

[31] Zwrotki te składają się z dwóch – obejmujących po dwa wersy – zdań. Pierwsze z nich to – w obu przypadkach – zdanie złożone podrzędnie (przydawkowe względne i okolicznikowe czasu), drugie – złożone współrzędnie (łączne). W całym tekście – a jest to wiersz sylabiczny, dziewięciozgłoskowy, ze średniówką po piątej sylabie i stałym akcentem paroksytonicznym w klauzuli oraz przed średniówką – tok intonacyjny odpowiada delimitacji graficznej. Odnotujmy też, że ostatni wers każdej strofy rozpoczyna spójnik – w zwrotce pierwszej i trzeciej ten sam (i w obu przypadkach użyty w tej samej funkcji).

i samą marszrutę życia. W miejsce zaciskającego się, związującego p o w r ó s ł a pojawia się m o s t – łączący brzegi, niwelujący nieciągłość, umożliwiający przejście, otwierający przestrzeń.[32] W ten sposób puls rozrzucania i wiązania zmienia się w ruch zwielokrotnienia. Rozproszeniu odpowiada pomnożenie. Zamknięciu – rozprzestrzenienie. Motywy dróg i mostu odsyłają – rzecz jasna – bezpośrednio do tak ważnego dla Staffa toposu wędrówki.[33] Jej wektor skierowany jest na zewnątrz – implikuje ruch oddalania się, przekraczania. Odwrotnie niż ten wpisany w zamykający pierwszą strofę asocjacyjny obraz zbierania słomy i przewiązywania jej powrósłem. I o ile zwrotka pierwsza mówi

---

[32] Dodajmy, że most i drogi to – w porządku symbolicznym – elementy mediacyjne: usytuowane pomiędzy obszarami o odmiennym statusie. Mówią nie tylko o możliwości dotarcia do celu, ale też o zawieszeniu i niepewności, oraz o tym, co pozostaje w oddali, na zewnątrz, nie tutaj. Miejscem granicznym – choć na inny sposób – jest również rozstaj. W odniesieniu do wiersza Staffa istotny wydaje się epifanijny charakter rozstajów oraz ich silny związek z sacrum, ale też demoniczne nacechowanie rozstajnych dróg i otaczająca je złowróżbna aura – jak w wierszu *Rozstaj*: „Bowiem co dzień stawiany łaską na rozstaju, / Ciążę wiecznie ku zgubie błądząc nad otchłanią, / Chociaż do straconego przed wiekami raju / Zapędza mnie ognistym swym mieczem archanioł" (t. 2, s. 798). Do sygnalizowanych tu kwestii przyjdzie nam jeszcze powrócić. Na temat motywu „mostu" w wierszach Staffa vide: J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki...*, s. 128-129, 259.

[33] Pisze Jerzy Kwiatkowski: „Wśród przewodnich motywów-symboli poezji Staffa na pierwszy plan wysuwają się: motyw wędrowca i motyw drogi"; i o ile często „Staffowski wędrowiec wędruje dla wędrowania; droga prowadzi donikąd, jest celem samym w sobie", to jednak – a kwestia to szczególnie istotna – „Istnieje taki punkt widzenia, istnieje możliwość dokonania takiego poprzez poezję tę przekroju – które pozwolą nam dostrzec coś, co nazwać można celem tej wędrówki. A także – jej początkiem". Co to takiego? Autor *Wizji przeciw równaniu* ma na myśli te obszary wyobraźni i światoodczucia Staffa, których dominantą będzie: „motyw (symbol? mit? archetyp?) Raju. Utraconego, stanowiącego przedmiot tęsknoty, odzyskiwanego" (J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki...*, s. 177-178, 182; vide też: s. 97, 119, 132, 178, 216). Szerokie tło dla podnoszonych tu kwestii kreśli Hanna Filipkowska w studium *Tułacze i wędrowcy*, w: *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977, s. 11-48 (uwagi bezpośrednio dotyczące poezji Staffa: s. 25-27, 45-48); vide też: H. Pańczyk, *Ze studiów nad liryką Leopolda Staffa*, Poznań 1960, s. 39-40; oraz: M. Jasińska-Wojtkowska, *Sacrum w poezji...*, s. 412.

o powtarzającej się sekwencji[34], to w trzeciej sygnalizowana jest – by tak rzec – o s t a t e c z n o ś ć dokonujących się przemian. Otaczająca je e s c h a t y c z n a aura ma swoje źródło we współbrzmieniu wykorzystanych motywów, w zestrojeniu związanych z nimi jakości: zmierzchu, zapadającego wraz z nim zmroku i nadchodzącej nocy, kresu dnia i kresu radości, oraz – już w tle – schyłku życia i pobrzmiewającego w „rozstaju": rozstania. W świetle tak nakreślonej perspektywy widać dobrze napięcie między wygłosem utworu a jego początkiem. Zwłaszcza jeśli za dominantę pierwszej zwrotki uznać z jednej strony: słomę wraz z jej konotacjami, z drugiej: gusła i uroki.[35]

7.

Osią dokonujących się w wierszu przekształceń jest centralna strofa. Odmiennie zrytmizowana. Inaczej ukształtowana składniowo.[36] I to właśnie w niej dzieją się rzeczy najdziwniejsze.

[34] Wyrażenie: „Rozrzuca [...] I z n ó w związuje" można czytać w jednym porządku: jako sygnał p o n o w n e j integracji. Ale można widzieć w nim również – i to podwójne odczytanie jest mi bliskie – sugestię, że integracja ta dokonuje się nie tylko „na nowo", ale też: „raz jeszcze", „po raz kolejny".

[35] Użyta przez Staffa forma „urzeka" odsyła zarówno do „urzekać", jak i do „uroczyć", czyli: rzucać złe uroki. I o ile modelującą funkcję pełni tu – jak się wydaje – przede wszystkim pierwsze ze znaczeń (oczarować, zauroczyć), to o drugim (rzucić urok) każe pamiętać – zwłaszcza – kontekst „gusła" i silne powiązanie obu motywów („urzeka [...] gusłem"). Osobną kwestią – którą tu pomijam – są znaczenia przypisywane „słomie" w systemie ludowych wierzeń i magicznych praktyk: jej apotropeiczne funkcje oraz związek z „nieczystością". U Staffa motyw ten najczęściej pojawia się – w zgodzie z tradycją biblijną – jako alegoria ludzkiej kondycji: „Być wichrem i przez wichr niesioną słomą, / Którą Ten widzi, któremu wiadomo!" (*Pieśń wysokiego wichru*, t. 2, s. 428); lub – po prostu – jako synonim znikomości: „Jest we mnie wielka chwila zrównania dnia z nocą, / Kiedy na widnokręgu duszy nieruchomej / Stoją gwiazdy jak wagi, zjednane twą mocą, // Równoważąc w wieczności Twej wszechświat z źdźbłem słomy" (*Takem się trwożył...*, t. 2, s. 477).

[36] Jest to jedno – obejmujące cztery wersy – zdanie o toku parataktycznym z zamykającym szereg elementem przeciwstawnym.

Przede wszystkim odsłania się tu, wyraźniej niż w innych partiach tekstu, niepokojący – złowieszczy? demoniczny? – aspekt natury „dziwnego nieznajomego". Już wcześniej pojawiał się jako ktoś, kto jest przyczyną dezintegracji. Również później skojarzony zostanie z rozstajem i dzieleniem. Tutaj – przepala i toczy. Niweczy ciało i duszę. Intensywność destrukcyjnych działań i związanych z nimi bolesnych doznań osiąga apogeum. Jednocześnie mowa tu o doświadczeniu szczególnie dojmującej i bezpośredniej o b e c n o ś c i kogoś, kto nawiedza i bierze we władanie. Najbardziej jaskrawym jej znakiem jest ogień. Staff zestawia go z czerwiem. Powiązanie tych motywów przywodzi na myśl biblijne obrazowanie związane z piekłem jako miejscem: „Gdzie robak ich nie umiera, a ogień nie gaśnie".[37] Taką lekcję – choć, zaznaczmy, to tylko jedno z możliwych odczytań – wspierają skojarzenia budowane na krzyżujących się relacjach, które łączą z jednej strony: słomę, ciało i ogień, z drugiej: duszę i gryzącego ją robaka. Pamiętać przy tym trzeba, że scenerię dla ewokowanych tu traumatycznych doznań zdaje się tworzyć noc, że otacza je aura dręczącego koszmaru. W efekcie rysuje się przed nami obraz tyleż mroczny, co osobliwy. Jeśli bowiem doświadczenia tej piekielnej nocy są w jakimś sensie gehenną, to taką, po przejściu której: w s t a j e s i ę w y p o c z ę t y m. To bez wątpienia ślad ironicznego dystansu. Tym bardziej widoczny, że paradoks, który wybrzmiewa w zakończeniu centralnej strofy wiersza, można czytać, po prostu, jako peryfrazę doznań erotycznej natury i związanej z nimi – przenikającej do żywego – namiętności. Taka zaś konkretyzacja, co prawda, dobrze współbrzmi z urzeczeniem, z oczarowaniem, o którym mowa w pierwszym – modelującym całość świata przedstawionego – zdaniu, ale prowadzi też w rejony zupełnie inne niż te, ewokowane przez infernalne skojarzenia. Pamiętać przy tym trzeba, że jeśli nawet wskazanie na żar prze-

[37] *Biblia Wujka*, Mk 9, 44; vide też: Iz 66, 24 (cytowany fragment w *Biblii gdańskiej* brzmi identycznie). Nie od rzeczy będzie też chyba przypomnieć, że w kulturze dawnych Słowian „czerw" był eponimem oznaczającym piekło jako miejsce położone w paszczy „żmija", który wije się wśród korzeni drzewa kosmicznego i strzeże wejścia do krainy umarłych – określanej jako Nawie lub Lala (vide: *Zaświaty i krainy mityczne. Leksykon*, pod red. M. Sachy-Piekło, Kraków 1999, s. 170).

nikający ciało czytać w kontekście tradycji wyrastającej, między innymi, z obrazowania *Pieśni nad pieśniami* –

twarda jako p i e k ł o rzewliwość,
pochodnie jej
pochodnie ognia i płomieniów

– to ogień, który przepala, „ogień trawiący" jest również (jeśli nie przede wszystkim) czytelnym znakiem teofanii: niszczącego gniewu lub oczyszczającej siły, budzącego grozę majestatu i mocy zstępującej z wysoka.[38] A na sygnalizowanych tu rozdźwiękach rzecz przecież się nie kończy. O czym bowiem w istocie mówi zakończenie drugiej zwrotki? O wybudzeniu się z koszmaru? O przebudzeniu po nocy intensywnych doznań? Zapewne i tak można to rozumieć. Można też zmienić diapazon i w trzech pierwszych wersach tej całostki dostrzec opowieść o strasznej nocy „bez snu", o nocy udręki i katuszy. A jeśli rzecz tak właśnie miałaby się przedstawiać, to ku czemu odsyłać wówczas będzie wyrażenie: „wstaję wypoczęty"? Ku jakiemuś i n n e m u przebudzeniu? Jakiemu? Być może da się je opisać tak: „Wstań, który śpisz, i powstań z martwych, a oświeci cię Chrystus"?[39] Czy tradycja, z której ten fragment rezurekcyjnego hymnu wyrasta, i z której czerpie swoją siłę, rzuca jakieś światło na noc ognia i czerwia oraz na to, co po niej przychodzi? Być może... W liryku Staffa po przebudzeniu nastaje zmierzch. To prawda – jedynie w porządku lektury. Jeśli jednak zgodzimy się, że tok wiersza mówi coś o naturze kreowanego świata, to nie wolno nam zlekceważyć rysującego się tu napięcia między nowym początkiem i kresem, między porankiem i wieczorem, czy jeszcze ściślej: mię-

[38] Wyrażenie „ogień trawiący" w odniesieniu do Boga pojawia się u Wujka zarówno w Starym Testamencie: „bo Pan Bóg twój jest ogień trawiący, Bóg zawistny!" (Pwt 4, 24), jak i w Nowym: „Albowiem Bóg nasz jest ogniem trawiącym" (Hbr 12, 29). Cytowany wyżej fragment *Pieśni nad pieśniami* (Pnp 8, 6) przytaczam za Wujkiem; w *Biblii gdańskiej* akcenty rozkładają się nieco inaczej: „twarda jako g r ó b zawistna miłość; węgle jej jako węgle ogniste i jako płomień gwałtowny".

[39] Ef 5, 14. Cytuję przekład Jakuba Wujka – zapewne bliższy autorowi *Ucha igielnego*, ale pamiętam, że w *Biblii gdańskiej* passus ten brzmi piękniej: „Ocuć się, który śpisz i powstań od umarłych, a oświeci cię Chrystus".

dzy porą przebudzenia i schyłkiem dnia. Ale powinniśmy też pamiętać o wpisanej w strukturę utworu sugestii, że przebudzenie i zmierzch łączy otaczająca je aura ukojenia, czy – by tak rzec – wypocznienia. Zwłaszcza, że to właśnie w niej – jak się wydaje – ma swoje źródło kolejna przemiana. Oto po r a d o ś c i dnia, po radości, która dobiega kresu, przychodzi w e s e l e łagodnego zmierzchu. Można – i zapewne trzeba – widzieć w owym weselu nie tylko wesołość, ale i dawne uweselenie, czy – jak powiedzielibyśmy dzisiaj – p o c i e s z e n i e. Można też dostrzec w tym zastanawiającym spotęgowaniu radości ślad g o d ó w – w mowie mitu odsyłających do przesilenia czasów, do ich wygłosu, do mistycznych zaślubin i mesjańskiej uczty. Perspektywa ta – rezurekcyjna i eschatologiczna – zarysuje się jeszcze wyraźniej, jeśli słomę i powrósło skojarzyć ze żniwami, a w nich – podobnie jak w zmierzchu i przebudzeniu – rozpoznać znak kresu i następującej po nim przemiany, znak cezury i rozciągającego się za nią orbis exterior. W tym rejestrze – a mowa o symbolicznym porządku – istotną rolę grać będą również gusła. Przede wszystkim ich magiczna funkcja i związana z nimi idea przejścia – przekraczania granicy między radykalnie odmiennymi obszarami, przenikania się różnych nurtów i wymiarów rzeczywistości. Zawartą w takiej optyce sugestię wzmacnia – czy ostrożniej: na jej ślad naprowadza – już sam sposób uobecniania się ewokowanego świata. Współtworzące go struktury oparte zostały – w dużej mierze – na motywach, które pojawiają się w utworze jako człon porównania lub jako element peryfrazy. Tak rzecz ma się między innymi ze słomą, czerwiem, rozstajem czy mostem. W konsekwencji nie tyle t w o r z ą one tkankę kreowanej rzeczywistości, co o d d a j ą jej naturę, są raczej a n a l o g o n e m niż b u d u l c e m.[40] Odmienny status mają takie motywy jak gusło i zmierzch oraz – choć na nieco innej zasadzie – ogień. Istnieją w świecie przedstawionym – by tak rzec – bezpośrednio. Czy oznacza to, że tworzą one – wraz z okalającymi je elementami – tę warstwę „wiersza, którą można nazwać jego »pierwszą tre-

[40] Główny nurt tej warstwy tekstu można by zreferować w sposób następujący: „dziwny nieznajomy" jest j a k ktoś, kto powrósłem związuje rozrzuconą wcześniej słomę; jest n i c z y m czerw; jawi się j a k o rozstaj i most.

ścią«"?[41] Czy dotykamy za ich sprawą p o d w a l i n ewokowanej rzeczywistości? Czy mówią coś o rejonach, ku którym zmierza utwór jako poetycka całość? Czy – innymi słowy – rozjaśniają tajemnicę kogoś, kto do końca pozostaje niepojęty i nierozpoznany? Jedno jest pewne: właśnie te motywy, zwłaszcza one, tworzą podstawy naszej wiedzy o „dziwnym nieznajomym". A wiemy o nim, że oczarowuje i uroczy. Wiemy, że rozpoznać go można w ogniu i w zmierzchu. W udręce i w weselu. Wiemy, że wszystko, w czym się przejawia, cała jego osobliwość i niezwykłość jawi się jako g u s ł o. Takie gusło, które urzeka. Jak to rozumieć? Czy „urzeczenie gusłem" to oczarowanie, czy raczej omamienie? A jeśli mowa tu o pozostawaniu pod urokiem, to – dobrym czy złym? W polu skojarzeń pojawia się ludowa obrzędowość i – zwłaszcza – związane z nią praktyki magiczne. Czary i wróżby. Również – lub może przede wszystkim – formuły zaklęć.[42] W utworze Staffa „dziwny nieznajomy" milczy. Ale jednocześnie siła – i urok – jego „gusła" zostają wypowiedziane. Wybrzmiewają w wierszu.[43] Nie powinno nas to dziwić. Ścisły związek guseł i poezji jest w polszczyźnie wyjątkowo dobrze udokumentowany. Przede wszystkim – choć przecież nie tylko – w *Dziadach*. Mickiewicz we wprowadzeniu do dramatu mówi wprost:

> śpiewy [...] obrzędowe, gusła i inkantacje są po większej części wiernie, a niekiedy dosłownie z gminnej poezji wzięte.[44]

---

[41] Wykorzystuję wyimek ze szkicu Jerzego Kwiatkowskiego *Leopold Staff: Podwaliny*, w: *Liryka polska. Interpretacje*, pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego, Kraków 1971, s. 280.

[42] Dla porządku dodajmy na marginesie, że „gusła" to także synonim niedorzeczności oraz zabobonnej i czczej wiary, jak w wyrażeniach „wierzyć w gusła", czy „bać się guseł".

[43] W polszczyźnie „gusła" to *plurale tantum*. Staff modyfikuje typową formę, odchodzi od utartego brzmienia, i mocno eksponuje to przekształcenie przez wysunięcie wyrazu na pozycję rymową. W efekcie, po pierwsze: „gusło" powiązane zostaje z „powrósłem", a za jego sprawą z ideą łączenia, splatania, wprowadzania ładu; po drugie: nacisk na liczbę pojedynczą rzeczownika sprawia, że mowa tu o czymś, co jest p o j e d y n c z y m gusłem.

[44] A. Mickiewicz, *Dziady. Poema*, w: idem, *Dzieła*, t. 3: *Utwory dramatyczne*, fragmenty tłum. A. Górski, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1955, s. 12.

Być może – i rzecz wcale nie w bezpośredniej analogii – gusło Staffa wolno postrzegać podobnie. Być może wolno w mowie gusła usłyszeć dykcję poezji – tej, którą słychać w wierszu otwierającym *Martwą pogodę*, eksponującej swoją literackość, swoją umowność, i zarazem skrytej „w czarny cień", spowitej „głuchym milczeniem".[45] Wiersz, którego fragmenty przytaczam – a mowa w nim o „tajemnicy", o „wiedzy zakrytej" – zaczyna się od słów: „Księżyc mnie urzekł".[46] To ważne wyznanie, ponieważ w wyobraźni ożywiającej tę lirykę, w jej apofatycznym nurcie, księżyc łączy się nie tylko z urzeczeniem i czarem, ale też ze zmierzchem –

Gdy o zmierzchu ponad moją głową
Noc zaczęła swój trupi lot sowi,
Na tym wzgórzu rozstałem się z sobą
I podałem rękę księżycowi.[47]

To „zmierzch, co się księżycem rodzi z nieboskłonu" sprawia, że „Ciemność się zgęszcza i w sobie się chowa", że stajemy twarzą w twarz z „Nocą, / Co w fałdach swego tajemnego płaszcza / Rzecz każdą jako przepaść zaprzepaszcza".[48] I to właśnie zmierzch zestraja świat z nocą, co „Rozszerza w nieskończoność ciemności pierścienie" i sprawia, że w otchłani ciemności – w misternej sieci jej „oprzędu" – zalega cisza: „Muzyka zakazana: nieludzkie milczenie".[49] W tej otchłani utkanej z niewidzialnych nici mroku –

Lunatycznego nieba wystygły hieroglif
Palec milczenia trzyma na zamarzłych ustach.[50]

---

[45] W tym kontekście warto chyba dopowiedzieć, że *Gusła* to polski tytuł tomu Paula Valérego *Charmes ou poèmes* z roku 1922, i że tytułowe „charmes" – w których słychać łacińskie „carmina" – oddaje się w polszczyźnie również jako: „uroki" (na zbieżność tę zwrócił mi uwagę Marian Stala).

[46] *Księżyc*, t. 2, s. 782.

[47] *Nów*, t. 2, s. 896.

[48] Przywołuję kolejno: *Zmierzch* (t. 2, s. 675), *Cisza wieczorna* (t. 2, s. 743), *Anima Lucifera* (t. 1, s. 1102).

[49] *Musica prohibita*, t. 2, s. 797.

[50] *Sen*, t. 2, s. 733. O pewnych aspektach funkcjonowania motywu zmierzchu w liryce Staffa pisze Bożena Mądra-Shallcross, *Cień i forma...*, s. 105-118;

I odbiera głos. Zmusza do milczenia. Ale zarazem udziela siły poezji, która słucha jak „Znad ciemnej rzeki wiatr przylata" i przynosi powiew czegoś, „Co jest mądrzejsze od mądrości / I rozumniejsze od rozumu".[51] Czy właśnie ku obszarom takiej nocy prowadzą w wierszu o dziwnym nieznajomym figury apofatycznej wyobraźni? Możliwe. Jeśli bowiem jakaś droga wiedzie od gusła i uroku poprzez ogień w stronę zmierzchu i wesela, to prowadzi też dalej – ku nocy. Jeśli ów dziwny nieznajomy odsłania – w milczeniu – coś ze swej tajemnicy, to być może, przede wszystkim, w paradoksalnym rozpoznaniu, że doświadczając n o c ą jego druzgocącej obecności, doświadcza się też przychodzącego wraz ze z m i e r z c h e m, spływającego wraz z zapadającym z m r o k i e m – ukojenia.

8.

U Staffa zapadający zmrok odsłania „złudę jawy", zaciąga „Ciemną kurtynę".[52] Pojawiające się w tej poezji obrazy świata pustoszejącego o zmierzchu, spowitego w materię gęstniejącej ciemności, podlegającego przemianie, prowadzą często – inaczej niż złowieszcze zachody, „którym się nie wiedzie", które „są pobite i krwawe" – w stronę pocieszenia i rozpoznania.[53] Nieraz wygląda to tak:

> Zmierzch, jak dzieciństwo, roztacza cudy,
> Barwne muzyki miast myśli przędzie.
> Nie ma pamięci i nie ma złudy.
> Wszystko jest prawdą. Wszystko jest wszędzie.[54]

---

w kontekście czynionych tu uwag istotna wydaje się zwłaszcza możliwość spojrzenia na zmierzch jako „na porę tożsamą z niezwykłymi stanami" (ibidem, s. 117).

[51] *Znad ciemnej rzeki...*, t. 2, s. 738.

[52] Posługuję się przytoczeniami z wierszy *Pełnia* (t. 2, s. 740) i *Przymierze* (t. 2, s. 808).

[53] Cytowane wyimki pochodzą z wiersza *Skok w ciemność* (t. 2, s. 699).

[54] *Zachód jesienny*, t. 2, s. 645.

Kiedy indziej tak:

Zapada wieczór. Tajemnica moja
Ma usta tylko dla Bożego ucha.[55]

Lub tak:

Ty, który moim zwałeś się imieniem,
Podobny do mnie jak odbicie w wodzie
Nie nawiedzałeś mnie
Od długich lat.

Dzisiaj o zmierzchu pukasz w moje drzwi,
Zgorzkniały klęską wiary i rozumu,
Aby mnie prosić o pomoc i radę.
Cóż ci odpowiem?

Nie utoniesz w fali,
Po której kroczyły stopy
Namaszczone wonnym olejkiem.

I nie zbłądzisz w drodze,
Po której cię wiedzie
Ręka gwoździem przebita.[56]

Czy łagodny zmierzch z wiersza *Kto jest ten dziwny nieznajomy...* to również „Oswobodzony zmierzch", za sprawą którego „Ziemia znów z niebem się jednoczy"?[57] Czy to zmierzch taki, jak ten z *Barwy miodu*:

Gdy zmierzch, co się księżycem rodzi z nieboskłonu,
Sprzeczności barw i uczuć łagodzi i godzi,

---

55 *Nie bierz imienia...*, t. 2, s. 820.

56 *Powrót*, t. 2, s. 682.

57 *Wieczór*, t. 2, s. 741. W tomie *Wysokie drzewa* Staff pisał: „Dzień gaśnie dołem i mrocznieje wierzchem. / W tajne przeciwieństw swych powinowactwo / Ziemia i niebo jednoczą się zmierzchem" (*Zamilkły dzwony...*, t. 2, s. 580).

Spokój o głos stłumiony pogłębia się dzwonu
I po bezludnym polu Anioł Pański chodzi.[58]

Jak ten z *Bliskości dalekiej*:

I że nie złudą jedynie są echa
Czaru, co włada wiecznie za snu bramą,
Mówi o zmierzchu twa bliskość daleka,
Co zwierza wszystkim tęskniącym to samo.[59]

Zmierzch, który „łagodzi i godzi". Zmierzch, który odsłania „bliskość daleką". Powiada Jerzy Kwiatkowski: „Metafizyka świata tej poezji to paradoksotwórcza antyteza: sen – jawa, złuda – istota rzeczy." W innym miejscu czytamy: „Rzecz zbliża się do sformułowania: przedtem była prawda, potem będzie prawda, teraz jest złuda" – co wiąże się z wybrzmiewającym na różne sposoby w dziele Staffa przekonaniem:

o istnieniu jakiegoś »innego« świata, świata prawdziwego,
w stosunku do którego zarówno twory materialne, jak i twory
psychiczne, dostępne empirycznemu poznaniu, są czymś
wtórnym, istniejącym w sposób niepełny, złudny.[60]

Przeświadczenie to autor *Martwej pogody* wypowiada między innymi w taki sposób:

Zrywam zasłonę dnia, co mnie czaruje,
Aby się przedrzeć pozorów zasiekiem
Na ten most straszny i boski, gdzie czuję,
Że mniej i więcej jestem niż człowiekiem.[61]

To zmierzch zrywa zasłonę dnia. I zdarza się, że odsłania c i e m n o ś ć n i e p r z e n i k n i o n ą. To dlatego bywa niekiedy czasem w e s e l a, które przychodzi po r a d o ś c i –

[58] *Zmierzch*, t. 2, s. 675.

[59] *Bliskość daleka*, t. 2, s. 800.

[60] J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki...*, s. 110-111; wyżej przytoczone cytaty pochodzą ze s. 124, 113.

[61] *Most*, t. 2, s. 659.

W te zmierzchy, które dzień dławią,
Śpiewajcie duszę swą ze mną!
Gwiazdy wieczyste się jawią,
Kiedy już bardzo jest ciemno.[62]

Niekiedy. Częściej jest szarą godziną, porą popiołu –

Idę pod zachód, gdzie w zmierzchu popiołach
Zagasła radość ma posągiem świeci,
W którego pustych, ślepych oczodołach
Gwiazdy pająków snują szare sieci.[63]

9.

Pisze Marta Wyka: „Staff nie ułatwia zadania interpretatorowi, tak jak nie ułatwia go samemu sobie".[64] Obrazy, które buduje – ledwie zarysowane, ledwie uchwytne – jawią się i znikają. Słowa, które wypowiada, są niczym gusła – czarują i oczarowują.[65] Ale jednocześnie poeta wie, że –

Rzeczywistością jest jedynie
To, co po wszystkim pozostaje

– i że zawsze: „Jest jeszcze trzecie".[66] Dlatego nie ufa swoim gestom. Dlatego przypomina, że i my nie powinniśmy im ufać –

---

62 *Mrocznia*, t. 2, s. 677.

63 *Euterpe!*, t. 2, s. 755.

64 M. Wyka, *Leopold Staff...*, s. 96.

65 Staff czaruje słowem i często eksponuje swój kunszt – dotyczy to zarówno eufonii i składni, jak też struktury świata przedstawionego. Irena Maciejewska ustala, że „dosłownie połowa utworów *Martwej pogody* [...] sięga po [...] poetykę barokowego konceptyzmu opartego o oksymoron i paradoks, o »jedność przeciwieństw«" (I. Maciejewska, *Leopold Staff...*, s. 228). W interesującym nas wierszu warto podkreślić – zwłaszcza w kontekście guseł i związanych z nimi inkatacji – finezję zabiegów instrumentacyjnych (przede wszystkim: operowanie współbrzmieniami głosek syczących, szumiących i ciszących).

66 *Dajmonion*, t. 2, s. 663; wyżej cytuję: *Rzeczywistość*, t. 2, s. 641.

Jeśli ci zdaje się, gdy nagle wstanę,
Że coś wskazuję mądrym doświadczeniem,
Jest to ruch tylko, gdy przez się utkane
Płótno ze strachem mierzę swym ramieniem.[67]

Każe wszak pamiętać i o tym, że:

Każdy znajduje to, czego mu trzeba –
I jeśli komu potrzeba radości,
Znajdzie ją nawet w pomroce i śmierci.[68]

To dlatego szuka po omacku „czegoś [...], / Co rozszerza księżyca sierp i oczy kocie"[69], to dlatego zestawi na sąsiednich stronicach *Martwej pogody* prośby tak odmiennie brzmiące i – zarazem – sięgające tej samej granicy, tego samego kresu, trafiające w te same „puste bieguny".[70] W wierszu *Jeżeli jesteś...* –

Bym był jak trumna syty, jak cmentarz – dojrzały,
Spokojny jak trup między deskami czterema
Uroczystej nicości – jeśli ciebie nie ma.[71]

I w *Przymierzu* –

Zewrzyj się wkoło mnie i zgęść
Powłoką czarną.
Niech ściśnie mnie twa twarda pięść,
Jak żywe ziarno.[72]

---

[67] *Płótno żywota*, t. 2, s. 648.

[68] *Ostatnie drogi*, t. 2, s. 669.

[69] *Czekam...*, t. 2, s. 753.

[70] Wyimek pochodzi z *Powołania* (t. 2, s. 735), ale „puste bieguny po koniu drewnianym" każą pamiętać też o innych – wyjątkowo poruszających – pustych biegunach, tych mianowicie z wiersza *Matka*: „O zmierzchu przy oknie / Matka trąca nogą bieguny / Kołyski, w której śpi dziecko. // Ale już nie ma kołyski, / Ale nie ma już dziecka. / Poszło pomiędzy cienie. / Matka sama siedzi o zmierzchu, / Kołysze nogą wspomnienie" (t. 2, s. 889).

[71] *Jeżeli jesteś...*, t. 2, s. 807.

[72] *Przymierze*, t. 2, s. 808.

Czy trzeba dodawać, że mowa tu o m r o k u n i e - p r z e n i k n i o n y m, którego granica rysuje się nieraz w tej poezji, w wierszach takich jak *Kto jest ten dziwny nieznajomy...* Czy trzeba dodawać, że poeta, który w i d z i a ł jak –

Martwym odbiciem wśród wodnego szkliwa
Lśni blade, zimne, księżycowe słońce

– umiał też d o j r z e ć coś, co dostępne jest jedynie oku poety, oku, które opowiada: „świt czysty, świeży, boski, / Wykwitający z pąku nocy".[73] I może dlatego właśnie tak jasno, tak krystalicznie brzmią jego wiersze zanurzone w ciemności. W mroku zmierzchu –

Dnia oddal mglista, nierzetelna
Dotknęła oczy me niemocą
I oszałamia mnie nadzieją
Niespodziewana przyjaźń z nocą.[74]

I w mroku nocy –

O, nocy cicha
Pod szafirem nieba
I spokojem gwiazd,
Oddychasz we śnie
Szczęściem i rozkoszą.
Lecz co ukrywasz
W swym cieniu?
Odetchnij głębiej![75]

---

[73] *Nazajutrz*, t. 2, s. 892; wyżej cytuję: *Jesień nad wodą*, t. 2, s. 708. W szkicu poświęconym autorowi *Wikliny* Tadeusz Różewicz notuje: „»Oko poety« ma pewną specjalną właściwość. Mianowicie oko poety opowiada" (T. Różewicz, *Oko poety (notatka z roku 1964)*, w: idem, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego...*, s. 41). Na marginesie dodajmy, że we *Fraszce poważnej* Staff napisze: „Oko twe słucha / Czyniąc się zmysłem ucha" (t. 2, s. 787).

[74] *Nadzieja*, t. 2, s. 656; pierwszy wers tego utworu brzmi: „Opuszczasz mnie. Z m i e r z c h w izbie szary" (wyr. moje); wers poprzedzający cytowaną w tekście głównym strofę mówi o duszy, co jest „Jak okno w czarną noc otwarte".

[75] *Oddech nocy*, t. 2, s. 947.

LECHOŃ:
WIATR NOCY, RYSUNEK RDZY
(na marginesie wiersza *Stara Warszawa*)

– dla Marka Skowrońskiego

1.

Lechoń to poeta niedzisiejszy, jawnie staroświecki, sztambuchowy. Widziany zza progu awangardowej rewolty może wydać się wręcz kuriozalny. Jego wiersze mają w sobie coś ze scenicznych dekoracji. Są wywrotne. Szkodzą sobie nazbyt otwartą retorycznością. Ich dziwna, niemal okrutna powaga bywa ciężka. W ich lirycznym geście sporo jest teatralnej pozy. Wszystko to sprawia, że dziś stosunkowo łatwo zbyć je wzruszeniem ramion i odesłać do lamusa. Nie zawsze tak było.

2.

Autor *Arii z kurantem* jest poetą kulturowego sztafażu. Chętnie wypowiada się poprzez motywy dobrze zadomowione w tradycji. Jego liryczna wyobraźnia ma przede wszystkim literacki charakter. Bywa ostentacyjnie wtórna. Uparcie wpatruje się w dzieła dawnych mistrzów, w album narodowych pamiątek. Przywołuje polskie upiory. Raz po raz powiela patriotyczny szablon. Ale wyrasta przecież z odczucia ćmiącej rozpaczy, z jej zmąconych, dramatycznych tonów, które kryją się w prostych gestach pamięci. Lechoń dobrze wie, że narodowe rekwizyty pokrywa rdza, że jej rysunek mówi o czymś, czego wolelibyśmy nie wiedzieć.

To dlatego koloryt tej poezji jest przejmująco smutny. Dlatego wiersz Lechonia jest tak często milczącą scenografią ustawioną na pustej scenie. Dlatego jest czysty aż do przejrzystości i zarazem niepokojąco ciemny. Jakby mówił zbyt wiele i jednocześnie przemilczał najważniejsze. Jakby pewność, z jaką poeta kreśli w wierszu efektowny finalny obraz, kładzie ostatnie paradoksalne zdanie – była formą milczenia.

3.

Wierzyński, którego łączyła z Lechoniem mocna i trwała przyjaźń, pisał po tragicznej śmierci autora *Karmazynowego poematu*:

> Wiersz jego odsłaniał w pełni swoje znaczenie ale nie tracił przy tym tchnienia tajemnicy. Po wypowiedzeniu wszystkiego, ostatnim zdaniem, ostatnim słowem Lechoń przerzucał nas poza obręb wiersza, daleko, daleko, gdzie rozumiejąc wszystko, stawaliśmy nagle przed niezrozumiałym. Te wstrząsy metafizyczne umiał wywoływać jakby na jawie, bez guślarskich i magicznych zabiegów, środkami zdawałoby się najprostszymi.[1]

Lechoń nie szuka efektów wyobraźni. U podstaw większości jego wierszy leży czytelnie naszkicowany obraz – wyrazisty i sugestywny, zwykle bardzo konkretny, realistyczny, niemal namacalny i zarazem jawnie nieoczywisty. Takie obrazy buduje poeta ze zdań oszczędnych, zwartych, poddanych wewnętrznej sile rytmu, chwilami aż zimnych w ich rygorze i epigramatycznej przejrzystości. Ale jednocześnie te same zdania tworzą wielowątkową, migotliwą materię rozchodzących się kręgów odesłań, podążających za nimi skojarzeń, coraz bardziej odległych asocjacji – rozwijanych niczym temat muzyczny, zawsze z precyzyjnie rozłożonymi akcentami, z pasażami repetycji, inwersji, z powrotami brzmień, z mocno zaznaczonym kontrapunktem. W tym zderzeniu przeciwstawnych żywiołów ma swoje źródło niezwykła

[1] K. Wierzyński, *O poezji Lechonia*, w: *Pamięci Jana Lechonia*, Londyn 1958, s. 58.

intensywność poetyckiego doświadczenia, które jest zarazem całkowicie literackie i na wskroś osobiste.

4.

Lechoń unika dykcji wyznania. Chętnie kryje się za maską lirycznej persony. Wybiera cudzy głos. Jest dramatycznie powściągliwy. I w tej powściągliwości staje się poruszająco intymny. Wybór poetyckiej roli pozwala odkryć w sobie kogoś obcego, kogoś, kto bierze na siebie i odsłania podskórne mrowienie emocji, ukryty potencjał wzruszenia, gwałtowność skrywanych uczuć i namiętności, obsesyjną pracę wyobraźni, której wtóruje obsesyjność ponawianych rozwiązań konstrukcyjnych, obsesyjność widoczna zwykle już na poziomie instrumentacyjnym wiersza, w powrotach brzmień, w echolalii nagłosowych sylab, niekiedy odzywająca się w powtarzaniu na przestrzeni kilku wersów tych samych zbitek fonemów, pojedynczych wyrazów, całych struktur gramatycznych. Ten językowy walor obsesji destylującej lęk, pielęgnującej doznania bolesne i nieoczywiste, jest jej najmocniejszym wyrazem. Autor *Zazdrości* potrafi wzburzoną wyobraźnię ująć w karby. I czyni to z poczucia, że własne obsesje i rozpacz jeśli nawet stają się materią poezji, to nie powinny być jej tematem. Powinnością poety jest raczej klasyczna miara i ściśle z nią związana powściągliwość graniczącą z milczeniem. To o niej przypomina sam sobie w wygłosie wiersza *Jabłka i astry*:

> Spokojnie pisz do końca swe wiersze klasyczne,
> Które wtedy są dobre, gdy cierpisz w milczeniu.[2]

5.

Lechoń otwarcie przyznaje, że bierze lutnię po dawnych poetach polszczyzny. Uważnie przysłuchuje się ich głosom. I słyszy u nich coś przejmująco cennego, coś, czego my zwykle już nie

---

[2] J. Lechoń, *Poezje*, oprac. R. Loth, Wrocław 1990, s. 97.

słyszymy – w *Księdze ubogich* Kasprowicza, w *Koncercie Chopina* Oppmana, w wierszach Lenartowicza, Syrokomli, Kniaźnina, Trembeckiego. Autor *Naśladowania Or-Ota* cenił tych twórców. Wracał do ich utworów – omszałych, niedzisiejszych, na wpół zapomnianych, ale przechowujących w sobie coś, czemu już nikt nie potrafi udzielić głosu. Podobnych tonów szukał u współczesnych sobie poetów. I znajdował je między innymi u Stanisława Balińskiego, z którym pozostawał w zażyłej przyjaźni przez ostatnich kilkanaście lat życia. W liście z roku 1945 pisał do autora *Trzech poematów o Warszawie*:

> Proszę najgoręcej o wiersze. Te dawne czytam raz po raz, z tym samym uczuciem nowości i czegoś bardzo bliskiego, jakiegoś klimatu, którego poza Tobą nikt nie czuje, a który mi jest tak drogi.[3]

I trzy lata później:

> Jest to jedno z bardzo istotnych kryteriów poezji: wzruszenie jakie ona budzi. Otóż dzisiaj znów spłakałem się jak bóbr czytając *Rozmaryn, Kołysankę dla matki* i wiele strof, które są nie tylko klejnotami polskiego uczucia i polskiego języka, ale których nikt poza Tobą nie mógłby napisać i których nikt nie podrobi.[4]

Zapewne jest w tych słowach wiele kurtuazji. Ale słychać w nich również mocne przeświadczenie, że poezja jest formą pamięci, że przechowuje w sobie coś, co ma siłę i czystość wzruszenia rodzącego się w spotkaniu z rzeczywistością wyjątkową i bliską, a zarazem trudną do uchwycenia. Jest w tym coś z dziecięcego postrzegania świata jako tajemnicy. I właśnie z wyczucia tajemnicy rodzi się rozpoznanie prawdy, która skrywa na swoim dnie „rzeczy ciemne" – osłonięte przez „ciszy okrzyk nieprzebrzmiały", utwierdzone w olśniewającym zdziwieniu, pozostające na granicy marzenia, a przez to „wielkie i tajemne". Wyjmuję te sformułowania z wiersza zbudowanego na odwołaniu do letnich wakacji, które poeta spędzał jako dziecko w Ojcowie. Po latach

---

[3] List sygnowany: „Paradox, 5 września 1945", w: *Listy Jana Lechonia do Stanisława Balińskiego*, oprac. T. Januszewski, „Kresy" 1998, nr 3, s. 216.

[4] List sygnowany: „Sea Cliff, 25 marca 1948", w: ibidem.

właśnie tamto dziecięce doznanie staje się miarą prawdziwej mądrości i rzeczywistego spotkania z istnieniem –

Coś we mnie mówi ciągle: „Zbieraj wreszcie plony,
Rządź się w końcu mądrością, jużeś się wyszumiał".
Nie słucham tego głosu. Wciąż bardziej zdziwiony,
Żyję tylko tą myślą, żem nic nie zrozumiał.

I na dnie każdej prawdy widzę rzeczy ciemne,
I w każdej słyszę ciszy okrzyk nieprzebrzmiały.
Wszystko wciąż mi się zdaje wielkie i tajemne,
Jak pagórki Ojcowa, kiedy byłem mały.[5]

O takim rozbłysku dziecięcej świadomości, o jej intensywności i wadze, o rozpoznaniu czegoś, co jest prawdziwe i pierwsze, mówią wspomniane przez Lechonia wiersze Balińskiego – *Rozmaryn* i *Kołysanka dla zmarłej matki*. Ale są to również wiersze o świecie, który ginie w zapomnieniu, przechyla się w nieistnienie, choć powinien trwać. Takiemu światu w sukurs przychodzi poeta. Autor *Arii z kurantem* miał silne poczucie takiego powołania poezji. Pisał do Balińskiego:

Ten świat, jakiś prawdziwy, który my znamy – my musimy przechować na lepsze czasy.[6]

Jednym z obrazów tego świata jest *Stara Warszawa* Lechonia – wiersz, w którym obaj poeci stają obok siebie jako mali chłopcy. Jest wiosna ich życia. Wszystko jest intensywne i pierwsze. Wszystko ma w sobie czystość piosenek Moniuszki wykonywanych przez chór dziecięcych głosów. I jednocześnie wszystko spowija coraz gęstsza mgła. Brzmi to tak:

Dobra Parka raz jeszcze nawleka swą igłę
I jeszcze wciąż nie wierzysz, że w końcu nić przetnie.
Nic jeszcze nie chcę żegnać, lecz już widzę świetnie
To wszystko, co stracone i co niedościgłe.

---

[5] J. Lechoń, *Ojców*, w: idem, *Poezje*..., s. 146-147.

[6] List sygnowany: „Paradox, 5 września 1945", w: *Listy*..., s. 215.

Jedną mgłą więc zachodzą: miłość nie dzielona,
Mnie tylko znane winy, śmieszna złuda sławy.
I tylko złote słońce, co nade mną kona,
Żywszym blaskiem oświeca dach starej Warszawy.

Czuję, płynie przez okno zapach dawnych kwietni,
Widzę meble pluszowe, jedwabne poduszki,
A ja, z Stasiem Balińskim, obaj siedmioletni,
Śpiewamy w chórze dzieci piosenkę Moniuszki.[7]

6.

Wiersz zbudowany jest na mocnych opozycjach i odwróceniach. Najważniejsze z nich tworzą sekwencję przeplatających się wątków – wymieniających się miejscami i biegnących na przemian w przeciwnych kierunkach. Widać to dobrze w podwójnej konotacji motywu otwierającego utwór. Parka jest boginią narodzin, ale symbolizuje też siłę przeznaczenia. To ona zjawia się jako pierwsza przy nowo narodzonym dziecku i przynosi mu w darze nadział losu, naznaczoną tylko jemu dolę, a wraz z nią przepowiednię śmierci. Lechoń wzmacnia to napięcie między narodzinami i śmiercią, mówiąc, że Parka nie tylko „nawleka swą igłę", ale też „w końcu nić przetnie". Pozwala to widzieć w niej jedną z Mojr. Którą? Kiedy symbolicznie zjawia się przy narodzinach i nawleka igłę, bierze na siebie rolę Kloto – prządki wijącej nić życia. Kiedy nić przecina – jest jak nieubłagana Atropos z nożycami, które sprowadzają śmierć. Mityczna wyobraźnia utożsamia łacińskie Parki z greckimi Mojrami. Jedne i drugie przedstawia jako prządki – sędziwe i stateczne. Niekiedy to człowiek jest wrzecionem, na które „los i przykre Prządki" nawijają nić – snujące się pasmo życia i przeznaczenia przypadającego

[7] J. Lechoń, *Poezje...*, s. 114. Wiersz ukazał się po raz pierwszy w londyńskich „Wiadomościach" (1950, nr 43, s. 1); następnie z kilkoma retuszami wszedł do cyklu *Marmur i róża*, który Lechoń początkowo planował jako osobny tom, ostatecznie jednak włączył do swoich *Poezji zebranych* (Londyn 1954).

każdemu w udziale.[8] Dlaczego określa się je jako „przykre"? Bo są upostaciowaniem nieodwołalnego wyroku, przemożnej siły objawiającej się jako „fatum niezmożone".[9] Nie oznacza to jednak, że są okrutne. Wręcz przeciwnie. To one strzegą ładu świata. Są córkami pierwotnej nocy, reprezentują siły elementarne i właśnie dlatego powierzono im czuwanie nad odwiecznym porządkiem istnienia. Czynią to, strzegąc naznaczonego każdemu losu. W naszym świecie od nich wszystko się zaczyna. I to w ich dłoniach nieubłagana konieczność zyskuje ludzki wymiar – zmienia się w zwykłą kądziel i w snute z niej nici. Z tak naszkicowanej przestrzeni Lechoń wyprowadza kolejne dychotomie. Czas mitu przenika w deiktyczne teraz. Chwila obecna jest momentem zjawiającej się przeszłości. Kolejne wersy prowadzą czytelnika pod prąd czasu, w jego głąb, w stronę odległego początku, który odsłania się w końcowym dystychu. Ten finalny obraz przywraca do istnienia to, co dawno „stracone" i dzisiaj już „niedościgłe" – wiosnę dzieciństwa tworzącą kontrapunkt dla rysującego się coraz wyraźniej kresu życia. Znakiem zbliżającego się końca jest mgła zasnuwająca dawne grzechy – uświadamiane sobie w akcie podobnym do wieczornego rachunku sumienia i jednocześnie ginące w zapadającym zmroku. Nadciąganie kresu jeszcze wyraźniej unaocznia konające słońce – zachodzące właśnie nad Nowym Jorkiem i w tym samym czasie rzucające coraz mocniejszy blask na dachy Warszawy. Jeśli dalej trzymać się biograficznej lekcji, to można dopowiedzieć, że kiedy kwietniowe słońce zachodzi nad wschodnim wybrzeżem Ameryki, w Polsce jest wtedy głęboka noc. Poeta zamyka na to oczy – odwraca bieguny. Zapewne stąd właśnie tyle światła i lśnień w dwóch ostatnich wersach drugiej strofy. Połyskujące dachy Warszawy coraz „Żywszym blaskiem oświeca" – „złote słońce". Jest w tym obrazie jakiś genezyjski rys. Jakby tamten zapadający zmierzch odsłaniał coś, co dla naszych oczu zwykle pozostaje zakryte. Jakby wyobraźnia pokonywała interwał nocy i w tym samym ruchu odwracała bieg czasu. To odwrócenie przekracza granice literatury – czyni z poezji ślad obec-

---

[8] Wyimek z *Odysei* za: Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1998, s. 57.

[9] Wyrażenie pochodzi z *Przemian* Owidiusza; ibidem, s. 58.

ności, umieszcza w jej obrębie fragment życia. Fragment tego, co ostatecznie musi pozostać stracone i niedościgłe.[10]

7.

Poeta wpisał w *Starą Warszawę* prawdziwe zdarzenie z dzieciństwa. Baliński wspomina, że z Lechoniem spotkali się po raz pierwszy jako mali chłopcy, w warszawskim mieszkaniu „państwa Wasiutyńskich (Aleksander Wasiutyński był rektorem Politechniki)", gdzie przychodzili „wieczorem na lekcje śpiewu synowie różnych ludzi, wśród nich dwóch braci Serafinowiczów".[11] I w innym miejscu:

> W jednym z nielicznych autobiograficznych wierszy Lechonia pt. „Stara Warszawa" jest opis staroświeckiego pokoju o zachodzie słońca sprzed wielu lat; w pokoju tym chór dzieci, wśród których znajdowaliśmy się Lechoń i ja, śpiewa piosenki Moniuszki. Poznaliśmy się z Leszkiem na lekcjach śpiewu, jako ośmioletni czy dziewięcioletni chłopcy. Zapamiętaliśmy to spotkanie i potem, jako dorośli, wspominaliśmy je nieraz na pół ze śmiechem, na pół z rozczuleniem.[12]

Po latach tamto spotkanie z dzieciństwa umieści Lechoń w ramach wyznaczanych przez perspektywę mityczną. Uczyni z niego finał wiersza o nadciągającej nocy – nieuchronnej i ostatecznej. Wspomnienie stanie naprzeciw śmierci, by z jej zimnego tchnienia wyprowadzić „zapach dawnych kwietni" – ledwie uchwytną,

---

[10] Nie wiem, kiedy Lechoń pisał *Starą Warszawę*, ale gdyby wskazówek w tym względzie szukać w obrębie świata przedstawionego, to wpisany w ewokowaną rzeczywistość akt czynności twórczych trzeba by usytuować w ostatniej dekadzie czerwca, kiedy to dni są najdłuższe i słońce zachodzące nad Nowym Yorkiem (około godziny dwudziestej pierwszej) w tym samym czasie świta nad Warszawą (około trzeciej nad ranem).

[11] S. Baliński, *Magnetofonowy zapis wspomnień*, nagrany przez M. Pytasza 21 grudnia 1981 roku, taśma A; cytat za: E. Pytasz, M. Pytasz, *Stanisława Balińskiego droga do Skamandra*, w: *Skamander,* t. 4: *Studia o twórczości Stanisława Balińskiego*, pod red. I. Opackiego i M. Pytasza, Katowice 1984, s. 12.

[12] S. Baliński, *Melodie dzieciństwa*, „Wiadomości" 1956, nr 31, s. 5.

fiołkową woń pierwszych ciepłych podmuchów. Jest w tym geście coś rozczulająco naiwnego. Jest dziecięca bezbronność. Jego siła odsłania się w finałowym obrazie wiersza – poruszająco prostym, naszkicowanym kilkoma pewnymi kreskami i zarazem niedopowiedzianym. Widzimy śpiewających chłopców. Słyszymy ostatni akord wiersza – „piosenkę Moniuszki". I możemy tylko domyślać się, która to piosenka.

8.

W szkicu zatytułowanym *Melodie dzieciństwa* wspomina Baliński:

> Lechoń uwielbiał polskie pieśni ludowe, umiał na pamięć przeróżne dumki, kantyczki i mazurki. Powiedział mi kiedyś, już na emigracji w Paryżu, w jakiejś chwili, gdy łatwiej mówić o rzeczach, które się kocha i za którymi się tęskni, że ilekroć myśli o Kraju, myśli zawsze jakby w kategoriach melodii polskich, które znał od dziecka.[13]

Wiemy, że autor *Arii z kurantem* obsesyjnie wracał do *Śpiewników domowych* Moniuszki, że zebrane w nich pieśni niekiedy sam śpiewał – charakterystycznym, nieco chrapliwym głosem, który podczas śpiewu zbliżał się do granicy szeptu. Wspominam o tym, by mocniej wybrzmiała klamrowa konstrukcja *Starej Warszawy*. Pierwszy dystych utworu mówi o kobiecie nawlekającej igłę. Nić, którą trzyma w dłoni, już niebawem – w kolejnym zdaniu, w następnym wersie – zmieni się w „Nic". Zarazem jednak ta sama nić biegnie w przeszłość, w stronę wrzeciona i palców prządki. Czy jest nią „Dobra Parka" – Mojra wijąca nić i sprawiająca, że ta nić w końcu pryśnie? Zapewne. Ale może jest i tak, że w przeszłości, w scenie opisanej w wygłosie wiersza, Mojra zjawiła się pod postacią na wskroś polską – jako „prząśniczka" z pieśni napisanej przez Moniuszkę do słów Jana Czeczota. Dobrze pamiętamy początek –

---

[13] Ibidem.

U prząśniczki siedzą jak anioł dzieweczki,
przędą sobie, przędą jedwabne niteczki.

Kręć się, kręć wrzeciono! wić się tobie, wić!
ta pamięta lepiej czyja dłuższa nić.

A dalej? Dalej jest opowieść o rozstaniu, o utraconej miłości i zawiedzionej nadziei. I o tym, jak łatwo zerwać delikatną nić –

Poszedł do Królewca młodzieniec z wiciną,
łzami się zalewał żegnając z dziewczyną.

Gładko idzie przędza, wesoło dziewczynie!
pamiętała trzy dni o wiernym chłopczynie.

Inny się młodzieniec podsuwa z ubocza
i innemu rada dziewczyna ochocza.

Kręć się, kręć wrzeciono! prysła wątła nić…
wstydem dziewczę płonie, wstydź się dziewczę, wstydź.[14]

Prząśniczka wykonywana przez kobietę, ma w sobie coś z przestrogi. W ustach mężczyzny brzmi niczym żal. Śpiewana przez dzieci jest jak zła wróżba na przyszłe życie – na miłość niedzieloną, na winy nie do wyjawienia, na pochód bałamutnych złudzeń. Wolno więc może powiedzieć, że w *Starej Warszawie* wiośnie życia patronuje płocha, wiarołomna dziewczyna, snująca gładko wątłą nić ze skłębionej przędzy. I właśnie ta pogmatwana kądziel zmieni się w nitkę, której koniec nawleka na igłę „Dobra Parka". Uczyni to po latach, po raz kolejny, ofiarowując tym samym raz jeszcze życie emigrantowi nasłuchującemu piosenki, którą śpiewał w utraconej ojczyźnie dzieciństwa.

---

[14] Pieśń pochodzi z *Trzeciego śpiewnika domowego* Moniuszki, napisana została „na głos Mazzo sopranowy lub Baryton"; cytat za: *Trzeci Śpiewnik domowy Stanisława Moniuszki*, wyd. nowe, przejrzane i oprac. przez W. Rzepko, Warszawa 1897, nr 7, s. 3-5. Warto może dopowiedzieć, że tytułowa „prząśniczka" to prządka, zaś „prząśniczka", o której mowa w pierwszym wersie, to część kołowrotka służąca do przywiązywania przędziwa lub prosty przyrząd używany do przędzenia.

9.

Można iść dalej za intuicją Balińskiego – tropem „Moniuszkowskiej nostalgii, zaklętej w kurancie".[15] Można przypomnieć jeden z najbardziej charakterystycznych motywów *Strasznego dworu* – piosenkę zaczynającą się od słów:

Spod igiełek kwiaty rosną,
Mknie za ściegiem ścieg,
Żałuj, żałuj hoża wiosno,
Że cię tuli śnieg![16]

W scenie otwierającej II akt opery śpiewa ją trzykrotnie chór haftujących kobiet. Utwór ten od dawna wiedzie samodzielny żywot i w śpiewnikach zestawiających popularne polskie piosenki opatruje się go tytułem *Pieśń przy krosnach.*[17] Te krosna to w istocie krosienka do haftowania, tamborki, nad którymi pochylają się piękne córki Miecznika, „młode panienki" z sąsiednich dworów i „starsze niewiasty" – wspólnie wyszywające ślubny kobierzec. W głębi sceny – jak podpowiadają didaskalia – „kilkoro dziewcząt wiejskich przędą na kołowrotkach".[18] W ten sposób, w scenicznym skrócie – snute nici zmieniają się w haft, w kobierzec wiosennych kwiatów rozkwitających w środku zimy. Bo właśnie jest wigilia Nowego Roku. Zaraz poleje się wosk, zaczną się wróżby, które mają uchylić „zasłonę przyszłości" i przepowiedzieć pannom ich los. Nim to jednak nastąpi, odezwą się dwukrotnie „starsze niewiasty":

Ciężko, ciężko wam przy igle,
Toć-że jeszcze kawał dnia;

---

[15] Posługuję się frazą z wiersza Balińskiego zatytułowanego *Lechoń*; idem, *Wiersze emigracyjne*, Londyn 1981, s. 7.

[16] *Straszny dwór*, opera w 4. aktach, z których pierwszy w dwóch odsłonach, muzyka S. Moniuszki, słowa J. Chęcińskiego, Warszawa 1865, s. 27, 28, 29.

[17] Vide m.in.: *Polskie pieśni i piosenki. Śpiewnik polski*, wybór i oprac. muzyczne A. Wójcicki i J. Cieślak, Warszawa 1989, s. 143.

[18] *Straszny dwór...*, s. 27.

Ale komu w główce figle,
O robotę ani dba![19]

Czy Lechoń o tym wszystkim pamiętał? A jeśli tak, to kogo zobaczył z igłą w palcach? Płochą, rozfiglowaną dziewczynę, której ciężko „przy igle"? Czy starszą niewiastę – stateczną, dbającą o robotę? Która z nich trzyma w dłoni nić życia? „Dobra Parka" z początku wiersza? Czy „dziewczyna ochocza", co „pamiętała trzy dni o wiernym chłopczynie" – zjawiająca się za sprawą asocjacyjnych odesłań w niedopowiedzianym wygłosie utworu, w piosence, która wybrzmiała w dzieciństwie i wciąż niesie się w gasnącym powietrzu? I co to właściwie znaczy, że „Dobra Parka raz jeszcze nawleka swą igłę"? Czy zabiera się właśnie do haftowania kwiatów „dawnych kwietni"? Czy może raczej zamierza coś zszywać, cerować, łatać?

10.

W mitologicznych wyobrażeniach bodaj raz tylko widzimy Mojrę z igłą w dłoni. Ma to miejsce po uczcie, podczas której Tantal podaje bogom poćwiartowane ciało swojego syna Pelopsa. Rozgniewany Zeus rzuci na okrutnika przekleństwo, a Pelopsa każe przywrócić życiu. To wtedy właśnie Kloto zszywa kawałki ciała niczym szmacianą lalkę.[20] Mit mówi, że Pelops był wówczas małym chłopcem. I kiedy ożył na nowo, tak bardzo promieniał olśniewającą urodą, że Posejdon porwał go na Olimp i uczynił swoim kochankiem. Do świata śmiertelników wróci dopiero jako dorosły mężczyzna. Gdy tylko dotknie ziemi, dosięgnie go przekleństwo spoczywające na ojcu i nie opuści go już nigdy – niczym zła wróżba wypowiedziana w chwili narodzin. Nie wiem, czy wyobraźnia Lechonia biegła tymi ścieżkami, nie dopowiadam więc tego wątku. I nie wiem też, kim w istocie jest Dobra Parka. Widzimy ją z igłą w dłoni, pośród rozchodzących się wokół niej

[19] Ibidem, s. 28, 29; wyimek wyżej: s. 30.

[20] Vide: R. Calasso, *Zaślubiny Kadmosa z Harmonią*, wprowadzenie J. Brodski, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 1995, s. 184-185.

kręgów odesłań, skojarzeń, asocjacji. To musi nam wystarczyć. Ale nie oznacza to przecież, że echo piosenki, śpiewanej przed laty w Warszawie przez przyszłych poetów Skamandra, w tym miejscu milknie.

11.

Stara Warszawa prowadzi dyskretny dialog z *Trzema poematami o Warszawie* Balińskiego. Drugi z tych poematów nosi tytuł *Panorama Warszawy* i zadedykowany został Lechoniowi. Kreślona przez poetę panorama odwołuje się do dawnych obrazów stolicy – „Z grawiur starych i sztychów".[21] Ale przede wszystkim jest to próba przywołania obrazu „miasta młodości", próba odtwarzanego w pamięci spojrzenia „od strony Pragi na dachy Warszawy" – spiętrzone, błyszczące w wiosennym słońcu, ujęte w „kontur ostry i skupiony".[22] Zjawiające się w taki sposób miasto jest miejscem pamięci. I książka Balińskiego pielęgnuje poruszenia wspominającej pamięci. Wspomnienie słońca podnoszącego się coraz wyżej nad Warszawą. Wspomnienie tej pory – roku i życia – kiedy „w powietrzu jest młodo".[23] Wspomnienie dziecięcych olśnień „w pluszowym salonie, w secesyjnym stylu", pierwszych liter składanych na afiszu z opery zostawionym przez matkę „u głowy" śpiącego dziecka.[24] Wreszcie wspomnienie melodii, która płynie przez mrok i „ostaje się sama, bezbronna i czysta". Obroty wspomnień otwierają ranę – biegnącego przez ciało wzruszenia, niegasnącej czułości. Odnajdują się na zgliszczach teatru. Na opuszczonej scenie – wśród „Sczerniałych dekoracji, zgasłych instrumentów". W ciemności, w której wciąż słychać „skrzypiec strojenie". Ten pełgający na zgliszczach dźwięk ostatecznie niknie w trybach czasu, ustępuje jego obrotom –

---

[21] S. Baliński, *Panorama Warszawy*, w: idem, *Trzy poematy o Warszawie*, Londyn 1945, s. 19.

[22] Ibidem, s. 18, 19.

[23] Ibidem, s. 18; kolejny cytat: s. 11.

[24] S. Baliński, *Wieczór w Teatrze Wielkim*, w: idem, *Trzy poematy...*, s. 27; dalej przytoczenia: s. 28, 37.

Zegar wybija sennie ostatnią godzinę
Wspomnień, którymi żyję i od których ginę.

Nastaje noc. Jej wiatr bierze w posiadanie wszystko, co jest. Jej sen nieprzespany morzy istnienie. Ale *Trzy poematy o Warszawie* – pisane w latach 40. w Londynie – otwiera moment wybudzenia ze złego snu:

Potrzaskane ulice, z których wielkość biła,
Dzieci, śpiące za wolność w bezdomnych mogiłach,
I krepa nad Ratuszem, zła i bezlitosna:
To właśnie – ci się śniło. Naprawdę jest wiosna.[25]

Ta wiosna budzi się w Warszawie, odnajduje się w wierszu emigranta, staje „w oknie wspomnień" – o świcie, w porze, kiedy wszystko jest „naprawdę":

Naprawdę jest poranek. Pierzchają opary
Ciepłej, fiołkowej nocy, i bzy pachną świeże.

Takim głosem przemawia nadzieja.

12.

Lechoń raz po raz traci z oczu nadzieję. Niekiedy przeczuwa jej słaby puls w zdziwieniu, w dreszczu wzruszenia. Niekiedy powierza ją poezji. Ale w dedykowanym Balińskiemu wierszu powiada:

Od żalu nie uciekniesz, nie ujdziesz goryczy,
I każda twa pociecha – to widmo przeszłości.

Przeszłość niesie pociechę. Jest jednak tylko widmem i ostatecznie to nie ona staje w oczach. Oczy poety widzą to konkretne „drzewo całe w kwiatach", oglądają ten właśnie „różowy wschód

[25] S. Baliński, *Poranek warszawski*, w: idem, *Trzy poematy*..., s. 7; cytaty niżej: s. 8, 7.

słońca".[26] Ale patrzą też na coś jeszcze, na coś, co ciąży nad światem, trwa w ciężkim milczeniu i dlatego pozostaje niedopowiedziane. Lechoń napisze:

> My z starym Sofoklesem spokojnie patrzymy
> Na ten widok, na który chciałbyś zamknąć oczy.

Co to za widok? Wolno się domyślać, że jest na miarę tego, o czym mówi antyczny tragik, że podpowiada stare prawdy o miłości, która „przemija jak dymy", o nieuchronnym triumfie „nikczemności", o powolnym ubywaniu istnienia, o wzbierających wciąż falach goryczy i żalu, o cierpieniu, które „nieśmiertelna dusza" będzie „cierpiała do końca", o nadciągającym zewsząd piekle.

13.

W piątek 8 czerwca 1956 roku Lechoń wyskoczył z dwunastego piętra Hudson Hotel na Manhattanie. Powierzył swoje ciało powietrzu. Ćwierć wieku później ukazały się w Londynie *Wiersze emigracyjne* Balińskiego. Otwiera je utwór, w którym stary poeta żegna po raz ostatni przyjaciela. Wiersz ten nosi tytuł *Lechoń* i czytamy w nim między innymi:

> Wszystkie lęki się zbiegły, wróżby, przepowiednie –
> Biegniesz teraz po schodach, nie tęsknisz, nie płaczesz...
> Leszku, uważaj Leszku, bo za tobą biegnie
> Twój cień w starym żakiecie, dopadł cię u szczytu
> Dotyka twoich ramion, woła: „Skacz"...
> I skaczesz.[27]

Ten finalny skok jest w wyobraźni Balińskiego powrotem –

> w śpiewną przeszłość, w sam środek wieczoru,
> W salę z czwartego aktu ze „Strasznego dworu".[28]

---

[26] J. Lechoń, *Od żalu nie uciekniesz...*, w: idem, *Poezje...*, s. 62; dalej przytoczenia: s. 63, 62.

[27] S. Baliński, *Lechoń...*, s. 7.

[28] Ibidem.

To powrót na scenę, do teatru, w którym ciemność i muzyka są tym samym żywiołem. W *Trzech poematach o Warszawie* wybrzmiewa to tak:

> Ktoś śpiewa w mroku arię. Pachną zżółkłe plusze
> I płynie pył od sceny, wirując w ciemności.[29]

W taki sposób mrok odsłania się jako śpiew, podnosi się ze sceny niczym pył wirujący w smugach światła, przyprawia o dreszcz wzruszenia i porywa ze sobą gdzieś w górę, ponad ginące w ciemności plafony. W utworze inicjalnym *Wierszy emigracyjnych* perspektywa zostaje odwrócona. Ciało poety spada w głąb rozpaczy, w noc śmierci. Przed oczami przemazują się ostatnie obrazy –

> Patrzysz, Leszku, zdumiony. Za oknami sanna,
> A tu wstążki, kontusze, złociste łuczywa,
> Operowe lampiony w barwach pomarańczy
> I biegnąca do ciebie melodia, jak panna,
> Wyciąga obie ręce, woła: „Tańcz"…
> I tańczysz.[30]

Narodowa scena i melodia zjawiająca się na niej jak płocha dziewczyna – cała w wirujących wstążkach, oprószona światłem, lekkomyślnie porywająca poetę do tańca. Czy tak właśnie brzmi końcowy akord? Miejsce, w którym już nie ma tańczącego w powietrzu ciała, w którym nie ma już nic – porywa wiatr. Powie o nim Baliński w dystychu zamykającym *Trzy poematy o Warszawie*:

> Wiatr nad nami kołysze namiętnie i dziko,
> I opada powoli, jak szloch…
> Płacz, muzyko![31]

---

[29] S. Baliński, *Wieczór w Teatrze Wielkim…*, s. 26.

[30] S. Baliński, *Lechoń…*, s. 7.

[31] S. Baliński, *Wieczór w Teatrze Wielkim…*, s. 38.

BURSA: NOC OTWARTA NA OŚCIEŻ
(uwagi o wierszu *Zgaśnij księżycu*)

Krew na księżycu.
Zimny kwiecień. Pełnia.
Za głośno krzyczysz – powiedziałem do krwi
– zbudzisz małego.

Zbudził się
Zaczął płakać.[1]

1.

Aleksander Wat powiada, że najwyższą próbą poezji jest moment, gdy „noc zstępuje w rym", gdy nawiedza nawołujące się słowa i zmienia je w zmęczone klucze odlatujących ptaków.[2] Niekiedy zdarza się, że noc zasypia w wierszu – ujęta w rytm powracających brzmień, prowadzona ich oddalającym się echem. Jej oddech jest wtedy spokojny i czysty. Ale bywa i tak, że za sprawą wiersza noc budzi się w nas – zrywa się z krzykiem w naszych dziecięcych snach. Andrzej Bursa zobaczył to tak:

Z misiem w rączkach zasnęło dziecko
Miasto milczy jak tajemnica
Przyczajony za oknem zdradziecko
Zgaśnij zgaśnij księżycu!

---

1 M. Świetlicki, *Piosenka obudzonego*, w: idem, *Schizma*, Czarne 1999, s. 61.

2 A. Wat, *Hölderlin*, w: idem, *Wybór wierszy*, oprac. A. Dziadek, Wrocław 2008, s. 240.

Księżyc srebrne buduje mosty
Księżyc płacze zielonymi łzami
Księżyc jest tylko dla dorosłych
Zasłoń okno zasłoń okno mamo.

Z wież wysokich przez liście szpalerów
Na dorosłych zstępuje księżyc
Synek ma trzy lata dopiero
Jemu jeszcze nie wolno tęsknić.

Jeszcze będą burzliwe noce
Srebrne miasta dużo goryczy
Wstań mamusiu zasłoń okno kocem
Zgaśnij zgaśnij księżycu![3]

W pokoju – przytulone do zabawki dziecko. Za oknem noc i majaczące w niej zarysy miasta – mosty, szpalery drzew, wieże. Naszkicowaną w taki sposób przestrzeń rozjaśnia – i spaja – srebrne światło księżyca. Jego metaliczna poświata zalewa miasto pogrążone w milczeniu. Tej narastającej fali czegoś, co jest obce i groźne, odpowiada stłumiony okrzyk – rozpaczliwa prośba zrodzona z bezradności i trwogi. Jest w tej prośbie niezmącona czystość dziecięcej naiwności – żarliwej, pierwszej, rodzącej się na naszych oczach. Czytelnik literatury wie jednak, że słychać w niej również echo słów, które przed laty zapisał Mickiewicz i od tamtej pory brzmią nam w uszach:

W oknach zawieście całuny.
Niech księżyca jasność blada
Szczelinami tu nie wpada.[4]

---

[3] Tekst przytaczam za pierwodrukiem: A. Bursa, *Zgaśnij księżycu*, „Życie Literackie" 1955, nr 50, s. 2 (w tym samym numerze pisma ukazał się jeden z najgłośniejszych wierszy poety – *Fiński nóż*). *Zgaśnij księżycu* włączono następnie – zachowując kształt pierwodruku – do pośmiertnego tomu: A. Bursa, *Wiersze*, Kraków 1958.

[4] A. Mickiewicz, *Dziady. Poema*, w: idem, *Dzieła*, t. 3: *Utwory dramatyczne*, fragmenty tłum. A. Górski, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1955, s. 13.

2.

Wiersz *Zgaśnij księżycu* łączy w sobie przeciwstawne rejestry.[5] Zdaje się mówić wszystko i wprost – z poruszającą prostotą oddaje lęk dziecka. Ale jednocześnie dotyka czegoś nieokreślonego, czegoś, co pozostaje w związku z niejasnym źródłem dziecięcego lęku – z grozą nocy, której metonimią jest księżycowy blask. Ewokowaną w wierszu rzeczywistość organizują krzyżujące się linie – pionowe i poziome. Księżyc zstępuje wzdłuż „wież wysokich" – spływa na ziemię „zielonymi łzami". I w tym samym ruchu – „buduje mosty", podąża drogą wyznaczaną przez „liście szpalerów". W ten sposób porządek wertykalny zestraja się z horyzontalnym – nurt lunarnej poświaty okazuje się napowietrznym przejściem łączącym niebo z ziemią, otwartą przestrzeń nocy z pogrążonym we śnie wnętrzem, w którym do głosu dochodzi strach. Dziecko śpi – opowiada dorosły. Ale w obrębie dorosłej mowy odzywa się przecież raz po raz głos dziecka. I to właśnie wypowiedziane w dziecięcej dykcji zdania imperatywne ustalają wewnętrzny rytm utworu. *Zgaśnij księżycu* wolno bowiem czytać jako wiersz toniczny. Rytmiczną miarę wypowiedzi wyznaczają czterosylabowe (z jednym wyjątkiem) nagłosy kolejnych wersów. Jednak wyraźny rytm trzech zestrojów akcentowych ustala się właśnie za sprawą wspomnianych form imperatywnych – zamykających dwie pierwsze i ostatnią strofę wiersza. Jakby opowieść dorosłego była stale podszyta dziecięcym lękiem. Jakby opierała się na dziecięcym nawoływaniu. Jakby z niego brała własną tonację i skalę. Te dwa nurty to zarazem dwie optyki – dorosła i dziecięca. Dorosłe spojrzenie uwydatnia otwierającą się perspektywę

[5] Badacze i komentatorzy widzą w utworze kilka podstawowych napięć i konfliktów: między arkadią dziecięcego pokoju i mroczną stroną dorosłego życia, między światem realnym (danym w „dorosłym" doświadczeniu) i przekształcającą rzeczywistość „dziecięcą" wyobraźnią (zawieszoną pomiędzy fantazją i snem), wreszcie między fantazmatem idyllicznego dzieciństwa i dojmującą naturą egzystencji – przeżywanej równie boleśnie przez dzieci i przez dorosłych (vide m. in.: J. Kwiatkowski, *Czarna poezja*, w: idem, *Klucze do wyobraźni*, wyd. 2, Kraków 1973; J. Cieślikowski, *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy. Wyobraźnia dziecka. Wiersze dla dzieci*, Wrocław 1985; M. Chrzanowski, *Andrzej Bursa. Czas, twórczość, mit*, Kraków 1986; E. Dunaj-Kozakow, *Bursa*, Kraków 1996).

tego, co dopiero nastąpi – daje szansę tęsknocie, żywi nadzieję. Oko dziecka rozpoznaje to, co jest teraz – widzi świat zimny i okrutny. Ale pozwala też dostrzec podszewkę takiego świata – z niej wyprowadza pragnienie ciemności. I udziela mu głosu. Ten głos brzmi śpiewnie – niemal jak kołysanka. Niesie ze sobą baśniową aurę – zaklina rzeczywistość, chwyta jej muzyczny ton. Nie wyczerpuje się jednak w kojącej tonacji. Jest również echem czegoś na wskroś dramatycznego – przyświadcza wzbierającej nocy. Dziwna melodyjność tego głosu uwypukla scalającą siłę eufonicznych porządków – zwłaszcza odległych rymów opartych na rezonansach, które księżyc skojarzą z milczeniem tajemnicy, z tęsknotą za czymś, co przerasta miarę tęskniącego, z doznaniem goryczy. Rozkołysany rytm tworzy też samą osnowę wypowiadanego świata – spaja sprzeczne rejestry, zespala obrazy, łączy w całość rozsypane frazy. *Zgaśnij księżycu* składa się z czterech strof. Każda z nich to odrębne wypowiedzenie – organizowane składniowo przez tok parataksy i zamknięte znakiem interpunkcyjnym. Pierwsza i ostatnia strofa zakończone są wykrzyknikiem. Dwie środkowe – kropką. Takie rozwiązanie naprowadza na jeszcze jeden ślad wewnętrznej polaryzacji wiersza. Myślę o rysującej się w utworze osi symetrii, która rozdziela przeciwstawne modalności świata przedstawionego i jednocześnie odsłania ich nieoczywiste podobieństwo.[6] Po jednej stronie sytuuje się sen dziecka z jego baśniową optyką pozwalającą rozpoznać w księżycu budowniczego mostów i mieszkańca wież, który nawiedza świat ludzi i przynosi coś, czemu nie można sprostać, coś przejmującego do głębi – jak płacz. Przeciwległy biegun tworzy jawa dorosłych. Pewna – jak gorycz, która nadciąga z przyszłości. Burzliwa – niczym pełna przygód noc. I lunatyczna – skoro „Na

[6] Biegnąca przez środek wiersza oś podziału ujawnia się najmocniej w lustrzanej relacji ufundowanej na podobieństwie struktury środkowych strof (zwłaszcza wpisanych w nie obrazów), ale do głosu dochodzi na przestrzeni całego utworu – między innymi w rozłożeniu form imperatywnych, w napięciu między milczeniem nocnego miasta i zapowiedzią burzliwych nocy, w dialektyce grozy i tęsknoty, blasku i ciemności, dziecięcego snu i dorosłej jawy (więcej na ten temat piszę w szkicu *Zgaśnij księżycu*, w: *Czytanie Bursy*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i G. Grochowskiego, Kraków 2004, s. 47-63).

dorosłych zstępuje księżyc". Ta lunatyczna aura zjawia się z siłą tęsknoty – bierze wszystko w swoje posiadanie i sprawia, że dorosłość zamieszkuje „Srebrne miasta", wyzbywa się poczucia grozy, zamyka usta dziecięcej prośbie:

Wstań mamusiu zasłoń okno kocem
Zgaśnij zgaśnij księżycu!

3.

Inicjalny obraz wiersza zawiesza realność ewokowanego świata. Dziecko zasnęło i z jego snu wyłania się świat tonący w lunarnym blasku – magiczna rzeczywistość o baśniowych rysach wywiedziona z dziecięcych wyobrażeń. Ale zarazem śni się to, co widać za oknem – księżycowa noc, wyłaniające się z mroku drzewa i wieże miasta. I śni się też przebudzenie. Lub odwrotnie. To jawa wkracza w senną rzeczywistość – wybudza ze snu, wywleka na jaw jego podszewkę, sprawia, że świat widziany za oknem staje się korelatem wnętrza, w którym sen życie ujął i zmienił je w poetycką materię pejzażu wewnętrznego. Ta lustrzana struktura ma naturę chiazmu. Odwraca szyk jawy i sennego marzenia – wyostrza różnice, odsłania podobieństwa. Wpisuje w świat oś symetrii. Po jednej jej stronie umieszcza łzy. Po drugiej – liście. W pierwszej strofie kładzie nam przed oczy przejrzystą szybę okna. W ostatniej – niewidoczny koc. Naprzeciw jaśniejącego złowieszczym blaskiem księżyca stawia przestraszonego chłopca, który w rączkach trzyma misia – atrybut dzieciństwa i ślad oswojonej grozy. Pomiędzy nimi rozpięty jest most lunarnej poświaty – most snu.

4.

Geometryczną strukturę ewokowanego w wierszu świata tworzą linie poziome i pionowe. Horyzontalny porządek inicjowany jest przez mosty, które buduje księżyc. Wertykalny – przez księżycowe łzy. Gra odbić sprawia, że płacz i zstępowanie stają się

tym samym. Płynące łzy zmieniają się w liście. A jeśli „liście szpalerów" istotnie są „zielonymi łzami", jeśli udzielają sobie nawzajem koloru i odwróconego jak w lustrze kształtu, to wolno może dopowiedzieć, że w mokrych liściach blask szkli się ze szczególną siłą, że ich ruchliwa połyskliwość intensyfikuje i ożywia spływający na ziemię blask. W ten sposób nurt światła zyskuje stopniowo coraz wyraźniejszą, coraz bardziej namacalną materialność – blask, łzy, liście. I zarazem zmienia swój kierunek. Pionowa oś zstępowania przekształca się w horyzontalnie zorientowaną linię ujętej w szpalery drzew alei, w której swoje przedłużenie znajduje figura mostu. Tym mostem jest potok płynącego blasku – przesączający się przez noc, przenikający przez szybę okna, nawiedzający sen dziecka. Struga zimnego srebra. Strumień światła, który jest płaczem.

5.

Bursa eksponuje lunarną poświatę – jakby chciał, żebyśmy zobaczyli sam blask. Powie o księżycu, że jest on „Przyczajony za oknem zdradziecko". Słowniki podpowiadają, że „przyczajony" to tyle, co „skryty za czym, czyhający na kogo w ukryciu, śledzący kogo z ukrycia", zaś „zdradziecko" to „oszukańczo, podstępnie", ale też skrycie i w złych zamiarach – „w sposób grożący niebezpieczeństwem".[7] Księżyc przyczajony zdradziecko jawi się więc jako źródło zagrożenia – tym większego, że w zdradziecki sposób przybiera postać, która mami i zwodzi. Rzecz w tym, że księżyc czai się „za oknem". Jeśli więc istotnie jest ukryty, to kryje się za taflą szkła – jakby nieosłonięta niczym szyba była zasłoną, jakby osłaniała czyhające za nią zarzewie grozy. Okno pełni mediacyjną funkcję – jest jak most pośredniczący między przeciwległymi brzegami. Łączy nieogarnioną, jaśniejącą noc z wnętrzem, w którym śpi mały chłopiec. Most pozwala znaleźć się w miejscu niedostępnym – jest napowietrznym traktem. Dlatego w sym-

[7] Vide: *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, przedruk elektroniczny, Warszawa 1997; *Słownik języka polskiego*, red. nauk. M. Szymczak, t. 3: R-Z, Warszawa 1989.

bolicznym imaginarium pełni funkcję zwornika wiążącego ziemską rzeczywistość z niebem, świat żywych ze światem umarłych. W wierszu Bursy budowniczym mostów jest księżyc, którego poświata staje się drogą dla zstępującej nocy.

6.

W porządku symbolicznym sensy związane z księżycem tworzą wielowątkowy splot. Księżyc jest między innymi obrazem nieśmiertelnej duszy – duchowego pierwiastka, który nieustannie ociera się o zatracenie i wciąż odradza się na nowo. Rytm księżycowych faz mówi o tajemnicy nierozerwalnej jedności wzrostu i przemijania – życia i śmierci. I mówi również o tajemnicy zmartwychwstania – odsłania grozę powstania z martwych. Księżyc bywa też postrzegany jako brama wiodąca w zaświaty i tym samym staje się emblematem śmierci, która otwiera istnienie na rzeczywistość niepoznawalną – osłoniętą ciemnością i ciszą nocy, istniejącą w odwróceniu, zjawiającą się w wyobraźni pod postacią snu, w jego nierzeczywistym wymiarze. Lunarny blask jest również symbolem inicjacyjnym, który odnosi się do ciemnej iluminacji – wtajemniczającej w sprawy groźne, przeklęte, złe, diabelskie. Tradycja ludowa mówi o niebezpiecznym – zwłaszcza dla dzieci – prześwietleniu, którego źródłem może być padająca na śpiących poświata księżyca. W wierszu Bursy podobnie – księżycowy blask wiąże się z tym, co zakazane i budzące trwogę. To dlatego dziecko ponawia swoje prośby. Dlatego „Księżyc jest tylko dla dorosłych". Istota wpisanego w tę formułę zakazu odsłania się w dystychu zamykającym przedostatnią strofę:

> Synek ma trzy lata dopiero
> Jemu jeszcze nie wolno tęsknić.

Księżyc sprowadza tęsknotę – uczy tęsknić. A wraz z tęsknotą zjawia się gorycz – „dużo goryczy". To właśnie ta wzbierająca gorycz każe zamieszkiwać „Srebrne miasta" – tonące w księżycowych łzach, zanurzone w zimnym, metalicznym blasku. Póki co trzyletniego chłopca od świata goryczy oddziela szy-

ba – przejrzysta zasłona. Tęsknota wciąż jeszcze jawi się jako coś nie do udźwignięcia – budzi grozę. Ale zapowiedź goryczy jest jak obietnica czegoś nieuchronnego. Spełni się nieodwołalnie –

Jeszcze będą burzliwe noce
Srebrne miasta dużo goryczy

Srebrny blask w końcu spowije wszystko. Czy można w jakiś sposób ujść temu wyrokowi? Czy można uniknąć wygnania ze świata, o którym wciąż pamiętają nasze sny? Nie można. Ale o tym świecie, o możliwości ocalenia – mówi dziecięca prośba. Jeśli zostanie spełniona – koc odsłoni to, czego nie widać. W oczach stanie ciemność – uwidoczni się jej milcząca tajemnica. Koc jest atrybutem praktycznej codzienności, ale za sprawą dziecięcego pragnienia spełnić ma funkcję zasłony okrywającej rzeczywistość, która powinna zostać ukryta. Rozwieszenie zasłony przypomina o istnieniu niewidzialnego świata, o duchowym wymiarze istnienia – budzącym trwogę i nieprzeniknionym. Na drogę wiodącą w jego stronę, naprowadza dziecięcy strach – doznanie grozy, bezradność wobec czegoś, co jest nie do zniesienia, nie do udźwignięcia. To po tej drodze świat odesłany w noc, w przestrzeń snu – powraca do swojego źródła. Przekracza granicę okna – wypełnia uśpione wnętrze, odzywa się w słowach dziecka. Jako proste pragnienie: „Wstań mamusiu zasłoń okno kocem". I jako niedorzeczna prośba: „Zgaśnij zgaśnij księżycu".

7.

A jeśli księżyc istotnie zgaśnie? Czy zapadnie wtedy ten gęsty, miękki mrok, który mógłby otulić przestraszone dziecko? Czy gasnący księżyc odsłoniłby ciemność, która spowija, koi, ucisza? Nie wiem, nie jestem pewien. Tadeusz Miciński widział to w ten sposób:

Noc mi rzuciła swą czarną zasłonę
na serce – a okręt mój płynie wśród lodu.
Wyskoczę na brzeg – pójdę do mar swych ogrodu.

Pan Jezus furtę ozwarł – ma zranione
czoło, lecz w oczach ironii błyskanie.
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
Pan Jezus śmieje się – i księżyc gasi.[8]

I jeszcze tak:

Na księżycu czarnym wiszę
patrząc w gwiazd gasnących ciszę.
W mroku dumnym i bezgłośnym
ze strzaskaną harfą snów
płynę – szukam jej –
nie odnajdę już.[9]

W tym „mroku dumnym i bezgłośnym" widać gasnące istnienie. Widać „czarną zasłonę" – opadający na wszystko woal nieosłoniętej nocy. Jej ciemność nie ma dna. Sączy się z własnej rany – obmywa nasze, wzbiera nad nimi, rozlewa się w nieskończoność. Jest czystym tonem milczącego nieba. Jest niezmąconą ciszą, w głąb której prowadzi – jak mówi Lorca w wierszu *Rozlana krew* – „księżyc otwarty na oścież".[10]

8.

W utworze Bursy spotkanie oko w oko ze światłem nocy staje się udziałem trzyletniego chłopca. Jakby poeta chciał powiedzieć, że jedynie dziecko może ujrzeć jawę jaśniejącej nocy, że tylko ono śni sny dostatecznie czujne, że w dziecięcych snach przesyconych lękiem, w trwodze przebudzenia pod dotknięciem luny jest coś, co później bezpowrotnie zagłuszą „burzliwe noce" dorosłego

[8] T. Miciński, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. W. Gutowski, Kraków 1999, s. 170.

[9] Ibidem, s. 104.

[10] Wyimek z wiersza Federico Garcii Lorki cytuję za: idem, *Poezje wybrane*, wybór i przekład J. Ficowski, wstęp S. Zembrzuski, Warszawa 1975, s. 127.

świata. Ale po dorosłej stronie rzeczywistości jawa nocy śni nam się niekiedy – przebłyskuje spod ciemnej tafli lustra, przesącza się przez mokrą ciemność, wybrzmiewa spod odgłosów nocnej burzy. I kiedy budzimy się z krzykiem, nie wiemy, co to jest, choć ostrze świtając w ciemności wciąż w nas tkwi. Kazimierz Wierzyński mówi o tym tak:

A może mi się przywidziało,
Może to deszcz i noc i potem
Lustro naprzeciw okna dniało
I wiatr przewracał się z łoskotem.

I nadszedł świt nieznany, drżący,
Na nowy dzień mnie wołał w śnie tem
I obudziłem się krzyczący,
Przebity światłem jak sztyletem.[11]

[11] K. Wierzyński, *Przebity światłem*, w: idem, *Wybór poezji*, wybór, oprac. tekstu, wstęp K. Dybciak, komentarze K. Dybciak i K. Dybciak, Wrocław 1991, s. 448.

WAT: BŁAWE ŚWIATŁO
(o wierszu *Być myszą...*)

– dla Mariana Stali

1.

W kwietniu 1956 roku Aleksander Wat notował:

Być myszą. Najlepiej polną. Albo ogrodową –
nie domową:
człowiek ekshaluje woń abominalną!
Znamy ją wszyscy – ptaki, kraby, szczury.
Budzi wstręt i strach.
Drżenie.

Żywić się kwiatem glicynii, korą drzew palmowych,
rozgrzebywać korzonki w chłodnej wilgotnej ziemi
i tańczyć po świeżej nocy. Patrzeć na księżyc w pełni,
odbijać w oczach obłe światło księżycowej
agonii.

Zaszyć się w mysią dziurkę na czas, kiedy zły Boreasz
szukać mnie będzie zimnymi palcami kościstymi,
by gnieść moje małe serce pod blaszką swego szponu –
tchórzliwe serce mysie –
kryształ palpitujący.[1]

---

[1] A. Wat, *Być myszą...*, w: idem, *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska, J. Zieliński, Kraków 1992, s. 177. Pierwodruk wiersza opublikowała „Twórczość" w roku 1956 (nr 11). Nieznacznie zmienioną wersję utworu – a były to dwie poprawki – włączył Wat do tomu *Wiersze* (Kraków 1957). O jednej

Osiem lat później pisał poeta o sobie: „ja – nieledwie – ślimak, prawie mysz ogrodowa".[2] Kilka miesięcy przed sporządzeniem tej notatki wyznawał Miłoszowi:

> zawsze w wierszach utożsamiam się z robakiem, myszą, taki zresztą mój los i zgodność jego z moją wewnętrzną osobowością.[3]

Podobnych uwag autora *Żółwia z Oxfordu* można by przytoczyć więcej. Mówią one o doświadczeniu wpisanym w wiersz – rzucają światło na egzystencjalny kontur poezji Wata. Ale jest w nich również ślad imaginacyjnej wolty – ślad karkołomnej pracy wyobraźni, która dąży w głąb istnienia, sięga pod powierzchnię tego, co ludzkie, dotyka nagiego nurtu egzystencji, odsłania zwierzęcą osnowę człowieczeństwa. Ten ruch wyobraźni ma w sobie coś z akrobacji i zapewne dlatego raz po raz odnajduje w sobie „czysto futurystyczne ciągoty do epatowania".[4] Tak widział to Josif Brodski, którego świadectwo przytacza Tomas Venclova:

> Wat świetnie na mnie działa. Szczególnie fragmenty cyrkowe, udziwnione: „człowiek ekshaluje woń abominalną".[5]

W opisanej przez Venclovę rozmowie – a odbyła się ona w roku 1991 – „Brodski zacytował z pamięci wiersz *Być myszą*, którego przekład ogłosił piętnaście lat wcześniej".[6] Miał więc utwór autora *Kartek na wietrze* wciąż w żywej pamięci. Wolno może powiedzieć, że historycznoliteracki komponent tej pamięci podpowiadał autorowi *Części mowy*, że źródła nowoczesnej liryki biją również w futurystycznym przewrocie, że poezja musi wziąć na siebie ruiny języka i zgliszcza świata, jeśli ma stawić czoła własnej wiedzy. Ta wiedza bierze się zwłaszcza z rozpoznania, że

---

z tych poprawek będzie jeszcze mowa. Druga dotyczy zapisu daty powstania wiersza – w „Twórczości" tekst sygnowany był: „kwiecień-plecień 1956", w późniejszych edycjach autorskich widnieje: „kwiecień 1956".

2 A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, oprac. K. Rutkowski, Warszawa 1990, s. 183.

3 Ibidem, s. 105.

4 T. Venclova, *Wat i Brodski*, „Zeszyty Literackie" 2007, nr 3 (99), s. 121.

5 Ibidem.

6 Ibidem.

o ludzkiej rzeczywistości trzeba powiedzieć: „Czemuś tu nieładnie dziś pachnie", że ten swąd rozkładu i spalenizny to zapach bezinteresownego zła i jałowego cierpienia, że płomień kładący się na „udręczonej skórze" jest ogniem, który trawi całe istnienie. W wierszu *Z kosza*, do którego się odwołuję, o tym oddechu „ciemnych objawień"[7], o wychodzącej im naprzeciw potrzebie złamania języka, o potrzebie imaginacyjnej wolty i ściśle z nią związanej poetyckiej akrobacji – Wat mówi tak:

> A i ja nie chcę pisać tak jak piszę. Chciałbym pięknie,
> klarownie, sakralnie à la Bach. I z rozpaczy, że nie umiem,
> notuję ten wiersz tak, jakby pisał zaskroniec więziony w słoju
> [z mlekiem.
> Kiedy indziej: jak pisałby krab
> wyciągany z kosza ręką starej murzynki.
> Tak mi się złożyło.[8]

Ten kosz pełen krabów to między innymi „ciężkie bogate miasto San Francisco" ze „schroniskiem na Mission Street", gdzie –

> za szybą w lobby siedzą starcy, senat schludnego ubóstwa,
> milczą, patrzą się w ścianę. Z rąk już nie zwisają im gazety
> [na drążkach
> niby opuszczone w żałobie flagi. Niby płomień w dół obrócony
> [Erosa.
> Jak to się mówi, dogorywają.[9]

Tak rysuje się pejzaż objęty niewidzialnym ogniem – krajobraz zasnuty dymem umierania wszystkiego, co jest. Między innymi tak. O spojrzeniu, które spod werniksu gładkich słów wydobywa zimny krajobraz istnienia i o na wskroś malarskiej technice, która ma mu sprostać – pisze Wat w inicjalnym ogniwie *Odjazdu na Sycylię*:

---

[7] A. Wat, *Na wypadek konfiskaty „Wierszy śródziemnomorskich". Przedmowa*, w: idem, *Wiersze śródziemnomorskie. Ciemne świecidło*, oprac. J. Zieliński, Gdańsk 2008, s. 197.

[8] A. Wat, *Poezje...*, s. 342.

[9] Ibidem.

Barwy, w których ja gustuję,
motyl od nich odfruwa
z odrazą.
Kwiaty, które ja maluję,
nie wstawiaj ich do wazonu –
pęknie wazon.
Pejzaże, śród których ja wiosłuję,
Bosch by ich nie ścierpiał
tak nie cierpiał.[10]

2.

Pejzaże bólu szkicowane przez autora *Odjazdu Anteusza* ujmują zwykle świat „w liszajach, w szronie, w / próchnicy" i jednocześnie odsłaniają obszar poetyckich poszukiwań – tonu, rytmu, formy wyobraźni i języka:

Złote pszczoły zlizują miód z mojej
oparzonej kory mózgowej. Złoty
klarnetu głos, czyj?... passons.
A usta znów rozluźniają się do
słów okaleczałych, i piszę ten
wiersz na szmajdę, w moich
starych zastarzałych bólach.

Dał się odczuć wiatr tęgi lądowy.
Ku wieczorowi spostrzegliśmy
mnóstwo ptastwa i ryb...
... w liszajach, w szronie, w próchnieniu.[11]

W ten sposób liryka ujawnia własną wyostrzoną świadomość, dzięki której poetycki obraz biegnie dalej niż myśl, a metafora staje się formą istnienia. Jednocześnie Wat stale pamięta, że „poeta polski pracuje jak w twardym drzewie czy kamieniu", że w dobrym wierszu pisanym po polsku „odczuwa się opór i mękę

[10] Ibidem, s. 250-251.

[11] A. Wat, *Odjazd Anteusza*, w: ibidem, s. 331; wyimek wyżej: ibidem, s. 330.

surowca językowego", bowiem „polszczyzna jest oporna względem poezji, surowiec to fonetycznie i semantycznie twardy, szorstki, kanciasty".[12] I właśnie to wyczulenie na językową materię wiersza leży zwykle u podstaw niezwykłej plastyczności świata ewokowanego w liryce autora *Kołysanki dla konającego*. Rzecz nie w słownych grach awangardy. Wat robi wiersze ze słów, które są pod ręką – bo wciąż uparcie brzmią w uszach, stoją w pamięci, zjawiają się we śnie, wychodzą z przeczytanych książek, wracają w echolalii. Ich materia jest dla poety niemal sensualna. Dotyczy to zwłaszcza brzmień – obarczonych znaczeniem, odsłaniających ukryte powinowactwa słów, biegnących echem przez szeregi wyrazów niekiedy bardzo odległych od siebie znaczeniowo. Ale w nie mniejszym stopniu dotyczy to ewokacyjnej siły języka ujawniającej się również na jego prymarnym poziomie – w utartych sformułowaniach, we frazeologii, jak ma to miejsce w wierszu *Być myszą...*, gdzie kształt świata przedstawionego został wywiedziony z potocznego zwrotu: „zaszyć się w mysią dziurkę". Zwrot ten mówi o potrzebie ukrycia się, której doznajemy powodowani strachem lub wstydem. Wat odwraca tok skojarzeń i przenosi akcent na ikoniczną wartość wyrażenia, a tym samym przypomina, że w polszczyźnie pragnienie schowania się w miejscu bezpiecznym i niedostępnym znajduje wyraz w figurze utożsamienia z myszą – znalezienia się na jej miejscu, w jej schronieniu. Ten gest ma w sobie lekkość literackiej wariacji na prosty temat, ale w moim odczuciu dotyka też czegoś na wskroś intymnego – jakiejś materii delikatnej i wstydliwej. Nie podejmę się odsłonięcia tych pokładów. Poprzestanę na próbie opisu kilku zarysów przestrzeni.[13]

---

[12] A. Wat, *O przetłumaczalności utworów poetyckich*, w: idem, *Ucieczka Lotha. Proza*, oprac. K. Rutkowski, Londyn 1988, s. 182.

[13] Badacze widzą zwykle w tym utworze przejaw tęsknoty „za bezpieczną kryjówką" – przemiana w „bezpieczną »mysz«" jest elementem szerszego procesu: zmierzania w stronę azylu, „miejsca doskonałego, zawsze skierowanego w »dół«" (vide: M. Łukaszuk, *„...I w kołyskę już przemieniony płacz..." (Obit... Natus est w poezji Aleksandra Wata*, London 1989, s. 51-54; wyimki wyżej: s. 53, 54). Na tę „eskapistyczną" tendencję mocno kładzie nacisk Tomas Venclova w monografii *Aleksander Wat. Obrazoburca* (przeł. J. Gośliccki, Kraków 1997, s. 316-320; cytaty poniżej: s. 318, 319, 316). Zdaniem litewskiego poety dokonująca się w wierszu Wata metamorfoza to „znik-

3.

Na początek drobny autorski retusz – poprawka ledwie słyszalna, ale za to nie do przeoczenia. W pierwodruku passus, którego dotyczy emendacja, brzmiał tak:

Patrzeć na księżyc w pełni,
odbijać w oczach b ł a w e światło księżycowej
agonii.

„Bławy" to tyle co „bladoniebieski, modrawy". Przytoczenia zgromadzone w *Słowniku* Doroszewskiego wskazują, że bławe bywają zwykle oczy, ale bławy odcień może mieć również nocne niebo „trzymające w sobie" – jak pisze Dąbrowska – „blaski dnia długo w nocy".[14] Jeśli dodamy, że od charakterystycznej błękitnej barwy pochodzi dawna nazwa jedwabiu – bławat, to wokół użytego przez Wata przymiotnika zarysuje się krąg czytelnych asocjacji. Kolor modry to – powtarzam za Brücknerem – „obłoczna maść, »błękitna farba«".[15] Jest w niej ton chromatycznego chłodu. Ale chłód ewokowany przez „bławe światło" nie jest nieprzyjem-

nięcie w przyrodzie, [...] porzucenie niegodziwego świata historycznego i powrót do utraconego raju". Venclova zaznacza jednak, że ową przemianę można też czytać inaczej – jako: „finalne poniżenie, utratę osobowej, ludzkiej substancji". Ta sprzeczność znajduje swoje dopełnienie w zamykającej tekst metaforze: „Tu, jak często u Wata, mamy do czynienia z *discordia concors*, czyli z jednoczesnym rozwijaniem dwóch tematów o sprzecznym sensie, które zderzają się na końcu utworu. Od zderzenia zaczyna się droga do rozwiązania konfliktu i do *katharsis*, która część swej mocy zawdzięcza pozostałości po początkowej sprzeczności". To właśnie dzięki tym „oplotom sprzeczności" *Być myszą...* okazuje się „stenogramem cierpienia", ale jest też wierszem – odsłaniającym w dramatyczny i autoironiczny sposób swoje językowe źródła.

[14] *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, przedruk elektroniczny, Warszawa 1997.

[15] A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1974, s. 30; jak czytamy: „*bławaty*, 'tkanina jedwabna' (pierwotnie niebieski kolor w niej przeważał)"; przymiotnik „bławy" Brückner wywodzi od niemieckiego „blau" i dodaje: „Samo *blau* [...] łączą z łac. *flavus*, 'żółty'" – co warto odnotować, bo dzięki tej domieszce „bławe światło" księżyca odzyskuje swój charakterystyczny żółtawy odcień.

nie zimny. Ma w sobie bowiem jedwabistą miękkość i delikatność bławatów. Dzięki temu bławatna materia powietrza prześwietlonego niebieskawym blaskiem księżyca zestraja się z rześką aurą „świeżej nocy", z miękkim dotykiem „chłodnej wilgotnej ziemi". Byłoby to jeszcze jedno echo odzywającego się w wierszu marzenia o łagodnej naturze świata, w którym mysz może wieść swój błogi żywot. Poeta zrezygnował jednak z położenia dodatkowego akcentu na arkadyjski rys świata przedstawionego – uwyraźnił natomiast ważny element jego przestrzennej organizacji. Poprawka wygląda tak:

Patrzeć na księżyc w pełni,
odbijać w oczach o b ł e światło księżycowej
agonii.

W porządku eufonicznym niewiele się zmienia – fraza ma dalej ten sam rytm, wzmocniona zostaje brzmieniowa spoistość dwóch ostatnich wersów. W istotny sposób modyfikacji ulega natomiast ewokacyjna wartość zdania. Zwrócone ku księżycowi oczy lśnią jak wcześniej, ale odbijająca się w nich poświata zmienia swoją naturę. Obłość księżyca, jego krągły obrys odcinający się od nocnego nieba i wypukłość gałki ocznej, jej wrzecionowaty kształt – korespondują ze sobą. Ta odpowiedniość znajduje dopełnienie w innej analogii. W swojej nowej postaci księżycowe światło traci jedwabistą konsystencję i obłoczną barwę, zyskuje za to obły kształt. Wyłuskując z mroku szkliste spojówki blask zdaje się przywierać do ich łagodnej wypukłości. Podobnie jak w optycznym wrażeniu otula zaokrągloną powierzchnię księżyca w pełni. Subtelna korespondencja między powierzchnią oka i obłą poświatą, której źródłem jest wypukła tarcza księżyca, ufundowana jest na podwójnym podobieństwie. Odsunięte w przestrzeni elementy łączy ten sam kształt. Ale w lustrzanej relacji zespolone zostają radykalnie odmienne porządki – góry i dołu, ogromu i znikomości, reprezentowanej przez księżyc śmierci i związanego z myszą życia. Budowaną w ten sposób relację wzmacnia – i modeluje – ciąg skojarzeń związanych z czasownikiem „odbijać". Wyrażenie „odbijać w oczach obłe światło" oznacza, że lunarna poświata szkli się na powierzchni mysich oczu. Jednak

sformułowanie to mówi również, że w spoglądającym na księżyc oku – jak w zwierciadle lub w wodnej toni – zobaczyć można obraz widziany przez mysz. Na nocnym niebie trwa agonia luny i na prawach lustrzanej symetrii to samo dzieje się w źrenicy oka – we wnętrzu patrzącego, w jego sercu. Jakby rozgrywający się w głębi nocy dramat „księżycowej / agonii" był nie tylko obrazem, ale też – uwewnętrznionym doznaniem. Umieranie luny to powolna utrata blasku i kształtu. Pełnia księżyca nieuchronnie osuwa się w amorficzny mrok. Tak światło nocy odsłania swój negatyw. Osią dla tego przekształcenia uczynił Wat napięcie pomiędzy rozdzielonymi kropką wyrazami – „nocy" i „Patrzeć". Pierwsze z tych słów to sylabiczna mediana wiersza – poprzedzają je 82. sylaby i tyle samo sylab następuje po nim. Drugie stanowi medianę leksykalną – przed nim i po nim pojawia się 41 wyrazów.[16] Ta ukryta symetria mówi o nieodpartej sile zwierciadlanej optyki, która nachylającą się noc księżycowej pełni umieszcza w oku patrzącego – umierające światło nocy wlewa w „tchórzliwe serce mysie" i zmienia je w „kryształ palpitujący".

4.

Wypowiadana – i przeżywana – w *Być myszą...* rzeczywistość ma dojmującą naturę. Wpisana w nią groza wisi w powietrzu. W pierwszej całostce graficznej odsłania się jako odrażająca woń – zapach człowieka. W ostatniej zjawia się pod postacią złego Boreasza – w zimnym podmuchu północnego wiatru. Pomiędzy tymi biegunami sytuuje się taneczna lekkość „świeżej nocy" – śródziemnomorskiej, arkadyjskiej, niemal rajskiej. Ta noc jest przestrzenią beztroskiej wolności. Ma w sobie zjawiskowość i barokowy przepych kwitnącej glicynii.[17] Niweczy „wstręt i strach".

[16] Liczby te łączy relacja dwójkowa: 41 to połowa z 82. – 82 to dwa razy 41.

[17] Glicynia – nazywana też słodlinem i od swej łacińskiej nazwy wistarią – to pochodzące z Azji Wschodniej wieloletnie krzewiaste pnącze. W Europie sadzona jest często jako roślina ozdobna – w klimacie śródziemnomorskim rośnie również dziko. Zwykle rozrasta się bujnie i jej kłącza osiągają do 10. metrów rozpiętości. Niebieskie, białe lub fioletowe kwiaty wistarii tworzą zwisłe grona o długości dochodzącej do 60 centymetrów. Grecki źródłosłów

Odwleka spotkanie z niechybnym ostrzem – z zimną „blaszką [...] szponu" śmierci. Ale groza i na tej sielskiej nocy odciska swoje piętno – daje o sobie znać w obrazie „księżycowej / agonii". Co więcej, to właśnie atrybuty „świeżej nocy" współtworzyć będą – w odwróceniu lub amplifikacji – kreowaną w trzeciej strofie rzeczywistość. Przestrzeń wypełniona wstrętną wonią rozszerza się za sprawą asocjacyjnych odesłań – od domu, przez ogród, w stronę pól i dalej w stronę nieba. Ten otwarty obszar wtargnie pod powierzchnię – oka i ziemi. Wedrze się w głąb przestrzeni wewnętrznej, której obrazowym ekwiwalentem będzie najpierw mysia dziurka, później – serce. Za sprawą tej katabazy księżyc zgaśnie i zapanuje całkowita ciemność – ta sama, która wypełnia wnętrze ciała. Chłód „wilgotnej ziemi" zmieni się w dotkliwe zimno – w dotyk kościstych palców antropomorficznej figury Boreasza-kościotrupa-śmierci. Wszystko to ma swoje źródło w człowieku – w zapachu, jakim emanuje ludzkie schronienie. Powie Wat z właściwą sobie ironią – gorzką i zarazem nieco łobuzerską: „człowiek ekshaluje woń abominalną!".[18] Ekshalacja to termin z zakresu petrografii używany na określenie gwałtownego wydobywania się gazów i par z głębi ziemi – zwłaszcza w czasie wulkanicznej erupcji. To leksykalne rozwiązanie wzmacnia efekt obcości. Mocno różnicuje skale – ludzką i mysią. Wprowadza perspektywę nadciągającej katastrofy. Ludzkiej kondycji przypisuje związek z niszczycielskim żywiołem ognia, co dobitnie przeciwstawia człowieka wymienionym w wierszu przedstawicielom świata zwierząt, jako że „ptaki, kraby, szczury" reprezentują trzy pozostałe żywioły – powietrza, wody i ziemi. Wyznaczane w ten sposób napięcie organizuje przestrzenną strukturę świata przedstawionego. Jeden jej biegun to dom człowieka – zarzewie potężnych, destrukcyjnych sił. Drugi stanowi mysia dziurka – ostatnie, niepewne schronienie. Pomiędzy tymi biegunami trwa dialektyczny ruch – eksplozji i implozji. Wypowiadana rzeczywi-

---

wyrazu glicynia wskazuje na słodki smak, ale słodlin jest rośliną trującą i tym samym kryje w sobie zalążek śmierci.

[18] Tomas Venclova pisze: „wers ten wprowadza element groteskowego patosu, co narusza nastrój wiersza: Wat wycisza pokusę litości nad samym sobą, używając zwykłej sobie broni – autoironii" (idem, *Aleksander Wat...*, s. 319).

stość rozszerza się koncentrycznie wokół domu – biegnie w nieskończoność nocnego nieba. I zarazem gwałtownie się kurczy, by ostatecznie zamknąć się w norce myszy – w jej sercu. Czytelnie oddaje to pierwsze zdanie centralnej strofy –

> Żywić się kwiatem glicynii, korą drzew palmowych,
> rozgrzebywać korzonki w chłodnej wilgotnej ziemi
> i tańczyć po świeżej nocy.

Bujność glicynii i obraz tańca – mówią o rozprzestrzenianiu się energii, o arabeskowej linii spontanicznego ruchu. Ale kierunek wewnętrznej grawitacji tych przemieszczeń widać dobrze w sekwencji – kwiaty glicynii, pnie palm, korzonki. W ten sposób rysuje się trajektoria, która porządek horyzontalny zmienia w wertykalny. Erupcyjną siłę ekshalacji przekształca w dynamikę zstępowania – w podmuch Boreasza, który zjawia się w głębi ziemi i bezpieczne schronienie przeobraża w miejsce kaźni. Boreasz to bóg Wiatru Północnego – jest synem różanopalcej Jutrzenki i należy do rodu tytanów, a tym samym reprezentuje elementarne siły przyrody. W mitycznych wyobrażeniach pojawia się jako skrzydlaty demon, który dopuścił się wielu gwałtownych i okrutnych czynów. Wyposażony przez poetę w kościste palce staje się figurą śmierci. Blaszka szponu – niczym ostrze kosy – dosięga tego, co najgłębiej ukryte i zarazem całkowicie bezbronne. W ten sposób powietrze zrazu przeniknięte wstrętną wonią ostatecznie odsłania swoją zabójczą naturę. Ale finalny obraz utworu – niemal naiwny i na poły groteskowy – nie mówi o uśmierceniu myszy. Szpon dosięga serca – nie po to jednak, by je przeszyć. Wat powie:

> by gnieść moje małe serce pod blaszką swego szponu –
> tchórzliwe serce mysie –
> kryształ palpitujący.

Tortura zadawana przez Boreasza komuś, kogo słyszymy w wierszu, przywodzi na myśl okrucieństwo dzieci – zabarwione ciekawością i beztroskie. Blaszka szponu dotykająca serca ma w sobie coś z ostrza scyzoryka, którym chłopiec bada z namaszczeniem sprężystość i kształt wciąż jeszcze żywych wnętrzności

kreta lub żaby. Przed zadawanym w taki sposób cierpieniem nie ma ucieczki. Narastający ból zdaje się nie mieć końca – przedłuża się w nieskończoność. I nie może być inaczej skoro jego ośrodkiem jest nie tylko „tchórzliwe serce mysie", ale i kryształ – twarda krystaliczna struktura. W zamykającej wiersz metaforze strzęp cierpiącego ciała osiąga bowiem czystość i trwałość kryształu. Jakby „zły Boreasz [...] zimnymi palcami kościstymi" odsłaniał coś, co w swoich dłoniach trzyma różanopalca Eos. Jakby dotknięcie przeszywającego chłodu przypominało o wschodzącym istnieniu – o jego przejrzystej sile. W innym wierszu Wat pisze:

> Między serca rozkurczem a skurczem jest
> taka chwila gdy jesteśmy śmierci.
> Za krótka ona byśmy ją postrzegli.[19]

Na ten niezauważalny moment serce ustaje i wtedy – jesteśmy. Serce otwarte w rozkurczu – na chwilę przed tym, nim znów zamknie je skurcz – dotyka śmierci. I śmierć je utwierdza. Mam wrażenie, że w stronę podobnej intuicji biegnie to dziwne, niedorzeczne marzenie, żeby „Być myszą" i „Zaszyć się w mysią dziurkę".

5.

Kiedy ktoś mówi, że chciałby być myszą, to odsłania w sobie obszary bardzo intymne – poczucie wstydu, bezsilność, dojmujący lęk, któremu trudno jest sprostać. W wyrażeniu „zaszyć się w mysią dziurkę" słychać przede wszystkim chęć ucieczki oraz pragnienie ukrycia się, a w dalszej perspektywie – wycofania się i introspekcji. Ale dochodzi w nim do głosu również potrzeba odebrania sobie tego, co ludzkie, wejścia w rolę myszy – jakby za karę i jednocześnie w poczuciu, że tylko zaszczute zwierzątko może odnaleźć pewne schronienie, że dla człowieka nie ma dość bezpiecznej kryjówki. Wat chce byśmy ten frazeologizm czytali jako obraz. Uczyni z niego mocno zaznaczony biegun kreowanego świata – kryjówkę myszy przeciwstawi siedzibie człowieka,

[19] A. Wat, *Wiersze somatyczne*: *I*, w: idem, *Poezje*..., s. 237.

miejsce schronienia odsunie możliwie najdalej od źródła grozy. W tak spolaryzowanej przestrzeni próba odnalezienia choć chwili wytchnienia, poszukiwanie choćby echa czystego tonu istnienia – staje się dążeniem do wyjścia poza granice ludzkiej kondycji i zyskuje mocną artykulację w pragnieniu, by stać się myszą. To pragnienie chwieje się na granicy spełnienia. Nie dlatego jednak, że metamorfoza rzeczywiście może się dokonać.[20] Rzecz w tym, że schronienie – niepewne, ale jedyne, jakie udaje się odnaleźć – budowane jest ze słów. I właśnie pośród słów odzywa się krystaliczny ton. Polszczyzna podsuwa nam figurę mysiej norki, kiedy szukamy językowej formy dla swojej bezradności wobec cierpienia, które dotyka miejsc najbardziej w nas bezbronnych. Z potocznego zwrotu poeta wyprowadza metaforę organizującą wypowiadane doświadczenie. Szkicuje możliwość ucieczki – możliwość ocalenia. Kogoś, kto mówi w wierszu, próbuje ukryć w ewokowanym świecie. I zarazem z samej wypowiedzi lirycznej czyni miejsce schronienia. Silna modalność eliptycznych zdań składających się na *Być myszą*... sprawia, że kreowana rzeczywistość zyskuje walor niezwykłej intensywności, której wewnętrzną dynamikę czytelnie odzwierciedla ukształtowanie utworu – graficzne, syntaktyczne i brzmieniowe. Wat mocno wyodrębnił pierwszą strofoidę. Jej poszarpana grafia jest partyturą narastających emocji. Struktura składniowa wchodzi w mocną relację z rwącym się oddechem fraz. Zabiegi instrumentacyjne – zwłaszcza operowanie rezonującym, rozedrganym „r" oraz rozwijające się ciągi zgrzytliwych zbitek spółgłoskowych – tworzą chropowatą fakturę wypowiedzi i oddają doznanie grozy. Ta tonacja zostaje wyciszona w kolej-

[20] Konstrukcja podmiotu wiersza rysuje się jako zagadnienie delikatne i zagadkowe. *Być myszą*... nie jest prostą realizacją liryki maski. W moim odczuciu kwestii nie wyjaśnia też stosowana przez badaczy formuła metamorfozy (vide: J. Olejniczak, *W-tajemniczenie – Aleksander Wat*, Katowice 1999, s. 265; A. Dziadek, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999, s. 126). Inicjalne zdanie utworu wypowiadane jest niewątpliwie z ludzkiej perspektywy. Z perspektywy myszy mówi się o woni człowieka: „Znamy ją wszyscy – ptaki, kraby, szczury". Ale później? Kto chce „tańczyć po świeżej nocy"? Kto nosi w sobie „tchórzliwe serce mysie"? Człowiek i mysz – jednocześnie? Stojący za wierszem poeta – obolały, rozbrajająco szczery? Czy może każdy z nas – kiedy mówimy, że chcielibyśmy skryć się w mysią dziurkę?

nych strofach. Dykcja stopniowo uspokaja się. Wydłużające się zdania obejmują coraz większe obszary tekstu. Drugą całostkę graficzną tworzą dwie syntagmy. Trzecią – jedna. Narasta ich wewnętrzne skomplikowanie, a tym samym elementy świata przedstawionego układają się w konstrukcje o rosnącej złożoności – w coraz większym stopniu uporządkowane i oswojone. Dotyczy to zwłaszcza dwóch ostatnich strof – podobnych graficznie, posiadających zbliżoną strukturę rytmiczną, składających się z tej samej ilości wyrazów i sylab.[21] Ich ukryte podobieństwo zdaje się mówić o uspokojeniu rozedrganych emocji – o wewnętrznej czystości głosu. Powtórzenie tej samej osnowy sylabicznej i jednakowa ilość akcentów daje efekt prozodyjnego echa – jest odmianą muzycznej wariacji. Ten aspekt tekstu wzmocniony zostaje przez silną instrumentację – uwydatniającą wewnętrzną spoistość kolejnych strof i całego wiersza.[22] Brzmieniowym rdzeniem drugiej całostki jest otwarta, potoczysta samogłoska „o" – foniczny korelat rozległych, swobodnych przestrzeni mysiej arkadii. W kolejnej zwrotce nagromadzenie głosek szumiących, syczących i ciszących odnieść można do pojawienia się wiatru. Ale można też za ich sprawą usłyszeć narastającą ciszę. Ten ślad wyciszenia stanowi kontrapunkt dla dysonansowej tonacji odzywającej się w nagłosie utworu. Podobnie jak mocno wyodrębnione wersy zamykające kolejne całostki graficzne są kontrapunktowym odwróceniem nagłosowych formuł otwierających każdą ze strof. Gnomiczne wersy układają się w wyrazisty ciąg: „Drżenie" – „agonii" – „kryształ palpitujący". W ten sposób graficzna przestrzeń tekstu odsłania swoją oś – oszlifowaną do czystości, ascetyczną formę, która jest zarówno podsumowaniem wiersza, jak i sprowadzoną do czterech słów esencją ewokowanego w nim świata.

---

[21] Obie zbudowane są z 30. słów składających się z 59. sylab (również na tym tle widać odrębność pierwszej strofoidy, którą tworzą 23 wyrazy i 48 sylab).

[22] Wszystkie ciągi instrumentacyjne organizujące *Być myszą*... inicjowane są w pierwszej strofoidzie skąd promieniują na cały utwór i wraz z jego tokiem stopniowo są przekształcane w brzmieniowe dominanty kolejnych partii wypowiedzi.

6.

Szkicuję jedynie obrysy wypowiadanego w *Być myszą...* doświadczenia. Staram się ostrożnie wskazać newralgiczne miejsca. Nie wiem jednak, czy nie posuwam się zbyt daleko, czy nie dotykam czegoś, co wciąż trawione jest bólem i powinno pozostać wolne od „grubych opuszków moich palców, palców uzurpatora".[23] Nie opuszcza mnie bowiem poczucie, że krajobraz dobiegającego z tej poezji głosu „przebija strzała" i choć „nikt jej nie widzi" prócz starca, który „patrzy w piasek, liczy ziarnka", to przecież dosięga pewnie swego celu.[24] Powiada co prawda Eleata:

Nie ma takiego miejsca,
by strzała puszczona z łuku
miała prawo powiedzieć:
Tu jestem.
Tu.

Achilles nie jest w stanie dogonić żółwia.

Ale stary poeta odpowie – zaczynając raz jeszcze od początku, z pierwszej głoski wywodząc wszystko, również koniec:

A jednak:
Achilles zawsze dogania żółwia.
A strzała: „Tu był początek lotu mego.
A tu jest meta moja!..."

Zaczekaj
dogoni cię.
I ty powiesz:
tu – tu – tu meta moja.[25]

I doda Wat w innym wierszu – akcentując tym razem ważny zwłaszcza dla japońskiej tradycji mistyczny aspekt łucznictwa jako praktyki duchowej:

---

[23] A. Wat, *Pieśni wędrowca*: *II*, w: idem, *Poezje...*, s. 272.

[24] A. Wat, *Naprzeciw skwer...*, w: ibidem, s. 338.

[25] A. Wat, *Nie ma takiego...*, w: ibidem, s. 214.

Mówi cel strzale cięciwie ręce oku:
Ta twam asi
Co znaczy w świętym języku:
Ja jestem Ty.[26]

To nie jest jasna wiedza. Jej bolesna tonacja odzywa się w głuchej nocy – „blask sieje niewiedzenia / w czarnych wodach".[27] Ale mówi też o czymś pewnym jak zgrzyt bólu – „trzask ginących wraków". Natarczywie przypomina, że na dnie wszystkiego nieustannie „krzyczy noc. Chociaż ma usta zagipsowane", że to ona uparcie zjawia się na progu – staje u drzwi i złorzeczy:

Bólu przyjście gdy stuka w kość moją jak w drzwi.
Jak los. Kościanym palcem póki się nie poddam.
Póki nie otworzę. I bije między brwi
i jak majtek z książek wrzeszczy na mnie g o d d a m.[28]

Również w ten sposób „krzyczy noc" – bierze na siebie postać losu, postać śmierci. Tak noc podpowiada, że ostrze tkwi już w sercu, że dosięga nas nawet w najgłębszym ze schronień – w obrazach z dzieciństwa, w miejscu nadziei, pośród słów. Ale niekiedy bywa i tak, że właśnie tam – pośród słów, na dnie wszystkiego – noc oddaje nam utraconą nadzieję, pozwala jej wybrzmieć w słowach szeptanych przez ciemność:

Opadną tynki, patyna zeżre kamień,
W podskórnych wodach zgniją fundamenty.
Nie myśl, że nadzieja kłamie,
nie umarł, kto jest tylko śnięty.[29]

---

[26] A. Wat, *Japońskie łucznictwo*, w: ibidem, s. 234.

[27] A. Wat, *Nokturny*, w: ibidem, s. 191; wyimki niżej: s. 189, 190.

[28] Ibidem, s. 189.

[29] A. Wat, *Z naszeptów magnetofonowych: Opadną tynki...*, w: ibidem, s. 336.

WAT: SERCE KAMIENIA
(notatki o *Wierszach śródziemnomorskich*)

kamień który chciał być sercem,
serce które kamieniem być chciało

1.

Na progu XX wieku pisał Wincenty Korab Brzozowski:

Wszystko co było, było tylko snem…
Ale sen każdy posiada znaczenie,
A ja w swym mózgu blask mam i widzenie
I o ciemnościach rzeczy – dużo wiem.[1]

Wszystko, co było, jest ciemnością rzeczy – istnieje w przeszłości jako sen, zapada w oniryczną tkankę świata, gubi się w swoim niejasnym znaczeniu. Sceną dla tych zmąconych przepływów jest mózg poety. I pracująca w nim lustrzana optyka, za sprawą której „ciemności rzeczy" otwierają się na „blask" i „widzenie", a poezja staje się wejrzeniem w mrok istnienia. W taki sposób do głosu dochodzi poczucie, że siła spojrzenia poety polega na jego przenikliwości, na jasności wzroku, który wnika w noc świata „przez erupcję czy inwazję w tok normalnej mowy w stanie przyćmienia świadomości – słów i treści głębinowych, ciemnych".[2] W nakreśleniu takiej perspektywy Aleksander Wat widział nowatorstwo

---

[1] W. Korab Brzozowski, *Symbole*: *X*, w: idem, *Utwory zebrane*, oprac. M. Stala, Kraków 1980, s. 99.

[2] A. Wat, *Coś niecoś o „Piecyku". Brulion*, w: idem, *Wybór wierszy*, oprac. A. Dziadek, Wrocław 2008, s. 312.

swojego debiutanckiego poematu – powiązanego na wiele sposobów z językowym i artystycznym fermentem Młodej Polski. Ale w optyce akcentującej ścisły związek „językowych erupcji" i „ciemnych treści" wolno dostrzec również charakterystyczny rys późnej poezji autora *Odjazdu na Sycylię*.

2.

Wat uparcie szuka prawdy – o sobie, o świecie, o Bogu. Wierszem wychodzi jej naprzeciw. Ale dobrze wie, że samo poszukiwanie nie jest poezją. Poeta to ten, kto znajduje – formę konieczną i stojący za nią sens, formę, która sama jest „prawdziwym sensem, a nie skonwencjonalizowanym do mdłości znakiem".[3] Owszem, pisarz aż nazbyt często gubi się. I nie ma innej drogi. Tonie w „obfitościach mowy".[4] Odkrywa czystą „radość [...] i głęboki sens profuzji słów". Daje się ponieść feerii językowych asocjacji. Podąża za podszeptami uwolnionych wyrazów, niemożliwych zdań. Ale poetą jest dopiero wtedy, gdy znajduje. I tylko wtedy. Autor *Kartek na wietrze* powiada, że jako poeta „w pewien specyficzny sposób wiąże zjawiska, fakty i rzeczy", i że tylko w poezji „prawda jest dana bezpośrednio i bezwarunkowo".[5] W jego odczuciu „poezja realizuje się w pełni, kiedy jest bohaterstwem", ale jest nią przede wszystkim osobisty stosunek do słów – intymny sposób używania języka.[6] I poeta właśnie przez to „rodzime obcowanie ze słowem, być może bliższy jest bezpośred-

---

[3] A. Wat, *Na wypadek konfiskaty „Wierszy śródziemnomorskich". Przedmowa*, w: idem, *Wiersze śródziemnomorskie. Ciemne świecidło*, oprac. J. Zieliński, Gdańsk 2008, s. 199.

[4] A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, oprac. K. Rutkowski, Warszawa 1990, s. 263; kolejny cytat: s. 262.

[5] Przytaczam kolejno: A. Wat, *Szkic wstępu*, cyt. za: Cz. Miłosz, *Przedmowa*, do: A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, rozmowy przeprowadził i przedmową opatrzył Cz. Miłosz, do druku przygotowała L. Ciołkoszowa, Warszawa 1990, t. 1, s. 19; A. Wat, *Dziennik...*, s. 67.

[6] Cytat za: A. Micińska, *Aleksander Wat – elementy do portretu*, w: A. Wat, *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska, J. Zieliński, Kraków 1992, s. 81.

niego pojmowania tego, od czego słowo próbuje nas odgrodzić".[7] Wat dostrzega radykalną ułomność języka. Pamięta, że ludzka mowa jest ślepa, że jest mową „z wciąż na nowo wyłupywanymi oczami".[8] Pamięta, że do dyspozycji mamy jedynie „ślimacze słowa" –

które naszym kanibalskim wargom naszeptuje
krwią żywiony, poddany skażeniu, rozpadom, gniciu,
[gniciem, rozpadem
zakażający wszystko, co pochwyci, mózg.

I pamięta aż nazbyt dobrze, że „słowa kłamią myśli, myśl kłamie Bytowi", a w tym zwielokrotnionym kłamstwie odsłania się „lichota wszelkiej mowy wobec transcendentu".[9] Ale autor *Ciemnego świecidła* ma też poczucie, że tylko mowa może być w ludzkim świecie „wehikułem prawdy", że dla poety źródłem „wtajemniczenia w transcendent" jest „sama materia języka" – „każde słowo, nawet znaki przestankowe". Intensywność tej intymnej relacji sprawia, że poezja ignoruje „dyskurs logiczny", szuka metonimicznej relacji podobieństwa lub bliskości i staje się „czystą niemożliwością" – ułomkiem czegoś na wskroś paradoksalnego, czegoś, ku czemu prowadzą magiczne zaklęcia, akty strzeliste, oszlifowane do czystości modlitewne formuły.[10]

---

[7] A. Wat, *Szkic wstępu...*, s. 20. Wat powiada, że „między rzeczą a jej wyrazem słownym, a także między słowem a słowem, zaciągnięte są i wciąż zaciągają się błony", które są – wedle sformułowania poety – formami „pojmowania i niepojmowania" (ibidem). To one oblekają żywą tkankę świadomości i tym samym umożliwiają podmiotową obecność. Ale błona to również między innymi przejrzyste woskowane płótno wprawiane dawniej w ramy okienne zamiast szyb i w tej swojej funkcji nie tylko oddziela od świata, ale również umożliwia wejrzenie w zewnętrzną wobec podmiotu rzeczywistość.

[8] A. Wat, *Wiersze śródziemnomorskie*, w: idem, *Wybór...*, s. 150; dalej przytoczeń za tym wydaniem poematu nie opatruję odsyłaczami (całość utworu: ibidem, s. 147-190).

[9] A. Wat, *Dziennik...*, s. 297; przywołania w kolejnym zdaniu: ibidem.

[10] Wyimki: A. Wat, *Dziennik...*, s. 153, 176.

3.

Kazimierz Wyka pisał przed laty, że wyobraźnia Wata „wszędzie napotka – metafizykę". I dodawał: „Dziwaczną, o podwójnym korzeniu metafizykę: nadrealistycznym i egzystencjalistycznym".[11] Autorowi *Odjazdu Anteusza* bliskie było przeczucie surrealistów, że „w konstytucji duchowej człowieka" istnieje moment, w którym „poznanie całkowicie prześwietla rzeczy, a język nie jest już dyskursem, lecz rzeczywistością właściwą językowi, w której człowiek dotyka absolutu".[12] Taka intuicja leży u podstaw rozpoznania, że w poezji zyskuje głos całość doświadczenia, że jej spojrzenie wychodzi na spotkanie temu, co rzeczywiste, że stara się oddać sprawiedliwość „godności rzeczy istniejących", i właśnie dlatego nie poprzestaje na trzeźwej obserwacji, na jasnym oglądzie świata, ale biegnie dalej – w ciemność istnienia.[13] Wat powiada o sobie:

> Jedno oko było *common sensu*, trzeźwe i obserwujące, ale bardzo często mocniejsze było drugie oko, mistyczne, które widziało wszystko inaczej. Widziało nadświat, to co dopiero wypłynie.[14]

Rzeczy nadświata odsłania wiersz – za sprawą pracującej w nim metonimicznej geometrii. I ten sam wiersz jest miejscem zjawiającej się obecności – ukazuje „twarz poety".[15] W zestrojeniu tych odległych rejestrów zakorzenia się „dojrzewanie i rozkwit

---

[11] K. Wyka, *Super flumina Babylonis*, w: idem, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977, s. 347.

[12] M. Blanchot, *Refleksje o surrealizmie*, przeł. K. Rodowska, „Literatura na Świecie" 1996, nr 10, s. 134.

[13] Przytoczone sformułowanie: Cz. Miłosz, *O wierszach Aleksandra Wata*, w: idem, *Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990, s. 55.

[14] A. Wat, *Mój wiek...*, t. 2, s. 309.

[15] Sygnalizowaną kwestię najzwięźlej ujmuje Wat w słynnych zdaniach z *Kartek na wietrze*: „Myślę, że jedynym dziś kryterium sprawdzalnym jest twarz poety, to znaczy osobowość poetycka i los, rzecz – niestety – spoza samej poezji. Jedynym uchwytnym gwarantem jest szczerość – właściwość tedy moralna. I cena, którą poeta zapłacił sobą za wiersz, sprawa biografii, która według krytyków nie powinna nikogo obchodzić." (A. Wat, *Dziennik...*, s. 249).

nowego i czystego rozumienia poetyckiego".[16] To ono wydobywa na jaw zatarte powinowactwa i sprawia, że niekiedy „w ciemnej mowie / ludzi, w mowie bez oczu" odzywa się zapomniane echo „snu ogromnego, w którym w harmonii przedustawnej byli bliźni i zwierzęta, i rośliny, i chimery, i gwiazdy, i minerały".[17] Poezja szuka tego snu – „rozpaczliwie", zbierając „jego tragiczne obłomki", wiedząc, że wszystko, co można odnaleźć, to „rozdarcie, i urywki". Ale to właśnie w tych rozdarciach odnajdują się przebłyski czegoś, co jawi się jako „Młodość dnia, młodość czasów, młodość świata", i jeśli pozostaje nieuchwytne, nieoswojone, obce, to jednocześnie jest jak uderzenie – mocne, nieodparte, pewne.

4.

Wszystko to z wyjątkową siłą dochodzi do głosu w *Wierszach śródziemnomorskich*, które w osobnej edycji ukazały się nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego w listopadzie roku 1962 i są – jak pisze Krystyna Pietrych – „jedynym większym ukończonym utworem w dojrzałej twórczości Wata, utworem, w którym równocześnie zbiegają się najważniejsze dla poezji autora *Ciemnego świecidła* motywy i tematy, idee i problemy".[18] Poeta miał poczucie wyjątkowości tomu. W projektowanej *Przedmowie* do jego emigracyjnej reedycji powie:

> napisała mi się rozległa panorama natury, którą miałem przed sobą, losu, który miałem za sobą i ciemnych objawień, które

---

[16] A. Wat, *Dziennik...*, s. 152.

[17] A. Wat, *Mój wiek...*, t. 2, s. 73; wyimki niżej: ibidem.

[18] K. Pietrych, *O „Wierszach śródziemnomorskich" Aleksandra Wata*, Warszawa 1999, s. 11. Na temat tomu zabierano głos wielokrotnie. Najważniejsze z tych wypowiedzi to cytowana monografia Krystyny Pietrych i obszerny szkic Jacka Łukasiewicza: *„Wiersze śródziemnomorskie" – obrzęd ofiarny* (w: idem, *Oko poematu*, Wrocław 1991, s. 181-233). Niektóre wątki rozmowy o poemacie opisuje Julian Kornhauser w szkicu *Jak czytano „Wiersze śródziemnomorskie" Aleksandra Wata* (w: *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, pod red. W. Ligęzy, Kraków 1992, s. 115-131).

> nosiłem w sobie – po raz pierwszy u mnie współbrzmiących w harmonii.[19]

W uchwyconą harmonię wdziera się „inna rzecz, dysonansowa, obca, szkaradna" – „kolosalny i ohydny antyświat sowiecki".[20] Wat pisze bowiem wówczas nie tylko *Wiersze śródziemnomorskie*. Jest również „w trakcie pisania o Stalinie, o świecie skomunizowanym".[21] Szuka odpowiedniej perspektywy – wraca do własnych doświadczeń w sowieckiej Rosji, studiuje dokumenty. W *Przedmowie* wspomina:

> gdy już kiełkował we mnie ten poemat w niewyraźnej jeszcze ruminacji znaczeń, popędów i mów, przysłano mi z Paryża opasły tom francuskiego sprawozdania z XXII kongresu kompartii. [...] I oto z książki tej buchnęła na mnie taka małostkowość, taka niskość kumotrów, handlarzy żywym towarem, że dosłownie, przy plastyczności mej choroby, dostałem egzemy.[22]

W taki sposób zjawia się rzeczywistość skrajnie okrutna i zdegradowana – „poddana wszelkim erozjom, spróchniała od wewnątrz i zgniła, z przetrąconym kręgosłupem".[23] Powie poeta:

> stało się dla mnie kwestią zbawienia (tu na ziemi) opanować ją, włączyć do tej za tak ciężką cenę nareszcie osiągniętej harmonii.[24]

Uchwycona harmonia zyskuje w ten sposób jeszcze jeden ton – jawnie dysonansowy, wydobyty z „trywialności, brzydoty i wszelkich nędz" stalinizmu.[25] Jego obecność pozwala usłyszeć niepokojącą skalę „ciemnych objawień" poezji Wata i uzmysławia jednocześnie jak w odniesieniu do jego pisarstwa „nieubłagana jest dialektyka towarzyszki Ananke".[26]

---

[19] A. Wat, *Na wypadek...*, s. 197.

[20] Ibidem, s. 197, 199.

[21] Ibidem, s. 198.

[22] Ibidem, s. 198, 199.

[23] Ibidem, s. 198.

[24] Ibidem, s. 197-198.

[25] Ibidem, s. 198.

[26] A. Wat, *Biografia*, w: idem, *Wybór...*, s. 246.

5.

Wiersze śródziemnomorskie to poemat. Tworzą go dwa poetyckie cykle – *Pieśni Wędrowca* i *Sny sponad Morza Śródziemnego*. Po nich następuje koda – wiersz *Poezja* dedykowany „Gordonowi Craigowi na Jego 90-lecie".[27] W taki sposób uchwycone zostają dwie strony doświadczenia – biograficzny konkret i jego oniryczny rewers, realny pejzaż okolic Cabris i rzeczywistość snu. Rysujące się dychotomie rozpisane są w obu cyklach na wiele szczegółowych napięć. Ich złożone relacje kontrapunktuje wygłos całości, w którym mocna obecność artysty jest jednocześnie obecnością poezji spajającej rozbieżne porządki. Najważniejsze z nich układają się w nieoczywistą zależność między próbą oddania konkretnego pejzażu i pracą uwolnionej wyobraźni, między „cyklem pieśni" i „cyklem snów – drugą po chtonicznej warstwie tego luźnego, ale mającego dialektykę i artykulację poematu".[28] Pisze Wat w *Przedmowie*:

> Miałem przed sobą tyleż rozległą, co gwałtowną, panoramę:
> morze, góry i wzgórza, kotliny i jary, siedliska kamieni i ludzi
> – i wszystko to w przejmującej tonacji erozji, starzenia się materii
> żywej i nieożywionej, zdążania ku rozpadowi, degeneracji
> i śmierci.[29]

Spojrzenie chwyta rzeczywiste obrazy, pada na miejsca, które i dziś bez trudu możemy rozpoznać. Ale ruch oka jest też ruchem myśli podążającej w stronę czegoś, co prześwieca przez szkicowane krajobrazy, na które Wat patrzy „z domu dla pisarzy „La Messuguière", koło Grasse".[30] Myśl naśladująca spojrzenie podąża w głąb pejzażu. Zestraja się z ruchem wędrówki. I pozwala dostrzec, że realne miejsca podszyte są czymś budzącym grozę, czymś tak okrutnym, tak absurdalnym, że w granicach świado-

---

[27] Kolejne ogniwa poematu sygnowane są w sposób następujący: *Pieśni* – „La Messuguière, styczeń-kwiecień 1962"; *Sny* – „La Messuguière, Cabris, luty-marzec 1962"; *Poezja* – „Vence, styczeń 1962".

[28] A. Wat, *Na wypadek...*, s. 200.

[29] Ibidem, s. 197.

[30] Cz. Miłosz, *O wierszach...*, s. 55.

mości zjawia się pod postacią fantasmagorii, niczym senny koszmar wyprowadzony na powierzchnię jawy. I właśnie *Sny* dają najostrzejszy skrót rzeczywistości. Odsłaniają jej intymne pokłady – obsesyjne, irracjonalne, istniejące z intensywnością udręki. Ukazują podszewkę biografii – odwrotną stronę losu. Dotykają do żywego. Świat przedstawiony poematu uformowany został z ostro wrytych w pamięć scen, obrazów, cytatów – powracających w formie na poły upiornej, na poły groteskowej. Widzianych jak w soczewce – przez okular snu. Prawda snu jest prawdą uwolnionej wyobraźni. Ma w sobie nieodpartą siłę, z jaką senne widzenie bierze nas w swoje posiadanie. Mówi o innej naturze istnienia – zmąconej, ciemnej, niedorzecznej, i zarazem tak bujnej, że przyprawia o zawrót głowy. *Pieśni* opisują zmąconą fakturę świata. *Sny* – mówią o jego podskórnym nurcie. Prowadzą pod podszewkę realności, na drugą stronę – doświadczenia, konwencji, poezji. Są jak „szkielety zatopionych okrętów" przebłyskujące „spod świecącej [...] skóry" morza. Dostrzeżone nagle – „W prześwicie". Ujrzane po odwróceniu perspektywy jako – „białe szkielety okrętów, żaglowców, wszystkie kupne kolory / z widokówek". Ta zatopiona głębia zostaje wydobyta na jaw. Zjawia się we śnie, który jest wierszem. Dochodzi do głosu w wierszu, który jest snem poezji i drogą rafinacji – cielesnego doświadczenia, losu, „ciemnych objawień".

6.

Obie części *Wierszy śródziemnomorskich* poeta opatrzył obszernymi przypisami. Pomieszczone w nich uwagi są instruktywne i rzeczowe, mają jawnie pomocniczy charakter, stanowią formę erudycyjnego autokomentarza. Ich literacka wartość jest jednak najwyższej próby. Tworzą zaplecze pisarskiego gestu, odsłaniają biograficzne kulisy, eksponują autorską obecność, ale są też rodzajem scenografii, która pozwala mocniej wybrzmieć niuansom głównego tekstu. I jednocześnie same stają się innym nurtem utworu – nieoczywistym, niejasnym, ukrytym. Oddają głos przemilczeniom. Mówią o czymś, czego nie można powiedzieć

wprost w poemacie. I mówią to w dykcji glossy – wyjaśniając, podając źródła, ustalając powinowactwa. Przypis dopowiada, ale również ujawnia braki, wskazuje niewykorzystane możliwości. Tekst opatrzony przypisami odsłania własną ułomność. Jest jak nieukończona budowla – podstemplowana, podparta przyporami, otoczona plątaniną rusztowań.

7.

Wiersze śródziemnomorskie trzymają się „pogranicza między poezją-poezją a prozą-prozą" i na różne sposoby podtrzymują „dynamiczne napięcia", które wytwarza „ruch poezji do prozy i vice versa".[31] Modelująca siła tych napięć wyostrza skalę pisarskiego gestu i tworzy mocną przeciwwagę dla „niewyraźnej [...] ruminacji znaczeń, popędów i mów", z której rodzi się poemat.[32] Wat buduje zdania wyżłobione w języku, prowadzone mocnym, czystym pociągnięciem. I zarazem niezwykle plastyczne. Biegną ce meandrami dygresji, spiętrzone, uparcie podążające za czymś, co nie mieści się w ich granicach. Epicki rozmach kontrapunktowany jest w nich przez wyrazistą zwięzłość obrazów – niekiedy sprowadzonych do kilku słów, do jednej metafory. Bywają jawnie manieryczne, poddają się natręctwu powtórzeń i inwersji, naznaczone są czymś groteskowym, ironizują, ale jednocześnie ich ton jest podniosły, niemal hieratyczny. Organizująca je składnia o biblijnym oddechu tworzy ramę dla oksymoronicznych struktur, paradoksów, wewnętrznych opozycji. Wybujała dyskursywność zyskuje przeciwwagę w lirycznym dreszczu. Stylistyczne rozpasanie – w skupieniu na przepływach brzmień. Wata szczególnie interesuje faktura słów. Ich rezonans i semantyczna gęstość. Wpisana w nie siatka kolokacji. Ale przede wszystkim – nieoczywista obecność znaczeń przechowanych w rdzeniach, w zbitkach głosek, w melodii złożeń. W *Kartkach na wietrze* zanotuje: „ważyłem słowa przez wzgląd na ich samoistną warto-

---

[31] A. Wat, *O przetłumaczalności utworów poetyckich*, w: idem, *Ucieczka Lotha. Proza*, oprac. K. Rutkowski, Londyn 1988, s. 182.

[32] A. Wat, *Na wypadek...*, s. 198.

ść".[33] Kilka stron dalej dopowie, że „poetycko pełnowartościowe" są te wyrazy, w których „sama fonetyka ewokuje sens".[34] Stąd tak wiele w tych tekstach motywowanych fonetycznie relacji, odsyłających do siebie nawzajem instrumentacyjnych zestrojeń – podejmowanych, przekształcanych, powracających w odwróceniu. Poeta pamięta bowiem, że to właśnie „materia fonetyczna" jest żywiołem poezji, że „wywołuje swoiste przeżycia i dalekie ewokacje, i one to sensowi wiersza nadają jego potęgę oraz głębię".[35] W ukształtowaniu materii fonetycznej ma też swoje źródło rytm, który „markuje granicę – nieuchwytną – między poezją-poezją a prozą-prozą" i „jest metronomem sensu w utajonej jego warstwie".[36] *Wiersze śródziemnomorskie* pulsują przenikliwym rytmem – rozlewnym i zarazem obsesyjnym. Ten rytm zestraja obrazy, spina myśl, wyostrza sprzeczności, mąci porządek jasnej składni, burzy architektonikę czytelnie poprowadzonego zdania. I jednocześnie jest osnową wielokierunkowych asocjacji zawiązujących się wokół głosek, słów, sformułowań, motywów, symbolicznych figur – z ich aluzyjnością, z otaczającą je siecią metonimicznych przeniesień i utożsamień. W tej warstwie utworu najwyraźniej odsłania się jego muzyczna struktura – trawestacje, pasaże, inwersje, kontrapunktowe kody. Dzięki takim zabiegom poemat zyskuje ogromną rozpiętość skali. Jej miarą jest siła ostrych dychotomii, którym poetycka dykcja stara się udzielić głosu. I niepokój wyobraźni wychodzącej naprzeciw istnieniu, które jest pełne sprzeczności – „porusza się, żyje, trwa, rozwija się w sprzecznościach".[37] W *Poezji* zamykającej *Wiersze śródziemnomorskie* Wat napisze:

> Sprzeczności to oczywiste, ale z ich oplotów
> powstajemy i w sprzeczność się obracamy, poeto,
> gwiazdo, drzewo, chmuro z trenem motyli nad wodami.
> Taka jest natura rzeczy.

---

[33] A. Wat, *Dziennik...*, s. 298.

[34] Ibidem, s. 312.

[35] A. Wat, *O przetłumaczalności...*, s. 178.

[36] Ibidem, s. 180.

[37] A. Wat, *Dziennik...*, s. 45.

W tej trawestacji formuły: „Prochem jesteś i w proch się obrócisz" brzmi nuta konsolacji. Sprzeczność jest gliną stworzenia. I jest też popiołem śmierci. Ale to właśnie jej oploty łączą odległe rejestry, spajają byt, podtrzymują istnienie. W *Pieśniach Wędrowca* poeta zobaczył to w ten sposób:

> trakty, drogi, steczki w niepojętych przeplotach. A – dalej – wężą i srebrem wiślą się potoki.

I jeszcze tak: „dukty, drogi w przeplotach". I znów: „drogi, / przeploty dróg". Ta sieć szlaków i strumieni jest siecią powiązań – naocznym znakiem tego nexus rerum, o którym mówią poplątane ścieżki odesłań, metonimicznych przyporządkowań, asocjacji. To ich drogami podąża Wędrowiec.

8.

Za metaforą wędrowca stoi stara i rozległa tradycja. Jej główny nurt tworzą dopływy myśli stoickiej i chrześcijańskiej, w których wędrówka ma przede wszystkim walor moralny i ascetyczny, ale kryje też w sobie sens poznawczy. Jest drogą oczyszczenia. Prowadzi w stronę doskonałości. Pozwala odnaleźć prawdę. Dlatego wędrowanie często samo w sobie staje się celem – w zgodzie z przeświadczeniem, że właśnie w trudzie poszukiwania prawdy skrywa się jej najgłębsza istota. Dla pisarzy starszych od Wata o pokolenie, dla twórców Młodej Polski – wędrówka była „sposobem definiowania podmiotu", odwzorowywała „krajobrazy duszy", stawała się figurą „przeżyć wewnętrznych, którym w metaforycznych złożeniach nadaje się niemal namacalny kształt krajobrazów".[38] Przemierzana w ten sposób przestrzeń to świat uwewnętrzniony, który „Wędruje razem z wędrowcem, sam siebie odkrywa".[39] Autor *Wierszy śródziemnomorskich* odwraca lustrzaną mechanikę pejzażu wewnętrznego. Wędrówkę opisze w taki sposób, by czytelnik nie miał wątpliwości, że odbyła się

[38] H. Filipkowska, *Tułacze i wędrowcy*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, studia i eseje pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977, s. 23, 22, 21.

[39] Ibidem, s. 47.

ona rzeczywiście, a dopiero ze swojej relacji, z kreślonej panoramy, z opisów miejsc i zdarzeń – uczyni oś doświadczenia wewnętrznego. Podmiot młodopolskich wierszy często pozostawał „uwięziony w swym wnętrzu", w przestrzeni, którą sam kreował i czynił obszarem wędrówki.[40] U Wata na odwrót. Podmiot jego poezji szuka miejsca, z którego mógłby obserwować sam siebie. Szuka takiej perspektywy, która pozwoliłaby mu na przekroczenie granic świata nieuchronnie subiektywizowanego w mowie i stwarzałaby tym samym możliwość wniknięcia w zewnętrzną rzeczywistość i odmienne sposoby istnienia. Interesuje go świat dany bezpośrednio – w oku patrzącego, w dotknięciu, pod stopami. Ale szuka też świata niewidocznego dla oka – ukrytego w głębokiej ciemności, która zalega we wnętrzu kamieni. Podąża za pragnieniem, by „widzieć sny / kamienia, jego kamiennym wzrokiem", „dotykać myśli kamienia", „być w myśli kamienia, być tym, co myśli jego myśl".

9.

Sceną dla zstąpienia w „świat kamienny" mają być skaliste krajobrazy okolic Cabris – „megality pradawnego uroczyska", „amfiteatr głazów o fantastycznych kształtach", „spiętrzone wały gór, wzbudzone przeciw, / gdy były ciekłe, ogniste, grzywiaste". To w ich asyście zjawia się przeczucie, że istnieje „Serce kamienia / nie podległe zniszczeniu, śmierci wszystkiego, co się staje". W tym niepojętym wymiarze istnienie jest niezmącone, suwerenne, bezgraniczne. Wat napisze:

> wszystko tam znaczące i czyste, wszystko tam wszystkim.
> Tylko tam. Jeśli jest Bóg, tam jest. W sercu kamieni.
> [Także – w ich snach.

Kamienie – „Nie stają się, są." I dlatego mogą być namacalnym śladem istnienia pozostającego w zgodzie ze sobą, godzącego się na wszystko bez drżenia, w prostej obecności będącej własną tautologią, uobecniającej – jak czytamy w pierwszej redakcji

[40] Ibidem, s. 23.

poematu – „zgodę ze wszystkim, [...] tę jedyną wspaniałomyślną zgodę", która wszystko przygarnia „w dobroć kamienia, w jego miłosierdzie, w jego solidarność".[41] Serce kamienia jest miejscem zjawiającej się wieczności. W jej rozkwitającym trwaniu nie ma nic „z tańca, nic z wirowań, nic z frenezji: reguła tylko. I milczenie." Ta nieruchoma cisza skrywa jednak żywy puls. Kamień jest bowiem „czuły, / pulsujący – za słońca obrotem" i jednocześnie oddala się „w głąb siebie-kamienia, bez ruchu, bez szemrania; stygnący; obecny obecności gaśnięciem – w zimnych / atrakcjach księżyca". Następstwo dnia i nocy jest jak obrót klepsydry, w której kamienie osypują się „ubytkiem [...] równomiernym, / nieustającym, nie różnicowanym, ziarnko, jedno przy drugim". To inny czas – nawracający bez końca, powierzony dłoniom wciąż na nowo odwracającym klepsydrę. Ten czas trwa w sercu kamienia, w jego śnie, w miejscu, które jest dla nas zamknięte „na wszystkie / pieczęcie". Wejść tam nie można. Można jedynie zatrzymać się na progu – w przeczuciach sztuki, w geście artysty, „w mgnieniu olśnień" chwytających „odblask, snu oddalone i oddalające się echo".

10.

Wędrowiec staje na progu. Dociera do granicy śmierci. Dotyka tej niemożliwej krawędzi, zza której wychylają się umarli. Z głową złożoną na kamieniu nachyla się w „ciemne, / z którego powstaliśmy" –

> gdy na krawędzi zaśnięcia, skąd
> ociężali ciemnem, schylamy się w ciemniejsze – gdy tam marzyłem:
> [otom
> i ja, kamień śród kamieni, i jak one wyniesiony a bez pychy,
> [bezwładny
> a w sił napięciu, w napięć pełni, jaka wisi ściśnięta
> [w kamienną pięść
> księżyca nad krajobrazem jałowym –

[41] Vide: „Twórczość" 1962, nr 7; cytat za: *Noty i komentarze*, w: A. Wat, *Poezje...*, s. 500.

– zbudził mnie zgiełk tych,

których przeżyłem.

Pamiętaj! Pamiętaj!

W taki sposób ludzka miara upomina się o swoje prawa. Umarli złorzeczą ziemi, która ich zdradziła. Przychodzą „kształtnie okryci lawą / gliny", pod którą nic nie ma. Ich ciała rozsypały się w popiół. Została tylko ciżba głosów, upiorny zgiełk potępionych – trwający w pamięci, domagający się piekła:

> Pamiętaj! Pamiętaj! – krzyczą: a chcą być zapomnieni.
> Pamiętaj! – krzyczą: a chcą wiecznej niepamięci. Nasze piekło –
> w pamięci tych, którzy nas przeżyją.

Ten krzyk kłamie sam sobie. Wybudza ze śmierci. Przywraca życiu. I szczuje. Poeta wyruszał jako pielgrzym, by po dotarciu do szczytu – stać się uciekinierem. Szedł w stronę miejsca zjawiającej się wieczności. Teraz zostaje z niego „Wyszczuty zgiełkiem i kłamstwem" śmierci. Drogę w górę, ku doskonałości – odbywał „mistyk". W dół, ku otchłani – schodzi „twórca". Schodzi w stronę wieczoru i nocy, w stronę snów. Wraca na miejsce spoczynku. I gubi „w trudnym z gór zejściu" – wszystko, co wiedział. Wyzbyty wiedzy kamienia, wiedzy gór, powie o sobie: „znów jestem tym, / którym jestem".[42]

---

[42] W osobnej edycji *Wierszy śródziemnomorskich* – podobnie jak w pierwodruku – fraza ta brzmiała: „znów jestem tym, którym byłem". W ostatecznej redakcji Wat wzmocnił więc odesłanie do słów, które Mojżesz usłyszał na pustyni „w płomieniu ognistym z pośrodku krza". W przekładzie Wujka brzmią one: „JAM JEST, KTÓRYM JEST". W *Biblii gdańskiej* czytamy: „Będę który Będę". Fraza zamykająca trzecią *Pieśń Wędrowca*: „znów jestem tym, / którym jestem" mówi o odzyskanej ponownie tożsamości. Ale oznacza również to, na co wprost wskazywał wygłos wcześniejszych redakcji poematu: oto znów jestem sobą, znów stałem się kimś, kim już byłem. To rozpoznanie regresu – pobrzmiewające nutą rezygnacji. Nie ma w nim ani mocnej pewności własnego istnienia, ani tym bardziej tego poczucia przyszłej obecności, którą z taką siłą akcentuje *Biblia gdańska*. (Vide: A. Wat, *Wiersze śródziemnomorskie*, Warszawa 1962, s. 14; A. Wat, *Poezje*..., s. 503. Wyimki z *Biblii*: Wj 3, 2. 14. Pierwodruk *Pieśni Wędrowca*: „Twórczość" 1962, nr 7; bez *Pieśni VI*).

11.

Życie wzięło górę. Nie można zstąpić w kamień póki ono trwa. W istocie bowiem to skaza życia staje na drodze do serca kamienia. Byt czysty i niewzruszony niknie w odmętach tego, co się staje. Trwałość okrywa się „materią na wskroś gnilną, poddaną wszelkiemu rozkładowi". Wybudzone oczy znów widzą –

świat żywych, jego urodę zwróconą ku śmierci, psowaną,
[z martwych
wstającą w robactwo, w szczaw, w mierzwę dla chłopskich rąk

Ta gnilna ekstrakcja ma rezurekcyjny wymiar – podtrzymuje istnienie „poddane skażeniu, przemijaniu, śmierci i – gorszemu nad to: ze śmierci / z martwych wstawaniu". Ale jej najczystszą esencję stanowi ciało w niekończącym się rozkładzie. I skóra, która „jest kamienia nawet nie przeczeniem – gorzej: innością". Poeta powie:

i ponieważ byłem zmysłowy aż do szpiku szpików,
ponieważ kochałem swoje zmysły, skórę kochałem, całą skórę,
[każdą skórę aż do
ognistej nienawiści – serce kamienia było zamknięte dla mnie
[na wszystkie
pieczęcie

Skóra bierze na siebie ślepy impet zniszczenia. Na skórze odciska się piętno życia – „Gnój, grzybica, próchno, konanie rzeczy żywych i nieożywionych". I jeśli jest najbardziej zmysłowym ze zmysłów, jeśli nieustannie pławi się w doznaniach, to właśnie dlatego wie najlepiej, że prawdę o świecie mówi ukryty we wszystkim „znak wodny: znak / egzemy, znak starzenia się, natury żywej i nie ożywionej". Egzema jest chorobą skóry. Pisząc *Wiersze śródziemnomorskie* Wat cierpiał z jej powodu. Trzy lata później wyzna Miłoszowi:

Jak powstał ten mój poemat śródziemnomorski? To jest egzematyczne. Świat jako egzema, pokryty egzemą.[43]

---

[43] A. Wat, *Mój wiek*..., t. 2, s. 196.

W ten sposób ludzka skóra zaraża skórę świata. I odwrotnie. Chora skóra świata odnajduje się w skórze poety. Wszystko bierze w swoje posiadanie „egzema ziemi, grzybica ziemi". I widać wyraźnie –

> Starzenie się ziemi. Rozpadowe procesy
> ziemi. Śniedź na ścierwie kamiennym. Złuszczenie, parszywienie
> [skrofulicznego
> jej dziecięcia.

Od dotknięcia egzemy umiera nawet kamień. I nie może być inaczej, skoro rodzi go „Mat' Syra Ziemla" – surowa Matka-Ziemia, której bezzębne „szczęki w zaniku" niestrudzenie kruszą wszystko, co jest. Wędrowiec zobaczy ją „w trudnym z gór zejściu" jako starą matkę –

> Niewidoma, to widzę, ale sękatą ręką i kijem oliwnym
> namacująca powrotu syna z pracy. Cała w czekaniu.

Ślepa staruszka szukająca dziecka – po omacku, uparcie, z matczyną cierpliwością. Jest jak Matka Boska w starości – opuszczona przez Syna:

> stoi na progu, zgięta we dwoje,
> i miłym głosem śpiewa:
> *A ja cię, synku, rodziłam na wieczne konanie*
> *A ja cię, synku, chowałam na ciężkie odpoczywanie.*
> I kijem oliwnym plecie zwięzły w powietrzu deseń.

Surowa matka rodząca syna na „*wieczne konanie*", wychowująca go do śmierci, chowająca na powrót w swoim łonie – „*na ciężkie odpoczywanie*". Gałąź oliwna w jej ręku nie jest znakiem pokoju. Mówi o niekończącej się nocy. Podpowiada, że namacujący nas przez ciemność „zwięzły w powietrzu deseń" to jedyny „wehikuł / powrotu do domu". I innej drogi nie ma –

> Próchnieć, łuszczyć się, rozpadać: tak założono w prawie
> minerałów. W prawie mięczaków. W prawie człowieka.

12.

Wyobraźnia Wata we wszystkim rozpoznaje wieczne konanie istnienia. Zjawiają się w niej wciąż na przemian – „burzliwy, wielokształtny ogrom stającego się świata" i „monotonna agonia przestrzeni". Poeta powie, że chciałby „Opisać geografię konania", ma ono bowiem „swoje terytoria, swoje wyżyny i niziny, swoje horyzonty".[44] Interesuje go topografia i geologia „komunii-konania" – łączącej wszystko ze wszystkim, nigdy nie ustającej, trwającej u samych podstaw istnienia. Autor *Buchalterii* śledzi jej niestrudzoną pracę. Wydobywa na jaw ukryty pejzaż istnienia. Odsłania nagi krajobraz – ogołocony, odarty z powabów skóry, strzeżony przez wstyd. I kładzie nam przed oczy „limf rysunek, nerwów deseń" – nagie wnętrze zobaczone „w naocznie widzialnym s t a w a n i u s i ę, w nie-wykończeniu".[45] Może to zostać oddane w taki sposób:

> Twarde wapienie z epoki wczesnojurajskiej; późniejsze nawarstwienia kredy, gipsu, piaskowca; namulenia morskie z epoki pliocenu. Tu i ówdzie obnażony profil falisty wielu formacji. Usypiska krzemieni, porowate bloki lawy wulkanicznej, skały metamorficzne, gnejsy żyłkowane czarną miką; niżej nawarstwienia numulityczne, miękki piaskowiec.

Lub tak:

> Nie, po stokroć
> nie chcę, by przez skórę oglądano mój wstyd: te sploty, żyłkowania,
> te zwoje, unerwienia, te tekstury – malunek niefiguratywny,
> [w którym gapie
> zobaczą każdy swoje: ten – flotylle zapuszczające sieci, ów –
> zmory, pyski przyklejone do psich, do żabich łap; kto inny –
> śmietnisko gdzie kościarka, dawny elf bordelów, kosturem
> zakrzywionym wygrzebuje swoje ubogie skarby; albo, dla odmiany –
> strumienie, eufraty, pięciorzecza, żyłkujące czarnoziem; albo –
> płat gnejsu, przerośnięty kredą, żółtą glinką, krwawnikiem;

[44] A. Wat, *Dziennik...*, s. 40, 39; sformułowanie w kolejnym zdaniu: s. 219.

[45] Wyimki: *Trochę mitologii* (A. Wat, *Wybór...*, s. 76); autorski przypis do *Pieśni II.*

a ktoś nader okrutny – twór obłąkanego lutnika: głuche organy,
na których nikt nie gra i nic nigdy nie zagra.

W tym, co prześwieca przez skórę, trwa nieustanna rafinacja milczącego cierpienia, rafinacja bólu, który jest czymś substancjalnym:

Poprzez gnejsy,
poprzez wapnie,
poprzez glinki
żywej materii
sączy się kropla
za kroplą
ból
(potoczny, cielesny,
nie duszny).[46]

To jeden z *Naszeptów magnetofonowych*. Słychać w nim głos rezygnacji – złamany cierpieniem. Ale jest w nim również nuta przeczucia, że przez warstwy „materii nieożywionej" ku „żywej materii" przecieka coś, co w ciele zjawia się jako ból, ale jest też esencją istnienia – jego najczystszą postacią, która wypełnia „serce kamieni" i podpowiada, że „Jeśli jest Bóg, tam jest". To okrutna wiedza. Jeśli bowiem ból jest koroną stworzenia, to jest też czystą tautologią – boli i tylko tak manifestuje „swą treść nieprzetłumaczalną".[47]

13.

Poezja Wata chce być formą bólu. I dlatego próbuje być formą namysłu nad złem. W śródziemnomorskim poemacie zjawia się ono pod wieloma postaciami. Jedną z nich jest łącząca oba cykle postać myśliwego, który „nasłuchuje / stalową lufą". To realny

[46] A. Wat, *Przez gnejsy*..., w: idem, *Poezje*..., s. 415-416.

[47] W młodości Wat pisał: „nonsens jest wspaniały przez swą treść nieprzetłumaczalną" (vide: A. Stern, A. Wat, *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz oprac. Z. Jarosiński, wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978, s. 6).

mieszkaniec Cabris – „myśliwy bez nogi, / na wojnie urwanej, tutejszy donżuan". Ale zarazem jest to obecność demonicznego zła. Figura losu – okrutnego, czekającego w milczeniu. I upostaciowana śmierć –

Zielony myśliwy
z czujną lufą,
z psem niemową
na stanowisku.
Nie pytaj kto, wiem
od dawna.

Myśliwy nadchodzi tą samą drogą, którą „dostojnie schodzili barwni magowie wioskowi, / temu trzy niedziele, w Trzy Króle". Zjawia się w piątej *Pieśni*, którą otwiera – jako motto – zawołanie Królowej z *Alicji w krainie czarów*: „Hopla, uciąć mu głowę". To absurdalne powiedzonko powraca niebawem w przetworzonej formie – niczym echo: „Hopla, utnij jej głowę, krzyczy królowa", „Hopla, utnij im głowy, / śpiewa karczmarka", „Hopla, uciąć mu głowę", „Hopla". I po drugiej stronie lustra, po stronie snów –

Tue-les, wyje motłoch. Ausrotten,
skrzeczy papuga w białym żabocie;
kostium angielski od krawca; siwa
grzywka; smukła, koścista, dystyngowana;
oko – szafir przyogniony przy szarej flaneli.

Tak odzywa się zło – w królewskim geście. Jest władcze i jawnie wyzbyte sensu – tak absurdalne, że aż groteskowe. Jego rozkazy zostaną sumiennie wykonane. Nikt nie ocaleje –

Hopla! – krzyczy głos w powietrzu,
bezusty. – „Komu?" – „Głowę!"
Nie ma. Ucięta. Wracajmy.

Na pustym placu prowansalskiego miasteczka zostaje sam Wat – bohater i podmiot poematu. Tylko jemu można jeszcze – hopla! – uciąć głowę. I od początku zapewne tylko o to chodziło.[48]

[48] Jacek Łukasiewicz powie o *Wierszach śródziemnomorskich*: „Cały poemat jest synkretycznym obrzędem". I jest to obrzęd ofiarny. Poezja spełniona niczym

Jego dotyczył dawny wyrok – tak skwapliwie, z rubaszną werwą, w groteskowo-demonicznej aurze przypieczętowany w kolejnej *Pieśni* przez pomocników śmierci. Można w nich rozpoznać – jak w przypisie podpowiada poeta – głównych aktorów stalinizmu, wierchuszkę sowieckiej Rosji sportretowaną w dosadnym skrócie. Jest w tych postaciach rys karykaturalny. Ale jest w nich też coś na wskroś infernalnego. Tak działa piekielna jurysdykcja. Bez prawa do obrony. Bez najmniejszej nadziei na sprawiedliwość. Prokurator jest sędzią i katem. Proces trwa tyle, ile czasu potrzeba, żeby obrzucić oskarżonego przekleństwami.

14.

Autor *Mojego wieku* nie ma wątpliwości, że jedną z najokrutniejszych i najbardziej odrażających manifestacji zła jest komunizm w jego stalinowskim wcieleniu. W *Dzienniku bez samogłosek* notował:

> Same słowa „komunizm", „Stalin", „Lenin" czy „Chruszczow", „walka klas" itp., itp. są obmierzłe, zbrodniczo wulgarne, i nawet milionowe hekatomby i olbrzymia potęga, która z nich wyrosła, nie dodają tej rzeczy formatu.[49]

Mimo to – a raczej dlatego, że w Cabris stało się to „kwestią zbawienia (tu na ziemi)" – poeta pisze i włącza do poematu piąte ogniwo *Pieśni Wędrowca*, swoją „pierwszą i jedyną pieśń o Stalinie", a bezpośrednio po niej umieszcza „mały traktacik pseudofilozoficzny", w którym – jak to ujmuje – „różnicę między stalinizmem a poststalinizmem" zredukował „do różnicy między szatanem a diabłem".[50] Teza wywodu jest klarowna. Później kwestia się gmatwa – „jak to u filozofów". Szatan to – „nie Zły", nie „diabeł, / behemot, azazel". Szatan – „zbuntował się, a tak, aleć

---

ofiara – jest rozpoznaniem samego siebie: „Poznawany, nigdy zresztą nie rozpoznany do końca, musi jednak zostać ofiarowany w całości" (idem, *Oko poematu...*, s. 233; wyimek wyżej: s. 230).

[49] A. Wat, *Dziennik...*, s. 226-227.

[50] A. Wat, *Na wypadek...*, s. 199.

buntował / z troski o człowieka". I dlatego z Boskiego punktu widzenia ludzie to „nasienie Szatana", a nie – „dzieci diabła", choć z ludzkiej perspektywy jawi się to dokładnie na odwrót. Wat buduje mocne i zarazem nieoczywiste napięcia. Stwórca i ucieleśniający siły chaosu Behemot, o którym czytamy w *Księdze Hioba*: „On jest początkiem dróg Bożych".[51] Sprawiedliwy sędzia i Azazel – przywódca zbuntowanych aniołów, dumny „syn ognia", który nie chciał pokłonić się „synowi gliny" – Adamowi. Z powodu swojej dumy Azazel został wygnany z Raju – na pustynię. W symbolicznej wyobraźni Izraela motyw ten odgrywa niezwykle istotną rolę. W święto Jom Kipur – w „Sądny Dzień" – Najwyższy Kapłan składał na kozła ofiarnego grzechy całego narodu, „aby oczyszczenie uczynił przezeń, a wypuścił go do Azazela na puszczą".[52] A skoro „Zły" – „diabeł, / behemot, azazel" – jest „początkiem dróg Bożych", skoro jako Azazel, którego imię oznacza „Bóg umacnia", jest narzędziem oczyszczenia z popełnionego zła, to wolno z tego wnosić, że „Złe to Dobre na niższym że tak rzeknę / etapie POSTĘPU", że nie ma wyraźnego rozdziału między diabłem i Bogiem, który jest „nieskończenie, Niepojęcie Dobry", a tym samym nie ma w istocie różnicy między złem i dobrem. Komentując traktat *De divinis nominibus* św. Dionizego – „któremu hopla, ucięto głowę" – dopowiada Wat w przypisie: „złe jest tylko skłonnością rzeczy skończonych do nie-bytu", jest „niedostatkiem dobra, czyli koniec końców dobrem", a ponieważ byt „jest niezniszczalny, przeto diabeł nie może być immanentnie zły, przestałby bowiem istnieć". Quod erat demonstrandum. Rzecz w tym, że Wat odwraca biblijny porządek. To diabłu każe spełniać rolę szatana, który pojawia się w przywoływanej przez poetę *Księdze Hioba* jako jeden z synów Bożych –

> A niektórego dnia, gdy przyszli synowie Boży, aby stali przed Panem, był też między nimi i szathan.[53]

---

[51] Hi 40, 19; przekład Jakuba Wujka.

[52] Kpł 16: 10; za *Biblią gdańską*.

[53] Hi 1, 6; niżej: Hi 1, 9 (oba cytaty za *Biblią* Wujka).

Biblijny „szatan" pełni rolę prokuratora – w zgodzie z podstawowym znaczeniem swojego imienia jest „oskarżycielem" w procesie toczącym się przed boskim trybunałem. U Wata – „diabeł jest na posyłki u Boga, patrz / księga Hioba, I, 12". We wskazanym wersecie mowa jest jednak nie o diable, lecz o szatanie, który chwilę wcześniej pyta: „Aza się Job darmo Boga boi?".[54] Szatan poety wypowiedział posłuszeństwo Bogu. Jest złem wyzwolonym spod boskiej władzy. Jest zbuntowanym aniołem wypełniającym prometeiczne dzieło. Bogu służy diabeł – „oszczerca", którego zła mowa „prowadzi do poróżnienia", bo takie właśnie znaczenia niesie ze sobą greckie „diabolos". Od tej zamiany ról wieje grozą. Zwłaszcza, że szatan w *Wierszach śródziemnomorskich* nie porzuca swojej biblijnej roli. Tyle że już nie tylko oskarża, ale też – feruje wyroki. I wykonuje je. Rzecz jasna – „z troski o człowieka". Nie przestaje być złem – brutalnym, nieokiełznanym, drwiącym z ludzkich racji. Ale zarazem prezentuje się „godnie i praworządnie", „Gemütlich". Wszystko „Jak u ludzi" – zwyczajnie, bez zbędnych ceregieli, „w ciepłym smrodku". Aż chce się zapytać z niedowierzaniem: „Machina z piekła?! Arcydzieło szatana?!" Wat nie ma wątpliwości co do demonicznych źródeł komunizmu. Jest to jednak pewność odbita w krzywym zwierciadle, pogmatwana, wzięta w wielokrotny cudzysłów – intelektualnych pasaży, gorzkiej ironii, intertekstualnej gry. I właśnie ta pewność podpowiada, że „na naszym przynajmniej etapie, ludzi / z loszków" pozostaje „tak czy owak, / – siedzieć".

15.

Zło dobrze odnajduje się w dekoracjach stalinizmu. Ale przenika wszędzie i na wszystkim odciska swoje piętno. Jest nieuchronne i stale domaga się ofiary. Z kamiennym spokojem wypowiada

---

[54] Wskazany przez poetę werset u Wujka brzmi: „I rzekł Pan do szathana: Oto wszystko co ma, jest w ręce twojej: jedno na niego nie ściągaj ręki twej. I odszedł szathan od oblicza Pańskiego"; w *Biblii gdańskiej*: „Tedy rzekł Pan do szatana: Oto wszystko co ma, jest w ręce twojej: tylko nań nie ściągaj ręki twej. I odszedł szatan od oblicza Pańskiego".

swoje: „Uciąć mu głowę" i zaraz dodaje: „A nadto oszelmować".[55] Z równą swobodą kaleczy ludzkie ciało i ciało ziemi – „materię żywą i nieożywioną". Zjawia się w groteskowych przebraniach. Zawsze jednak jest porażająco pewne siebie i na wskroś intymne. Nie opuszcza nas nigdy. Nawet w snach. Zwłaszcza w snach –

> Więc przycupnięty pod bugenwileą, tą z kamienio-
> łomów, gdzie gołe artemidy w okręcich szeweliurach, obwieszone
> [klejnotami,
> strzelały w nas ze złotych łuków, z góry oglądając naszą mękę.
> [Mękę –
> zawsze z góry. Nie oglądana z góry męka czym jest? Jedna
> chmurka osobliwie biała
> odpływa.[56]

Kamieniołom jest jak niezabliźniona rana – otwarta nawet po tysiącach lat. To miejsce, gdzie kamień jest łamany, skała ulega przemocy, opoka podlega eksterminacji. Kamieniołomy, o których wspomina Wat, to słynne Latomia del Paradiso w Syrakuzach – miejsce morderczej, niewolniczej pracy z czasów wojen peloponeskich. Poeta powie: „Pierwszy to zapewne w dziejach lager eksterminacyjny, obecnie – roślinny i ptasi raj". W tym raju trwa wyryta w kamieniu pamięć gehenny, przez jaką przeszła „pod prażącym słońcem, młodzież ateńska pojmana w niewolę". I zarazem jest on jedną z odsłon „gaju", o którym mówią słowa otwierające *Wiersze śródziemnomorskie* –

---

[55] Oszelmować czyli: obedrzeć, postrzępić, obszarpać; w dawnej polszczyźnie słowo to oznaczało też karę obcięcia ucha (stosowaną, gdy ktoś okradł króla lub rycerza).

[56] A. Wat, *Wiersze śródziemnomorskie. Ciemne świecidło...*, s. 53. Przełamanie słowa – przeniesienie dwóch ostatnich sylab wyrazu „kamieniołomów" do następnego wersu – jest graficznym ekwiwalentem dokonującego się w kamieniołomie „łamania kamieni" i jednocześnie akcentuje skłócenie pól semantycznych związanych z wyrazami „kamień" i „łom" (jak podpowiada *Słownik* Doroszewskiego: „łomy" to narzędzia do „łamania, kruszenia, podważania", ewokujące zarówno czynność, jak i jej efekt, a także: „gruzy i rumowisko", „bryły, odłamy, ciosy skalne", oraz po prostu: „kamieniołom"). Rozwiązanie typograficzne, o którym mowa, zastosował Wat w osobnej edycji poematu z roku 1962 (s. 41).

Komu gaj sądzony?
Komu w gaju miło?

I odpowiadający im echem początek *Pieśni X*:

Komu gaj sadzony?
Komu w gaju miło?

Tyle zostało z rajskiej obietnicy. Opuszczone miejsce kaźni i ciernisty krzew okryty kwiatami – „rzeczywista, pięknie rozrosła, u wyjścia z kamieniołomów" bugenwilla, pod którą przykucnął bohater snu. Wcześniej, wypluty z brzucha ryby niczym Jonasz – „Piękną zaiste parabolą" – trafił tam, gdzie wszystko jest oślepiająco nagie:

> Świetliście gołe
> damy w okręcich uczesaniach, obwieszone klejnotami,
> wprawiały mnie w stan zawstydzenia. Tym bardziej że i sam byłem goły.

Odwiedzał ulice i zaułki przeszłości – „plugawe" chwile, gdy rozwiązłość, rozkosz i odraza były tym samym. Wałęsał się „po krętych uliczkach przeklętego" miasta – „Miasta skazanego". Zasiadał „styrany w rynsztoku". A teraz – „przycupnięty pod bugenwileą"? Próbuje się ukryć? Może chce wreszcie odpocząć –

> Zmęczyło mnie to wszystko. Gdzie moja ryba? Do niej, wrócić!

Albo powód jest jeszcze bardziej prozaiczny. Nie wiemy. Ale ta niepewność, ta szarża rozregulowanej wyobraźni – to czytelne znaki. Wolno z nich wnosić, że kamieniołom w Syrakuzach jest nie tylko miejscem kaźni ludzi i kamieni. Jest również figurą wszelkich miejsc udręki, które skrywają „naszą mękę", okrywają jej grozę czymś na wskroś groteskowym i porażającym, czymś głuchym i obojętnym – jak „liczka lalek, te kolorowe peruki za szybami / na blask", „wszystkie kupne kolory z widokówek. Miasta skazanego". Jednym z tych miejsc grozy jest to, w którym zjawiający się w tym samym śnie „arogant Bruno" – w karykaturalnym skrócie sportretowany Jasieński – „pada, skona w mękach / łagrowych na dalekiej, ach jak dalekiej Północy". Powiada o nim bohater snu:

Biedny drwal. Zmówmy
za niego paciorek. Kompania drwali wraca z robót.
[Dzwonek dzwoni do pacierzy…
śpiewają…

To ofiary stalinowskiego terroru. Zesłańcy dźwigający ciężar polskiego losu – tak okrutnego, że aż trzeba go oswajać ironią. Ale zarazem są to drwale, których katorżnicza praca obraca się przeciwko drzewom – przeciwko pamiątce raju. Tak pracuje nieodparte, demoniczne zło. Kruszy kamień. Ścina drzewo – „najpiękniejszy z pomysłów demiurga na krawędzi zaśnięcia".

16.

Sny sponad Morza Śródziemnego zamyka opis ostatniej drogi. Ostatni sen jest poematem w soczewce – zbiera pojawiające się wcześniej wątki. I jest też utworem wizyjnym. Wat nazwie go nawet wierszem „proroczym".[57] Wizja dotyczy momentu, w którym serce zmienia się w „kamień". Znaczona „krwawym zygzakiem" droga w kamiennym pejzażu – wyglądającym „Jak ruiny Miasta" – jest powrotem do domu „obróconego w kamień, gdzie mech mieszka i pustka". Towarzyszy jej poruszający „wyraz głazów: zadziwienia? adoracji? groźby? / te gesty ofiarników, ofiar, orantów!". W takiej scenerii swoją powinność spełniają posłańcy śmierci –

Którzy prowadzą pod ręce to aniołowie. Na pewno aniołowie.
[O, nie tamci,
co pikują z wysoka. Tchnienie tamtych, czyste, ani ich trąbek ton
[srebrny
nie zmąca tych którzy prowadzą. To wysłannicy. Tylko wysłannicy, nic nad to, od zarania wytyczona ich trasa.

Wysłannicy przynoszący „nic" przeciwstawieni są zwiastunom zbawienia – aniołom o czystym tchnieniu, zstępującym z wysoka, zjawiającym się w graniu srebrnych trąbek. W posłańcach śmier-

[57] A. Wat, *Dziennik…*, s. 219.

ci nie ma tej lotnej siły, która spada gwałtownie z nieba. Jest w nich inna moc – beznamiętna, zimna, kamienna. Są brutalni. Ich posłannictwo niesie ze sobą „z h a ń b i e n i e". Ale nie są źli. I jeśli „wzrok mają kamienny", to przecież – „oczy ich w istocie czułe ludzkie oczy". Takie oczy „widzą tylko jedno: kamień twego serca". Patrzą w milczeniu przez czas – „niezgłębione, te same i przemienne, czułe". To właśnie pod tym spojrzeniem spełnia się pragnienie ludzkiego serca – „które kamieniem być chciało".[58]

17.

Wat pisze:

Bo tak, ciągnionyś, wleczonyś, za włosy, nogi. Odwracają oczy,
[wszelkie oczy,
i już tylko milczeniem chwalą córę Dione. Która wiekuiście
[powstaje z mórz
promienna. Szczytna ta pochwała. Ale ty jej nie dosłyszysz,
tej pięknej ciszy. Pełen jesteś po brzegi pamięci głosów.

Kilka wersów wcześniej powie: „Wszystko tu chwali córę / Dione". Dione jest córką Uranosa i Gai – nieba i ziemi. I to ona Zeusowi powiła Afrodytę – czyste kobiece piękno, zmysłową miłość zrodzoną z morskich fal. Dione jest również imieniem jednej z nereid. Nereidy mieszkają w głębi morza, gdzie przędą, tkają i śpiewają pieśni. Wszystkie te czynności są metaforami poezji. To dlatego obraz Afrodyty – „Która wiekuiście powstaje z mórz / promienna" – jest tak podobny do obrazu poezji z finałowego utworu *Wierszy śródziemnomorskich*:

---

[58] A. Wat, *Kaligrafie*, w: idem, *Wybór...*, s. 106. Warto może dodać, że w ten sposób odwrócona zostaje biblijna obietnica: „I dam wam serce nowe, a ducha nowego dam do wnętrzności waszych, i odejmę serce kamienne z ciała waszego, a dam wam serce mięsiste." (BG, Ez 32, 26; za *Biblią gdańską*). To jeden z wielu śladów intertekstualnych relacji łączących poemat Wata (podobnie jak całą jego poezję) z *Biblią* i ufundowaną na niej wyobraźnią religijną.

zachodziłaś w pełnię, gwiazdo, by znów wypłynąć
na niebo przetarte oddechem fal i błogosławieństw
– teraz jakżeś promienna, zasado promienności

Ta gwiazda to Wenus – w mitycznej wyobraźni tożsama z Afrodytą. Oddech fal niesie ze sobą niesłyszalne tchnienie „pięknej ciszy" – milczenia, którym istnienie chwali miłość. Błogosławieństwo milczenia niknie w pamięci głosów, pośród zgiełku słów. Poeta powie – o sobie i zarazem do swojego czytelnika:

Ale ty masz uszy
szczelnie zatkane woskiem pszczelim. Zatkane na ciszę.

Przez ten wosk przenika tylko odległy śpiew – muzyka swojskiego gadania, prosta, nieuczona muzyka, w której słychać i „turkot chłopskiego wozu", i „nasze chamskie głosy, drogie, czułe chłopskie głosy". Te głosy są głuche na coś, co słyszą „nawet minerały, nawet kret, nawet źdźbło". Ale tylko z tych głosów poeta może wyprowadzić wiersz. Wat napisze o nich, zamykając tymi słowami cykl *Snów*: „to śpiewają moi grabarze". Dlaczego? Bo w głosach pogrzebana jest cisza. Są grobem „tej pięknej ciszy", którą „wszystko chwali córę Dione". A jednak właśnie te odległe głosy – „raz obudzone przez nietrwałe usta" – są niczym „poseł niestrudzony", który przemierza „międzygwiezdne pola".[59] Biegną do źródła istnienia –

i trwają, i nie przeminą,
nawet gdy zniknie poronny ród ludzki, one utkwią w jaskółkach,
[w mchach,
owadach, w kamieniach, w nicości wreszcie. W ciszy,
która jest głosem pragłosu.

Ta nieprzenikniona cisza wciąż trwa – pod falą głosów, dźwięków przyrody, zwykłego hałasu. Trwa ukryta w głębi. Brzmi stale w „wybornym rezonatorze powietrza". Jest niczym „dzwon powietrza" i „dźwięk jego srebrny w płucach" – głęboki oddech. I jeśli poezja jest nasłuchiwaniem, to rodzi się nie tylko ze słucha-

[59] Wyimki: Cz. Miłosz, *Sens*, w: idem, *Poezje*, wybrał M. Stala, Kraków 1999, s. 219.

nia głosów, „które nie pochodzą od nas, chociaż są w nas", ale jest też współbrzmieniem z ciszą, z jej „contralto".[60]

18.

Tajemnicą poezji Wata jest czystość tonu wyprowadzona z doświadczenia wewnętrznego, z wyobraźni porażonej cierpieniem, rafinującej ból. W wierszu zamykającym śródziemnomorski poemat poezja jest spotkaniem z ciemnością, dojrzewa w głębi nocy, ale jest też – „promienna". Jej obraz to szkic portretu starego artysty – samego poety, ale też Gordona Craiga, jednego z najbardziej niezwykłych ludzi sztuki XX wieku. Portret ten tworzy sekwencja obrazów. Najważniejsze z nich to pojawiające się kolejno – gwiazda, drzewo i chmura. W inicjalnym zdaniu utworu wolno zobaczyć skrót poetyckiej drogi Wata – od rozbłysku „tęczowych deszczów" *JA z jednej i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*, poprzez „ciemną po wierzchu" passę lat milczenia, kiedy to autor *Bezrobotnego Lucyfera* nie publikował wierszy, aż po „niebo przetarte" jego późnej twórczości poetyckiej. Ale jest to też opis nocnej drogi Wenus, która zjawia się jako „gwiazda wieczorna" na zachodnim niebie – w poświacie zachodzącego słońca. I niebawem niknie na wygwieżdżonym niebie. Dobrze widać ją znowu dopiero nad ranem, kiedy jako „gwiazda zaranna" jaśnieje na wschodnim niebie w porannej zorzy. Ta wędrówka jest drogą światła przez noc. Wenus to grecki Fosforos i łaciński Lucifer – niesie światło, ale swoją siłę czerpie z ciemności. Wat powie, że poezja kryje się –

---

[60] A. Wat, *Dziennik...*, s. 132; w ostatniej *Pieśni Wędrowca* pojawia się apostrofa: „Ciszy contralto". Wyrażenia contralto poeta używa na określenie partii śpiewanej kontraltem (w *Nokturnach* pisze: „Co za piękne kontralto. Z początku / myślałem, że Anderson Marian / śpiewa spirituals"; idem, *Wybór...*, s. 88). Kontralt to głos kobiecy o wyjątkowej głębi niskich tonów (takim głosem dysponowała Anderson). Cisza zapadająca po partii śpiewanej kontraltem sprawia wrażenie ciszy głębokiej i miękkiej (w odróżnieniu od „głośnej ciszy", która następuje po partiach śpiewanych sopranem i wydaje się być ciszą brzmiącą ostro, natarczywie, niepokojąco).

w kulę, ciemną po wierzchu, ale w środku racicami
wyiskrzoną światła

To roziskrzona gwiazdami kopuła nieba – wypiętrzona „w pełnię", jaśniejąca w racach rozbłysków.[61] Ponad nią rozciąga się ciemność nieprzenikniona – pokrewna tej, która trwa we wnętrzu kamieni. I w stronę tej ciemności rosną korzenie poezji. Jest ona bowiem jak drzewo –

wrośnięte w ziemię korzeniem podobnym mandragorze
z kształtu a z siły Tytanom

W drugiej *Pieśni Wędrowca* pisał poeta –

drzewo, twór najdoskonalszy demiurga,
gdy jeszcze nie zasnął, dopiero zasypiał na owej krawędzi z jakiej
nachyla się głowa chłopięca, zmorzona dukaniem nad książką
[na stole,
na owej krawędzi, skąd nieodparcie ciągnie w dół, w ciemne:
[w dół i w ciemne,
z którego powstaliśmy i natrętnie wstajemy

Drzewo pojawia się na samej krawędzi ciemnej przepaści – źródła wszystkiego. I utworzone zostało z tej samej materii, w którą zanurza nas dziecięca lektura – pełna przejęcia, niemal fizycznie trudna, szukająca drogi „w mątwie liter".[62] Dukt pisma prowadzi w sen – pozwala „zapuścić korzenie jeszcze głębiej / w dobry miąższ ciemności". Ta ciemność nie jest absolutnie czysta. Kryje w sobie materię „wskroś gnilną, / poddaną wszelkim rozkładom" – „mierzwę dla chłopskich rąk". Dlatego drzewo

---

[61] Bo między innymi właśnie „rac" można się dosłuchać w „racicach światła". Skojarzenia prowadzą dalej w stronę lotnych racic gazeli. Odnoszące się do poezji zdanie: „Radosna linio arielowego lotu" wywołuje bowiem z pamięci nie tylko Szekspirowskiego Ariela (albo na przykład zjawiającego się w tradycji ezoterycznej anioła wiatru), ale też afrykańskie ariele – gatunek antylop.

[62] W. Beniamin, *Dziecko czytające*, w: idem, *Ulica jednokierunkowa*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 1997, s. 36.

wrasta w nią „dzikim, obrosłym / nieczystościami i robactwem korzeniem". Ale z głębi ciemności, z trzewi „ziemi matki" –

wynosi na światło jej sny uroczne: listowie, ptactwo, ziarno,
zawsze gotowe ku odlotom, ku wirowaniu, ku frenezji!

Te odloty i wirowania również są poezją. To dlatego koronę drzewa tworzy wieniec chmur wznoszących się coraz wyżej, lekkich jak linia „arielowego lotu", rozpostartych na niebie. Brzmi to tak:

włosy twojej lwiej głowy
wplecione w cumulonimbus, rozwiane w srebrny cirrus.

Czy to lwia głowa starego Craiga? Czy może obraz wywiedziony z etymologii imienia Ariel?[63] Nie trzeba tego rozstrzygać. Dość powiedzieć, że włosy rozwiane w chmury tworzą spiętrzony nimb, który rozrasta się wokół głowy poety.[64] Jest znakiem napowietrznej obecności. Sięga nieba. Tworzy perspektywę, z której widać, że „sprzeczność" i „natura rzeczy" są tym samym,

---

63 Imię Ariel wykłada się między innymi jako: „Lew Boży" (lub według innych lekcji: „ofiara Boga", „palenisko Boże"). Tradycja nie jest zgodna co do posłannictwa anioła o tym imieniu. Niektórzy uważają, że jest duchem upadłym i w piekle pilnuje wykonywania kar. Inni sądzą, że z woli Najwyższego włada wiatrem i ptakami. Niekiedy leczy choroby. Jego imieniem mistyka żydowska określa Jerozolimę, a Percy B. Shelley odnosił je do siebie. (Vide m. in.: G. Davidson, *Słownik aniołów w tym aniołów upadłych*, przeł. J. Ruszkowski, Poznań 1998; J. Collin de Plancy, *Słownik wiedzy tajemnej*, wybór i przekł. M. Karpowicz, Warszawa-Kraków 1993).

64 Obraz ten wyprowadza Wat nie tylko z wyglądu chmur (cirrus przypomina rozwiane po niebie włosy, cumulonimbus – wyniosłą wieżę rozszerzającą się ku górze) i z ich przestrzennego usytuowania (cumulusy to chmury najniższego piętra atmosfery, cirrusy – najwyższego; cumulonimbus jest chmurą o bardzo niskiej podstawie, rozciąga się jednak pionowo na wysokość kilkunastu kilometrów), ale także z prymarnych znaczeń przywołanych terminów nefologicznych. Cirrus to tyle co pukiel włosów lub kędziory. Słowo to odsyła też do takich znaczeń jak kędzierzawy, poskręcany, skłębiony. Cumulonimbus to złożenie dwóch kręgów semantycznych. Pierwszy związany jest z wyrazem nimbus oznaczającym – obłok, chmurę, ulewę, burzę, a także niezliczoną ilość. Drugi – ze znaczeniami słowa cumulo: kumulować, pomnażać, piętrzyć, osiągnąć najwyższą miarę.

że „zapuścić korzenie jeszcze głębiej / w dobry miąższ ciemności" i „odpłynąć / z białą chmurą jeszcze dalej" to dwie strony tego samego ruchu poezji. I właśnie ta wewnętrznie sprzeczna dynamika wstrzymuje zegar, który ma wybić godzinę śmierci. Jego „wahadło śmiertelnie ostre" nieruchomieje, gdy poezji udaje się „znów wypłynąć / na niebo przetarte oddechem fal i błogosławieństw". Pojawiający się w tym obrazie żywioł akwatyczny powraca w wygłosie wiersza. Zjawia się jako nurt tętniący w głębi ziemi, ukryty w jej łonie – jak nurt rzeki Alfeios znikający w starożytności pod powierzchnią Peloponezu. Nurt tak głębinowy, że aż podwodny, płynący pod –

łuską turkusową
pieściwej fali jońskiej, której spodem,
żądzą skóry sparzony, szalony Alfeios
dogania dziewczęcia Aretuzy.

Nurt głęboki, ukryty, przenikliwy – mocny jak miłość, dobiegający źródła.

WAT: KLUCZ DO PRZEPAŚCI
(na marginesie *Wierszy śródziemnomorskich*)

Co zapada w otchłań?

1.

W debiutanckim poemacie Wat pisał:

Różańcowe Nizze i nic. Z strun: jaspisowe struny – i nic. Słysz, Gindry, słysz! gdy śnią buruny strun – idę witać kręgosłup mojej Gindry. Gdy śnią buruny strun![1]

Wytrawny gin i spieniona muzyka snu. Dżin posuchy i falujące morze. Dalekie echo modlitwy rozbijającej się o nic. Niknące echo muzyki słów – ustające wraz z drżeniem strun, tonące we śnie. Co pozostaje? Niewiele –

> W noce bezsenne rzucać się głową w nurt alkoholicznego eteru
> i pamiętać o mieszaninie lustra z matematyczną dokładnością
> ognistych zygzaków.

I jeszcze –

> Struny nie stargane rozpaczą, na których drży z zimna i samotności
> jeden Bóg o spuchniętym wodnistym ciele.

Młody poeta chciał w ten sposób szukać nowej formy sztuki – rozgorączkowanej, wywodzonej z maligny, z ciemnego podgle-

---

[1] A. Wat, *JA z jednej i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*, w: idem, *Wybór wierszy*, oprac. A. Dziadek, Wrocław 2008, s. 21; cytaty niżej: s. 26 (dalej przytoczenia z poematu sygnuję skrótem *Piecyk*).

bia myśli. Stąd kalejdoskopowy ruch wyobraźni, gesty zerwania, nicowanie konwencji – „świadomy wybór nonsensu, redukcja do bełkotu".[2] I jeśli powoduje nim wówczas „wewnętrzna potrzeba dziwaczenia, grymasu", a wraz z nią „nieufność, pogarda i nienawiść do słów, do mowy", jeśli poddaje torturze język, jeśli słowom każe tańczyć w upiornym danse macabre, to bierze się to z poczucia, że nowoczesny pisarz jest kimś, kto ma być grabarzem literatury, że pozostało mu już tylko „burzyć poezję, jej język, jej składnię, sprowadzić ją do bełkotu i zamilknąć".[3] Sporo było w tym młodzieńczej arogancji. Sporo naiwnej pychy. Ale kiedy u schyłku życia poeta patrzy na tamte poczynania, nie ma wątpliwości, że miały one nie tylko „rozpocząć zuchwale odnowę poezji polskiej", nie tylko szukały końca „wszystkich dotychczasowych poetyk", ale zmierzały również do „rzucenia snopa światła na rzeczy z natury ciemne".[4] Pośród tych ciemnych rzeczy jest życie „duszy zakłóconej, przerażonej, wychowującej siebie do śmierci".[5] I jest wśród nich również tajemnica losu powierzonego słowom, które przychodzą z ciemności i czekają cierpliwie, by w końcu się wypełnić. Komentując *Piecyk* pisał Wat:

> Czyżby młodociany poeta był jasnowidzem swego własnego przyszłego losu, wieszczkiem, któremu dane zostały słowa, których nie zrozumie aż na starość, u schyłku długiego życia? Czy może istotnie los nasz jest z góry założony w nas zawczasu, do pory skryty jak atrament sympatyczny? Zdumiony, bezsilny stoję wobec tej zagadki.[6]

To rozpoznanie pojawia się w późnym pisarstwie Wata wielokrotnie. Dochodzi do głosu na różne sposoby. Szczególnie mocno i przejmująco odzywa się w poezji. Choćby w wierszu *Noc*

---

[2] A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, oprac. K. Rutkowski, Warszawa 1990, s. 250; drugi cytat w kolejnym zdaniu: ibidem (oba sformułowania wyjmuję z uwag Wata o poezji Baki i Białoszewskiego).

[3] Pierwsze przytoczenie: ibidem, s. 166; trzecie: A. Wat, *Coś niecoś o „Piecyku". Brulion*, w: idem, *Wybór*..., s. 306.

[4] A. Wat, *Coś niecoś*..., s. 308, 312.

[5] Ibidem, s. 311.

[6] Ibidem, s. 306.

w szpitalu – mówiącym o frazie sprzed lat, która właśnie się spełnia:

„Słowiki już śpiewają mi na śmierć. A także pawie."
Tak pisałem, gdy miałem lat dwadzieścia.
Teraz po trzydziestu pięciu jakże trudnych latach
słowiki naprawdę śpiewają mi na śmierć
w ogrodzie w Saint-Mandé, śród starych akacji.
Jak trudna jest noc szpitalna nawet w Saint-Mandé,
gdzie słowik śpiewa i słodycz drży w powietrzu
i dzwony z utrillowskich wież odmierzają czas,
a noc filtruje ból, esencje jego czarne,
i słowiki, słowiki śpiewają mi na śmierć...[7]

W młodzieńczym poemacie brzmiało to tak:

Słowiki śpiewają mi na śmierć. Ślepa Solveiga i także pawie.
I złote sny, grotem potrząsając. Czy mam nad staw iść.
Czy może miękką szyję obwinąć ciepłym szalem łez?
Czy upojnym dzwonem włosów? Słowiki już śpiewają na śmierć.[8]

2.

W pisarstwie Wata wielokrotnie powracają te same cytaty, wydarzenia, sekwencje obrazów. Wciąż przewijają się podobne sformułowania i frazy.[9] Niekiedy passus z dziennika, poddany nieznacznym retuszom, rozpisany na wersy – staje się wierszem. I odwrotnie – obrazy i sformułowania z wierszy bywają pożywką dla dyskursywnych pasaży. Jakby poeta chciał oświetlić je na wiele różnych sposobów – w obawie, że w rozproszonym dziele roz-

---

[7] A. Wat, *Noc w szpitalu*, w: idem, *Wybór...*, s. 77.

[8] *Piecyk*, s. 24.

[9] Jak celnie zauważa Adam Dziadek, w poezji Wata „ciągłe powtórzenia fonetyczne, leksykalne i składniowe tworzą z tekstu ruchomy asamblaż"; „powtarzane są całe wyrazy, grupy lub cząstki wyrazowe, a także poszczególne głoski" – „według zasady echa, odbicia" i „według reguły anagramów w postaci przedłużonego echa" (A. Dziadek, *Wstęp...*, s. LI, L, LI).

myje się to, co najważniejsze. Ale jest to również ślad poczucia, że „literatura z istoty swej, mówiąc brutalnie, jest plagiatowa", że „w przygodnych układach i postaciach rzeczy" rozpoznaje struktury już wcześniej widziane, zdarzenia kiedyś już przeżywane.[10] W młodości poeta buntował się przeciwko tej prostej prawdzie. Debiutancki poemat pisał „przeciwko książkom, przeciw parunastu latom życia w książkach".[11] W literaturze widział wówczas wysypisko makulatury – bibliotekę wyrzuconą na śmietnik, zużytą, przeżutą, a mimo to wciąż gadającą. *Piecyk* stawia w stan oskarżenia przede wszystkim młodopolszczyznę. Parodiuje ją, niemiłosiernie przedrzeźnia. Wat widzi w skonwencjonalizowanym języku Młodej Polski akt zgody na świat z gruntu fałszywy, wyzbyty realności. Dlatego będzie rozwijał jej inklinacje – do absurdu, aż po bełkot. Odsłoni papierowy charakter jej stylu. Ale zarazem wpisze się w ów kuriozalny, wynaturzony język, którym tamta epoka – pod piórem pisarzy tak różnych, jak Rolicz-Lieder, Komornicka, Miciński, Jaworski – broniła się przed pustką słów. Innymi słowy, *Piecyk* podejmie i uzna za swoją nieufność Młodej Polski wobec słów, które są dobrze zrobioną literaturą i niczym więcej.[12] Po latach autor *Kaligrafii*, tak samo jak w młodości, będzie odsyłał „piękną sztukę pisania" do lamusa.[13] O literackich manierach przeszłości, o pisarskich szkołach i wciąż wypracowywanych na nowo poetykach – powie: „nie obchodzą mnie". Ale napisze też o sobie:

> Nie jestem kopistą ani antykwariuszem – przecież nie nowości szukam, ale właśnie ciągłego uwierzytelniania nowych układów rzeczy, słów, rytmów dawnych, wielokrotnie już przeżytych.[14]

---

[10] A. Wat, *Dziennik*..., s. 164, 126.

[11] A. Wat, *Coś niecoś*..., s. 307.

[12] Wat pisze: „za poprzedników uważałem nie skamandrytów – miałem za nic ich intelektualny *message*, ale poetów i pisarzy Młodej Polski (którzy przecież tłumaczyli Nietzschego, Kierkegaarda, Marksa) – czytałem ich w dzieciństwie z intensywnym przejęciem" (ibidem, s. 312).

[13] A. Wat, *Homo ludens nie jestem*, w: idem, *Wiersze śródziemnomorskie. Ciemne świecidło*, oprac. J. Zieliński, Gdańsk 2008, s. 195; wyimek niżej: ibidem.

[14] A. Wat, *Dziennik*..., s. 126. Wat oczywiście pamięta, że prawdziwą stawką pisarstwa jest poczucie „tajemnego nabytku" – rozpoznanie w dziele czegoś,

I tak właśnie będzie czytał swój młodzieńczy poemat – patrząc wstecz, pod prąd czasu. U schyłku życia zanotuje:

> w pierwocinie mojej młodzieńczej odnajduję nie tylko ten sam głos, obecny, już starości, tę samą melopeę, ale i tematy, zdania nawet, całe *Weltempfühlung*.[15]

3.

Powiada Włodzimierz Bolecki:

> Mitologiczna groteska z secesyjnego *Piecyka* odżywa po wojnie w licznych aluzjach i symbolice mitologicznej wszystkich późniejszych utworów Wata – szczególnie w *Wierszach śródziemnomorskich*.[16]

---

czego pisarz „w swoim mózgu przed przystąpieniem do pisania nie miał" (ibidem, s. 156). Pamięta, że w sztuce liczy się tylko stworzenie rzeczy autentycznie nowej – „nowej wartości, absolutnie nieporównywalnej z innymi, zindywidualizowanej" (ibidem, s. 162). W pisarskim projekcie autora *Kartek na wietrze* nie ma jednak sprzeczności pomiędzy potrzebą uwierzytelnienia i wymogiem nowości. Wręcz przeciwnie. Obie tendencje spotykają się w tym, co wypływa z podszeptu „ciemnych objawień" i zostaje uwierzytelnione w „ciemnych przypomnieniach" – w poezji (A. Wat, *Na wypadek konfiskaty „Wierszy śródziemnomorskich". Przedmowa*, w: idem, *Wiersze...*, s. 197; A. Wat, *Ewokacja*, w: idem, *Wybór...*, s. 210).

[15] A. Wat, *Coś niecoś...*, s. 306.

[16] W. Bolecki, *Od „postmodernizmu" do „modernizmu" (Wat – inne doświadczenie)*, „Teksty Drugie" 2001, nr 2, s. 35. We wskazaniu na secesję Bolecki idzie za intuicją Miłosza i samego Wata, który w *Dzienniku bez samogłosek* pisał: „w moim Piecyku secesja przechodzi już w świadomą fazę samoośmieszenia, przezwycięża siebie, to znaczy jest na tym dwuznacznym pograniczu każdego przesilenia: intensywnie kultywowana, nadproporcjonalnie zgęszczona, obraca się w swoje przeciwieństwo, w rozkład" (s. 166). Inni badacze chętniej eksponują nadrealistyczny dopływ i widoczne w całej twórczości poety „przywiązanie do poetyki surrealistycznej, oniryczno-purnonsensowej" (P. Rojek, *„Historia zamącona autobiografią". Zagadnienie tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata*, Kraków 2009, s. 334). Adam Dziadek uzna wręcz, że technika pisarska autora *Poematu bukolicznego* „we wczesnym, ale też i późnym okresie twórczości, pod wieloma względami przypomina *écriture automatique* surrealistów" (idem, *Wstęp*, w: A. Wat, *Wybór...*, s. XXIII). *Piecyk* jest ważną pozycją kanonu polskiej

Pisząc *Pieśni Wędrowca* i *Sny sponad Morza Śródziemnego* – zapisując krajobrazy piękna i bólu, krajobrazy śmierci – Wat rzeczywiście pamiętał o *Piecyku*. Pamiętał o tłoczących się w nim obrazach, o dykcji nadmiaru i atrofii, o języku „bez powieki, i bez, i bez i poza", którego szukał na progu swojej pisarskiej drogi. Wtedy pytał na granicy bełkotu: „Kto powie czy, jako pawie, wie co wypowie". I dodawał zaczepnie: „Sądzicie może iż bredzę?".[17] Po czterdziestu z górą latach, znad tej krawędzi, na której „ociężali ciemnem, schylamy się w ciemniejsze", powie o kimś, kto zjawia się w *Wierszach śródziemnomorskich*, i zarazem o sobie: „Marzysz, stary grzybie, marzykujesz, marzykulujesz".[18] To jedno z tych miejsc, w których język osuwa się w sen – „zapada w otchłań", w „ciemne, / z którego powstaliśmy i natrętnie wstajemy".[19] Energia języka podążającego własnymi drogami to ważny rys. Wat zawsze słuchał podszeptów słów – sens wyprowadzał z brzmień, zawierzał rytmom. Ale śródziemnomorski poemat łączy z *Piecykiem* przede wszystkim skłonność do groteski, do deformacji i dysharmonii, do naśladowania ruchu rwącej się myśli. Oba teksty są stenogramami nieostrych stanów udręczonej sobą świadomości. W obu dochodzi do głosu ogromna skala i przenikliwość wyobraźni. Jej kalejdoskopowy ruch mówi o intensywności duchowego doświadczenia. Wyostrza jego intymny ton. Obrysowuje i utwierdza podmiotową obecność.

---

awangardy poetyckiej i w tym sensie należy do historii literatury. Ale czytany z perspektywy późnej twórczości poetyckiej Wata jawi się jako istotne – i wciąż żywe – jej dopełnienie. Wojciech Karpiński pisze: „Buntowniczo młodzieńczy poemat *Ja z jednej i ja z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*, dziś czytany, wymyka się klasyfikacjom. Nie jest tylko historycznym dokumentem martwej awangardy. Ratuje go energia języka. I śmiałość wyobraźni. Czasem aż boleśnie trafnej." (idem, *Książki zbójeckie*, Lublin 2002, s. 88).

[17] *Piecyk*, s. 48; przytoczenia wyżej: s. 40.

[18] A. Wat, *Wiersze śródziemnomorskie*, w: idem, *Wybór...*, s. 153, 165; dalej przytoczenia z poematu sygnuję skrótami tytułów cykli – odpowiednio: *Pieśni* i *Sny*.

[19] *Pieśni*, s. 147, 151.

4.

Osnowę ewokowanej w *Piecyku* rzeczywistości tworzą stany chorobowe, rozgorączkowane, oniryczne wizje, szarże makabrycznych skojarzeń, erotyczne napięcie – nacechowane perwersyjnie, niezdrowe, wynaturzone, nie do zniesienia. Kanwą są gorączkowe rytmy zdań, muzyczne frazowania, spiętrzenia słów rozsadzające porządek syntaktyczny wypowiedzi, nawarstwienia sensów upakowanych w zniekształcone wyrazy, w neologizmy, które są kontaminacją brzmień i znaczeń. Kaskady odesłań, aluzji, zatartych cytatów, feeria rozsypanych motywów i barw – układających się w pasma zamazanych obrazów, przenikających się struktur ikonicznych, zdeformowanych odbić. Wszystko to czyni z poematu jakość na wskroś literacką. Ale Wat powie, że w jego debiutanckiej książce „jest i to, co dziś nazywają słowem »egzystencjalny«".[20] Rzecz między innymi w podmiotowej obecności, która właśnie w przestrzeni literatury szuka dla siebie uwierzytelnienia. W *Piecyku* obecność ta wybrzmiewała na kilka sposobów. Widziana przez okular ironii, w niekończących się groteskowych przekształceniach – ukazywała własną nietożsamość. Odsłaniały ją „Zwierciadła o podwójnych licach", w których pod karykaturalnymi maskami widać było raz po raz „twarz zmiętą i ślepą".[21] Kładła na siebie przenicowany kostium stylu poprzedniej epoki. Przedrzeźniała dekadencki sztafaż –

> Aniołowie rozmyślają nad rajskim blaskiem kolorowych kinkietów
> i mojej żółtej kamizelki w huczącym tyglu tingltanglu.

Wyostrzała młodopolską skłonność do hiperboli żywiącej się figurami religijnej wyobraźni –

> Drabina do nieba, po której się wspinam z mozołem z wiecznym
> pragnieniem: dosyć. A potem nadchodzi własny anioł i strąca;
> z połamanemi członkami podnoszę się zwolna. Jestem ślepy,
> miast oczu muchy się lęgną w wypalonych oczodołach.

---

[20] A. Wat, *Dziennik*..., s. 166.

[21] *Piecyk*, s. 36, 14; cytaty niżej: s. 36, 47, 40.

I była też wskazywana wprost – jako obecność autorska:

> JA Aleksander Wat młodzieniec o połamanym na płasko nosie
> w jaskrawożółtej kamizelce, o odstających uszach i ślepych oczach.
> Studiosus philosophiae Niecała 8 m. 31 tel. 282-42.

To prawdziwy adres. Pod rzeczywistym adresem odnaleźć można również bohatera *Wierszy śródziemnomorskich*. Wat zadba o to, byśmy rozpoznali krajobrazy Préalpes de Grasse. Opisze je w obu dykcjach poematu – w *Pieśniach* i w autorskich objaśnieniach do nich. Odtworzy konkretne pejzaże. Wymieni nazwy miejscowości. I by nie było najmniejszych wątpliwości postawi kropkę nad i –

> ...Le Messuguière – posiadłość koło Cabris, fundacja dla francuskich intelektualistów, założona przez p. Andrée Vienot, gdzie wiersze te były pisane.[22]

W *Piecyku* warszawskie zaułki prowadziły do piekła wyobraźni kogoś, kto od dzieciństwa żywi się książkami. W śródziemnomorskim poemacie pejzaż Prowansji, malownicza sceneria wędrówek kuracjusza – odsyła do rzeczywistej gehenny. Okolice Cabris mają bowiem w sobie coś z „z fergońskich dolin" –

> gdzie w bieli śniegów fiolet gór i fiolet brzoskwiń przy skał fiolecie,
> i fiolet rzewnie w zieleń spłukany potoku, a filozof na koniu,
> rycerz obdarty, przepasany szkarłatem
> z Kaszmiru, mija nas dzikim cwałem, la ilah ill Allah, nas,
> przygiętych do prochu pod burą sakwą lagrową

Mowa o uzbeckim Uczkurganie nad rzeką Isfajram, gdzie Wat – jak czytamy w objaśnieniach poety – „znalazł się wiosną 1942 r.".

5.

Piecyk i *Wiersze śródziemnomorskie* mają tego samego bohatera. Jest nim Aleksander Wat – poeta o wyobraźni trawionej gorączką, naznaczony skazą „rzeczywistego odczuwania każdej

[22] *Pieśni*, s. 171; przytoczenia niżej: s. 160, 170.

możliwości", zmagający się z nieznośną obecnością ciała, z przenikającą je grozą.[23] Jego pisarstwo jest spojrzeniem w ciemność istnienia. Jest rozpoznaniem, że „noc zstępuje w rym" i ta sama noc „filtruje ból, esencje jego czarne".[24] To dlatego poezja i choroba szukają się nawzajem. Wat wspomina –

> *Piecyk* pisałem w czterech czy pięciu transach, w styczniu 1919, przy 39°-40° gorączki. Potem w noce zimowe, przy żelaznym piecyku, gdy wracałem z ekscentrycznych wędrówek cygańskich. Wprawiałem się w stan transu, aby „wyzwolić swoje wiedźmy".[25]

Po latach wiedźmy zjawią się nieproszone. Sprowadzi je „inna rzecz, dysonansowa, obca, szkaradna".[26] Znakiem ich obecności będzie egzema. To za jej sprawą wyłoni się ostateczny kształt śródziemnomorskiego poematu –

> Jak powstał ten mój poemat śródziemnomorski? To jest egzematyczne. Świat jako egzema, pokryty egzemą. Ktoś mi przysłał do Prowansji sprawozdanie z XX[II] Zjazdu, wydane przez bezwstydnych Francuzów. Polacy też wydali, ale skrócili, a bezwstydni Francuzi nie brzydzili się wydać tych wszystkich rewelacji. Zaraziłem się od psa egzemą, ale mnie z tego wyleczyli w Paryżu, bo to było bardzo lekkie, a potem byłem cały pokryty egzemą ze wstrętu.[27]

Gorączka i egzema to dwa bieguny czasu – rodzący się w ciele bunt młodości i starość ucząca jak „Próchnieć, łuszczyć się, rozpadać".[28] I są to też dwie formy tego samego ognia, który trawi ciało poety i przenika w zapisywane przez niego zdania. Ten ogień spada z nieba i porywa za sobą w otchłań wszystko, czego dotknie.

---

[23] *Piecyk*, s. 10.

[24] Wyimki z wierszy *Hölderlin* i *Noc w szpitalu* (A. Wat, *Wybór*..., s. 240, 77).

[25] A. Wat, *Coś niecoś*..., s. 307.

[26] A. Wat, *Na wypadek*..., s. 197.

[27] A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, rozmowy przeprowadził i przedmową opatrzył Cz. Miłosz, do druku przygotowała L. Ciołkoszowa, Warszawa 1990, t. 2, s. 196-197.

[28] *Pieśni*, s. 155.

6.

W ósmym ogniwie *Pieśni Wędrowca* pisze poeta:

Słońce
zapuszcza we włosy pasożyta. W jego kleszczach
szczelnie chwycona trzeszczy kość, stary mebel.
Wysoka ta nuta. Rozdziera niebiosa
Od Zachodu do Wschodu. Daremnie. Już nic się
stamtąd nie wysunie. Już nie ma Ręki. Kamień który
nie spada. Spiesz się, duszo cygańska. Już noc niedługo. Centauressy
broniące Tronu, tak pisałem mając lat dwadzieścia. Już nie ma
[centauress.
Już zaraz puszczyk. Już myśliwy
na stanowisku
w kapelusiku, także zbakierowanym,
z psem-niemową. Już ogniem słońcowym
woła mnie z okien wieża La Messuguière.[29]

Zapada zmierzch. Niebawem nastanie noc – pora puszczyka, pora śmierci. Ogień słońca zniknie w ciemności – zmieni się „w kamienną pięść / księżyca nad krajobrazem jałowym". Ta zaciśnięta pięść jest znakiem przejmującego chłodu – kamiennego uścisku, który trzyma ziemską rzeczywistość „w zimnych / atrakcjach księżyca". I jest też naocznym śladem nieobecności Boga. Jego „Ręka Mściwa" u zarania czasów wywabiała świat z nieistnienia.[30] W czystym powietrzu odsłaniała się „Młodość dnia, młodość czasów, młodość świata" –

> Centauressy broniące tronu wznosiły się, powoli i harmonijnie łopocąc skrzydłami, na najwyższe szczyty cynobrowych poranków.[31]

---

[29] Ibidem, s. 164-165; cytaty niżej: s. 153, 148.

[30] Ibidem, s. 155; w przypisie Wat dopowiada, że chodzi o rękę Jehowy, zaś sam termin to „nie dość dokładny przekład z hebrajskiego *bejod hazoko*, zawierającego w sobie pojęcie mocy i przemocy, ale zapewne i pomsty" (ibidem, s. 169).

[31] *Piecyk*, s. 10; przytoczenie wyżej: *Pieśni*, s. 166.

Teraz centauressy odeszły. Nad istnieniem góruje tylko kamień. Nastaje czas snów nieprzespanych. I znowu widać będzie aż nazbyt dobrze „sztywne zimne niebieskie sklepienie", a nad nim „olbrzymie mroźne obłędne przestworza".[32] Czy może być inaczej, skoro Bóg nas opuścił? Skoro widzieliśmy jak –

> ów śmierdzący kulas ledwo zwlókł się z tronu i podrygując włóczył się po spustoszałej drodze; i długo jeszcze odwracał się ku nam, śliniąc zaropiałe przekleństwa grożąc nam wściekle kulą i cuchnąc niemożliwie.

Taki widok jest jak niegojąca się rana. Wywraca na nice Boską obecność. Ważnym wątkiem futurystycznej rewolty były próby pogłębienia atrofii wyobraźni religijnej. Pod piórem futurystów język religii parodiował sam siebie, obracał się przeciwko swojej istocie. Ale u młodego Wata rzecz wygląda chyba inaczej. Przeczucie metafizycznej pustki staje się doświadczeniem duchowym. I nie ogranicza się do rozpoznania, że puste niebo może na nowo zapełnić tylko sztuka. Ewa Baniecka powie o *Piecyku* –

> w zapisach poczynionych przez Wata w stanie transu kryje się oczekiwanie na odkrycie w jakimś wizjonerskim akcie pewnej fundamentalnej prawdy, głębokich, żywotnych treści, na nawiązanie kontaktu z głębią własnej podświadomości, na poszerzenie »wrót percepcji« [...] i na to, by mieć udział w jakimś rodzaju objawienia.[33]

To objawienie przemawia głosem rozpaczy, głosem bólu. Trwa w głębi nocy i dlatego posługuje się „wykłutymi oczami naszej mowy".[34] Wybiera poetę „o ślepych oczach" i pozwala mu widzieć głęboką ciemność zalegającą we wnętrzu kamieni.[35] W poemacie śródziemnomorskim Wat napisze:

---

[32] *Piecyk*, s. 43, 37; cytat niżej: s. 10.

[33] E. Baniecka, *Poezja a projekt egzystencji. W kręgu postaw i tożsamościowych dylematów w twórczości Aleksandra Wata*, Gdańsk 2008, s. 40.

[34] *Pieśni*, s. 150-151.

[35] *Piecyk*, s. 40.

Tylko tam. Jeśli jest Bóg, tam jest. W sercu kamieni.
[Także – w ich snach.[36]

I będzie pytał w wierszach okalających *Pieśni Wędrowca*: „Ręka czyja pnie się?", „Ręka nad kim pnie się?". Wie, że nie ma już centauress o świtaniu broniących Tronu. Ale pozwoli nam zobaczyć „trojakie wcielenie Artemidy", która zjawia się w Cabris pod swoimi lunarnymi postaciami – jako „Diana Hekata / Luna". Artemida jest boginią księżyca i w mitycznych wyobrażeniach z księżycem była utożsamiana. W dzień przemierza lasy i poluje. Nocą – chodzi jak księżyc po górach i ze swoimi nimfami oddaje się tajemnym kobiecym rytuałom. Jest mściwa i wprawna w zabijaniu. Bywa okrutna, ale zwykle zsyła szybką i bezbolesną śmierć. I chociaż była dziewicą, to widziano w niej patronkę narodzin – opiekunkę siły nieprzerwanie odradzającego się życia. W taki sposób kamienna pięść księżyca rozluźnia swój uścisk. Ukazuje wnętrze dłoni, w której spoczywają bezpiecznie wszystkie nurty istnienia – narodziny i śmierć, czułość i groza, czysta obecność Aretuzy i miłość ofiarowana Alfejosowi.[37]

---

[36] *Pieśni*, s. 151; cytaty niżej: s. 147, 167, 160.

[37] W finałowym obrazie *Poezji* – wiersza zamykającego śródziemnomorski poemat – odwołuje się Wat do jednego z najbardziej niezwykłych wątków mitu Artemidy. Bogini zazwyczaj była bezwzględna wobec swoich adoratorów i sprowadzała na nich okrutną śmierć. Z Alfejosem, który zapałał do niej gwałtowną miłością, postąpiła jednak inaczej. Rzecz tak referuje Roberto Calasso: „Nie mogła mu ofiarować swego ciała, więc wybrała w zastępstwie za siebie jedną ze swoich nimf, Aretuzę. A Aretuza uciekając namiętnie przed Alfejosem przepłynęła morze i zmieniła się w źródło pod Syrakuzami. Alfejos [...] przeobraził się w rzekę, wpłynął do morza w pobliżu Pyrgos i przez setki kilometrów, przez całe Morze Jońskie płynął jako prąd podmorski", by w końcu połączyć „swoje wody z wodami nimfy". Tak miłość osiąga swój szczyt. W jej spełnieniu spotykają się dwa głębokie nurty: „źródło, które wypływa spod ziemi, i prąd morski, który wyłania się z głębi". (R. Calasso, *Zaślubiny Kadmosa z Harmonią*, wprowadzenie J. Brodski, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 1995, s. 181, 182).

7.

Motyw dłoni odgrywa ważną rolę w wygłosie *Piecyka*. W jego ostatnim ogniwie poeta konstruuje bowiem sekwencję apokaliptycznych wizji, dla których prymarną strukturą ikoniczną jest obraz twarzy ukrytej w dłoniach. To dłonie bohatera poematu i zarazem dłonie ciemności. Na początku utworu – w inicjalnym zdaniu – zjawiały się jako „PACHNĄCE RĘCE ALEKSANDRA WATA".[38] Teraz mówi się o nich: „Amen. W twoich rękach jest moc, by niebiosa ucieszyły się niezmiernie." Dlaczego? Ponieważ właśnie te ręce –

> Dzierżą klucz od przepaści i klucz od nieba. Który użyją? tak, tak, który użyją.

Nie wiadomo „jaka jest pora bytu". W narastającym niepokoju, w ćmieniu erotycznego napięcia – zaciera się poczucie granic ciała i jasna świadomość. Przestrzeń traci spoistość. „Czarna lewa i biała prawa dłoń" – rozstępują się. I w ciemności powstaje szczelina –

> Lecz widzę jedno: to, to: (czarną) pustą szparę między dłoni. Przyprawia o rozpacz, wywołuje ducha przepaści, który cię *odtrąca od siebie*. (Aha! użyty klucz od przepaści!)

Wolno w tych słowach dostrzec odesłanie do *Objawienia św. Jana* –

> I zatrąbił piąty Anioł i widziałem, że gwiazda spadła z nieba na ziemię, a dano jej klucz studni przepaści. I otworzyła studnię przepaści; i wystąpił dym z onej studni, jakoby dym pieca wielkiego, i zaćmiło się słońce i powietrze od dymu onej studni.[39]

Pojawiający się u Wata „duch przepaści" wywołuje apokaliptycznego „anioła przepaści, któremu imię po żydowsku Abaddon, a po grecku ma imię Apolijon".[40] W języku hebrajskim imię

---

[38] *Piecyk*, s. 5; przytoczenia niżej: s. 49, 50.

[39] Ap 9, 1-2 (jeśli nie zaznaczono inaczej – cytaty za *Biblią gdańską*).

[40] Ap 9, 11 (u Wujka: „anioła przepaści, któremu imię po Żydowsku Abaddon, a po Grecku Apollion, a po Łacinie imię mając Exterminans").

anioła wskazuje na „zatracenie" lub „zagładę" i często jest po prostu nazwą najgłębszego miejsca piekielnej czeluści. Grecka forma imienia oznacza „niszczyciela" i również bywa używana na określenie piekła. Apollyon w swojej infernalnej postaci „pokryty jest rybią łuską, ma skrzydła niczym smok, niedźwiedzie łapy, a z jego brzucha bucha dym i ogień".[41] Wcześniej czytaliśmy w poemacie –

> z pierwszą zorzą, na wronym rumaku, brzęczącym złotemi podkówkami nadjechał rycerz Śmierć i Piekło za nim.[42]

Teraz piekło zjawia się wewnątrz „wojującego pokoju" jako rozpalony żeliwny piecyk – groteskowe, mopsożelazne infernum:

> To JA się palę w inkwizytorskim wnętrzu mego mopsożelaznego piecyka, to JA się palę wpośrodku między mną współleżącym z jednej strony piecyka a mną tak samo z drugiej strony piecyka. Hurr! Oglądam złowrogie dłonie tego z jednej strony i tego z drugiej strony.[43]

Dłonie mnożą się w lustrzanych odbiciach – ze złowieszczym „Hurr!" dokładają do buzującego ognia. Pokojowy piecyk zmienia się w inkwizycyjny stos – miejsce potępienia i egzekucji. Staje się figurą piekła – płonącej otchłani, nietożsamości pożerającej osobne istnienie. W tym palącym tchnieniu „ducha przepaści" można – i zapewne trzeba – widzieć ślad wyobrażeń, które piec kojarzą z sądem i miejscem potępienia. U Malachiasza brzmi to tak:

> Bo oto, przychodzi dzień pałający jako piec, w który wszyscy pyszni, i wszyscy czyniący niezbożność będą jako ciernisko, a popali je ten dzień przyszły, mówi Pan zastępów, tak, że im nie zostawi ani korzenia ani gałązki.[44]

---

[41] G. Davidson, *Słownik aniołów w tym aniołów upadłych*, przeł. J. Ruszkowski, Poznań 1998, s. 55.

[42] *Piecyk*, s. 13; w *Apokalipsie*: „I widziałem, a oto koń płowy, a tego, który siedział na nim, imię było śmierć, a piekło szło za nim" (Ap 6, 8).

[43] *Piecyk*, s. 50-51; wyimek wyżej: s. 49.

[44] Mal 4, 1.

W pismach Starego Testamentu „piec żelazny" pojawia się jako metafora ucisku i niewoli egipskiej. W *Ewangelii* Mateusza „piec ognisty", gdzie „będzie płacz i zgrzytanie zębów", jest tym samym miejscem, które określane jest jako „ciemności zewnętrzne".[45] I niewątpliwie wszystko to przynosi ze sobą pojawiający się w *Piecyku* „duch przepaści". Ale w *Apokalipsie* spadająca z nieba gwiazda – Abbadon-Apolijon-Exterminans dzierżący „klucz studni przepaści", to ten sam anioł, który przychodzi u końca czasów, by mogło się dokonać „pierwsze zmartwychwstanie" –

> I widziałem Anioła zstępującego z nieba, mającego klucz od przepaści i łańcuch wielki w ręce swojej. I uchwycił smoka, węża onego starego, który jest dyjabeł i szatan, i związał go na tysiąc lat.[46]

Czy powinno nas to dziwić? Chyba nie, skoro w przedstawieniach odnoszących się do porządku duchowego piec jest obrazowym ekwiwalentem dojrzewania do istotowej przemiany. W porządku symbolicznym odnosi się do oczyszczenia, odnowy, mistycznych narodzin, całkowitego przeobrażenia starej materii i kształtujących ją form. Pełni funkcję alchemicznej retorty, alembiku, w którym obrócona w popiół materia podlega rafinacji i destylowana jest w rzeczywistość duchową. Dlatego piec bywa kojarzony z kobiecym łonem. W *Snach sponad Morza Śródziemnego* obrzęd bar micwy – religijną inicjację i zarazem duchowe narodziny – odda Wat w taki sposób:

> Pierwsze lata młodości spędziłem
> w brzuchu ryby. Ze starej rodziny
> Balistes Capricus. Miałem lat niespełna
> trzynaście, gdy mnie wypluła. Piękna zaiste parabolą.
> Toż to był przelot!
> Dotądem nie oprzytomniał
> z wstrząsu narodzin.[47]

---

[45] Mt 8, 12; 13, 42. 50; 22, 13.

[46] Ap 20, 1-2; wyimek wyżej: w. 5.

[47] *Sny*, s. 174.

To odwołanie do historii Jonasza, który przebywał „w brzuchu ryby trzy dni i trzy nocy", aż „rozkazał Pan onej rybie, a wyrzuciła Jonasza na brzeg".[48] Wspominam o tym, ponieważ „we wnętrznościach onej ryby" powinniśmy rozpoznać figurę otchłani – piekło, do którego zstępuje słowo z wysoka. Jezus w *Ewangelii* Mateusza mówi o tym tak:

> Rodzaj zły i cudzołożny znamienia szuka; ale mu nie będzie znamię dane, tylko ono znamię Jonasza proroka. Albowiem jako Jonasz był w brzuchu wieloryba trzy dni i trzy noce, tak będzie Syn człowieczy w sercu ziemi trzy dni i trzy noce.[49]

8.

Puste niebo znajduje swoje odwrócone odbicie w wypełnionej po brzegi otchłani. W śródziemnomorskim poemacie taka otchłań zjawia się jako cukiernia dzieciństwa – „Za szybą u Greka", gdzie piętrzą się ciastka podobne do podmorskich stworzeń „ze spiczastymi brzuchami, płowe, oliwkowe, koralowe", a pomiędzy nimi dla ozdoby: „gąbki, homary – / po szczytów szczyt".[50] Ten podmorski świat widać w witrynie ciastkarni, za taflą szkła odwracającą perspektywę – tak sfałdowaną, tak głęboką, że „wszystkich warstw jej nie zliczyć". I zarazem jest to rzeczywistość sennych przypomnień – „pierwszych snów dzieciństwa", które toną w głębi czasu, w głębinach jakiejś nieokreślonej przestrzeni, gdzie wzbiera „morze, natrętne morze, do szczytów szczytu". Morskie dno zjawia się na falującej powierzchni. Powierzchnia zapada się w głąb. Spiętrzona toń pnie się coraz wyżej. Jej wymiary gubią się pośród rachub i rachunków. Wybiegają w nieskończoność. Nikną sprowadzone do wspólnego mianownika – do zera. Stają się czymś niemożliwym. Brzmi to tak:

---

[48] Jon 2, 1. 11 (pierwszy wyimek za Wujkiem); niżej: Jon 2, 2.

[49] Mt 12, 39-40.

[50] *Sny*, s. 178; cytaty niżej: s. 179.

Ciastka, owszem: I, √-7, alef °, : 0.
Fałszuję, wiem. Za to Grek wydaje reszty rzetelnie: trzy kopiejki – koprowina, smak jej czuję w opuszkach.[51]

Ze wszystkiego zostają tylko miedziaki reszty. Drobne monety bez wartości, które oddaje się dziecku. Akurat tyle, by starczyło dla opatrzenia na ostatnią drogę trzech sióstr, które „nie przestają ranić nóg".[52] We śnie „w Eastman-Color" widać aż nazbyt dobrze, że nie wiadomo „Dokąd dojdą", że błądzą bez końca „jedna za drugą" po dnie otchłani, że nie można im wskazać drogi, można tylko do nich siebie – niczym krnąbrne dziecko – „za kudły zawrócić". To trzy siostry Wata. Obok nich zjawia się też czwarta – Ola, która jako „niedorosła mimoza, czeka na dole, u drzwi". Na dole? Na samym dnie morskiej otchłani? U jej piętrzącego się „szczytów szczytu"? Poeta napisze:

Niech Ola mnie z morza
wyprowadzi. Odpłyńmy. Saneczkami. W parku, w Ujazdowskim,
przystanę na mostku trzcinowym,
pooglądam łabędzie, zapłakam.

Spojrzeć ostatni raz – pożegnać otchłań. Przywitać biel – śniegu i łabędzi. Dać się jej ponieść. Symboliczna instrumentacja tej sekwencji prowadzi jednocześnie w stronę światła i śmierci. Śnieg spaja oba wątki. Łączy zstępujące z wysoka lśnienie z przejmu-

---

[51] *Sny*, s. 179. W zestawionym przez poetę ciągu matematycznych symboli szczególnie istotne wydają się dwa ostatnie: alef ° to odesłanie do matematyki nieskończoności, której prekursorem był Georg Cantor (vide: A. D. Aczel, *Tajemnica alefów. Matematyka, kabała i poszukiwanie nieskończoności*, przeł. T. Hornowski, Poznań 2002); w zapisach matematycznych dwukropek nie tylko zastępuje kreskę ułamkową (w klasycznej matematyce – zakładającej, że dzielenie jest odwrotnością mnożenia – dzielenie przez zero jest działaniem niewykonalnym), oznacza się nim również wyrażenia: „takie, że", „spełniające warunek" (w tym wypadku chodziłoby więc o wyrażenia lub elementy ciągu równe zeru). Wat wielokrotnie wspomina o swoich matematycznych fascynacjach. W nocie towarzyszącej wyborowi z *Ciemnego świecidła* pisał: „tylko te moje wiersze sprawiają mi satysfakcję, których struktura (przecież!) w jakiś sposób pokrewna jest strukturom matematyki; inaczej mówiąc, które budzą we mnie emocje, jakich doświadczałem kiedyś, uprawiając matematykę" („Oficyna poetów" 1967, nr 2; cytat za: A. Wat, *Homo ludens*..., s. 196).

[52] *Sny*, s. 179; wyimki niżej: s. 179, 178, 179.

jącym chłodem. Mostek mówi o przejściu. Łabędzie – o rzeczywistości duchowej, o jej lotnej naturze. W dziecięcej wyobraźni łabędź jest bajecznym przybyszem z innego świata. W wyobraźni mitycznej jest ucieleśnieniem boskiego pierwiastka, który powraca do nieba, unosząc tam ze sobą fragment ludzkiej egzystencji – miłosny dreszcz. Ale to wybawienie dopiero nadejdzie. Jeszcze jest nie tu. Nie teraz. Wcześniej trzeba zobaczyć oczyma dziecka własną śmierć –

> Włosy odfrunięte
> od czaszki (gdzie zadomowił się stuletni homar, mój mały rówieśnik,
> spręgowany szafirem i minią), – meduzą
> srebrną wypłyną na wierzch, same, beze mnie.[53]

Trzeba usłyszeć „głos w powietrzu, / bezusty", który nieustannie woła: „Hopla, uciąć mu głowę".[54] Trzeba rozpoznać w sobie niestrudzoną pracę umierania –

> Gadam. Mętnieję trunkami. Potem
> obrastam, potem, mówię, egzemą, grzybicą.
> Plugawy mój przyodziewek. Żadne olejki
> z Grasse; wszystkie wonności Arabii nie zmyją. Ani
> tchnienie siostrzyczki mojej mimozy pod oknem
> nie odczyni.

Metafora mimozy mówi o kimś wyjątkowo wrażliwym i delikatnym, tak bardzo kruchym, że trudno mówić o nim bez ironii. Taka jest frazeologiczna wartość tego określenia. Ale Wat mówi o mimozie serio, niemal podniośle. I z poruszającą czułością. Wyraz mimoza wywodzi się z greki, gdzie jego źródłosłów wskazuje na kogoś, kto zmienia swoje oblicze. W porządku symbolicznym krzew mimozy jest znakiem tajemnicy zmartwychwstania. Jej czułe liście – zwijające się gwałtownie pod dotknięciem i powracające do pierwotnego kształtu pod wpływem światła – odsyłają do motywu „Noli me tangere", a tym samym do przemienionego ciała zmartwychwstałego Chrystusa. Widziano więc

---

[53] *Sny*, s. 179-180.

[54] *Pieśni*, s. 162, 161; cytat niżej: s. 164.

w mimozie symbol pewności powstania z martwych, zbawienia, nieśmiertelności, ale też dyskrecji, skromności, uniżenia i w dalszej perspektywie Boskiej wrażliwości podatnej na zranienie. Filigranowa delikatność mimozy i kruche piękno jej fioletowych, kwitnących tylko przez jeden dzień kwiatów – mogą przywodzić na myśl obrazowanie *Pieśni nad pieśniami*, zwłaszcza w zestawieniu z użytym przez Wata określeniem: „tchnienie siostrzyczki", odsyłającym do finału *Pieśni wędrowca*:

Wzlotu opoko
Domu wahadło
Serca imadło
Konwalio duszy
Ciszy contralto
I wierny całun
Smutku fiolecie,
Gdy zima prószy.
O, ciepła ziemio
Szczytów i dolin!
W doli-niedoli
Siostro moja syjamska
Oblubienico.[55]

Wszystko to pozwala zobaczyć na dnie otchłani zbawczą obecność miłości – stojącej u drzwi, odsłaniającej swoje prawdziwe oblicze. To obecność kogoś, kto zstąpił do piekieł, by powiedzieć: „Już stajał śnieg na oczach, możesz się obudzić".[56] Wcześniej poeta napisze:

Twoja ciepła dłoń na czole: „Obudź się." Niezastąpiona jest kochająca dłoń na czole. Ale tyle jeszcze przede mną drogi. Jeszcze kwiat z twarzą bestialskiego dziecka.

I doda:

---

[55] *Pieśni*, s. 168.

[56] *Sny*, s. 181; przytoczenia niżej: s. 177, 178.

Bij-zabij, rzęzi motłoch za oknem. A ptaki milczą.
[I w górach
Myśliwy. Ale Ty jesteś ze mną, nam się już nic stać nie może. Idźmy.
Jak trudno unieść nogę.
Ausrotten, syczy papuga w żabocie. Idźmy dalej. Jak łatwo
zbiegać w górę.

Ta nieoczywista pociecha przychodzi w udręce złych snów. Zjawia się pod czujnym okiem śmierci. Trwa pośród jej głosów. Jest tuż obok – w otchłani. Powtarza swoje: „Wstań". Kładzie pod stopy opokę „Wzlotu". Uczy „zbiegać w górę". I pozwala znów stanąć w miejscu stworzenia –

na owej krawędzi, skąd nieodparcie ciągnie w dół, w ciemne:
[w dół i w ciemne,
z którego powstaliśmy i natrętnie wstajemy[57]

[57] Pieśni, s. 151.

HERBERT: CIEMNE FLUKTA
(z dziejów recepcji)

1.

Epilog burzy – wygłos poetyckiej twórczości Herberta – kończy się wierszem *Tkanina*:

Bór nici wąskie palce i krosna wierności
oczekiwania ciemne flukta
więc przy mnie bądź pamięci krucha
udziel swej nieskończoności

Słabe światło sumienia stuk jednostajny
odmierza lata wyspy wieki
by wreszcie przenieść na brzeg niedaleki
czółno i wątek osnowę i całun[1]

Utwór ten domyka nie tylko ostatni z osobnych tomów, ale także – być może nawet wbrew autorskiej intencji – całe dzieło autora *Struny światła*.[2] Dzieło, którego inicjalnym wierszem

---

[1] Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2008, s. 701; dalej cytaty za tym wydaniem sygnuję tytułem i numerem strony.

[2] Danuta Opacka-Walasek powiada o *Tkaninie*, że „będąc wierszem ostatnim okazuje się zwornikiem artystycznych i tematycznych struktur [...] liryki" autora *Napisu*, co bierze się między innymi stąd, że jest „wierszem niezwykle prywatnym" i jednocześnie „pozwala się odczytywać jako zamierzona summa poetycka"; istotnie: „Trudno nie poddać się sugestii interpretacyjnej, płynącej z lokalizacji *Tkaniny* w dorobku Herberta", ale trzeba też pamiętać, że „Ten szczególny utwór – krótki, zwarty, bardzo liryczny w wyrazie i doskonale syntetyczny w konstrukcji – prowokuje lekturę złożoną, wielopłaszczyznową", że jest wierszem nie tylko świadomie ostatnim

były *Dwie krople* otwierające debiutancką książkę. Przypominam o tym, ponieważ oba teksty łączy kilka wyrazistych nici układających się w splot zbieżności i odwróceń.

2.

Dwie krople mówią o schronieniu utkanym z czułości. Splecione ramiona kochanków, jej włosy, „w których się można ukryć", koc, pod którym oboje szepczą „litanię zakochanych" – ta gęstniejąca materia coraz szczelniej okrywa ciała tonące w odmęcie pożogi.[3] Okrywa – miłość stającą wobec śmierci. Spowija jej naiwne męstwo, niefrasobliwą wierność. I staje się całunem. Tytułowe dwie krople nikną w morzu ognia, giną bezpowrotnie, obracają się w popiół. Ale zarazem ich kruche trwanie przekracza próg piekła – odzywa się we łzach kogoś, kto patrzy, pamięta, opowiada. Płacz nad losem kochanków ma w sobie coś z daremnego żalu. Ale jest też echem wzruszenia, które chwyta za gardło, kiedy do głosu dochodzi to, co staramy się ochronić i zatrzymać pod zamkniętymi mocno powiekami. To coś jest mężne i wierne –

jak dwie krople
zatrzymane na skraju twarzy[4]

I jest też całkowicie bezbronne – jak bezbronne są obrazy zatrzymane w pamięci na przekór zniszczeniu i śmierci.[5] Herbert powiada, że trzeba „ocalić obrazy".[6] I ocala zwłaszcza te,

---

(co na najbardziej rudymentarnym poziomie ujawnia się za sprawą zaburzeń w obrębie alfabetycznego porządku utworów w obrębie tomu), ale również świadomie otwartym – projektującym wielowątkową siatkę trudnych do uzgodnienia interpretacyjnych sugestii (vide: D. Opacka-Walasek, *Tkanka życia, tkanina poezji*, w: *Tkanina. Studia, szkice, interpretacje*, pod red. A. Węgrzyniak i T. Stępnia, Katowice 2003, s. 334, 335).

3 *Dwie krople*, s. 7.

4 Ibidem.

5 O wierszu rozpoczynającym *Strunę światła* piszę więcej w szkicu: *Dwie krople*, „Roczniki Humanistyczne" 1999, t. XLVII, z. 1, s. 53-63.

6 *Widokówka do Adama Zagajewskiego*, s. 602.

w których odsłania się radykalna samotność i jej bezbronna racja – przejmująco niczyja, odzywająca się w tej poezji tak często głosem porażonym przez historię. Głosem, który chce być echem milczenia poległych i tym samym poświadcza – „że jesteśmy". W wierszu dedykowanym autorowi *Na nieludzkiej ziemi* brzmi to w ten sposób –

> A potem tak jak zawsze – łuny i wybuchy
> malowani chłopcy bezsenni dowódcy
> plecaki pełne klęski rude pola chwały
> krzepiąca wiedza że jesteśmy – sami[7]

Bo nie tylko umarli są samotni. Nie tylko im przesłania wszystko „całun ziemi troskliwie zasunięty / na oczy".[8] Opuszczone jest całe istnienie – obracane w popiół, niknące w ciemności.

3.

W *Tkaninie* żywioł opresji ma akwatyczną naturę. Poeta napisze – „ciemne flukta". I przeciwstawi im – „wyspy", „czółno", „brzeg niedaleki". Flukt to – fala lub nurt. Oba znaczenia ewokują obraz płynącej wody – uderzenia fal, ich miarowy rytm, ale też falowanie rozumiane jako zmienność, chwiejność, niestałość. Ta płynna materia naznaczona jest obcością – sygnalizowaną przez obce brzmienie określającego ją wyrazu (użytego – dodajmy – w formie rzadkiej, uchodzącej za niepoprawną).[9] Ciemny wymiar tego obcego nurtu wiąże się z oczekiwaniem. Na przeciwległym biegunie sytuuje się „Słabe światło sumienia", a wraz z nim „stuk jednostajny" – miara biegnącego czasu i przemierzanej przestrzeni. Oczekiwanie otwiera perspektywę – podsyca lęk, daje pole nadziei. Światło i stukot zaznaczają bieg nici łączącej – wierność, pamięć, sumienie. Z tej nici powstanie całun. W taki sposób pra-

---

[7] *17 września*, s. 9 (dedykacja: „Józefowi Czapskiemu").

[8] *Wstyd*, s. 611.

[9] Słownikowa liczba mnoga od „flukt" to: „flukty" (vide: *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, przedruk elektroniczny, Warszawa 1997).

cują „krosna wierności" – łączą przeciwstawne porządki, osobne wątki splatają w tkaninę. Ale zarazem to właśnie miarowy ruch krosien wprawia w falowanie wszystko, co jest – budzi „ciemne flukta". Ich nurt płynie w nieskończoność – inną niż ta, której udzielić może krucha pamięć. Można ten wiersz czytać od strony niepokoju, od strony oczekiwania, które jest falowaniem czegoś ciemnego, obcego, nieokreślonego, czegoś, co dopiero nadciąga, przybliża się, nastaje, ale zarazem już jest tutaj – uderza niczym fala o ten brzeg, kruszy wyspy pamięci, porywa czółno, otwiera pod nim swoją ciemną toń. Ale można też zobaczyć w *Tkaninie* ślad intuicji podpowiadającej, że w jakiś nieoczywisty sposób tkanina poezji – „znikliwa / nieważka", obleka życie materią, która w ostatecznym rozrachunku zastępuje kir, okrywa miejsce ostatecznego ogołocenia, odprowadza „w roztopione niebo".[10] Ostatnim słowem finałowego utworu *Epilogu burzy* jest – całun. I tym samym ostatnie słowo jest całunem. Tak rysuje się podwójny kontur wiersza, który chce być głosem odwagi, chce brać na siebie impet, z jakim napiera „ślepy wszechświat".[11] Tej ciemnej fali wychodzi naprzeciw poezja wtórująca cierpieniu, obeznana z rozpaczą, pielęgnująca w ciszy nieme istnienie – „wykres absurdalnej choroby", „pamiętnik pogromu".[12] Oba te wątki są w *Tkaninie* czytelnie zaznaczone. Oba biegną wstecz – szlakiem wyznaczanym przez dwa kluczowe dla tej poezji azymuty.

4.

W latach osiemdziesiątych XX. wieku Herbert był dla wielu czytelników kimś w rodzaju Sienkiewicza stanu wojennego. Jego wiersze czytało się ku pokrzepieniu serc, dla potwierdzenia, że dojmująca bezradność jest odmianą heroizmu, że w jej zaciętym milczeniu kryje się ton wysoki, rodzaj patosu, który przenika i usprawiedliwia jałowość egzystencji w uścisku realnego

[10] Przytaczam kolejno: *Wóz*, s. 569; *Widokówka do Adama Zagajewskiego*, s. 603.

[11] *Do Marka Aurelego*, s. 26.

[12] *Kalendarze Pana Cogito*, s. 627.

socjalizmu. Taki sposób czytania dobrze dokumentują „wypisy więzienne" Adama Michnika pomieszczone w tomie *Z dziejów honoru w Polsce*.[13] Dla autora *Filozofii na czas głazowładztwa* poetyckie dzieło Herberta leży na przedłużeniu „szlaku Conrada" – jest „fragmentem wewnętrznego dialogu kultury polskiej", stanowi zwieńczenie „tego jej nurtu, który ukonstytuował się w kraju żyjącym pod ciśnieniem stalinowskiego terroru i w oporze przeciw temu terrorowi".[14] W dziejach narodu –

> co się od krzyżów i szubienic
> dowiedział równowagi brył[15]

– nurt ten ma podwójne ostrze. Zasadza się na „wierności sprawom z góry przegranym".[16] Jest trudem „przekształcania politycznej klęski w duchową siłę".[17] Ale jest też dwuznacznym wysiłkiem utrzymywania w gotowości sztafażu nadziei. Powiada autor wypisów – w nawiązaniu do dedykowanego Turowiczowi wiersza *Wawel*:

> „Akropol dla wydziedziczonych" – wielki, wspaniały gmach ofiarowany tej nędzy ludzkiej, narodowi pogrążonemu w niemocy i niewoli. Czymże innym były dla Polaków wiersze Zbigniewa Herberta?[18]

Akropol budowany z wierszy jest – powtarzam dalej za Michnikiem – kolejnym aktem „narodowej mistyfikacji, tworzonej ku pokrzepieniu serc", jest jeszcze jedną odsłoną „tego kłamstwa,

---

[13] A. Michnik, *Z dziejów honoru w Polsce (wypisy więzienne)*, Warszawa 1985. Pierwsza krajowa edycja książki ukazała się w serii *Biblioteka Kwartalnika Politycznego „Krytyka"* nakładem Niezależnej Oficyny Wydawniczej; w nocie od redakcji – opatrzonej datą: „Maj 1985" – czytamy: „*Z dziejów honoru w Polsce* wydane zostało również przez Instytut Literacki w Paryżu, wczesną wiosną 1985 r. Wydanie krajowe przygotowywane było niezależnie i stąd biorą się pewne różnice w obu edycjach." (ibidem, s. 2).

[14] Ibidem, s. 81.

[15] *Wawel*, s. 59.

[16] A. Michnik, *Z dziejów...*, s. 83.

[17] Ibidem, s. 82.

[18] Ibidem, s. 157.

którym broniliśmy się nieraz w naszych narodowych dziejach przed spodleniem i zaprzaństwem".[19] Nie lekceważyłbym tych rozpoznań. Nie odsyłałbym ich nazbyt pochopnie do lamusa. Nawet drażniący patos, w którym pobrzmiewa echo więziennego korytarza, wydaje mi się wciąż na miejscu. Mam bowiem wrażenie, że jest coś na rzeczy w podsumowującej tamtą epokę ironicznej formule Marcina Świetlickiego:

> Żyliśmy w czasach,
> w których Adam Michnik
> wybornie znał się na poezji.[20]

Tak, wiem – Michnik nie pisał o poezji. Zajmowały go postawy. Zwłaszcza te, które brał za bezkompromisowe. Ale uchwycił przecież coś, co w wierszach Herberta rzeczywiście słychać. Dobrze rozpoznał ich deprymujący i niepokojący patos. Ich na wskroś ludzką stawkę. I ich – odwagę. W tej poezji rzeczywiście „nie ma miejsca na żadną – religijną bądź świecką – eschatologię".[21] Dlaczego? Bo –

> Dla Herberta warunkiem prawdziwej siły duchowej jest brak wszelkiej rekompensaty – także Boskiej – i wierność wartościom podeptanym dla nich samych.[22]

I jeszcze dlatego, że jest i będzie – „ciemno", że nadciąga „wietrzna noc" i coraz więcej nocy, a wraz z nią – „wiatr bez celu i koloru", „wiatr bez drzew i bez obłoków".[23] Takie rozpoznanie każe odważnie stanąć „na krawędzi nicości", być „przygotowanym na najgorsze", oswajać cierpienie, znać własną bezsilność.[24]

---

[19] Ibidem, s. 158, 157.

[20] M. Świetlicki, *Wiersz dla Zbigniewa Herberta (dedykowany Wisławie Szymborskiej)*, w: idem, *Pieśni profana*, 1998, s. 15.

[21] A. Michnik, *Z dziejów...*, s. 183.

[22] Ibidem, s. 147.

[23] Kolejne przytoczenia: *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*, s. 581; *Krajobraz*, s. 552.

[24] Pierwsze z cytowanych sformułowań pochodzi od Herberta (*Elegia na odejście pióra atramentu lampy*, s. 581), drugie wyjmuję z eseju Michnika (idem, *Z dziejów...*, s. 133).

I wbrew wszystkiemu odpowiadać „nie" – na „apel przepaści".[25] Mówić „tak" – sprawom beznadziejnym, z góry przegranym jak „służba Conradowi krzyżyk z chleba / słowa marszałka o pieczęci".[26] W obcowaniu z nimi rodzi się poeta „wierny zmarłym szanujący popiół".[27] Poeta, który wyznaje innemu poecie –

> bez ziemi z ludem który mi ufa błądzę po nocy
> bezsenny

Poeta zasypiający dopiero wtedy –

> gdy noc się dopala psy wyją i po górach chodzą
> straże[28]

5.

Michnik wyostrza kontur wierności, egzystencjalnej odwagi, uporu w trwaniu na przekór ciemności. Podbija mocne i wyraźne tony tej poezji. Herbert bowiem nierzadko stara się być kimś, kto wie. Ale w jego wierszach równie często do głosu dochodzi poczucie, że ton pewności brzmi fałszywie, że retoryka zawodzi wobec losu, że rację mają jego zimne tautologie i na koniec, kiedy już przetoczy się miażdżące „koło historii", kiedy wszystko rozmaże się w kołowaniu –

> zostaje on jeden wierny
> zwinięty w pępek haft ciała
> pępek koniec warkocza[29]

Widziany od tej strony podmiot i bohater tych wierszy jest poruszająco cierpliwy i czuły, całkowicie bezbronny, bezgranicznie współczujący. Jest kimś, kto obdarza tkliwością najdrobniejszą

---

[25] *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*, s. 577.

[26] *Pępek*, s. 691.

[27] *Wstyd*, s. 611.

[28] *Do Jehudy Amichaja*, s. 610; cytat wyżej: ibidem.

[29] *Pępek*, s. 691; wyimek wyżej: ibidem.

cząstkę istnienia – zwłaszcza „coś tak małego, co waha się między istnieniem a nieobecnością, znikome, znikliwe jak ułomek druku".[30] Jest kimś, kto strzeże miejsc położonych „na samym dnie, bardzo nisko, na samym dole".[31] Z kołatką obchodzi niestrzeżone ogrody, pilnuje umarłych, schodzi za nimi do piekła, podąża w nieznane, w pustkę, gdzie wciąż trwają –

namaszczeni cierpieniem
w mokrych całunach trwogi[32]

Jest poetą, który uparcie wraca tam, gdzie słychać krzyk przeszywający niczym „ostrze / wbite w tajemnicę", krzyk „bliski gromu", składający się „z dwóch trzech samogłosek / rozpiętych jak żebra nieboskłonów", krzyk brzmiący „jak ryk spętanego", przechodzący w „wycie pod niskim ciemnym niebem / wbitego na pal".[33] I właśnie ten poeta ugodzony krzykiem, nasłuchujący jego odległego echa, jest kimś, kto zbiera „rozrzucone głoski", kładzie „Akcenty nad nicością i prochem".[34] Ale jest też –

Zdyszanym małomównym zawstydzonym własnym istnieniem
Chłopcem który nie wie[35]

Jest nim – wbrew sobie, wbrew powinności. Z ulgą notuje –

a więc dozwolone jest wątpienie
zgoda na pytanie[36]

I dodaje w innym wierszu – „nie jestem ciekaw".[37]

---

30 *Pan Cogito a Małe Zwierzątko ( )*, s. 657.

31 Ibidem.

32 *Pan Cogito – zapiski z martwego domu*, s. 525.

33 Cytuje kolejno: *Pan Cogito a pop*, s. 407; *Pan Cogito – zapiski z martwego domu*, s. 528, 527; *Pal*, s. 656.

34 *Epizod w bibliotece*, s. 179.

35 *Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin*, s. 585.

36 *Tomasz*, s. 678.

37 *Starość*, s. 693.

6.

Takie tony słychać było lepiej po roku 1989. Po przekroczeniu tej cezury łatwiej było przyznać, że „istnieje Herbert egzystencjalny, autor utworów pełnych niepokoju, wątpliwości, bolesnych pytań", że oswajana w tej poezji „Opresja traci wyrazisty kontur polityczny, ukazując oblicze religijne i metafizyczne".[38] Posługuję się wyimkami z *Ciemnego źródła* Andrzeja Franaszka, bo właśnie w tej książce widać najlepiej zmianę perspektywy. Nie radykalną, ale przecież zasadniczą. *Ciemne źródło* mówi przede wszystkim o sile i wadze duchowego doświadczenia, jakim jest poezja pisana „z wątpliwości, niepokoju, rozpaczy", o sile i wadze takiej formy istnienia, która uobecnia się w wierszu otwartym na ciemność – cierpienia, strachu, samotności, zwątpienia.[39] Grozie takiego sposobu bycia w świecie odpowiada „obolała wyobraźnia" – kołatka „od niestrzeżonych ogrodów", „kawałek deski" i „drewniany patyk", wahadło biegnące „precyzyjnie / od cierpienia do cierpienia", „narzędzie współczucia".[40] To taka wyobraźnia z ciężkich oparów rzeczywistości – wyprowadza potwora. Każe mu nadchodzić zewsząd, czyhać na wszystko. Jego egzystencję utwierdza w zaprzeczeniu. Potwór istnieje – „jest na pewno", ale zarazem ujawnia się jako „migotanie nicości".[41] Nie sposób spotkać się z nim na ubitej ziemi, ale daje o sobie znać wszędzie –

jak czad wypełnia szczelnie
domy świątynie bazary

zatruwa studnie
niszczy budowle umysłu
pokrywa pleśnią chleb

Poraża – „bezwładem [...] bezkształtem". Pan Cogito powie, że paszcza potwora to wynurzający się z mgły „ogromny pysk

---

[38] A. Franaszek, *Ciemne źródło. Esej o cierpieniu w twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2008, s. 10, 19.

[39] Ibidem, s. 20.

[40] Sformułowaniem „obolała wyobraźnia" posługuje się Franaszek (ibidem, s. 42); kolejne przytoczenia: *Kołatka*, s. 102; *Pan Cogito i wyobraźnia*, s. 461.

[41] *Potwór Pana Cogito*, s. 486, 485; przytoczenia niżej: ibidem, s. 486, 488.

nicości". Bo w istocie potwór Pana Cogito jest pustką. Dlatego walka z nim będzie próbą spotkania oko w oko z namacalną „prawdą, której dotyka obolałe ciało".[42] Będzie upartym schodzeniem do miejsca, gdzie trwa „życie na oślep zmieszane ze śmiercią".[43] I jeszcze głębiej. Tam, gdzie odsłania się nagie istnienie, jego nieoczywiste piękno uśpione w obrazach i prawda o nim – „prawda / to znaczy – groza".[44] To zstąpienie na samo dno – w piekło istnienia, jest próbą wyłuskania życia z łupin bezkształtu, nadania mu ludzkiej formy, ale jest też „kosmiczną katastrofą, radykalnym naruszeniem ładu, na którym opiera się świat, jakby rozdarciem kurtyny, za którą czai się czarna pustka, nicość".[45] Takie zstąpienie w ciemność jest próbą „wewnętrznej wolności, obdarzającej istnienie sensem".[46] Dopiero bowiem w absolutnym mroku, w miejscu grozy – brzmią serio pytania o możliwość sensu wyjętego spod władzy konieczności i przypadku, spod władzy bezdusznej obojętności, której patronuje „bóg wodnistooki z twarzą buchaltera".[47] Pytania o mocny sens – będący nie tylko „tęsknotą słabych ułudą zwiedzionych".[48] Te pytania są niczym liście. Pod każdym z nich skrywa się rozpacz – porażenie istnieniem. Julian Kornhauser powiada, że w poezji Herberta słychać „raczej żal, smutek duszy, a nie przerażenie bólem egzystencji".[49] Żal, smutek duszy – zgoda. Można nawet pójść dalej. Można

---

[42] A. Franaszek, *Ciemne źródło...*, s. 72.

[43] *Dęby*, s. 536.

[44] *Widokówka do Adama Zagajewskiego*, s. 603.

[45] A. Franaszek, *Ciemne źródło...*, s. 37.

[46] Ibidem, s. 87.

[47] *Dęby*, s. 536.

[48] Ibidem.

[49] J. Kornhauser, *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2001, s. 150. Warto może dopowiedzieć za autorem *Origami*, że źródłem owego smutku duszy jest przede wszystkim „Prawda bez jakichkolwiek »wyższych« pretensji, prawda istnienia" – podpowiadająca, że „serce rzeczy" bije w cierpieniu, i odwrotnie: że to nagie cierpienie stanowi „serce rzeczy". Takie rozpoznanie uczy wiary w „wartość wątpienia" (przechylającego się niekiedy w „gorzki sceptycyzm") i każe obstawać przy „poetyckiej »niewiedzy«, zrodzonej z przeczuć, pytań" i będącej formą „poetyckiej wyobraźni". Głos tej niewiedzy słychać już w *Strunie światła*, ale ze szczególną siłą zabrzmi

powtórzyć za Herbertem diagnozę boleśnie zgryźliwą i zarazem przejmującą – owszem, skrajnie ironiczną, ale przecież niepokojąco trafną:

pochłania mnie
bezmiar
przetykany Czarnymi Dziurami
filozofia trzeciej nad ranem
filozofia kaca
ergo New Age

filozofia
lewej nogi
słowem *naplewat*[50]

Nie przekreśla to jednak poczucia, że bycie w świecie jest stawianiem oporu. Wręcz przeciwnie. Ten opór jest rozpaczliwy i beznadziejny, ale właśnie on „stoi na straży ciał w pustkowiu", w „szelesty wierszy" przygarnia –

zetlałą materię ludzką
zrudziałe cierpienie[51]

Taki opór jest formą życia duchowego, jest formą istnienia w miejscu wytartym z życia, w miejscu śmierci – „nad którym tłucze się ziarnko pustki / nad ziarnkiem nicości".[52]

7.

W latach dziewięćdziesiątych XX. wieku w poezji Herberta coraz mocniej dochodził do głosu elegijny ton. *Elegia na odejście*, *Rovigo*, *Epilog burzy* – układają się w cykl podporządkowany poetyce epilogu. *89 wierszy* w autorskim wyborze – to mocna koda całego dzieła. Te sygnały mówią o silnej potrzebie rozrachunku,

w tomach z lat dziewięćdziesiątych – w elegijnym tryptyku, który otwierają *Dęby*, a zamyka *Tkanina*. (Ibidem, s. 6, 155, 156).

50 *Telefon*, s. 676.

51 *Zwierciadło wędruje po gościńcu*, s. 615; wyimki wyżej: *Życiorys*, s. 143.

52 *Na chłopca zabitego przez policję*, s. 654.

podsumowania, domknięcia. Jakby poeta chciał na koniec uchwycić i wskazać – autorski zamysł, ostateczne znaczenie. O czym mówi ten epilog? Mam wrażenie, że opisuje kogoś, kto strzeże fundamentalnej wątpliwości, pielęgnuje doznanie bólu, grozy, rozpaczy, podsyca nim niezgodę, pamięta bowiem, że tylko –

> nieufność twarda i niewierna
> układa palce w ranie świata
> i od pozoru rzecz oddziela[53]

W ostatnich książkach Herberta ta nieufność obraca się przeciwko samej poezji – i zarazem jest jej siłą. Pruje szwy dobrze zrobionych wierszy, nad nieskazitelność brzmienia przedkłada brulionowy zapis, łamie frazę, kaleczy zdania, ostrzy krawędzie, naśladuje nagły „świr / pękniętego lustra".[54] W taki sposób stara się wyostrzyć głos wątpliwości – mądrej, wyważonej, nie nachalnej, nie histerycznej. Wyrastającej z przejęcia istnieniem w świecie, który najlepiej opisują –

> porwane akordy
> źle zestawione kolory i słowa
> jazgot dysonanse
> języki chaosu[55]

W tym zgiełku czysto brzmieć może jedynie wątpliwość. Również ta, którą Herbert dyskretnie obraca przeciwko sobie. Czy nie zachęca bowiem, by czytać go przeciw niemu – jak sam powie w odniesieniu do kanonicznego tekstu – „pilnie badając to co jest pod freskiem"?[56] Czy nie wskazuje na „słowa niezrozumiałe wyblakłe o trojakim znaczeniu"? Czy nie nakazuje tkwić „po uszy w Księdze pierwszej rozdział trzeci wers VII"? Werset ten w Biblii – choć nie wiem, czy tylko o tę księgę tu chodzi – brzmi tak: „Zatem otworzyły się oczy obojga, i poznali, że byli nagimi;

---

[53] *Dotyk*, s. 84-85.

[54] *Pan Cogito. Aktualna pozycja duszy*, s. 659.

[55] *Brewiarz*, s. 640.

[56] *Przemiany Liwiusza*, s. 538; dwa kolejne cytaty: *Książka*, s. 587.

i spletli liście figowe, a poczynili sobie zasłony".[57] Te splecione liście osłaniają nagie istnienie, okrywają rozpacz. Tak rozpoczyna się praca tkania. Za jej sprawą „dusza staje się boleśnie wątłą pajęczyną / i na powietrzu trwa".[58] W wierszu, który przywołuję, jest to „powietrze złotolite", na wskroś liryczne, odsłaniające „w przedwieczornym świetle" zawieszoną w nim przędzę – piękno kruche „jak uśmiech [...] etruskich dziewcząt", piękno bolesne, milczące, nieruchome, obwiedzione konturem grozy wpisanej w wiszący nad wszystkim „uśmiech Sfinksa".[59] Kilka stron wcześniej w *Epilogu burzy* przeczytamy –

Znów deszcz ze śniegiem – co on tka
na wielkich krosnach wczesnej zimy
sznur chłopskich wozów w skrzyniach z sosny
poległych w lasu głąb zwozimy

niech im całunem będzie mgła
a światłem szronu ostre iskry
i pamięć nasza przy nich trwa
i płoną mroki wiekuiste

znów deszcz ze śniegiem ciemny wiatr
bezkresnych równin suchych ostów
napełnia świat powiększa świat
ten wiatr od gwiazd i od lodowców[60]

Kluczowe motywy tego wiersza powrócą w *Tkaninie*. Zmieni się sytuacja liryczna. Odwrócą się wektory czasu. Ale kościec świata pozostanie ten sam. Jego wiotką materię przenika „ciemny wiatr". W lodowatym podmuchu „płoną mroki wiekuiste". Ten gorejący mrok jest przenikliwie zimny, ale to właśnie on ogrzewa poległych, trwa przy nich niewzruszenie. Rzeczywistość zawieszona nad przepaścią zyskuje kontrapunkt. Jest nim fala ciemności, która płonie – wzbierająca, niewyczerpana, wieczna.

---

[57] Przytaczam lekcję *Biblii gdańskiej*.

[58] *Strefa liryczna*, s. 672.

[59] Ibidem.

[60] *Piosenka*, s. 666.

8.

Herbert jest panem od wartości. Szuka języka dla spraw ważnych, dla spraw i rzeczy, o których nie wolno zapomnieć. Ale szuka też „formy odpornej na działanie czasu", szuka czystego zdania, którego „linia jest linią oddechu" obejmującego wszystko – „światy, kośćce światów, światy z marzenia".[61] Pamięta bowiem, że tylko w czysto poprowadzonej frazie jest odwaga straceńczego gestu – jego piękno, i jego konieczność. Pamięta, że racja jest po stronie tarniny, że –

kilka czystych taktów
to bardzo dużo
to wszystko[62]

Dlatego cierpliwie zestraja „potargane nuty", waży słowa. Nie oznacza to jednak, że każe milczeć emocjom. Wręcz przeciwnie. W wielu zapisanych przez poetę frazach słychać przejmujący ton czułości. I ton smutku. Pierwszy z nich bierze się z poczucia, że wszystko zawieszone jest zawsze „między istnieniem a nieobecnością".[63] Drugi – ze świadomości, że w „starym towarzyszu, który zdradził", rozpoznaje się siebie. Podmiot i bohater tej poezji nosi w sobie – „czarne serce" przeszyte chłodem. I jeśli powtarza za mistrzem młodości, że trzeba „trwać w świecie niby myślący kamień", to nie zapomina przecież o nurtującej go grozie.[64] Na nią skarży się popiołom cadyka z Bracławia –

– boli mnie serce rabi
– mam kłopoty[65]

Kamień i popiół wskazują dwa bieguny zapisanego przez Herberta świata. Pomiędzy nimi trwa noc. W jej odwróconym świetle widać –

---

[61] Cytuję kolejno: *Do Ryszarda Krynickiego – list*, s. 464; *Brewiarz*, s. 638.

[62] *Tarnina*, s. 542; wyimek niżej: ibidem.

[63] *Pan Cogito a Małe Zwierzątko ( )*, s. 657; przytoczenia niżej: ibidem.

[64] *Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin*, s. 585.

[65] *Pan Cogito szuka rady*, s. 430; cytaty niżej: ibidem, s. 429.

to miejsce które opuściliśmy
to miejsce które krzyczy

W tym miejscu, pośród jego „czarnych słoneczników", pod otwartym niebem szabatu – Pan Cogito szuka rady. I nie znajduje.

9.

Myślę o ciemnym Herbercie, o całunie, który tkają jego wiersze, i przypomina mi się Staff piszący *Płótno żywota* –

Nie szukaj u mnie, młody bracie, nauk.
Choć bliscy, jakżeśmy sobie dalecy!
Na nic ci myśli mej nawyk czy nałóg,
Własnym gałganem musisz odziać plecy.

Jeśli ci zdaje się, gdy nagle wstanę,
Że coś wskazuję mądrym doświadczeniem,
Jest to ruch tylko, gdy przez się utkane
Płótno ze strachem mierzę swym ramieniem.[66]

Widziany z takiej perspektywy „brzeg niedaleki" nie rysuje się jasno i wyraźnie. Jego nieostry zarys tonie w ciemnym nurcie, zalewają go fale ciemności. Nie wiem, czy unoszone nimi czółno to „bukowa łódź lotna", czy całun wiersza może okryć to, co autor *Tkaniny* określa jako „ciemne flukta". Powtarzam więc raz jeszcze za Staffem: „Znad ciemnej rzeki wiatr przylata", i nasłuchuję tego czystego tchnienia, które „śpi i nic nie wie więc my także nie wiemy".[67]

---

[66] L. Staff, *Poezje zebrane*, red. L. Michalska, Warszawa 1967, t. 2, s. 648; cytat niżej: ibidem, s. 738.

[67] Z. Herbert, *Czarnofigurowa waza garncarza Eksekiasa*, w: idem, *Król mrówek. Prywatna mitologia*, zrekonstruować próbował, przypisami i posłowiem opatrzył R. Krynicki, Kraków 2008, s. 7; z wiersza tego pochodzi też przywołane wyżej sformułowanie „bukowa łódź lotna".

KRYNICKI: RANA ISTNIENIA
(notatki)

1.

W roku 1989 pisał Marian Stala o autorze *Niepodległych nicości*:

> sprzeciwiać się nicości i być zarazem poetą milczenia, które nie rani – to dzisiaj śmiałość niebywała.[1]

To rozpoznanie wydaje mi się nadal aktualne. Ryszard Krynicki jest bowiem jednym z tych poetów, którym świat zawdzięcza swój kształt. Trzeba nie lada odwagi, by powierzyć świat słowom, by za te słowa i za oddany im świat wziąć odpowiedzialność. Wiersze autora *Szronu* nigdy się przed tą odpowiedzialnością nie uchylają. Jest w nich spokojna determinacja, odwaga, stałość. Są czyste i uczciwe. Nie dźwięczy w nich pewność podszyta pychą. Przyznają się do słabości. Z trudem odnajdują słowa. Bratają się z grozą bycia w świecie. Znają ból. Wiedzą, co to rozpacz. Uczą wytrwałości, skupienia, współczucia, czułości. Uczą uważnego istnienia. Pokazują jak mieszkać „w namiotach zamieci", „w namiotach zawiei", jak brać na siebie zimny oddech „wietrznej wieczności", jak nie odwracać oczu, gdy w jej „zwęglonych ciemnościach" odsłania się zranione istnienie – „świta okaleczony świat".[2]

---

[1] M. Stala, *Purgatorium. (Na marginesie „Niepodległych nicości")*, w: idem, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991, s. 179.

[2] Wyimki pochodzą z wierszy: *przegnany...*, *Woń...* (R. Krynicki, *Magnetyczny punkt. Wybrane wiersze i przekłady*, Warszawa 1996, s. 38, 30; dalej cytaty z tomu sygnuję skrótem: M), *Żadne...*, *Fragmenty z roku 1989* (R. Krynicki, *Kamień, szron*, Kraków 2004, s. 31, 20; dalej przytoczenia z tomu sygnuję skrótem: K).

2.

W pisaniu o Krynickim trudno wyjść poza oczywistości, poza poczucie, że obcuje się z niezwykle intensywnym poetyckim doświadczeniem, że w zakreślanym przez nie obszarze otwiera się raz po raz przestrzeń przynależna tym wierszom, uobecniana w nich, ale zarazem – niepochwytna, pogrążona w milczeniu. Zalegająca tam cisza odbiera głos, sprawia, że słowo więźnie w gardle, zastyga nagle w urwanym wersie. Bo jeśli ta poezja jest próbą wejrzenia w niezawisłe istnienie, w jego suwerenny sens, jeśli chce odbijać w sobie „niebotyczne pismo obłoków" (M, s. 159), jeśli stara się podchwycić ich niepodległą nicości mowę, jeśli napomina, by podawać ją – niczym oddech – „z ust do ust" (M, s. 159), to wiersze autora *Elegii niczyjej* są też spotkaniem z ciemnością istnienia, przypominają o jego „niepewności" (K, s. 47) i „zagadkowej ucieczce".[3] Poeta rozmawia z martwą ciszą zamieszkującą kamienie. Patrzy w przepaść nocnego nieba. Podejmuje –

> cichnący psalm ziemi, nieme nawoływanie się
> planet, pożegnanie galaktyk.[4]

Opowiada o odchodzeniu i zamieraniu, o bezdomności wszystkiego, co jest, o wszechobecnej klęsce. Metaforą takiego istnienia jest – rana. W niej odsłania się niezabliźniony świat. Z niej – jak powie inny poeta – sączy się poezja: wiersz, w którym błądzi się „jak w zgliszczach zarosłych przez śnieg" (M, s. 100), wiersz, który próbuje być modlitwą bez słów –

> Nie wiem, czy mam prawo
> mówić, milczeć, dotykać
> rany. Modlę się. Bez
> słów. On
>
> Wie.[5]

---

[3] W kwestii tej vide: M. Stala, *Obłok i kamień*, w: idem, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 117; oraz: idem, *Niepojęte: Jest*, „Tygodnik Powszechny" 2005, nr 8, dodatek: „Książki w Tygodniku", s. 12-14 (posługuję się wyimkiem ze s. 12).

[4] *Szron*, K, s. 33.

[5] M, s. 220.

3.

W roku 1965 pisał Krynicki w duchu manifestu: „Żyjąc w świecie pęknięć, poeta powinien scalać".[6] Oznacza to, że powinnością wiersza jest sprzeciwiać się rozpadowi świata. Ale jednocześnie poeta ma być świadkiem – jak rzecz ujmuje Alina Świeściak – „sprzeczności istnienia".[7] Na tej dychotomii zasadza się wahadłowy ruch poezji autora *Pędu pogoni, pędu ucieczki*. Jeden biegun stanowią rozpoznania mówiące o fundamentalnym pęknięciu tego, co jest. Drugi zarysowuje się za sprawą spojrzenia, które szuka źródłowego sensu. Ten sens jest wieloznaczny, bujny, rozkwitający. I zarazem jest ascetyczny, ciemny, niemy, przeszywający – jak skurcz, jak dreszcz. Nie uśmierza pęknięć, nie przekreśla dramatyzmu. Pulsuje jak obolałe miejsce. I mam wrażenie, że u Krynickiego tylko w takich – obolałych – miejscach się odsłania. Zapewne dlatego właśnie – powtarzam za Marianem Stalą – „cierpienie towarzyszy nieodstępnie frazom [poety], nasyca je i zabarwia swym tonem"; dlatego „najprostsze w zewnętrznym kształcie zdanie – może być obrazem i przeczuciem drogi, nieskończonej wewnętrznej przestrzeni, pełnej wyrzeczenia i bólu…".[8] Przestrzeń, o której mowa – „rośnie w ranie, w otwartej ranie ust". Otwiera ją i rozjątrza „nagie ostrze" języka. Jej wnętrze łopocze jak „czerwona flaga, którą wypluwamy / razem z krwią". W ten łopot zakrada się „to nieludzkie, co rośnie w nas".[9] Tak pracuje krwioobieg poezji. Wiersz nabiega „żywymi słowami" (M, s. 97). Wybiega naprzeciw. Ustanawia pokrewieństwo. Jest jak „*transfuzyjna krew*" –

żyje – i cudze krwioobiegi spokrewnia,

i cudze ożywia wargi.[10]

---

[6] R. Krynicki, *Od autora*, w: idem, *Pęd pogoni, pęd ucieczki*, [suplement do:] *Almanach ruchu kulturalnego i artystycznego ZSP*, Warszawa 1965, s. 5 (cytat za: A. Świeściak, *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*, Kraków 2004, s. 28).

[7] A. Świeściak, *Przemiany…*, s. 82.

[8] M. Stala, *Purgatorium…*, s. 175.

[9] Wyimki pochodzą z wiersza *Język, to dzikie mięso*, M, s. 72.

[10] *Poezja żywa*, M, s. 43.

I ten sam wiersz pielęgnuje ranę. Przyznaje się do niej. Bierze na siebie jej dwuznaczność, jej negatywny walor. Bierze na siebie winę zranienia, okaleczenia, uszczerbku, winę tego „nie", które przeczy, przygniata, zmienia w popiół.[11] Powie poeta, układając słowa do modlitwy –

zdejmij ze mnie popiół,
zdejmij ze mnie ciężar nie
mojej winy, daj mi przenieść
na drugi brzeg

rany: pokutę,

żal[12]

I będzie napominał:

Inne

mogą zarosnąć, lecz ta jedna, bezcielesna,
najboleśniej obnażona,
nie dająca ci żyć – i wciąż
utrzymująca przy życiu, ta jedna, na
zawsze niezasklepiona, tobie jedynie
dana, niech pozostanie

otwarta[13]

Marian Stala napisze o tym wierszu, że została w nim nakreślona „zarówno koncepcja życia, jak koncepcja poezji…", i że słychać w nim „echa innych słów wypowiadanych w polskiej literaturze".[14] Czyich? Być może Tadeusza Micińskiego, zwłaszcza tych z tomu *W mroku gwiazd*, z wierszy takich jak *Nokturn* czy *Widma*. Zapewne Różewicza – czytającego liryki lozańskie:

[11] Warto może dopowiedzieć, że rana jest jednym z licznych „znaków negatywności w poezji Krynickiego", którym wiele wnikliwej uwagi poświęciła w swojej książce Alina Świeściak (wyimek: eadem, *Przemiany…*, s. 137).

[12] K, s. 19.

[13] K, s. 22.

[14] M. Stala, *Niepojęte: Jest…*, s. 14.

poezja
jak otwarta rana
ostatnie krwi płynienie[15]

I Żeromskiego, który w *Sułkowskim* nawoływał ustami tytułowego bohatera: „Trzeba rozrywać rany polskie, / żeby się nie zabliźniły błoną podłości", czy jak powie – nawiązując do tych słów – Leopold Staff: „By nie zasnuły pamięci ran – blizny".[16] Rany pamięci i pamięć o ranach. Rany pokuty i żalu. Rany poezji. Czynię to pobieżne zestawienie, by wskazać podstawowe tonacje i skale wpisane w metaforę rany, ale również po to, by mocno zaznaczyć jej modernistyczny kontur. Dobrze widać go zwłaszcza w tak ważnych dla Krynickiego lirykach Nelly Sachs, w jej przejmujących zapisach, które trwają przy traumie życia („die Wunde des Lebens") – pielęgnują krwawiącą pamięć, rozjątrzają niezabliźniony świat.[17] Wiersze autorki *Rozżarzonych zagadek* zaznaczają „magnetyczny punkt / przez który przenika Bóg" i jednocześnie rodzą się tam, gdzie –

niewidzialny orzeł
rozrywa swą zdobycz
unosi do domu – [18]

Tak otwiera się „rozdarta rana nieba".[19] W przekładzie Krynickiego – a mowa o wierszu *Ten łańcuch zagadek* – jest to brzmiąca mocno i czysto: „rozwarta rana świata".[20] To przesunięcie wydaje mi się znaczące. Odwraca i otwiera perspektywę. W otwartej ranie umieszcza całe istnienie. Ale fraza, o której mowa, jest

---

15 T. Różewicz, *Liryki lozańskie*, w: idem, *Niepokój*, Wrocław 1980, s. 475.

16 L. Staff, *S. Ż*, w: idem, *Poezje zebrane*, Warszawa 1967, t. 2, s. 543.

17 Wyimek pochodzi z wiersza *Vor den Wänden der Worte – Schweigen*; vide: N. Sachs, *Rozżarzone zagadki. Wiersze wybrane*, wybór i przekład R. Krynicki, Kraków 2006, s. 184.

18 Przytoczenia: ibidem, s. 171, 119.

19 Wyrażenie „aufgerissene Wunde des Himmels" pojawia się w wierszu *Diese Kette von Rätseln* (ibidem, s. 122).

20 Ibidem, s. 123.

dla mnie ważna z innego jeszcze powodu. Koresponduje mianowicie z notatką zamykającą gnomiczny poemat, którego bohaterem (zapewne nie jedynym) jest martwy Paul Celan. Myślę o *Fragmentach z roku 1989* i o zdaniu: „świta okaleczony świat" (w ustach poety zmienia ono niekiedy formę i brzmi: „świta niezabliźniony świat"). Autor *Trzech nieskończoności* powie, że jest to jedna z tych fraz zapisanych przez Krynickiego, w których „doświadczenie wewnętrzne zostaje przeniesione na całość istnienia" – „duchowe zranienie przenika się z katastrofą kosmosu", „doznanie głębokiej rozpaczy" zestraja się z przeczuciem „zagłady wszystkiego, co istnieje".[21] Poeta powtarza w ten sposób jedną z kluczowych figur młodopolskiej wyobraźni. I jednocześnie – jak przystało na ostatniego poetę Młodej Polski – liryczne wyznanie czyni obszarem wzmożonej akustyki świata.[22] Tak tworzy się przestrzeń rezonansu, w której dochodzi do głosu – powtarzam za Aliną Świeściak – „duchowe podłoże rzeczywistości".[23]

4.

Echo, które słychać w poezji Krynickiego, jest oczywiście nie tylko echem świata. Jest też – i może przede wszystkim – echem wierszy innych poetów. Autor *Aktu urodzenia* wie dobrze, że „wystarczy dwa razy zastukać w ścianę // ze znużenia i mgły" (K, s. 30), i że to stukanie rozbrzmiewa po obu stronach – drzwi, snu, istnienia. W notatce zatytułowanej *stuk-puk*, zamykającej niegdyś *Magnetyczny punkt*, później autorską część tomu *Kamień, szron*, w zapisie którego grafia zmieniała się z latami, wygląda to tak:

---

[21] M. Stala, *Niepojęte: Jest...*, s. 12-14.

[22] W znanych mi wypowiedziach autor *Organizmu zbiorowego* kilkakrotnie określał siebie mianem „ostatniego poety Młodej Polski", czego drukowany ślad znaleźć można w szkicu Doroty Kozickiej *Zapamiętane z... rozmowy z Ryszardem Krynickim, która odbyła się w majowe późne popołudnie w domu poety na krakowskim Podgórzu*, „Dekada Literacka" 2005, nr 3-4, s. 85.

[23] A. Świeściak, *Przemiany...*, s. 71.

nic
ości
nie ma

ale coś
ć
ma
(być)[24]

To wiadomość przyniesiona „przez sen", być może „od M. B.", w którym wolno chyba rozpoznać Mirona Białoszewskiego.[25] A jeśli to on odpukuje zza progu jawy (i zza grobu), to wierszem, który odbrzmiewa u Krynickiego, jest *namuzowywanie* –

Muzo
Natchniuzo

tak
ci
kończówkuję
z niepisaniowości

natreść
mi
ości
i
uzo[26]

Jak dowodzi Jacek Kopciński, w apostrofę autora *Mylnych wzruszeń* wpisane są dwie prośby. Wyrażenie „natreść / mi / ości" jest prośbą o coś, co leży głębiej niż „pojęcia i formy", o czystą

[24] Tekst przytaczam za: R. Krynicki, *Kamień, szron*, wyd. trzecie poprawione, Kraków 2005, s. 101.

[25] Wiersz opatrzony został adnotacją: „30 czerwca / 1 lipca 1992", warto więc może dopowiedzieć, że ostatniego dnia czerwca autor *Rachunku zachciankowego* obchodził urodziny.

[26] M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, t. 1: *Obroty rzeczy. Rachunek zachciankowy. Mylne wzruszenia. Było i było*, Warszawa 1987, s. 241.

treść istnienia, o samą osnowę rzeczywistości.[27] I jednocześnie we wspomnianej frazie – w jej fonicznej warstwie – słychać prośbę o miłość. To ona ma być istotną treścią, ona przydaje treści istnieniu, wypełnia pustkę „niepisaniowości". Mówiąc inaczej, ości w *namuzowywaniu* są czymś, co jawi się jako „pierwsze i elementarne".[28] Tworzą rdzeń wszystkiego, co istnieje. I zapewne nie jest bez znaczenia, że odsyłają do znaku ryby, że mają jakiś związek z miłością. Zapis Białoszewskiego to sam szkielet wiersza. U Krynickiego jest podobnie. Słowa układają się w foniczny obraz, tworzą rodzaj partytury. Wpisane w *stuk-puk* metrum dyktuje porządek binarnych napięć – nic i coś, nicość i cość, nie ma i ma, jest i będzie (ma być). Osią tych symetrii są ości. Z jednej strony to, co ości nie ma – nic; z drugiej – coś, co je ma (albo ma przynajmniej samo – ć). Ości są tym, co zostaje z nicości, jeśli odjąć od niej nic. Są jej resztkami. Ale są też osnową, szkieletem, rusztowaniem, na którym nicość się wspiera. To one nic zmieniają w nicość. Oderwane od niczego nabierają własnej wagi i wartości. Wolno jednak zapytać, czym jest owa cość, która w odróżnieniu od niczego – ma ości (w dopełniaczu)? I jeśli cość dopiero ma być, to co jest? Jest nic – stające, by tak rzec, ością w gardle. I jest wiersz – pukanie zza grobu, ukłucie sensu oczyszczonego przez sen, przez noc.[29] Partytura tego sensu – w zaproponowanym przez Krynickiego zapisie – jest figurą semantycznie niezdeterminowaną. Brzmią w niej rozbieżne tonacje – od żartobliwej po ciemną i dramatyczną, słychać ironiczny dystans i eschatologiczną nadzieję, słychać głos lęku i finezję językowej gry.[30] A wszystko to odzywa się pod dotknięciem pustki. Ale

---

[27] Odwołuję się do interpretacji *namuzowywania* w: J. Kopciński, *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997, s. 27-36; przytoczony wyimek: s. 28.

[28] Ibidem, s. 36.

[29] Sygnalizowana kwestia warta jest osobnego namysłu. Tutaj wypada może jedynie dopowiedzieć, że sen bywa u Krynickiego obszarem wyjątkowo ważnych rozpoznań; w czytelny sposób sygnalizują to wiersze takie, jak *Może* czy *Dotknąć* – zestawione ze sobą w tomie *Kamień, szron*.

[30] Podstawowe perspektywy interpretacyjne wpisane w wiersz *stuk-puk* wskazują: A. Świeściak *Przemiany...*, s. 143-144; M. Stala, *Niepojęte: Jest...*, s. 12.

w tych ułamkowych słowach, w nicowanych syntagmach brzmi też odwaga poezji, która staje wobec nicości, odwaga kogoś, kto wierszem opatruje ćmiący, bezsenny, nigdy niesłabnący napór nieistnienia. O tej nieodpartej fali powie Krynicki:

> Nic, noc zza szyby
> patrzy przeze mnie niczyim spojrzeniem[31]

To odbicie nieistnienia „chrzęści pod podkutymi butami" (M, s. 215), ścina chłodem, przeszywa do żywego. Poeta powie: „Nicość nakłada bagnety" (M, s. 215). I usłyszy ją jako „Szum, trzaski, jazgot / zagłuszarki" (M, s. 219). Maszyneria tego nic, które „nie odpoczywa" (M, s. 113), pracuje bez wytchnienia, uśmierza istnienie, niweczy jego czystość, nawet „wiadomość o śmierci" spowija w „wizgi i jęk" (M, s. 219), w całun „krzywdy i bólu" (M, s. 231), w „martwy śnieg" (M, s. 215). To prawda, ta nicość ma partyjną legitymację. Ale jest też czymś głębszym, czymś bardziej drastycznym. Dobrze pokazuje to rozszerzająca się z biegiem lat perspektywa takich wierszy, jak *Nic więcej* –

> „Polsko, Polsko".
> Nic więcej? Dwa słowa
> oddzielone przecinkiem
>
> krzywdy i bólu.[32]

Takich, jak *Są w tobie* –

> Nie mijasz godzino próby:
> są w tobie lata przestępne,
> są w tobie minuty ciszy.[33]

Kiedyś zaświadczały o zimnym uścisku realnego socjalizmu, o dramatycznym wymiarze tamtych czasów, o ich jałowej grozie. Dziś widać wyraźnie, że są również rozpoznaniami, które nie potrzebują politycznego kontekstu, że odrywają się od społecznych realiów i mówią coś ważnego o duchowym porządku ludzkiej kon-

---

[31] *Nic, noc*, M, s. 241.

[32] M, s. 231.

[33] M, s. 216.

dycji. Prowadzą też dalej, w stronę miejsc intensywnego nieistnienia. Jedno z nich odsłania się w wierszu *Gwiazda: Hymn* –

> Gniazdo pustki, opustoszałe gniazdo przelotnych jaskółek,
> dzwonie światła, ulany z ulewy, z ulewy płomieni ocalała pustynio,
> [pełnio
> otchłani, która: jest, która Jest, nieobecność istotą jest twego
> istnienia?[34]

Wolno może powiedzieć, że sednem tej ocalałej pustyni, jej wyłuskanym z istnienia źródłem i ujściem jest – jak czytamy w wygłosie *Wierszy, głosów* – „nic, Bóg" (M, s. 273). Te dwa słowa oddzielone przecinkiem są dla siebie nawzajem jak rewers, jak negatyw. Ich zestawienie uświadamia, że nicość to odwrócona nieskończoność, że wszystko zawiera w sobie nic i zarazem nic wyklucza wszystko. Zbudowana w ten sposób struktura lustrzana akcentuje sprzeczność i jednocześnie jest mocną podstawą tożsamości. Wedle formuły św. Augustyna „nic samo siebie nie opuszcza" – wszystko zawsze pozostaje tożsame ze sobą.[35] Krynicki zdaje się dopowiadać: nic – prócz Boga. Wyostrzam ten kontur poetyckiego projektu autora *Szronu*, by przypomnieć, że jego poezja – jak pisze Marian Stala – „jest drogą do mężnego zachowania się wobec nicości".[36] Jeśli jednak istotnie stawką tych wierszy jest „budowanie wewnętrznej, duchowej przestrzeni, chroniącej przed nicością", to przestrzeń ta jawi się jako czyściec, purgatorium, przedpiekle.[37] Napisze o nim poeta:

> Nocą, w pustym przedziale. Niczego
> nie pragnę, nikogo się nie obawiam. W oddali
> pełgają ogniki czyśćca: mojego miasta.[38]

Miasto w uścisku nocy przypomina cmentarz z pełgającymi na nim ognikami – czyjegoś życia, czyjejś obecności. Te światła

---

[34] M, s. 59.

[35] Św. Augustyn, *O nieśmiertelności duszy* (VIII, 15), w: idem, *Dialogi filozoficzne*, przeł. L. Kuc, Kraków 1999, s. 324.

[36] M. Stala, *Purgatorium...*, s. 173.

[37] Ibidem.

[38] *Purgatorium*, M, s. 240.

nocy płoną w ludzkich domach, ale są też ogniem, który wypełza z ciemności, liże pustkę, rośnie. W jego blasku widać wyraźnie, że życie podszyte jest umieraniem, obecność – nieobecnością, że powrót do domu jest rodzajem podróży pośmiertnej. Niepewny blask odległych świateł dostrzeżonych z pociągu wolno więc może skojarzyć z tym, co rani najdotkliwiej, dotyka najgłębiej, z tym, co zostaje na samym dnie, gdy odstępuje i wiara, i nadzieja, a wraz z nimi uchylone zostają – niebo i piekło. W tej pustce, na dnie – pełga miłość.[39] Podążam za intuicją wiersza *Zostają*, ale ten ruch rozgarniający ciemność, odkrywający w jej głębi miłosną obecność – powraca w wierszach poety na różne sposoby.[40] W figurach odwróconych –

Zaśnij, obawo. Nie śnij.
Jeżeli nie możesz inaczej,

śpij z otwartymi oczami.[41]

W lustrzanych odbiciach – przechowujących jej „światłe, nieskończone włosy", powielających „odblask nicości, siwe z przerażenia / światło zgasłych gwiazd" (M, s. 52). W odbiciach odwracających perspektywę –

Uparta ćmo, nie mogę ci pomóc,
mogę tylko zgasić światło.[42]

Lub wprost –

Gaszę światło, jestem zmęczony.
Ledwie tli się we mnie światełko
twojego snu.

Drży, czuwa.[43]

---

[39] Podobne myśli pojawiają się w przywoływanym już szkicu Mariana Stali – *Purgatorium...* (zwłaszcza: s. 173-175).

[40] Wiersz zatytułowany *Zostają* brzmi tak: „Wiara – uchyla nieba. / Nadzieja – chroni od piekła. / Zostają: miłość // i czyściec." (Utwór nie wszedł do *Magnetycznego punktu*, przytaczam go za: R. Krynicki, *Niepodlegli nicości. Wybrane wiersze i przekłady*, Kraków 1989, s. 117).

[41] *Zaśnij*, M, s. 185.

[42] *Nie mogę ci pomóc*, M, s. 176.

[43] *Światełko*, M, s. 264.

Ta wieczna lampka przyświeca prośbie – „*obudź mnie, jutrznio*" (M, s. 163). Jest echem przyszłości, nadzieją, intymną eschatologią –

Jak gwiazda, której oko jeszcze nie dostrzega,
jak czułość, której serce jeszcze nie przeczuwa.[44]

I zarazem już teraz lśni niczym „jasna gwiazda w śniegach w srebrnej sierści szronu / nad gałęziami pożaru" (M, s. 25). W *Strzępach listu miłosnego* mówi się o tym blasku: „spojrzenie twoje krzewi się we mnie i rani do krwi" (M, s. 25). W taki sposób patrzy ktoś, kto kocha.

5.

Miłość jest w tej poezji doświadczeniem wyjątkowo intensywnym. Niekiedy dotyka bardziej, niż mogłoby to znieść ciało. Ale to właśnie w ciele sprawuje swoją władzę. Doświadczenie ciała staje się jej przystanią i spełnieniem. Powie poeta –

nasza miłość, która wtedy się spełnia,
kiedy ty się wahasz
bezimienna i bezcielesna

ani nas dzieli, ani dzieląc – łączy,
ona nas utrwala
i dwa ciała odległe i bliskie jak wargi

w swym ulotnym zespala ciele[45]

Tym ulotnym ciałem – i pocałunkiem – jest „biały obłok, bezkrwawy z marzenia i trwogi" (M, s. 51). Ten sam, którego eteryczna natura „to co jest i przemija – w istniejące wciela" (M, s. 51). Ten sam, który wraz z miłością ucieleśnia się „w białej zawiei skóry" (M, s. 52). Alina Świeściak powiada, że „Krynickiego nie sposób nazwać »poetą ciała«, a przynajmniej nie w po-

[44] *Jak ten co powracając – skądinąd odbiega*, M, s. 51.

[45] *Biały Obłok*, M, s. 54.

tocznym znaczeniu tego terminu – nie eksponuje on erotycznej zmysłowości ciała, ale egzystencjalno-metafizyczne problemy, jakie ono ewokuje".[46] To prawda, autor *Organizmu zbiorowego* z biegiem lat wyciszał erotyczny ton swoich wierszy. W kolejnych książkach doświadczenie ciała ustępowało doświadczeniu duchowemu; jak pisze Stala: „cielesność – została zastąpiona językiem życia wewnętrznego".[47] Ale przecież poeta wciąż pozwala wybrzmiewać zdaniom takim jak te:

Łaski oczu i warg, żywicy pełna i soli
była ta nagła noc,
w cerkiewce lampy kulił się mrok,
moje ciało chroniło się w twoim,
widziało w ciemności.[48]

Wciąż przypomina:

mężczyzna i kobieta w sobie jak we śnie pogrążeni. Okryci
jedynie rozwartymi ranami.

Wokół ich jasnych ciał
unoszą się maleńkie hostie. Jakby
tańczącej pary
rozpadł się szklany odlew.[49]

I wciąż wyznaje:

otwierają się stare rany miłości
aniele rozłąki mój stróżu
z kimkolwiek przyjdziesz zechciej się miła rozgościć
zostań na dłużej[50]

---

[46] A. Świeściak, *Przemiany*..., s. 198.

[47] M. Stala, *Obłok*..., s. 115.

[48] M, s. 19.

[49] *Z daleka (Z Maxa Hölzera)*, M, s. 58.

[50] W autorskich przypisach do *Magnetycznego punktu* czytamy: „Istnieje też inna wersja tego wiersza bez tytułu: / Otwierają się stare rany miłości, / anie-

Tak przemawia miłość – głosem z głębi rany. I w taki sposób powraca – w otwierającej się na nowo ranie. Staje wobec nicości, spokrewnia się z nią. Jest jak „śmiertelna choroba".[51] Boli. We wczesnych wierszach Krynickiego jej istota odsłania się w niespełnieniu.[52] Jakby miłość ze swej natury była czymś niemożliwym. Jakby miłość możliwa nie istniała. Może właśnie dlatego jest zawsze – powtarzam za Tadeuszem Nyczkiem – „kaleka, ułomna", jest „miłością do kogoś, kto – z oddali – zarysowuje się kreską przerywaną, miejscami zatartą".[53] Można to ująć też inaczej, można powiedzieć, że miłość pyta o niemożliwe i tym samym otwiera się na ryzyko – jeszcze raz Nyczek – „odpowiedzi dotkliwie raniącej".[54] Taka właśnie odpowiedź dosięga niechybnie kogoś, kto kocha. Jest niczym cios. Odnajduje drogę w najgłębszej ciemności.

6.

W wierszach Krynickiego miłość jest spotkaniem z niezabliźnionym istnieniem. Jej dotknięcie „to, co jest – w niewiadome przemienia" (M, s. 54). Prowadzi do miejsc opuszczenia. Zamieszkuje obszary utraty. To właśnie stamtąd dobiega jej głos –

> czułość – jakbyś odnalazł w wyludnionym domu
> bukiecik włosów na ściętej pościeli
> i kosmyk fiołków więdnący w flakonie
>
> jest – w przybijaniu śmiertelnie ranionych
> do wysp o których żywi nie słyszeli
> i w ocaleniu wstążki dziecinnej z pogromu[55]

---

le rozłąki, mój stróżu. / – To ty? Zechciej się, miła, rozgościć. / Zostań. – Na zawsze? // Na dłużej." (Vide: M, s. 26, 309).

51 *Nie trzeba*, M, s. 123.

52 Alina Świeściak – myśląc przede wszystkim o *Akcie urodzenia* – napisze, że jest to „miłość – jak wszystko inne naznaczona niespełnieniem, wewnętrznie pęknięta i zbudowana na sprzecznościach" (eadem, *Przemiany...*, s. 231).

53 T. Nyczek, *Poezja kalekiego świata*, „Twórczość" 1974, nr 2, s. 82.

54 Ibidem.

55 M, s. 44.

Kruche pamiątki – wstążka, kosmyk włosów, garść fiołków. Porażająca pustka i tamten jej brzeg, do którego przybić pozwala tylko śmiertelna rana. Tak pracuje wyobraźnia miłości, wyobraźnia nasłuchująca echa, wsłuchująca się między innymi w te słowa Norwida –

Czułość – bywa jak pełny wojen krzyk
I jak szemrzących źródeł prąd,
I jako wtór pogrzebny…

I jak plecionka długa z włosów blond,
Na której wdowiec nosić zwykł
Zégarek srébny – – – [56]

O tym przejmującym wierszu pisał przed laty Różewicz: „*Czułość* jest dla mnie jak uderzenie zegara. Wybija godzinę i milknie”.[57] I dodawał w tym samym szkicu:

Leżał u mnie na stole przez długie miesiące. Chciałem zgłębić jego jasną tajemnicę. Zdawało mi się, że w tym wierszu zawiera się rozwiązanie dręczącej mnie zagadki: czy na świecie rzeczywiście jest coś takiego jak „poezja”, czy to możliwe, żeby przetrwała „śmierć boga”, „śmierć człowieka”, śmierć „cywilizacji”…[58]

Widziana w taki sposób jasna tajemnica *Czułości* jest – tajemnicą poezji. I odwrotnie. Poezja jest – czułość. Przekształcam formułę ukutą przez Miłosza – „A poezja jest prawda”, sądzę bowiem, że jeden z najważniejszych nurtów nowoczesnej liryki tworzą te wiersze, w których „nie gojącą się nigdy ranę prawdy” (M, s. 122) odsłania i pielęgnuje czułość, z jaką poeta patrzy na „lacrimae rerum” – na łzy rzeczy, na ich płacz, i na „lacrimae hominum” – na ludzkie łzy.[59] Siła tych łez i dostrzegającego je

---

[56] C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Lublin 2004, s. 74.

[57] T. Różewicz, *Mój ulubiony wiersz?*, „Poglądy” 1963, nr 12, s. 13.

[58] Ibidem, s. 13.

[59] Miłosz pisał w *Toaście*: „A poezja jest prawda. I kto ją obedrze / Z prawdy, niech jej kupuje trumnę kutą w srebrze” (idem, *Wiersze*, t. 1, Kraków -Wrocław 1985, s. 252). „Sunt lacrimae rerum” – to formuła Wergiliusza;

spojrzenia – jest bezbronna i czysta. To ona pozwala powiedzieć o skatowanym na śmierć chłopcu –

Krwawią w nas
Jego rany.[60]

Ona podchwytuje „spojrzenie cielęcia / wiezionego na rzeź", układa usta do bezradnej modlitwy:

Pomóż, święty Franciszku.
Ukaż się przed bramą rzeźni.
A jeśli jesteś teraz zajęty,
to wyślij
brata Sylwestra

lub wilka z Gubbio.[61]

I każe pamiętać, że poeta jest –

Cały w swoim
intensywnym spojrzeniu.[62]

7.

Różewicz napisze: „oko poety opowiada".[63] Siłą tej opowieści jest „czystość widzenia".[64] Spojrzenie Krynickiego wydaje mi się przejmująco czyste. Nie jest jasne, niełatwo mu sprostać, ale jego dotknięcie jest dotknięciem czułości, która trwa przy „niepewności istnienia" (K, s. 47). Ta czułość wie, że „*Niepojęte: // Jest*" – „Boli".[65] To dlatego okrywa je „Szary szron szeptu, skamielina rozpaczy" (K, s. 33) – poezja, której głos jest niczym rana „bez-

---

Różewicz przywołuje ją w szkicu: *Oko poety (notatka z roku 1964)*, w: idem, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1971, s. 41, 42.

60 *Barbara Sadowska czyta wiersze*, M, s. 221.

61 *Powrót z Asyżu*, K, s. 49.

62 *Grób Josifa Brodskiego*, K, s. 56.

63 T. Różewicz, *Oko poety*..., s. 41.

64 Ibidem, s. 44.

65 Zestawiam dwie wersje wiersza: K, s. 7; M, s. 263.

cielesna, / najboleśniej obnażona" (K, s. 22), poezja układająca się w „nieme pytania" (K, s. 47), zapisana niepewnym, „najbardziej intymnym pismem: // potem strachu, nasieniem, śluzem" (K, s. 47), pismem, którego autor *Wierszy, głosów* uczy się od „swojego starszego brata, ślimaka" (K, s. 47), od szronu, od kamienia. To pismo poeta czyta i przepisuje z czułością, jakby czułość była wszystkim, co możemy sobie ofiarować. Zawsze – „Okryci / jedynie rozwartymi ranami" (M, s. 58). W obliczu tego nigdy, które nadciąga wraz z nocą.

POLKOWSKI:
W DOSKONAŁEJ CIEMNOŚCI
(wypisy z historii poezji)

1.

W roku 1952, w Warszawie, Aleksander Wat zapisał *Rozmowę nad rzeką* –

– „Patrz
światło się ulatnia
jak zapach z amfor."

– „Nie trzeba poezji
poniechaj metafor."

– „Noc nas zdybała
ugniata w łapach.
Dzień się ulotnił
jak zapach."

Głos ustał. Gwiazda zgasła.
Duszno parno.
– „Bądź ufny! Wytęż oczy!"

Czarno.[1]

Dwadzieścia cztery lata później, w Rosji Sowieckiej, piszący po rosyjsku wybitny poeta czuwaski Gennadij Ajgi zanotował wiersz zatytułowany *Zapis: apophatic* –

---

[1] A. Wat, *Poezje zebrane*, w oprac. A. Micińskiej i J. Zielińskiego, Kraków 1992, s. 207-208.

a byłaby noc świata tego
ogromna groźna jak Pan-nie-Odkryty
taką by trzeba było dźwignąć
lecz ludzie-mordercy
wpletli się w mrok tej nocy ziemskiej:
straszliwie zwyczajna
moskiewska straszna noc[2]

Tak ciemność metafizyczna, zjawiająca się w apofatycznym rozpoznaniu, spotyka się z ciemnością na wskroś polityczną, z ciemnością komunizmu, w którym autor *Ciemnego świecidła* widział „Arcydzieło szatana". Powie tak w *Wierszach śródziemnomorskich*, w ich dykcji łamanej ironią i zarazem wznoszącej się do tonów branych niezwykle wysoko, nuconych na granicy modlitewnej inkantacji, śmiertelnie serio. W tej samej złamanej skali, w jej ciemnej, głębokiej tonacji, będzie wyznawał w listopadzie 1956 roku –

Dałbym sobie krwi utoczyć
kwartę
czerwonej
najczerwieńszej
krwi kwartę
utoczyć
żeby osiągnąć syntezę:
czystą
czarną
czerń.
Natura przed nią się cofa
jak koń siwy
przed kobrą
warującą w poprzek drogi
szmaragdowej życia.[3]

---

[2] G. Ajgi, *Zapis: apophatic*, w: idem, *Tutaj. Eseje i wiersze*, wybór, przekład i posłowie W. Woroszylski, Sejny 1995, s. 108.

[3] A. Wat, *Na wystawie Odilon Redona*, w: idem, *Poezje zebrane...*, s. 218-219.

Wat wie, że czysta czarna czerń nie jest z tego świata, że już sama myśl o niej przyprawia o dreszcz grozy. Ale wie również, że „każdy kolor ma własną czerń". I wie też, że własną czerń ma każde słowo. To jej zakrzepłą kroplę przechowuje w sobie wiersz. To ku jej żywym źródłom zmierza poezja. Wrasta w filujący płomień wszystkiego, co jest, nasłuchuje jego ciemnych rafinacji, powierza siebie i swoją prawdę muzycznej naturze niezmąconej, nocnej ciszy istnienia – sączącej się z mroku, przechowanej w ćmiących „ciemnościach rzeczy".[4] W pochodzącym z połowy lat 80. *Zmierzchu,* który zaczyna się od słów „Październik, Miles Davis – *Lonely fire*", zapisze to Polkowski w taki sposób:

> Te przeklęte słowa
> to tylko frazy twojej pieśni, to tylko poszukujący doskonałej
> ciemności (samotny
> ogień.)[5]

Dla Ajgiego „doskonała ciemność" to „ciemność bez uszczerbku". Jest w niej noc morderców – żelazna, zimna, głucha, „straszliwie zwyczajna". I jest nurt uchwycony „po omacku" – osłonięty światłem dnia, milczący, martwy, ukryty w grobie. O tym tchnieniu lodowatym i przejmującym napisze poeta w wierszu *Gałązka wierzby w oknie*, ujmując w nawias „szmery-i-szelesty" fraz, jakby w obawie, że wyjawia zbyt wiele –

> (z jaskrawości dnia
> sącząca się w dusze
> ciemność bez uszczerbku
> z arcytwardą bezdźwięcznością
> niewysychającą) – [6]

---

[4] Wyjmuję to sformułowanie z frazy Wincentego Korab Brzozowskiego: „A ja w swym mózgu blask mam i widzenie / I o ciemnościach rzeczy – dużo wiem" (*Symbole*: *X*, w: idem, *Utwory zebrane*, oprac. M. Stala, Kraków 1980, s. 99).

[5] J. Polkowski, *Drzewa. Wiersze 1983-87*, Kraków 1987, s. 18.

[6] G. Ajgi, *Gałązka wierzby w oknie*, w: idem, *Tutaj...*, s. 109; wyżej przytaczam wyimek z eseju Ajgiego *Poezja-jako-milczenie. Luźne notatki do tematu* (ibidem, s. 54).

Tej odsłonie mroku pogrążonego w niewyczerpanej ciszy, przesiąkającego wszystko, porażającego, przeciwstawić można chyba tylko łopot mokrej od rosy, rozkwitającej nocy, łopot jej gałęzi i skrzydeł – ich nocny, wysoki lot, ich milczący śpiew, który Polkowski po latach usłyszy tak:

> Rośnie noc. Rozkwita w łoskocie
> przelatujących gęsi. Piją korzenie,
> prostują się konary.[7]

Wat i Ajgi to poeci ważni dla autora *Elegii z Tymowskich Gór*. I wolno może powiedzieć, że to od spojrzenia w ciemność przez nich zapisaną Jan Polkowski rozpoczyna swoją poetycką drogę.

2.

Zapis: apophatic opatrzony został datą 1976 i jest dedykowany K. B. Za tymi inicjałami kryje się zapewne Konstanty Bogatyriow – rosyjski poeta i wybitny tłumacz poezji niemieckiej, przyjaciel Ajgiego i wielu innych twórców, otoczony legendą niezależności pisarz, odważny intelektualista, człowiek niezłomnej prawości i wielkiego serca. Wiersz *Gałązka wierzby w oknie* również powstał w roku 1976 i opatrzony jest adnotacją „Pamięci Konstantego Bogatyriowa". To poetycki konterfekt i liryczna relacja z ostatniej drogi przyjaciela, który niczym krzyk bez echa – jak powie Ajgi – „krwią zakwita".[8] W kwietniu 1976 roku Bogatyriowa skatowano na schodach moskiewskiej kamienicy, gdzie mieszkał. Zmarł po kilku tygodniach pobytu w szpitalu. Literacka Moskwa nie miała wątpliwości, że do jego śmierci doprowadziło KGB, choć sprawcy tego morderstwa do dziś pozostają nieznani. Została pustka, w której –

---

[7] J. Polkowski, *Elegie z Tymowskich Gór. 1987-1989*, Kraków 2008, s. 45.

[8] G. Ajgi, *Gałązka wierzby w oknie*, w: idem, *Tutaj...*, s. 109; niżej cytaty z tego samego wiersza: ibidem, s. 110, 109.

…ciemność
ja
po omacku –
jak w szczerym polu… –

I niewiedza podszyta pewnością –

(wciąż pole roi się pole puste o minus-mój-przyjaciel
Boże! takiego samego opuszczenia
mokrego jak kość
takiego samego porzucenia) –

W tomie *Oddychaj głęboko* – zawierającym wiersze z lat 1977-1981 – Polkowski umieścił wiersz poświęcony „Pamięci Aleksandra Wata", zatytułowany *Flaga łopoce na wietrze* –

Już nie wróci poezja,
nie wyjdzie z twojego storturowanego
wiersza,
z twojego ciała rozrzuconego wśród śniegów,
z lwowskiej celi,
z Łubianki.

Jak młoda, przezroczysta dziewczyna
weszła w ziemię
za Berliński Mur
Europy i śmierci

(i cicho powtarza
nie wiedząc, że ktoś notuje:
Nie trzeba poezji
poniechaj metafor).[9]

Martwe ciało poety rozrzucone wśród śniegów, rozdarte jak flaga na wietrze, jak ogród, w którym rosną – powtarzam za Ajgim – „krwawiące rany człowiecze". Ten ogród jest ogrodem

[9] J. Polkowski, *Elegie z Tymowskich Gór i inne wiersze*, Kraków 1990, s. 22.

poezji. Ale uprawiają go nie tylko poeci. Uprawiają go również – raz jeszcze Ajgi – „oprawcy z motykami".[10] To wobec pracy tych motyk, wobec skrzętnej cierpliwości, z jaką raz za razem zagłębiają się w ziemię, wobec wybijanego przez nie złowieszczego rytmu i nieprzyjemnego chrzęstu – odzywa się wiersz. Wychodzi naprzeciw nocy świata, która rozpościera swą ciemność. Czy poezja potrafi jej sprostać? Czy coś ocala? Czy unosi w sobie choć okruch nieugaszonego światła? Polkowski sprzed lat nie był tego pewien. I nie jest tego pewny również teraz. Ale i przed laty, i dziś patrzy w ciemność odważnie, w przejmujący sposób. Nazywa ją, zaklina. Wróży z jej przypływów. Słucha wiatru, który z niej ocalał. Pozwala śpiewać ucieczce. W tomie *Drzewa* brzmiało to tak –

> Biała rybo listopada (już zasypia
> to miasto).
> Prochy królów, dymy, kamienne maski żebraków
> i szpicli (zasypia już głodujący
> czas.)
> Tylko wiatr ocalał, tylko odarty z kory
> pień wiatru,
> śpiewaj (o, śpiewaj
> ucieczko.)[11]

Po latach milczenia autor *Ognia* wciąż pamięta o tamtych tonach, o tamtej determinacji i nieoczywistej sile słów wierzących, że coś chronią, że prowadzą, pozwalają oddychać. Publikując w roku 2008 nową wersję *Elegii z Tymowskich Gór*, umieści w nich przekład z Ajgiego, i będzie to tekst, w którym echo strasznej moskiewskiej nocy, echo nocy świata ciągnącej się „bez końca i granic", zestroi się z obecnością poety stającego wobec pustki, samotności, niepamięci –

> Równina zasłana gazetami i szarpiący wiatr
> (bez końca i granic). Cały dzień włóczę się, wpatruję –
> jeden i ten sam tytuł (i ta sama niepamięć:

[10] G. Ajgi, *Tryptyk z jaśminem (Na śmierć przyjaciela)*, w: idem, *Tutaj*..., s. 112.

[11] J. Polkowski, *Pragnąłem Cię, chociaż byłem śmiertelny*, w: idem, *Drzewa*..., s. 15.

zapomniałem i widzę – czas odchodzi: nie wspomni);
Z tym samym ciągle portretem (i znowu
zapomnienie). Gdzie jestem? Dokąd mogę wrócić? Wieczór;
bezdroże; szeleszczące papiery; Ziemia – cała w tym
polu; mroku; samotności.[12]

Poeta wobec ciemności przesłaniającej całe istnienie, okrywającej zapomnieniem wszystko, co jest. I wiersz z bezdroża, z głębi zagubienia – wiersz napisany po rosyjsku, przepisany po polsku, powierzony nam, tu i teraz, w nadziei, że słowa poety nie giną bezpowrotnie, że nie całkiem umierają, że jest w nich coś, co sprawia, że biegną przez czas, przez noc, biorą na siebie grozę istnienia, sprzeciwiają się zatracie, i przyświadczają nadziei, która podpowiada, że nasze życie nie milknie, że nasza miłość odnajduje się w śpiewie. Choćby tak –

Adagio: wiolonczele, altówki i skrzypce,
drewno świerka, jaworu i blada krew lipy.

Stopa, łokieć, obojczyk, jaskółka ramienia,
usta, do których ziemia, noc i sól zawija.

Słodki sopran zamkniętych aż do bólu zdarzeń
i ślad, po którym idzie miłość, strata, miłość.[13]

3.

W wierszach Jana Polkowskiego powracają obrazy zapadającego zmroku – wieczoru, zmierzchu, nadciągającej nocy. I zjawia się w nich raz po raz mrok – jako „urywany puls wewnętrznej / ciemności", w której rozpoznać można „słodki smak wszechświata", jako „lekka ręka / zgasłego powietrza", jako –

---

[12] *Gwasz. Z Giennadija Ajgiego*, w: J. Polkowski, *Elegie z Tymowskich Gór. 1987-1989*..., s. 31.

[13] Ibidem, s. 5.

Czuła noc ponad gwiezdnym szumem pamięci,
ponad łodzią mglistego ciała,
ponad późną drogą serca.[14]

Wolno może powiedzieć, że jest to poezja szczególnie wyczulona na „odurzający aromat dojrzewającej ciemności". Ten mocny aromat zjawia się tam, gdzie – przypominam słowa Wata – „światło się ulatnia / jak zapach z amfor". W gasnącym powietrzu jest „smuga gorzkiego zapachu / brzóz", czuć w nim „cierpki zapach jodłowego igliwia / i butwiejącej ściółki". W mroku nocy, kiedy już „Dzień się ulotnił / jak zapach", powietrze nasiąka – jak czytamy w wierszu *'Ain* – „oddechem umarłych traw". To tchnienie śmierci podszyte jest też czymś na wskroś paradoksalnym, czymś, co sprawia, że „Światło nieruchomieje", a „Kamienie i deszcz" zostają „splątane / w jeden ołówkowy, blaknący szkic". Jeśli poeci istotnie widzą niekiedy rzeczy doszczętnie okryte ciemnością, ukryte w nieistnieniu, jeśli pozwalają im zjawić się na mgnienie, to dzieje się tak może dlatego, że poeta za sprawą wiersza sam zstępuje w ciemność nieistnienia, przestaje istnieć, staje się – jak powiada Mickiewicz – „osią w nieskończonym kole", gubi się i odnajduje – znów Mickiewicz – „w pierwotnym żywiołów żywiole".[15] Mam wrażenie, że ślad podobnego doświadczenia odcisnął się w wierszu *'Ain*. Brzmi to tak –

Chłodny deszcz ścieka do ust, pragnie ciepła, oliwnego ognia.
Odszedł dzień i noc tkliwie opada na osierocone pagórki.
W ciemności, na oślep, wymacuję drzwi do domu.
Przez chwilę czuję, że rozpływam się w niedotykalnej,
nieogarnionej przestrzeni, przestaję
istnieć. Niżej, w podziemiach, rozkwita woda,
obmywa skałom stopy, drąży
tęczowe korytarze.[16]

---

[14] J. Polkowski, *Czuła noc...*, w: idem, *Cantus,* rysunki J. Sroka, Kraków 2009, s. 67; wyimki wyżej pochodzą z wierszy *Rzeka* i *Krojąca chleb* (ibidem, s. 5, 70); niżej przywołuję fragmenty utworów: *Dziewanna, nawłoć, wrotycz...*, *Podróż do Święcian*, *Mniej światła*, *'Ain* (ibidem, s. 6, 9, 8, 38).

[15] A. Mickiewicz, *Widzenie,* w: idem, *Wybór poezji*, oprac. Cz. Zgorzelski, wyd. 4 przejrzane, t. 2, Wrocław 1997, s. 337.

[16] J. Polkowski, *Cantus...*, s. 38-39.

Ain to litera hebrajskiego alfabetu. Jest twardym, szczekliwym dźwiękiem, w którym słychać gwałtowność artykulacji. Oznacza między innymi „oko" i „źródło". Jako nazwa miejscowa odnosi się do źródeł Jordanu. Ale za sprawą współbrzmień i homonimicznych przyporządkowań odsyła również do takich znaczeń jak „nic" i „nicość". Kabaliści mówią o Bogu, że przebywa on „imke ha-'ajin" – „w otchłani swej nicości". Tak Boga widzi mistyk. Jest to Bóg ukryty – okryty nieistnieniem, pozwalający się poznać jako ciemne świecidło, wciąż powracający w swoją nieprzeniknioną ciemność. *Zohar* powiada, że Najwyższy, który jest „Nieskończoną Jednią we własnej Osobie", jawi się jako „rodzaj ciemnego płomienia – nieprzenikniony blask – emanujący z tajemnicy najgłębszej ciemności".[17] I niekiedy ta ciemność odsłania się w naszym świecie. Niekiedy widzi ją poeta – jako „dzień, na który zabrakło / życia", jako „sierocy strzęp piasku odepchnięty przez mapy". To miejsce bez istnienia zjawia się w przejmującej ciszy, w milczeniu „złotych trąbek", w procesji kroczącej „Przez niewinny wieczór" –

Majestatyczne, w blasku złotych trąbek, z feretronami,
z podniesionymi sztandarami
lecą żurawie.
Milczą obłoki.
Lecą żurawie.[18]

W polskim wierszu żurawie zawsze ciągną w ciemności, a wraz z nimi nadciąga przejmująca cisza, w której wszystko wybrzmiewa właśnie dlatego, że nikt w niej nie woła. I ta doskonała cisza narastającej ciemności jest miarą tego, z czym mierzy się piszący po polsku poeta. Mickiewicz usłyszał ją o zmierzchu –

Już mrok zapada, nigdzie drogi ni kurhanu;
Patrzę w niebo, gwiazd szukam, przewodniczek łodzi;
Tam z dala błyszczy obłok? tam jutrzenka wschodzi?
To błyszczy Dniestr, to weszła lampa Akermanu.

---

[17] Za: L. Kushner, *Miód ze skały*..., s. 91 (inne przekłady cytowanych wyimków z *Księgi Blasku*: G. Scholem, *Kabała i jej symbolika*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1996, s. 115; A. Wierciński, *Przez wodę i ogień. Biblia i Kabała*, Kraków 1996, s. 225-226).

[18] J. Polkowski, *Podróż do Święcian*, w: ibidem, s. 10; wyimki wyżej: s. 9, 10.

Stójmy! – jak cicho! – słyszę ciągnące żurawie,
Których by nie dościgły źrenice sokoła;
Słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie,

Kędy wąż śliską piersią dotyka się zioła.
W takiej ciszy! – tak ucho natężam ciekawie,
Że słyszałbym głos z Litwy. – Jedźmy, nikt nie woła.[19]

Ale niekiedy ciszę doskonałej ciemności słychać również o świtaniu – w „zimowej podróży" światła „przez zaśnieżone świerki, góry, pył i sól". I słychać ją też w głębokim oddechu, w dziecięcym śnie, w pokusie życia, w jej lotnym biegu za progiem wyobraźni, w nawoływaniu gęsi, które dobiega z wysoka – z głębi nocy, z wysokiej ciemności. Tak zobaczył to Tomasz Różycki –

O, młode słońce wygląda zza gór,
wraca pokusa. Zaglądałem tam i wiem –
są kraje zupełnie fantastyczne, dokąd każdej
nocy zmierzają w poprzek łóżka dzieci
i psy tam biegną przez sen. Są kraje,
gdzie zimują kolory i ciepły wiatr, i dzikie
gęsi tam lecą. Ich nocne, wysoko gę, gę.[20]

W taki sposób wiersze odpowiadają doskonałej ciemności – widzą jej „brzeg niedaleki" wynurzający się z odmętów ciszy, uparcie krążą nad nim „jak podróżne płuca" i słychać ich zdyszany szept: „Świt nas nie budzi. Noc uśpić nie może".[21]

---

[19] A. Mickiewicz, *Stepy Akermańskie*, w: idem, *Wybór poezji...*, s. 80-81.

[20] T. Różycki, *Księga obrotów*, Kraków 2010, s. 39; wyimek wyżej: ibidem.

[21] S. Baliński, *Sonet 1970*, w: idem, *Wiersze emigracyjne*, Londyn 1981, s. 12 (strofa, z której wyjmuję fragmenty, w całości brzmi tak: „Poezja w kraju jest granicą brzegów, / Do których trudno dostać się bez klucza, / A nasze wiersze, obdarte ze śpiewu, / Obce realiom, wierne metaforze, / Krążą nad wyspą, jak podróżne płuca. / Świt nas nie budzi. Noc uśpić nie może"). Sformułowanie „brzeg niedaleki" biorę z *Tkaniny* Zbigniewa Herberta (idem, *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2008, s. 701).

SOSNOWSKI: POEMA, WIDOWISKO
(na marginesie *poems*)

I sing for you
(Nearly God)

1.

Andrzej Sosnowski jest dziś jednym z najbardziej niepokojących poetów polszczyzny. Nie ze względu na brawurowość wyobraźni czy językowe ekstrawagancje. Jego poezja pokazuje, że nasze słowa znaczą tylko po wierzchu, że w swojej istocie, w swojej głębi, są czystą muzyką. I wystarczy mieć słuch absolutny, żeby uczynić z nich wszystko, co tylko się chce. Takim właśnie słuchem jest obdarzony autor *poems*.

2.

Zapisy Sosnowskiego to wiersze pisane z nadzieją, że nic ich nie oddzieli od nich samych. Chcą być spełnioną tożsamością. Nie wierzą podszeptom naddanego sensu, ukrytego znaczenia. Wierzą sobie, swojej prawdzie. Ich prawda jest jawna i naoczna, jawi się z siłą konieczności, jest całkowitą zgodnością słów i rzeczy, bo rzeczy w tych wierszach to słowa, słowa – to rzeczy. Ale jednocześnie jest to prawda na wskroś hermetyczna – dostępna tylko wtajemniczonym, tej garstce, która dziś słucha głosu poezji, tym nielicznym, którzy sądzą, że „wyjaśnianie [...] prób" poety „warte jest [...] trudu".[1] Bo prawda, o której mówi Sosnowski,

---

[1] A. Sosnowski, *poems,* oprawa graficzna B. Rolando, Wrocław 2010, s. 36.

jest trudna i ciemna. Ma w sobie coś z rozpoznania, że ludzki język nie ma granic, że jest otwarty na oścież, że nie można go wyczerpać, że jego ruch nigdy nie ustaje. I jeśli słowa zerwały przymierze ze światem, jeśli dryfują w zmąconym powietrzu nowoczesności, jeśli układają się w napowietrzny labirynt bez ścian, to przecież mają w sobie coś, co sprawia, że idziemy za nimi, jak po nitce, w stronę znaczeń wyprowadzonych w pole – do miejsca, gdzie czeka nieludzka strona istnienia. Prawda tej poezji nie jest prostą odpowiedzią na poczucie, że świat ma znaczenie, że znaczenie mają nasze słowa. Ale jest w niej siła autystycznego uporu, siła rytuału stającego się formą wiary, że pisanie ma sens – bo poezja jest spełnioną wolnością, bo ofiarowuje niepewność, w której trzeba zamieszkać, jeśli chce się trwać w tym, co prawdziwie ludzkie.

3.

Wiersze Sosnowskiego przypominają, że każde wypowiadane przez nas zdanie, każda zapisana fraza to – rzut kości. O co toczy się gra? Przede wszystkim o przekroczenie granic tautologii, którą jest nasza mowa. O możliwość bycia w świecie poprzez słowo – o uchwycenie osobnego tonu, o rozpoznawalne brzmienie głosu. Ale w przypadku wiersza również o poczucie, że poezja ma wysoką stawkę, że jest czymś istotnym, że może być i wciąż bywa przestrzenią życia duchowego w świecie pozbawianym symbolicznej tkanki, wypłukiwanym z sacrum, wyzbytym obecności Boga. To poczucie podpowiada, że poezja zjawia się dziś w miejscu religijnej wyobraźni, że idzie jej w sukurs albo wkracza na opuszczone przez nią terytorium. W tym poczuciu skrywa się także przekonanie, że poezja wciąż jest miejscem, w którym to, co w nas głęboko ludzkie, może się swobodnie rozwijać, może zyskiwać dla siebie nowe formy i nowe przestrzenie. U źródeł pisarstwa Sosnowskiego leży ambicja odnowienia języka polskiej poezji, wyłuskania ze zgiełku jej czystego tonu, uczynienia z polskiego wiersza czegoś, czym nigdy wcześniej nie był. Dlatego poeta rozjątrza wolność słów, funduje im święto. Dla-

tego tak dba o literacki efekt. Dlatego tak często wiersz zmienia w centon budowany z rozsypanych cytatów – wyrwanych z kontekstu, przeinaczonych, gubiących sens, uczepionych brzmienia. Ale przecież jest w tych wierszach nie tylko literacka swada. Jest w nich również przejmująca i na wskroś intymna – żarliwość.

4.

Sosnowski jest uważnym i wytrawnym czytelnikiem. W jego tekstach rozbrzmiewają głosy wielu pisarzy modernizmu i wielu wpływowych filozofów ponowoczesności. Jest poetą hermetycznym w wąskim znaczeniu terminu – zajmuje go autonomia poetyckiej dykcji, ciekawią go nieoczywiste konsekwencje prostej prawdy, że język nie jest przezroczysty. Ale można też czytać go – być może wbrew niemu samemu – jako poetę hermetycznego w dawnym sensie tego słowa. Mam wrażenie, że w wierszach autora *poems* dochodzi niekiedy do głosu coś na wskroś ciemnego, jakaś prawda ukryta i niepokojąca, osłonięta milczeniem, nieoczywista, bolesna, domagająca się wyartykułowania i zarazem taka, której nie powinno się nikomu wyjawiać, której nikomu nie można powierzyć. Być może dzieje się tak właśnie dlatego, że w tym, co Sosnowski zapisuje, brzmi tak wiele dawnych głosów, odzywa się tam tak wiele tekstów, które kiedyś odsyłały do głębokiego sensu, a dziś są już tylko literaturą i niczym więcej. Ale jeżeli Sosnowski przekształca frazę Mickiewicza, wyjętą z listu do Czeczota i odnoszącą się do pracy nad *Grażyną*: „wiersze wyciągam jak druty żelazne", jeśli pisze w inicjalnym utworze cyklu *poems*: „wymawiam głoski jak obrzękłe nuty / wyciągam wiersze jak żelazne druty", to czyni to przecież – tak sądzę – nie w celach pastiszowych i nie tylko dla literackiej gry.[2] Pozwala w ten sposób wybrzmieć doświadczeniu poety, który walcząc z materią języka, staje oko w oko ze śmiercią. I nie odwraca oczu, ciągnie swoją

[2] Wyimek pochodzi ze zdania: „Ale za to umysł odrętwiały, powieści skończyć nie mogę, wiersze wyciągam jak druty żelazne, i nie wiem, czy za tydzień skończyć potrafię, jak się spodziewałem" (A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 14: *Listy. Część I (1815-1829)*, oprac. S. Pigoń, s. 193; list datowany: 25 IX / 7 X 1822). Cytat z Sosnowskiego: *poems*..., s. 25.

inkantację, pisze, stara się dać posłuch przeczuciu, że kiedyś „sekundy pójdą na wspak", że w ich „inwersji" powróci do nas to, co bezpowrotnie utracone i „dzień nie będzie ciemny zimny cichy żaden".[3] Jeśli w *Wierszu (Trackless)* Sosnowski sięga do Trakla i za jego pośrednictwem do *Pieśni nad pieśniami*, a tym samym do wpisanego w nią wyobrażenia „źródła zapieczętowanego", jeśli w *Dożynkach* opisuje „koniec wszystkich rzeczy" i jeśli zdaje się mówić tam, że nie ma zbawienia poza literaturą, to otwiera w swoim wierszu przestrzeń dla czegoś, co wykracza daleko poza ambicję pracy w języku.[4] Pisarski projekt Sosnowskiego ma w sobie coś z ducha kabalistycznej spekulacji. Jest w nim intensywność przywodząca na myśl liturgiczne formuły. Słychać w nim zatarte echo obrzędów, guseł, zaklęć. Owszem, na wskroś świeckich. Ale też sakralnych – bo literackich.

5.

W twórczości autora *Opery* dochodzi do głosu przekonanie, że poezja ma w sobie coś z teatralnego przedstawienia, że wiersz jest inscenizacją, że robi się go z gotowych scenografii, z przygotowanych zawczasu ról, z wykutych na blachę kwestii, które wciąż chichoczą za kulisami. I tom *poems* jest zapisem widowiska. Oglądamy je na deskach pustego amfiteatru – na scenie antycznej tragedii i *Dziadów*. Wiszą nad nią gwiazdy teatralnego nieba, wzięte w wielokrotny nawias – scenograficznego sztafażu, fotografii, oprawy graficznej książki, typograficznych rozwiązań. Sfotografowana przez Biankę Rolando i widniejąca na pierwszej stronie okładki gwiazda to element scenicznych dekoracji i zarazem część projektu fotograficzno-rysunkowego *„Zachody"*.[5] Jest między innymi zapowiedzią asteryksów oddzielających cytaty z didaskaliów greckich tragedii i kolejne ogniwa tytułowego cyklu. Ale z perspektywy wygłosu tomu jest też odbiciem tej gwiazdy, którą widzi nad sobą „Umarły" z wierszowanej introdukcji

---

[3] A. Sosowski, *poems...*, s. 25.

[4] A. Sosnowski, *Konwój. Opera*, Wrocław 1999, s. 74.

[5] Vide: A. Sosnowski, *poems...*, s. 4.

otwierającej *Dziady. Poema.* W zamykającej *poems* odautorskiej notatce, zatytułowanej *Wybrane łącza (czynne w nocy z 20 na 21 stycznia 2010 roku)*, Sosnowski przywołuje oba początki utworu Mickiewicza – *Upiora* i wstępne objaśnienia poety dotyczące obrzędu, który stał się osnową dramatu. Autor *Dziadów* kładzie przed oczy swojemu bohaterowi (i nam) „gwiazdę poranną", „gwiazdkę wschodnią" – niosącą światło jutrzenkę. To Wenus – łaciński Lucifer. Umarły, który z grobu „wraca na młodości kraje", mówi o niej tak:

> Duchu przeklęty, po co śród parowu
> Nieczułej ziemi ogień życia wzniecasz?
> Blasku przeklęty, zagasłeś i znowu,
> Po co mi znowu przyświecasz?[6]

Do tego światła schodzą się dusze potępione. Widać w nim piekło pośmiertnej egzystencji. W *Dziadach* to piekło – sprowadzone między żywych siłą guseł, odnajdujące się w teatralnej formie – ma w sobie siłę wyobraźni wychodzącej naprzeciw czemuś, co okryte jest ciemnością i grozą. Słowa autora *Zdań i uwag* są wejrzeniem w nieszczęście. Sosnowski stawia swoje wiersze wobec pustki. Mickiewicz napisze o obrzędzie Dziadów: „Pospólstwo rozumie, iż potrawami, napojem i śpiewami przynosi ulgę duszom czyscowym".[7] Autor *poems* odwoła się do kultów cargo, za sprawą których żywi próbują zaskarbić sobie życzliwość sił rządzących dostawami żywności, lekarstw i innych utensyliów. Dziady opierają się na przekonaniu, że przodkom można i trzeba dopomóc w ich pośmiertnym życiu. W kultach cargo na odwrót. To przodkowie powracający zza progu śmierci mają wesprzeć żywych. Dziady ingerują w sprawy zaświatów. Kulty cargo są wyrazem oczekiwania na radykalną przemianę świata żywych. W tym wielokrotnym odwróceniu perspektywy dostrzec można ślad rozpoznań metafizycznej natury, ślad poczucia, że zmarli wraz ze wszystkim, co reprezentują, zjawiają się tylko na wezwa-

---

[6] A. Mickiewicz, *Dziady. Poema*, w: idem, *Dzieła*, t. 3: *Utwory dramatyczne*, fragmenty tłum. A. Górski, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1955, s. 8; przytoczenia wyżej: ibidem, s. 7.

[7] Ibidem, s. 11.

nie artysty, że istnienia im i ich sprawom użycza jedynie sztuka. Ale gest autora *poems* jest również – po prostu – elementem tej dziwnej gry powtórzeń, gry lustrzanych odbić i powracającego echa, której stawka rozstrzyga o istnieniu literatury. Mickiewicz pisze:

> miejsca samotne, czas nocny, obrzędy fantastyczne przemawiały niegdyś silnie do mojej imaginacji; słuchałem bajek, powieści i pieśni o nieboszczykach powracających z prośbami lub przestrogami [...]. Poema niniejsze przedstawi obrazy w podobnym duchu, śpiewy zaś obrzędowe, gusła i inkantacje są po większej części wiernie, a niekiedy dosłownie z gminnej poezji wzięte.[8]

U Sosnowskiego czytamy:

> Nie wiem dokładnie, na czym polega sieciowa technika, którą posługuję się tutaj dowolnie dla własnych celów. „Umarły wraca na młodości kraje / Szukać lubego oblicza"? Jednak rzeczywiście niektóre śpiewy, gusła, inkantacje zostały fragmentarycznie, lub po większej części wiernie z popularnych obszarów naszej sieci wzięte.[9]

Obie techniki pisarskie spotykają się w tym samym geście. Zmienia się medium wspólnej wyobraźni. Dzisiaj gdzie indziej biją jej źródła. Inaczej niż przed dwustu laty jest zakotwiczona. Ale poezja wciąż uparcie sięga po te „śpiewy, gusła, inkantacje", którymi żywi się nasza imaginacja. Z nich się rodzi, dzięki nim żyje swoim odwróconym, upiornym życiem. Widzi, że „mary wracają myląc wszystkie głosy".[10] Pamięta, że „sens ma małą skalę".[11] I jak przed laty prosi:

> Wzrok twój, nawykły do świata i słońca,
> Może się trupiej nie ulęknie głowy,
> I może raczysz cierpliwie do końca
> Grobowej dosłuchać mowy.

[8] Ibidem, s. 11, 12.

[9] A. Sosnowski, *poems*..., s. 36.

[10] Ibidem, s. 28.

[11] Ibidem, s. 29.

I ścigać myśli po przeszłych obrazach
Błądzące jako pasożytne ziele,
Które śród gmachu starego po głazach
Rozpierzchłe gałązki ściele.[12]

Ten ostatni obraz dobrze oddaje poetycką technikę Sosnowskiego: meandrujący tok lirycznej wypowiedzi, ruch frazy biegnącej przez rumowiska tego, co już powiedziane, rytm zdań podążających za pogłosem niegdysiejszych słów – przebrzmiałych, zmęczonych dźwiganiem mnożących się w nich znaczeń, udręczonych własnym echem, zastygłych w teatralnych pozach. W to „uroczysko szeptów" wkracza wiersz – gwiazda wisząca nad pustą sceną, gdzie rozegrać się może wszystko, co „było nam pisane".[13] Gwiazda „po prawej" wracająca „do nocy".[14] Wywrócona na lewą stronę, odwrócona jutrzenka, której wyglądają oczy umarłego, kochanka, poety.

6.

Tak rysuje się rama *poems*. W taki sposób uobecnione zostaje to, co było przed początkiem – napięte milczenie „pierwszego *nic*", w którym spoczywają wszystkie głosy.[15] I żeby scena była absolutnie pusta – zniknie z niej nawet chór. Chwilę wcześniej zgaśnie gwiazda zaranna –

W czasie pieśni Chóru robi się dzień.
*
Chór pada na twarz.
*
Chór wybiega.[16]

---

[12] A. Mickiewicz, *Dziady. Poema...*, s. 10.

[13] A. Sosnowski, *poems...*, s. 28, 25, 27.

[14] Ibidem, s. 31.

[15] Ibidem, s. 15, 21.

[16] Ibidem, s. 7.

Zostaje opustoszała, rozjaśniona scena. Na niej tylko jeden aktor – Nikt. Wokół niego – otwarty przestwór, nieskończona przestrzeń. W tej przestrzeni wybrzmiewają *poems* i wraz z nimi nastaje właściwe poema, na które złożą się słowa wypowiadane w ciszy – bez asysty chóru. Słowa wyprowadzone z niepokoju, utwierdzone we własnej samotności – wychylone za próg początku „złowieszcze gusła nostalgiczne frazy".[17]

7.

Gdy znika chór – zjawia się początek. A na początku? Na początku słychać „śmiech nad rzeką", od którego wszystko się zaczyna i który może oznaczać wszystko.[18] I jest tam też trzepot porannej zorzy – trzepot żółtych motylich skrzydeł o ognistopomarańczowych zakończeniach, bo takie właśnie skrzydła ma zorzynek, o którym mowa w inicjalnym wersie pierwszego wiersza *poems*. Śmiech, połyskliwy nurt rzeki, skrzydła zorzynka i „seraje lampionów" – z takiej sekwencji poeta wyprowadza „zabawy wiosenne".[19] Wraz z nimi zjawia się świętująca wiosna – frywolna, śpiewna, rozpięta na nutach. Tańczona – jak kazał Diagilew – bez point. Beztrosko rozrzutna, ofiarująca „tobie tylko" –

> te żyłki światła i kosmyki cienia
> grudkę rozgrzanej ziemi głuchy szept[20]

Beztrosko zazdrosna o swój śpiew – o słowa bez pokrycia. Tak gwałtowne i czułe, jak zapach „zaraz po deszczu".[21] Zamknięte w sobie, otwarte na wszystko –

---

[17] Ibidem, s. 28.

[18] Ibidem, s. 9.

[19] Ibidem.

[20] Ibidem.

[21] Ibidem.

w paśmie od dada do trzy cztery lewa
w hotelu płoną łóżka i kończy się doba
słychać syreny zaraz będzie woda[22]

Te słowa buszują w akwatycznych rejestrach. Brzmią w tonacji buffo i śmiertelnie serio. Płyną z siłą wodospadu, toną we własnych brzmieniach. Zawodzą jak strażackie wozy pędzące na sygnale. Zmieniają się w syreni śpiew, w niepokojący „szelest", w wilgotny „szmer", w narastający „*noise*" wody „przy drzwiach", w „lethal vodka" – w śmiercionośny haust.[23] Po tym łyku zalewającej usta tynktury „nic nic", której nazwa jest odwróceniem alkoholowej marki „Cin & Cin" – widzą gwiazdę w futrze.[24] To do niej wołają przez puste korytarze –

totus tuus siostro
venus im pelz siostro[25]

8.

Sosnowski wciąż pamięta, że w słowach jest coś z łowów. Stąd to wypuszczanie słów na łów, wyprawianie ich na połów. Stąd te połowy słów – w obcych językach, w cudzych dykcjach. I stąd ta płynna ruchliwość językowej materii, która sprawia, że słowa mienią się rozkwitającymi w nich znaczeniami, biorą wszystko w swój cudzysłów i przestajemy rozpoznawać, co jest siecią, co połowem. Dobrze to słychać we współbrzmieniu odpowiadających sobie echem fraz. Tytuł drugiego wiersza *poems* brzmi *dr caligari resetuje świat*. W pierwszym zdaniu utworu czytamy:

niewinnie bez serca i z daleka
dr caligari recytuje świat[26]

---

22 Ibidem, s. 10.

23 Ibidem, s. 10, 11.

24 Ibidem, s. 10.

25 Ibidem, s. 11.

26 Ibidem, s. 15.

Ponowne stawianie systemu operacyjnego świata jest recytowaniem. Recytować to również cytować raz jeszcze, od nowa. I tak właśnie poczyna sobie wiersz Sosnowskiego. Re-cytuje – na wyrywki, w kółko, w zapętleniu. Mówi ponownie – dławiąc się płynnie, tanecznie gubiąc rytm, trzymając ton z dwuznacznym wdziękiem kamertonu. I resetuje własne frazy raz za razem, czyści je ze znaczeń, przywraca im utraconą niewinność – zadziornie, z fasonem, „romantyczne wyczyniając / hece".[27] Wszystko to w zmyłkach, w pomyłkach, w brawurowych trawestacjach – elegancko, zabawnie, aż strach. Tak, strach, bo heca hecą, ale przecież na bis niezmiennie zjawia się bies. Ten sam – tkwiący w szczegółach, przypominający, że do wyzyskania wciąż zostają „jeszcze detale / w oryginale".[28] Zawsze ten sam – ten z refrenu prześmiewczej ballady Odyńca, Słowackiego i Mickiewicza: „*czy to pies czy to bies*", ten z zagrzebanego w piasku niedopałka Helu, z mapy, na której wciąż tańczą wyjęte z pudełka zapałek „*gigantyczne dymiące oszalałe miasta*" autora *Buta w butonierce*.[29] Więc heca hecą, ale jak istnieć na bis – bez świata. Jak zagadać nie tylko nic prim, ale też nic bis, i całą resztę tego nic, które na wszystko ma oko i wszystko przecieka. I jakim sposobem być mimo wszystko, gdy „nad miastem burza jak rozległy zawał" i „ten biały szkwał gwiazd".[30] Jak znaleźć się i trwać „dalej w takim miejscu które zewsząd jest".[31] Jak znaleźć siebie i to „miejsce którego nigdy nie ma / ciemnoniebieski prześwit jak szafir i stal".[32] Jak? Wiersz Sosnowskiego odpowiada, że trzeba pisać w transie –

> piszę do ciebie miejsce (albo i nie piszę)
> może byś chciało skruszyć się uchylić
> fałd w którym posłusznie się rozkleisz[33]

---

[27] Ibidem, s. 17.

[28] Ibidem, s. 29.

[29] Ibidem, s. 17, 18.

[30] Ibidem, s. 18, 19.

[31] Ibidem, s. 20.

[32] Ibidem, s. 19.

[33] Ibidem, s. 20.

Trzeba mówić w transie pod ten niechybny, hardy „fałd", pod jego złożony, wielokrotny „fold", pod jego *„kipiel wir i lej"* –

miejsce do ciebie mówię (może nic nie mówię)
ty się spróbuj zwinąć zwarzyć zdefoliować
rozpaść i roznieść na te wszystkie strony[34]

Trzeba słuchać głosów – łowić je, wybierać z sieci. Trzeba brać pod palce jej krzyżujące się linki – połączone ze wszystkim i niebieskie, a jakże, bo „wszystkie łącza (»linki«) powinny mieć barwę niebieską".[35] Trzeba je splatać, rozplatać, chwytać, zarzucać, tonąć wraz z nimi –

całe życie na krzyż i do morza
całe życie na krzyż i do nieba

do pierwszego *nic*!
poza ostatnie coś!
ha ha[36]

I znów – powtarzać swoje harde ha, śmiać się na przekór. Łapać czysty nurt tego śmiechu. Dać się nieść jego fali. Surfować na niej, łowić w niej. Zrzucać połów na pulpit. Robić zakładki, zwijać strony, składać słowa. I jeszcze raz, od nowa – szukać, start search, przeszukiwać stare sieci, puste owczarnie, nowe nexus rerum. Od nowa wrzucać w wyszukiwarkę tytuły kultowych numerów, natrętne frazy, zgubione słowa i całą resztę. Bo trzeba próbować – w transie, na granicy euforii, na skraju rozpaczy. Trzeba powtarzać stare zaklęcia – bajki i legendy. Trzeba odprawiać gusła, odpowiadać echu, cytować, recytować, resetować, i znów – szukać szczęścia. Trzeba składać litery, przestawiać je, przepowiadać. Trzeba nucić, inkantować, płynąć, łapać oddech, i znów –

---

[34] Ibidem.

[35] Ibidem, s. 36.

[36] Ibidem, s. 21.

jaki dziwny letargiczny trans
trwa oblężenie tlenu w H_2O
aż będzie tylko ha dwa
ha ha
samo h
i π
happy those for whom the fold
of
szczęśliwi dla których fałd
ów

happy[37]

Szczęśliwy? Wreszcie? W tej owczarni bez owiec? W tej zmiętej przepaści? Na jej ukwieconych łąkach? W orkiestracji ciszy, która „tronuje na potrójnej tęczy"? Chyba tak, skoro to dla nas są te „akwaria orkiestr" i wreszcie „nic mówi tu płynnie z łuną fleurs du mal".[38] Chyba tak.

9.

A potem? Potem jest dużo śpiewów i dużo językowych trików – sprytnych, cwanych, złożonych, wyrafinowanych. Mnóstwo echa, niekończące się echolalie. Jest „noc z czasem biała bezsenna i bez tchu".[39] I jeszcze „noc z czasem bezdenna błaha i bez tchu".[40] I znów „z czasem błaha bezsenna i bez dna".[41] Jest jak zawsze parada cytatów – bo „czym byłby ten świat bez cheerleaderek", parada słownych fajerwerków, niby feeria gwiazd, nad późną nocą, w głębi której słodko „śpiewają [...] słowniki", a z ich trelem śmiech niesie się znikąd i słowa to zawodzą, to ma-

[37] Ibidem, s. 21-22.

[38] Ibidem, s. 20; wyimek wyżej: s. 18.

[39] Ibidem, s. 25.

[40] Ibidem, s. 27.

[41] Ibidem.

rzą się.[42] Jest poczucie, że *„pozostaje tylko nieczytelna potencjalność, co zamazane słowa miałyby znaczyć, co opisywać"*.[43] Jest przeczucie, może nawet pewność, skoro już ktoś to powiedział, że w końcu będziemy świecić na zimnym firmamencie amfiteatru, jak księżyc, jak gwiazda, jak słońce –

na wietrze i niezmiennie *we all shine on*
like the moon and the stars and the sun[44]

I jest to niepokojące wyznanie – guślarskie, Mickiewiczowskie, dwuznaczne, niemal perwersyjne:

wymawiam głoski jak obrzękłe nuty
wyciągam wiersze jak żelazne druty[45]

To one – te ciągnięte niemożliwie druty wierszy – tworzą siatkę, sieć, więcierz, niewód, który zagarnia ławice „widmowych przypisów", ławice słów bez pokrycia, wydrążonych, martwych wyrazów.[46] Zagarnia i zmienia je w „śpiewy, gusła, inkantacje", w nowe *Dziady*, które odprawia się sobie, dla Nikogo. Bo tym właśnie są *poems*. Ich „obrzękłe nuty" brane brawurowo i wysoko, ich dziwne, złowieszcze chichoty, te wszystkie olśniewające, onieśmielające próby głosu, co ma „sto warstw scenicznych szeptów i uskoków", całe to piękne rumowisko, cały ten fracht – zmienia poeta w obrzęd obłaskawiający umarłych, obłaskawiający coś, czego nie ma.[47] I jest to też obrzęd czyniący zadość martwym słowom – skarżącym się na swoją śmierć. Proszącym naszych warg, modlitw, naszej obecności. Proszącym „o troje paciorek".[48] Te gusła brzmią pod ciężką pokrywą nieba – przejmująco, czysto, czule. Może dlatego, że ich sieci łowią miłość – bezradną i dlatego mocną. Może z jakiegoś innego powodu. Nie wiem.

---

[42] Ibidem, s. 31, 27.

[43] Ibidem, s. 30.

[44] Ibidem, s. 32.

[45] Ibidem, s. 25.

[46] Ibidem, s. 36.

[47] Ibidem, s. 26.

[48] A. Mickiewicz, *Dziady. Poema...*, s. 68, 92.

NOTA

Składające się na książkę teksty w przeważającej części były wcześniej publikowane (lub czekają na ukazanie się w tomach zbiorowych). Wszystkie uprzednio drukowane szkice opracowałem na nowo. Niektóre z nich – zwłaszcza dawniejsze – zmieniłem w sposób bardzo gruntowny.

Oto stosowne zestawienie adresów bibliograficznych:

Cień Samotnika (o jednym motywie w »Wyzwoleniu«), w: *Stanisław Wyspiański. W labiryncie świata, myśli i sztuki*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, Kraków 2009, s. 215-228.

»W pustce«. Osiem notatek o jednym wierszu Kazimierza Przerwy-Tetmajera, w: *Poezja Kazimierza Tetmajera. Interpretacje*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka, M. Stali, Kraków 2003, s. 41-53.

Leśmian: cieniistość istnienia (prolegomena), w: *Literackie twarze Zamojszczyzny*, pod red. H. Dudy, E. Fiały, M. Gorlińskiej, Zamość 2009, s. 33-43.

Kropla ciemności. Uwagi o »elegii uśpienia«, w: *Panas – Lublin jest księgą*, t. 2: *Czytanie Czechowicza*, Lublin 2009, s. 127-133 (tekst jest gruntownie zmienioną wersją szkicu: *O »elegii uśpienia«*, „Roczniki Humanistyczne" 2000, t. XLVIII, z. 1: *Józef Czechowicz*, s. 117-129; przedrukowanego jako: *Elegia uśpienia*, w: *Czytanie Czechowicza*, pod red. P. Próchniaka i J. Kopcińskiego, Lublin 2003, s. 75-89).

Kto jest ten dziwny nieznajomy? (i kilka innych pytań), w: *Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka, M. Stali, Kraków 2005, s. 33-53.

Jan Lechoń: wiatr nocy, rysunek rdzy (na marginesie wiersza »Stara Warszawa«), „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2010, nr 17 (37), s. 67-80.

Zgaśnij księżycu, w: *Czytanie Bursy*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i G. Grochowskiego, Kraków 2004, s. 47-63.

»Być myszą...« Aleksandra Wata (szkic do pejzażu), w: *W „antykwariacie anielskich ekstrawagancji". O twórczości Aleksandra Wata*, pod. red. J. Borowskiego i W. Panasa, Lublin 2002, s. 109-120.

Wat: serce kamienia (notatki o »Wierszach śródziemnomorskich«), w: *Interpretując dalej. 34 Najważniejsze książki poetyckie lat 1945-1989*, pod red. A. Kałuży i A. Świeściak, Kraków 2011 (w druku).

Wat: klucz do przepaści (na marginesie »Wierszy śródziemnomorskich«), w: *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, [prace ofiarowane prof. Ewie Wiegandt], pod red. A. Czyżak i Z. Kopcia, Poznań 2011 (w druku).

Herbert: ciemne flukta (notatki), „Polonistyka" 2010, nr 9, s. 23-29; przedruk: *Nowe Dwudziestolecie. Szkice o wartościach i poetykach prozy i poezji lat 1989-2009*, pod red. P. Śliwińskiego, Poznań 2011 (w druku).

Poszukujący doskonałej ciemności (wypisy z historii poezji), „Bliza. Gdyński Kwartalnik Artystyczny" 2010, nr 3, s. 155-162.

Poema: widowisko (na marginesie »poems«), w: *Wiersze na głos. Szkice o poezji Andrzeja Sosnowskiego*, pod red. P. Śliwińskiego, Poznań 2010, s. 125-134 (wcześniejsza wersja: *Poema: widowisko (streszczenie)*, „Bliza. Gdyński Kwartalnik Artystyczny" 2010, nr 3, s. 163-167).

SUMMARY

Modernism: the dark current (studies on history of poetry)

1.

The treatise is a multi-aspect monograph of one of threads of Polish modernism. It analyses a complex set of issues, the heart of which is the category of darkness – understood as a figure of poetic imagination and a metaphorical simulation of experience. Historico-literary examination considering long-lasting modernist tendencies serves to prepare the ground for a close reading with strong analytical underpinnings and faithful to the interpretative directives inscribed in the text. In my deliberations, a description of the structure of the individual works forms a base for recognizing the cognitive power of poetry. The strength of this perspective in revealing the existential dimension of literature is that it enables the description of the dark current of modern lyrical poetry as an expression of spiritual life. In doing so the book presents a range of complementary strands within this dark current all of these elements come to the foreground with varying strength throughout the treatise. The relation which links them remains as a point of reference of the investigations, and it structures the subsequent stages of the discourse, thus creating a distinctive frame for the readings presented and the interpretations derived from them.

2.

Remarks, the introduction to the treatise, indicates a point of departure for discussion within the book – it determines the form of research survey. Subsequent chapters are interpretive encounters. Parts of them focus on single works, expecially poems (with the exception of initial chapter which is devoted to The Loner from Wyspiański's *The*

Liberation, a character who is a poet standing on the stage of modernity). Other chapters offer a cross-sectional presentation of selected aspects of important poets' works falling within a broad understanding of Modernism (Leśmian, Czechowicz, Wat, Herbert, Krynicki). They all constitute a panorama of encounters with 20th century lyrical poetry with different varieties of darkness – artistic, existential, spiritual, metaphysical, political.

3.

The panorama outlined in the book depicts the internal dynamics of 20th century Polish poetry, the changes and the revisions taking place within it. However, it also reveals a long-standing modernist form of imagination, often shaped as early as the Young Poland movement, and it is this period which is the most important among the historico-literary contexts considered in this treatise.

przeł. Aleksandra Budrewicz-Beratan

INDEKS OSOBOWY

Aczel Amir D. 229
Aeropagita Pseudo-Dionizy 63
Ajgi Gennadij 267-273
Ajschylos 26
Alcé (rabbi) 103
Amichaj Jehuda 239
Anderson Marian 208
Andriuszka (mistrz) 98-99, 104
Arnsztajnowa Franciszka 90-94, 104
Artaud Antonin 36
Augustyn św. 258
Axer Jerzy 72

Bach Jan Sebastian 167
Baczyński Krzysztof Kamil 70
Baka Józef, ks. 214
Baliński Stanisław 70, 142-144, 146-147, 149, 151-154, 276
Baniecka Ewa 223
Barańczak Stanisław 11
Bartoszyński Kazimierz 11
Bąkowska Eligia 76
Beniamin Walter 16, 209
Berent Wacław 61
Bergson Henry 53, 57, 59
Białoszewski Miron 214, 255-256
Bielawski Maciej 85
Blanchot Maurice 184
Błońska Janina 25
Błoński Jan 25, 36
Błoński Krzysztof 25
Bogatyriow Konstanty 270
Bolecki Włodzimierz 15, 217
Borowski Jarosław 292
Borowski Mateusz 25
Bosch Hieronim 168
Brodski Josif 7, 111, 150, 166, 224, 264
Brodzka Alina 64
Brückner Aleksander 76, 170
Budrewicz-Beratan Aleksandra 294
Bursa Andrzej 155-158, 160-161, 163

Cadyk z Bracławia 246
Callaso Roberto 111, 150, 224
Cantor Georg 229
Celan Paul 254
Chęciński Jan 149
Chopin Fryderyk 142
Chruszczow Nikita 200
Chrzanowski Maciej 157
Cieślak Jan 149
Cieślikowski Jerzy 157
Ciołkoszowa Lidia 182, 221
Collin de Plancy Jacques 210
Cornelius Geoffrey 110, 112
Craig Gordon 187, 208, 210
Cytowska Maria 72
Czabanowska-Wróbel Anna 49, 53, 62, 158, 291-292
Czachowska Jadwiga 65
Czapski Józef 235

Czechowicz Józef 15, 67-71, 74-76, 78-81, 83-89, 91-104, 107-110, 113, 291, 294
Czeczot Jan 147, 279
Czermińska Małgorzata 15

Dante Alighieri 80, 122
Davidson Gustaw 210, 226
Dąbrowska Maria 170
Delumeau Jean 76
Derrida Jacques 103
Diagilew Siergiej 284
Dionizy św. 201
Doroszewski Witold 160, 170, 203, 235
Duda Henryk 291
Dunaj-Kozakow Ewa 157
Dürr-Durski Jan 19
Dybciak Katarzyna 164
Dybciak Krzysztof 58-59, 62, 164
Dziadek Adam 155, 176, 181, 213, 215, 217

Elzenberg Henryk 240, 246
Eska Donata 16

Feliksiak Elżbieta 14
Fert Józef 263
Fiała Edward 291
Ficowski Jerzy 163
Filipkowska Hanna 125, 191
Fita Stanisław 24
Franaszek Andrzej 241-242
Franciszek św. (z Asyżu) 264
Fredro Aleksander 54
Friedrich Hugo 14

Gadamer Hans-Georg 11
Genet Jean 79
Głowiński Michał 62, 65
Gorlińska Maria 291
Goślicki Jan 169
Górski Artur 27, 130, 156, 281
Grochowski Grzegorz 158, 292
Gutowski Wojciech 17-18, 163

Hartwig Julia 80
Herbert Zbigniew 15, 70, 233-234, 236-239, 241-244, 246-247, 276, 292, 294
Hiż Tadeusz 20
Hornowski Tomasz 229
Hölderlin Friedrich 12, 108, 113, 155, 221
Hölzer Max 261
Huelle Paweł 83

Iwaszkiewicz Jarosław 176

Jabès Edmond 103
Jagiełło Władysław 98
Jakitowicz Maria 92
Jan św. (ewangelista) 225
Janion Maria 9
Janczarski Czesław 68, 88
Januszewski Tomasz 142
Jarosiński Zbigniew 198
Jasieński Bruno 204
Jasińska-Wojtkowska Maria 118, 120-121, 125
Jaworski Kazimierz Andrzej 68, 88
Jaworski Roman 216
Jean Paul (Richter) 9-10
Joyce James 17

Kałuża Anna 292
Kania Ireneusz 74
Kamiński Piotr 79
Karpowicz Michał 210
Karpowicz Tymoteusz 36

Kasprowicz Jan 142
Kasprzysiak Stanisław 111, 150, 224
Karpiński Wojciech 218
Kierkegaard Søren 216
Kłak Tadeusz 83, 88, 92
Kniaźnin Franciszek Dionizy 142
Kochanowski Jan 57, 63, 71-72
Komornicka Maria 216
Kopacki Andrzej 16, 209
Kopciński Jacek 255, 291
Kopeć Zbigniew 292
Korab Brzozowski Wincenty 181, 269
Kornhauser Julian 185, 242
Kowalski Jerzy 27
Kozicka Dorota 254
Koźmian Kajetan 54
Krall Hanna 90-91, 93
Krasicki Ignacy 54
Kraszewski Józef Ignacy 54
Krynicki Ryszard 15, 102, 233, 246-247, 249-260, 262, 264, 276, 294
Kubacki Wacław 62
Kubiak Zygmunt 145
Kuc Leszek 258
Kulczycka-Saloni Janina 24
Kushner Lawrence 275
Kwast Tomasz 110
Kwiatkowski Jerzy 118-119, 121, 124-125, 130, 134, 157

Lack Stanisław 19-20
Lechoń Jan 139-147, 149-154, 291
Lenartowicz Teofil 142
Lenin Władimir Ilicz 200
Leszczyński Edward 70
Leśmian Bolesław 15, 48, 53-66, 294
Leśniewska Maria 11, 17-18
Libera Antoni 12, 108
Ligęza Wojciech 185
Linde Samuel Bogumił 78
Lipińska Jadwiga 55
Lorca Federico Garcia 163
Loth Roman 141

Łempicka Aniela 20
Łukasiewicz Jacek 121, 185, 199
Łukasiewicz Małgorzata 11
Łukaszuk Małgorzata 169

Maciejewska Irena 117-119, 122, 135
Madyda Aleksander 92
Makowiecki Andrzej Z. 15
Makowski Adam 120
Mallarmé Stéphane 14
Mandelsztam Osip 11, 17-18
Margański Janusz 11
Markowski Michał Paweł 62
Marks Karol 216
Maślanka Julian 27
Mateusz św. (ewangelista) 227-228
Matuszek Gabriela 54
Mayenowa Maria Renata 72
Mądra-Shallcross Bożena 123, 131
Michalska Lucyna 66, 120, 247
Michnik Adam 237-238
Micińska Anna 42, 165, 182, 267
Miciński Tadeusz 17-21, 25, 89, 162-163, 216, 252
Mickiewicz Adam 21, 26-27, 46-48, 54, 57, 59, 130, 156, 274-276, 279, 281-283, 286, 289
Międzyrzecki Artur 80
Miłosz Czesław 10, 16, 48, 54, 59, 64, 68, 70, 89, 96, 166, 182, 184, 187, 195, 207, 217, 221, 263

Miodońska-Brooks Ewa 23, 28-29, 34-35
Moniuszko Stanisław 143-144, 146-149

Nietzsche Fryderyk 7, 9, 53, 61, 216
Norwid Cyprian Kamil 122, 263
Nowaczyński Piotr 118
Nycz Ryszard 15
Nyczek Tadeusz 262

Odyniec Antoni Edward 286
Ola (Watowa) 229
Olejniczak Józef 176
Opacka-Walasek Danuta 233-234
Opacki Ireneusz 146
Oppman Or-Ot Artur 142
Ostap Ortwin 65
Owidiusz 145

Panas Władysław 101, 291-292
Pańczyk Halina 125
Papierkowski Stanisław K. 54
Pascal Blaise 16
Pers Saint-John 14
Pietrasiewicz Tomasz 67
Pietrych Krystyna 185
Piętak Stanisław 68, 88
Pigoń Stanisław 130, 156, 279, 281
Pilch Jerzy 16
Płoszewski Leon 19-20, 30
Podraza-Kwiatkowska Maria 49, 53, 125, 191
Polkowski Jan 267, 269-275
Pollak Seweryn 68, 88
Porębowicz Edward 80
Prokop Jan 130
Próchniak Paweł 49, 291
Przybylski Ryszard 64
Prus Bolesław 24, 54
Prussak Maria 21-22, 25, 32
Puzyna Konstanty 36
Pytasz Ewa 146
Pytasz Marek 146

Quinzio Sergio 85

Richter Jean-Paul 9-10
Rimbaud Artur 79-80
Rodowska Krystyna 184
Rojek Przemysław 217
Rolando Bianka 277, 280
Rolicz-Lieder Wacław 216
Rosiak Roman 68, 88, 91-92
Różewicz Tadeusz 115-118, 120, 137, 252-253, 263-264
Różycki Tomasz 276
Ruszkowski Janusz 210, 226
Rutkowski Krzysztof 83, 166, 169, 182, 189, 214
Rydlowa Maria 19
Rymkiewicz Jarosław Marek 18
Rzepko Władysław 148
Rzewuska Elżbieta 21

Sacha-Piekło Małgorzata 127
Sachs Nelly 101-102, 253
Sadowska Barbara 264
Sadzik Józef 16
Sawicki Stefan 118
Scholem Gershom 275
Schulz Bruno 62
Shelley Percy Bysshe 210
Sienkiewicz Henryk 25, 236
Sikora Iwona 63
Sinko Tadeusz 63
Skowroński Marek 139
Sławiński Janusz 130
Słomczyński Maciej 17

Słonimski Antoni 70
Słowacki Juliusz 286
Sofokles 153
Sosnowski Andrzej 277-283, 285-286, 292
Spasowicz Włodzimierz 24
Sroka Jacek 274
Staff Leopold 9, 53, 66, 115-128, 130-135, 137, 247, 253, 291
Stala Marian 10, 15, 41, 43, 48-49, 59, 62, 64, 131, 165, 181, 207, 249-252, 254, 256, 258-259, 261, 269, 291
Stalin Józef 186, 200
Stern Anatol 198
Stępień Tomasz 234
Stróżewski Władysław 57, 62
Sugiera Małgorzata 25
Syrokomla Władysław 142
Szekspir William 209
Szlosarek Artur 11
Szymborska Wisława 238
Szymczak Mieczysław 73, 160

Śliwiński Piotr 292
Śpiewak Jan 68, 88
Świeściak Alina 251-252, 254, 256, 260-262, 292
Świetlicki Marcin 12-13, 37, 155, 238

Tetmajer Kazimierz (Przerwa) 37-39, 41, 44-52, 63, 291
Trakl Georg 280
Trembecki Stanisław 54, 142
Trznadel Jacek 55-57, 64-65
Turowicz Jerzy 237

Valéry Paul 16, 131
Venclova Tomas 166, 169-170, 173
Vienot Andrée 220

Wasiutyński Aleksander 146
Wat Aleksander 15, 42, 70, 83, 85, 155, 165-170, 172-176, 178-179, 181-187, 189-195, 197-203, 205-208, 210, 213-225, 227, 229-231, 267-271, 274, 292, 294
Ważyk Adam 57
Wergiliusz 263
Węgrzyniak Anna 234
Wiegandt Ewa 292
Wierciński Andrzej 275
Wierzyński Kazimierz 140, 164
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 62
Wodnicki Adam 103
Wojnakowski Ryszard 275
Woronczakowa Lucyna 72
Woroszylski Wiktor 268
Wójcicki Antoni 149
Wujek Jakub, ks. 33, 63, 77-78, 80-81, 127-128, 194, 201-202, 225, 228
Wyka Kazimierz 115, 117, 184
Wyka Marta 116, 118-119, 135
Wyspiański Stanisław 15, 19-36, 291, 293

Yeats William Butler 17

Zagajewski Adam 234, 236
Zaworska Helena 64, 198
Zembrzuski Stanisław 163
Zgorzelski Czesław 47, 274
Zieliński Jan 42, 165, 167, 182, 216, 267

Żeromski Stefan 253
Żmigrodzka Maria 9
Żółkiewski Stanisław 64
Żurowski Maciej 16