

Paweł Próchniak
WIERSE NA WIETRZE
(szkice, notatki)



WIERSE NA WIETRZE

(szkice, notatki)

Paweł Próchniak

WIERSE NA WIETRZE

(szkice, notatki)

Kraków 2008

© Copyright by WYDAWNICTWO PASAŻE,
KRAKÓW 2008

© Copyright by PAWEŁ PRÓCHNIAK

Zdjęcie na okładce: PAWEŁ HUELLE

Projekt okładki: DMITRIJ SZEWIONKOW-KISMIEŁOW

Redakcja: RENATA ZAJĄC

Skład i łamanie: REGINA WOJTYŁKO

Książka, ani żaden jej fragment, nie może być przedrukowywana
bez pisemnej zgody Wydawcy.

ISBN 978-83-927752-4-9

Summer is gone, but our love will remain
Like old broken bicycles out in the rain.
(Tom Waits)

SPIS TREŚCI

FORMY POWIETRZA

POKOLENIE PRZEŁOMU

(poezja po roku 1989)..... 11

JA TO SOBIE TAŃCZĘ

(uwagi o poezji Marcina Świetlickiego)..... 55

M – MORDERCA

(dwanaście notatek i wypisów) 85

HOTEL LIMBUS

(o *Muzyce środka*)..... 95

DOMYSŁY, DOMÓWIENIA

(na marginesie *Trzynaście*) 107

TRZYNAŚCIE ZGŁOSEK I CZTERY ZESTROJE

(o tomie *Nieoczywiste*) 117

SPINKA, SPOINA

(notatki o *Krze* Jacka Podsiadły)..... 123

LUSTRO Z PODWÓJNYM DNEM

(uwagi o poezji Artura Szłosarka)..... 135

FISZKI DO PIEKŁA

(o tomie *Pod obcym niebem*) 165

NAJNIŻSZE UROKI

(o wierszach Wojciecha Bonowicza)..... 195

LEKKOŚĆ PONAD POJĘCIE: SOSNOWSKI, SENDECKI, BARAN

(centon) 219

ŻYWY TOWAR, OPIUM

(notatki o *Koloniach* Tomasza Różyckiego)..... 225

FORMY POWIETRZA

(notatki, wypisy) 257

INNE ŻYWIÓŁY

DZIECKO UKRYTE

(o książce Anny Czabanowskiej-Wróbel)..... 289

DAL KULIS

(notatki o tomie *Czechowicz. W poszukiwaniu ukrytego miasta*) 297

OKO KAMIENIA

(wokół eseju Władysława Panasa)..... 305

RURY Z KREMEM

(notatki o prozie Etgara Kereta)..... 315

PUSTE MARY, CISZA

(na marginesie *Ostatniej Wieczery*) 323

BEZ TCHU

Z AUTU

(notatki o krytyce) 353

NOTA..... 359

INDEKS OSÓB..... 361

FORMY POWIETRZA

POKOLENIE PRZEŁOMU

(poezja po roku 1989)

1.

W połowie lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia Marcin Świetlicki notował:

Młoda zima, bezśnieżnie. Och, dzisiejszy wieczór
uczynił z tej ulicy wnętrze wieloryba.

Byłbym nie zauważył, lecz w sklepie warzywnym
sprzedawano fragmenty podmorskich zarośli
– i neony w tej chwili zaczęły wysyłać
mgłę i wilgoć. Kałuże pełne tranu i krwi.

Przy krawężniku znalazłem muszelkę
i poczułem, że jestem
trawiony.

W tym samym czasie (i w tym samym mieście), o podobnym – jak sądzę – doświadczeniu, wykorzystując te same motywy i zarazem w zdecydowanie odmienny sposób kształtując materię wiersza, pisał Jan Polkowski:

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.)

Pierwszy z tych wierszy, zatytułowany *Jonasz*, znalazł się w debiutanckiej książce Świetlickiego – *Zimne kraje. Wiersze 1980–1990*, wydanej w roku 1992 w ramach „biblioteki” mocno wówczas skandalizującego „bruLionu”.¹ Drugi utwór nosi tytuł *Pragnąłem cię, chociaż byłem śmiertelny* i pochodzi z opublikowanego pięć lat wcześniej tomu *Drzewa. Wiersze 1983–1987*, który ukazał się – podobnie jak wcześniejsze książki Polkowskiego – poza cenzurą.² W obu tekstach pojawiają się te same figury, zarysy podobnie ukształtowanej przestrzeni, ślady równie intensywnego doznania – osaczenia, obcości, porażenia światem trawionym przez ciemność i śmierć. Ale obaj pisarze – a są to być może najważniejsi poeci swoich generacji – mówią zupełnie inaczej ustawionym głosem. I głos ten za każdym razem dobiega z innego miejsca. Postać Jonasza odsyła do gestu odmowy, radykalnej niezgody na rolę proroka, który mówi w czyimś imieniu, obwieszcza słowo z wysoka, wieści zagładę. Ktoś, kogo słuchamy w wierszu Polkowskiego, opisuje świat obrócony w proch, dym i kamień, świat po katastrofie. Świetlicki w centrum kreowanej rzeczywisto-

¹ M. Świetlicki, *Zimne kraje. Wiersze 1980–1990*, Kraków-Warszawa 1992, s. 35.

² J. Polkowski, *Drzewa. Wiersze 1983–1987*, Kraków 1987, s. 15.

ści (i wpisanego w nią doznania) umieści muszelkę – znak tych przestrzeni, które sytuują się gdzieś na zewnątrz, za krawędzią terytorium ściętego chłodem, poza trzewiami wieloryba, poza obszarem przesiąkniętym złowieszczą (ale i groteskową) aurą rozkładu. Autor *Drzew* osią zanotowanego rozpoznania uczyni żywą ranę – „odarty z kory / pień wiatru”; martwiejącemu istnieniu przeciwstawi skojarzone ze sobą: „śpiew” i „ucieczkę”, uderzeniu zimnej grozy – wysoki ton. Ta siatka zatartych podobieństw i wyraźnych różnic, a szkicuję ją tutaj jedynie w najogólniejszych zarysach, dobrze oddaje charakter i skalę przesunięć dokonujących się zarówno w obrębie poetyckiej dykcji, jak i w samym sposobie usytuowania poezji i poety w świecie; przesunięć, które widać dobrze już w latach osiemdziesiątych, choć w pełni dojdą do głosu dopiero na początku następnej dekady. Polkowski jest starszy od Świetlickiego zaledwie o osiem lat. Obaj dobrze znają tę samą – jałową, naznaczoną grozą i nudą – rzeczywistość realnego socjalizmu. Ale autor *Zimnych krajów* zadba o to, by nikt nie miał wątpliwości, że jego poezja jest gdzie indziej, że on sam mówi inaczej i osobno. W roku 1988 w programowym – i zapewne dlatego niesprawiedliwym – wierszu *Dla Jana Polkowskiego* napisze:

Poezja niewolników żywi się ideą,
idee to wodniste substytuty krwi.³

³ M. Świetlicki, *Zimne kraje...*, s. 64. Jan Polkowski pisał w wierszu *Zmierzch*, pochodzącym z tomu *Drzewa*: „W tym dniu żółknących kasztanów, czerniejących jesionów, / bolesnego słońca: poeci niewolnicy będą nadal twierdzić, / że nie są działaczami politycznymi, / więźniowie polityczni, że nie chcą być niewolnikami, / a mordercy, że są zesłani przez Opatrzność” (idem, *Drzewa...*, s. 18).

Rzecz nie tylko w modernistycznym geście odrzucenia społecznych (etycznych i politycznych) zobowiązań, nie tylko w przywołaniu Nietzscheańskiej dyrektywy: „Pisz krwią!”.⁴ Rzecz przede wszystkim w ostro wyartykułowanej niezgodzie na literaturę skłamaną, na poezję podszytej strachem buńczucznej pewności, na wiersze pisane „smoczymi literami”, robione z wielkich słów, słuszne – ale nieuczciwe. A w takim postawieniu sprawy – i dotyczy to wielu wczesnych wierszy Świetlickiego, w tym *Jonasza* – słyhać nie tylko gwałtowną polemikę z poetami podziemia, z poezją stanu wojennego, słyhać też przewrotne nawiązanie do postulatów formułowanych przez twórców Nowej Fali. *Dla Jana Polkowskiego* zaczyna się od słów:

Trzeba zatrzasać drzwiczki z tektury i otworzyć okno,
otworzyć okno i przewietrzyć pokój.⁵

W swoim debiutanckim tomie z roku 1972, w głośnym wierszu *Prawda* Adam Zagajewski nakazywał:

Wstań otwórz drzwi rozwiąż te sznury
wyplącz się z sieci nerwów
jesteś Jonaszem który trawi wieloryba

I dodawał:

zacerpnij najgłębsze warstwy powietrza
i powoli pamiętaj o regułach składni

⁴ F. Nietzsche, *O czytaniu i pisaniu*, [w:] idem, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, Poznań 1995, s. 34.

⁵ M. Świetlicki, *Zimne kraje...*, s. 64; wyimek wyżej: s. 65.

powiedz prawdę do tego służysz w lewej ręce
trzymasz miłość a w prawej nienawiść⁶

Świetlicki, pisząc *Zimne kraje*, odwoła się do obu dykcji, o których tu mowa. W jednym z wierszy zanotuje: „Ocalenie w mojej nienawiści”.⁷ W innym: dojmującą naturę egzystencji – samo istnienie w świecie, który osacza i skrzeczy niczym „zły ptak” – rozpozna jako „nieprzerwanie wieczny pocałunek bez ust”.⁸ Ma w pamięci postulat „mówienia wprost”, mówienia „naprawdę”. To dlatego wyznaje:

Patrzę w oko smoka
i wzruszam ramionami. Jest czerwiec. Wyraźnie.
Tuż po południu była burza. Zmierzch zapada najpierw
na idealnie kwadratowych skwerach.⁹

Ale powie też – pamiętając przy tym, a jakże, o regułach składni:

Wszystko przychodzi powoli. Powoli
drzwi się próbują otworzyć. Wiatr napiera na nie
całym swoim ciężarem. Liść spada powoli
na maskę samochodu. Samochód zatonął
w odległościach, bezmiarach. Zimny pochód. Czasem
czuję się chory pisząc prawdę, widząc
kłamstwa na ziemi i na niebie, mając
jedynie siebie do obrony.¹⁰

⁶ A. Zagajewski, *Komunikat*, Kraków 1972, s. 58.

⁷ M. Świetlicki, *Dzień we śnie*, [w:] idem, *Zimne kraje...*, s. 31.

⁸ M. Świetlicki, *Zły ptak*, [w:] idem, *Zimne kraje...*, s. 31.

⁹ M. Świetlicki, *Dla Jana Polkowskiego*, [w:] idem, *Zimne kraje...*, s. 65.

¹⁰ M. Świetlicki, *Wszystko przychodzi powoli...*, [w:] idem, *Zimne kraje...*, s. 54.

2.

Z nakreślonej tu perspektywy widać najlepiej tę specyficzną aurę, w jakiej na początku lat dziewięćdziesiątych wkraczali na literacką scenę (lub dobitnie zaznaczali na niej swoją obecność) poeci urodzeni w latach sześćdziesiątych – jak Świetlicki, Podsiadło, Szłosarek, i pod koniec lat pięćdziesiątych – jak Andrzej Sosnowski. A był to czas rozbudzonych i podsycanych nadziei na przełom, czas oczekiwania na przesilenie się paradygmatu wyobraźni, czas artykułowanego na różne sposoby przekonania, że z odzyskanej niepodległości wyłoni się nowy kształt kultury, że i ona wybije się na niezawisłość, że tworzyć ją będą pisarze bez kompleksu PRL-u, poeci nieuwikłani w ideowe koniunktury, nienaznaczeni stygmatem realnego socjalizmu – uczestnictwa, walki, bierności. Przestrzenią tak rozumianej niezależności był „trzeci obieg” – rodzący się w latach osiemdziesiątych, w następnej dekadzie na szerokie wody wyprowadzony zwłaszcza przez środowisko „bruLionu”. U podstaw tego nurtu kultury leżą działania twórców, którzy po pierwsze: szukają wolności otwartej na obszary i wartości dotąd nieobecne – poniechane lub odrzucone, po drugie: upominają się o prawo do artystycznej swobody – nie krępowanej ani przez mechanizmy organizujące oficjalną kulturę partyjnego państwa, ani przez etos kultury opozycyjnej, zorientowanej etycznie i zdeklarowanej politycznie. Innymi słowy jest to akt opowiedzenia się za otwartym horyzontem poznawczym, za poszukiwaniem, za możliwością wyboru, za przestrzenią duchową, która będzie intymna i osobna. Najważniej-

szym poetą tego kręgu jest Jacek Podsiadło – z „trzecim obiegiem” związany od połowy lat osiemdziesiątych, skłócony z oficjalną stroną świata, skoncentrowany na odmowie współludzianu, skupiony na słowie, na jego rytmach i na rytmach egzystencji, a przy tym niestroniący od łobuzerskich zachowań, od słów niepokornych i drapieżnych, od ostentacyjnej paplaniny. Bo też postawa, o której tu mowa, znajdowała często wyraz właśnie w natarczywie powtarzanych, spektakularnie niestosownych gestach – niezgody, negacji, destrukcji. Widać to dobrze zarówno w strategii intelektualnej prowokacji, obyczajowego skandalu, estetycznego ekscesu, przyjętej przez „bruLion” w roku 1989 i konsekwentnie stosowanej na przestrzeni kilku następnych lat, jak i w artystycznych manifestach redagujących to pismo poetów, zwłaszcza w najbardziej radykalnych, a przy tym frapujących książkach: Pawła Filasa – *Grapefruity w naszych domach* i Roberta Tekielego – *Nibyt*.¹¹ Jeśli dodać, że umysłowy i artystyczny ferment początku lat dziewięćdziesiątych współtworzą i inne młode czasopisma – takie jak „Tygodnik Literacki” czy „Ogród”, jeśli przypomnieć, że w roku 1991 ukazuje się głośna antologia *przyszli barbarzyńcy*, prezentująca wiersze czternastu poetów „wstępującego pokolenia”, że rok później wychodzi antologia „*Brulion*” i *niezależni*, a w niej wiersze już dwudziestu dziewięciu pisarzy, których łączy –

¹¹ Obie pozycje wydała Fundacja ‘brulionu’ (w ramach „bibLIoteki”); książka Filasa ukazała się w roku 1992, tomik Tekielego – rok później (na *Nibyt* złożyły się dwadzieścia dwa wiersze i zapisy z lat 1985-86, jeden – zamykający całość – z roku 1989, oraz poprzedzający go „spis treści” – zatytułowany *po słowie* i potraktowany jako osobny wiersz – pochodzący zapewne z 1993 roku).

jak powiada autor wyboru, Jarosław Klejnocki – „wspólnota tonu poetyckiego”¹², jeśli zgodzić się, że wszystko to wolno brać za mniej lub bardziej wyraźne ślady przesilenia, to trzeba zapytać, po pierwsze: o zakres i kierunek tych przesunięć, po drugie: o to, czy dokonania debiutantów z początku lat dziewięćdziesiątych rzeczywiście są przejawem istotnych przemian, a jeżeli tak, to czy dotyczą one bezpośrednio poetyckiej dykcji, czy może raczej leżącej u jej podstaw wyobraźni? Kwestię pierwszą, jak się zdaje, dość łatwo rozstrzygnąć. Poeci postavili na osobność, na poczucie bycia gdzie indziej, a czynili to w przeświadczeniu, że osobny dramat, osobne nadzieje i obsesje tchną w literaturę nowe życie. Poezja przestała być przestrzenią etycznych i politycznych zobowiązań, zmienił się rejestr jej aksjologicznych powinności. Jeśli poetę nadal obowiązuje dyrektywa sformułowana przez Zagajewskiego: „powiedz prawdę do tego służysz”, to jest to już inna prawda, nie tyle odmienna od tej, o której myśleli twórcy Nowej Fali, co istniejąca w inny sposób, gdzie indziej skryta. Będzie to prawda intymna, ugruntowana przede wszystkim we wnętrzu kogoś, kto porusza się w przestrzeni egzystencji pozbawionej sankcji i uzasadnień; prawda wyrastająca z doznania świata pustego, nicowanego przez zwątpienie, pozbawionego dna. Będzie to prawda poezji wyrastającej z nadziei, że gest poety toruje drogę ku czemuś, co nie znajduje słów i zarazem gwałtownie domaga się wyrazu, ku czemuś,

¹² J. Klejnocki, „*Wydaje im się, że mają swojego poetę*”, [w:] *Po Wojaczku. „Brulion” i niezależni*, wybór i redakcja J. Klejnocki, Warszawa 1992, s. 6.

bez czego nie sposób żyć. I będzie to też prawda poezji czystej, uwolnionej z reżimu referencji, uwięzionej pośród cudzysłowów, wyzbywającej się złudzeń ukrytego sensu, źródłowej zasady, sedna – nie tylko w wierszu, ale i w świecie. Innymi słowy: po czasach, kiedy to – jak rzecz celnie ujął Świetlicki – „Adam Michnik / wybornie znał się na poezji”¹³, po latach pisania wierszy zaświadcających trud istnienia pod naporem historii, po latach zbiorowych obowiązków, odpowiedzialności, szukania prawd fundamentalnych, miał przyjść czas wierszy dotyczących prawdy chwili, wierszy notujących poruszenia indywidualnej wrażliwości, wierszy, które chcą być właśnie wierszem i niczym więcej. I rzeczywiście w poezji lat dziewięćdziesiątych często słychać dykcję codzienności, słychać mowę zwykłych spraw i powszednich zdarzeń. Styl wysoki ustępuje miejsca poetyce brulionowej notatki. Solenność obraca się w kpinę. Odświętność w sarkazm. Stygmat prawd fundamentalnych w skazę nieoczywistości. Poezja przestaje być terytorium, na którym toczy się – jak powiada Miłosz – „te walki, gdzie stawką jest życie”.¹⁴ Wiersze coraz częściej robi się ze słów ujętych w cudzysłów ironii, wziętych w nawias metatekstowej świadomości. Coraz częściej podaje się je – to znów autor *Traktatu poetyckiego* – „Z przyprawą żartu, błazeństwa, satyry”; bez wiary w doniosłość i wysoką stawkę poetyckiej dykcji.

¹³ M. Świetlicki, *Wiersz dla Zbigniewa Herberta (dedykowany Wisławie Szymborskiej)*, [w:] idem, *Pieśni profana*, Czarne 1998, s. 15.

¹⁴ Cz. Miłosz, *Traktat poetycki*, [w:] idem, *Poezje*, wybrał M. Stala, Kraków 1999, s. 281; wyimek niżej pochodzi z tej samej strony.

Stosunkowo szybko okazało się jednak, że literatura bez zobowiązań to literatura bez rękojmi, literatura bez pełnomocnictw – coraz mniej konieczna, marginalizowana, spychana w obszar zjawisk traktowanych z przy-mrużeniem oka. Co więcej, okazało się, że społeczną doniosłość zaczyna mieć już nie tyle słowo, co sama sytuacja komunikacyjna, że zbiorowa wyobraźnia – wcześniej zawłaszczona przez brutalną i jałową codzienność realnego socjalizmu – teraz kształtowana jest przez ideowy marketing i medialną giełdę, że na znaczeniu traci nie tylko sztuka rozumiana jako przestrzeń duchowa, jako obszar poznawczo doniosły, ale i cała symboliczna tkanka rzeczywistości. Mówiąc jeszcze inaczej: okazało się, że przełom roku 1989 był nie tylko powrotem wolności, był też – rozpadem świata. Owszem, upadł cyniczny, represyjny system, jednak wraz z nim legła w gruzach dwuznaczna, ale dobrze rozpoznana – oparta na dialektyce akcesu lub niezgody – wizja porządkująca i scalająca przestrzeń egzystencji. Twardy grunt ustąpił miejsca fluktuacjom. Euforia zbiorowych wzruszeń – gorączce. Odzyskana niepodległość nie tylko ukazała rozległe przestrzenie nieograniczonych możliwości, odsłoniła również bezładne nurty życia, z którego nie wyłania się żadna treść. Rzecz jasna utracony ład starano się przywracać. I już na początku lat dziewięćdziesiątych potrzeba uczestnictwa zaczynała brać górę nad potrzebą wolności, tęsknota za światem klarownym i uporządkowanym – nad odwagą życia bez oczywistych poręczeń. W efekcie rodziła się atmosfera przyzwolenia na dyktat łatwych uproszczeń, zgody na banał i miałość; tworzy-

ła się przestrzeń dla zwulgaryzowanych i agresywnych ideologii, dających poczucie panowania nad rzeczywistością i zwalniających z odpowiedzialności. W roku 1992 Marcin Świetlicki pisał w niepokojącym wierszu, zatytułowanym *Pogo*:

Spałem źle. W tym kraju,
w którym znów ojczyznę a nie wiosnę zobaczę. (Jak ci się
nie podoba – to wypierdalaj!). Źle spałem.¹⁵

To odesłanie do *Herostratesa* jest gestem tyleż gorzkim, co dramatycznym, a jego siła będzie szczególnie bolesna, jeśli pamiętać, że tekst Lechonia ukazał się drukiem po raz pierwszy w listopadzie roku 1917, zanim jeszcze Polska wybiła się na niepodległość.¹⁶ Czy trzeba dopowiadać, że tylko nieliczni poeci z grona ówczesnych trzydziestolatków ten ruch w stronę nowego, klarownego ładu akceptowali bez większych zastrzeżeń? Czy trzeba dopowiadać, że uroszczenia medialnej i zarazem mocno zideologizowanej rzeczywistości mało kto wówczas brał za dobrą monetę?

To dobry moment, by wrócić do pytania o przełom. Niezgoda na kształt rzeczywistości, jaki wyłaniał się z zamętu politycznych i społecznych przemian, niezgoda na świat uproszczony, pustoszejący, poddany rygorom ryn-

¹⁵ M. Świetlicki, *37 wierszy o wódce i papierosach*, Bydgoszcz 1996, s. 21 (nieznacznie zmieniona wersja wiersza w: idem, *49 wierszy o wódce i papierosach*, Wrocław 2004, s. 21-22).

¹⁶ Głośny wiersz autora *Karmazynowego poematu* (a w nim słynne – i ironiczne – zdanie: „A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę”) ukazał się na łamach „Pro arte et studio” w roku 1917.

ku, niechęć do powierzchniowych i oficjalnych nurtów kultury, potrzeba wyartykułowania swojej niezależności, obstawanie przy osobnej wrażliwości – wszystko to przekładało się na wybory tak ideowe, jak i artystyczne. Debiutanci z początku lat dziewięćdziesiątych mieli poczucie, że nie tylko uczestniczą w przestrzeni kultury, ale też – czynnie ją współtworzą. Jednym z przejawów tej aktywności było szkicowanie na nowo mapy polskiej literatury, budowanie jej nowego – innego niż zastany – kanonu. Wybierali zwykle poetów dotąd słabiej obecnych, mniej eksponowanych. I czytali jednych przeciw drugim. Raczej Wata niż Miłosza. Raczej Różewicza niż Szymborską. Raczej Białoszewskiego niż Herberta. Raczej Bursę i Wojaczka niż Czechowicza i Leśmiana. Wielu z nich bacznie przyglądało się wierszom bezpośrednich poprzedników – zwłaszcza Maja i Polkowskiego. Uważnie wysłuchali lekcji Nowej Fali. I jeśli nawet niechętnie się do tego przyznają, to przyswoili ją sobie wyjątkowo dobrze. To właśnie gdzieś w językowych projektach Krynickiego, Kornhausera, Barańczaka biją źródła tych nurtów poetyckiej polszczyzny, które debiutanci z początku lat dziewięćdziesiątych tak chętnie wywodzili od poetów amerykańskich z kręgu personizmu i szkoły nowojorskiej – Franka O'Hary, Johna Ashbery'ego, Jamesa Schuylera. Ten wybór był w jakiejś mierze gestem programowym. Był to gest – opowiedzenia się przeciw establishmentowi polskiej poezji, wskazania czystego przedpola dla własnych doświadczeń poetyckich, wyboru takiego artystycznego rodowodu, który nie będzie wikłał estetyki w etykę, poezji w politykę, nie będzie obciążał wiersza historią

jego antenatów. Wypada o tym pamiętać, ale trzeba też powiedzieć, że jeśli w latach dziewięćdziesiątych – wbrew oczekiwaniom – żadne przełomowe zmiany ani w języku literatury, ani w rudymmentach leżącej u jego podstaw wyobraźni nie dokonały się, to być może dlatego przede wszystkim, że sformułowanie języka przełomu nie było konieczne. Nowy język polskiej poezji został bowiem już wcześniej wypracowany. Przez Białoszewskiego i Rózewicza. Przez twórców Nowej Fali i niektórych jej rówieśników – zwłaszcza Wojaczka. Przez poetów i zarazem tłumaczy poezji amerykańskiej – tak różnych jak Piotr Sommer i Julia Hartwig. Wreszcie przez pisarzy urodzonych w latach pięćdziesiątych. Tych wyczulonych na metafizyczną treść świata, stonowanych – jak Polkowski i Maj. I tych operujących odmienną dykcją, ufundowaną na egzystencjalnie zorientowanej wrażliwości – jak Aleksander Jurewicz, Antoni Pawlak, Andrzej Ogrodowczyk.

3.

Rysowanie mapy nowej poezji lat dziewięćdziesiątych wciąż jest przedsięwzięciem ryzykownym. Przede wszystkim dlatego, że jest to przestrzeń ciągle jeszcze otwarta – nieograniczona wyraźnymi cezurami, zmieniająca się wraz z kolejnymi tomami wierszy, modelowana przez kolejne odczytania, do pewnego tylko stopnia rozpoznana, czekająca dopiero na poetycką zmianę warty i na historycznoliterackie domknięcie. Nie oznacza to oczywiście, że kreślenie takiej mapy trzeba koniecznie odłożyć na

później. Co nieco da się powiedzieć już teraz. Można wyznaczyć podstawowe azymuty, naszkicować główne trakty, wskazać najważniejsze projekty języka i wyobraźni. Można więc, jak się wydaje, nanieść już dziś na tę mapę trzy kluczowe kręgi, trzy płaszczyzny – przenikające się, użyczające sobie wzajemnie intuicji i uzasadnień.

Po pierwsze, będzie to poezja zorientowana egzystencjalnie. Wiersze z tego właśnie kręgu – utwory Marcina Świetlickiego i Jacka Podsiadły stały się znakiem rozpoznawczym nowej poezji lat dziewięćdziesiątych. Obaj poeci swoje istnienie w świecie mierzą wierszem. Wiersz – sprawdzają sobą. Ich liryka, owszem, jest sposobem używania języka, ale jest też – głosem. Gest wiersza jest śladem egzystencji i – zarazem – należy do jej treści, leży u jej sedna. Dobrze słyszeć to zwłaszcza w tych tekstach Świetlickiego, w których do głosu dochodzi zabarwiona erotycznie czułość, w których i życie, i miłość są umieraniem, w tekstach, którymi autor *Pieśni profana* mierzy się ze śmiercią – słów, wiersza, poezji. W *Domówieniu* brzmi to tak:

A ona jeszcze nie wie, że piszę o śmierci.
Ona się jeszcze łudzi, że piszę tu o niej
albo innych kobietach. Jeżeli poczuje
zapach innej kobiety – robi awanturę,
ale zrozumie. Nie zrozumie śmierci,
bo ona jeszcze śmierci nie rozumie.

Bo ona jeszcze nie dowierza, że śmierć
mi dyktuje.¹⁷

¹⁷ M. Świetlicki, *Pieśni profana...*, s. 54.

W utworze *Anioł / trup* – odsyłającym do erotyku
W grudniu, wieczorem z Zimnych krajów – przeczytamy:

Powiedz jak rozmawiają
anioły z trupami,
ciała eteryczne
z ciałami umarłych.
Ty jesteś czysta,
ja jestem
po dwudziestu rozwodach.
Ty jesteś anioł.
Ja jestem trup.¹⁸

W *Korespondencji pośmiertnej* – a jest to wymiana listów ze śmiercią – napisze poeta:

Otóż: w jakiś tam sposób nie byłem ci wierny;
istniał świat. A to rozprasza. Ja budziłem się
i żyłem, dotykałem, jadłem, rozmawiałem,
piłem wino i grałem w ludzkie gry, jeździłem
koleją i pozowałem do zdjęć, rozproszyłem się,
wybacz.

Otóż: w jakiś tam sposób nie byłem ci wierna,
byłam zajęta w innych miejscach, w innych
ludziach, prócz ciebie miałam pory roku,

¹⁸ M. Świetlicki, *Nieczynny*, Warszawa 2003, s. 18. Jedna z wersji utworu znalazła się na płycie „Świetlików” zatytułowanej *Cacy cacy fleischmaschine* (wydanej w roku 1996). Wspominam o tym, ponieważ prócz parafrazy wiersza Świetlickiego z roku 1986 pojawia się tam – przytoczona z niewielkimi zmianami – notatka Rafała Wojaczka zatytułowana *Marche funebre* (pochodząca zapewne z roku 1966). Odesłania te tworzą klamrę i podnoszą temperaturę napięcia między erotyczną gorączką i jej funeralnym konturem. (Vide: M. Świetlicki, *Zimne kraje...*, s. 50; R. Wojacek, *Wiersze zebrane*, redakcja B. Kierc, Wrocław 2005, s. 326).

zwierzęta, drzewa, wojny, dzieci, wielką przestrzeń
do ogarnięcia. Dopiero teraz zostanę przy tobie,
wybacz.

I teraz będzie wszystko? Nie będzie niczego.
Kapelusze i dachy, korony drzew, wieże,
drogi i tory kolejowe, rzeki – stąd widziane
rozplyną ci się zaraz. Pozwoliłam sobie
zrobić dopisek na twojej kartce pocztowej,
wybacz.¹⁹

W Piosence umarłego powie:

Umarły. Ale ten, co w ciebie,
jest żywy. Ale ten, co śpiewa,
jest umarły, jest żywy. Wystarczy, że szepniesz
jego imię. Wystarczy, że ty go obrysujesz dłonią.
Bo przecież ty.²⁰

Autor tych słów – a słysząc tu dykcję psalmu, tonację *De profundis* – pamięta, że poeta jest upiorem (również dlatego, że stawka poezji jest upiorna). I jeśli sądzi, że żywą poezję robi się z życia, to wie też, że życie sączy się właśnie z martwych słów. Mówiąc inaczej: Świetlicki wie, że żywa twarz poety jest maską. Rzec by można: pośmiertną, gdyby w pierwszym rzędzie nie była teatralnym rekwizytem. To dlatego autor *Schizmy* nie stroni od scenicznego gestu, od wiersza, który jest niczym kostium – romantycznego buntownika, dekadenta, galernika wrażliwości. W poemacie *Noc* napisze, nawiązując nie tylko do utworu z *Pieśni profana*:

¹⁹ M. Świetlicki, *Schizma*, wyd. 2, Czarne 1999, s. 41.

²⁰ Ibidem, s. 63.

Tobół powraca! Wielki, w wielkim stylu
powrót toboła! Tobół, co wysiada
z pociągu i do centrum się udaje, w centrum
nic nie znajduje, kilka odrobinę
znajomych twarzy, ale nieprzyjaznych
na tyle, by iść dalej, nie przysiąść się.
A ja śpię w międzyczasie i śni mi się tobół
wędrujący przez miasto. A tobół wędruje
przez miasto rzeczywiście, lecz o rzeczywistość
nie będziemy się spierać. Zdarzenia ostatnich
dni całkowicie moje blade pojęcie
na temat rzeczywistości obaliły. Wiecznie
powracający tobół. Wiecznie rozedrganą
trasą. Tobół powraca! A ja śpię i ruszam
nogami przez sen.²¹

Ktoś, kto mówi w wierszach autora *Polski*, bywa „podobny śmiertelnie” do poety w czarnym podkoszulku – stojącego na scenie, skrytego za papierosem.²² Bywa widmem, wyjawia się ze snu, pełga w ciemności niczym dogasający żar –

syczy, rusza się
bezwiednie po dnie, we dnie
i w nocy.²³

Ale jest też żywym odbiciem kogoś, w kim groza egzystencji zestrąja się z powagą istnienia. Jest jak –

²¹ M. Świetlicki, *Nieczynny...*, s. 50.

²² Wyimek pochodzi z wiersza *McDonald's* (M. Świetlicki, *37 wierszy...*, s. 29).

²³ M. Świetlicki, *Wstęp do nocy*, [w:] idem, *Nieczynny...*, s. 48.

ostatnie wierzgnięcie,
które zastygło, powstrzymane światło.²⁴

To światło nie daje wytchnienia. To ono –

wybrało i nie dało
wyboru, mną krzyczy,

a burza porządkuje
litery, słowa, zdania²⁵

I poeta nie uchyla się przed głosem burzy, przed śmiesznością spraw ważnych, przed skazą powagi (choć nie ucieka przecież – od żartu, od kpiny, od kąśliwej ironii). Pamięta, że z wielkich słów układa się zwykle złe wiersze, że wielkie słowa są śmiertelnie przewidywalne, że tuż za nimi podążają ławą zwarte hufce frazesów –

(Za chwilę się pojawi
tak jak zawsze
ta
pierdolnięta
husaria).²⁶

Ale wie również, że słowa zwykłe niczego nie mówią.
W *ojczyźnie* będzie więc szydził:

po jakiemu ja mówię
skoro nie jestem zrozumiany
po jakiego ja chuja wystawiam ten język
po jakiego ja chuja wystawiam

²⁴ Ibidem.

²⁵ M. Świetlicki, *A*, [w:] idem, *Nieczynny...*, s. 27.

²⁶ M. Świetlicki, *Duzia woda*, [w:] idem, *Pieśni profana...*, s. 37.

po jakiemu ja mówię
mówią, że po jakucku ja mówię
ojcze, ty wiesz
matko, ty domyślasz się²⁷

W *oblężeniu* – w jednej z jego odmian – powie z innym odcieniem ironii:

Nie opuścimy tej kawiarni!
Na znak wierności przykładamy usta
do wielokrotnie zostawianych śladów
szminki na filiżankach.

Jeśli ojczyzna nie przysłała tu z nami
– to jesteśmy gotowi nazwać ojczyzną
to miejsce. Ojczyzna jest, krąży
na zewnątrz. Dopiero teraz chce nas.²⁸

W poemacie *Noc* napisze:

Bo były czasy, lata bohaterskie,
kiedy się stało w słońcu, w samym centrum,
w południe, celnie wymierzając język
w sam środek, w sedno. A teraz się budzę
tuż po zaśnięciu. Budzę się i nie wiem.²⁹

²⁷ Jedna z wersji tekstu opublikowana została na płycie *Czołgaj się* autorstwa duetu „Świetlicki i Ostrowski” (Music Corner Records 2004); *ojczyznę* czytać trzeba w kontekście wiersza *Sześć razy Coltrane*, w którym pisał poeta: „Bo mówię – i przecież / mówię po polsku – – – – – . [...] I do kogo mówię? / – po polsku, w marginesach / światła” (M. Świetlicki, *Pieśni profana...*, s. 34).

²⁸ Wiersz ukazał się w tomie *Trzecia połowa* z roku 1996; podaję tekst według rękopisu zawierającego redakcję późniejszą.

²⁹ M. Świetlicki, *Nieczynny...*, s. 49.

Kilka lat wcześniej, w wierszu *Jeszcze jeden* z roku 1995, wyznawał:

Nie jestem naród. Tak się porobiło.
Nie chcę tego odkręcać.³⁰

Autor *Polski* ma zapewne w pamięci zdania z *Czarnej wiosny* Słonimskiego:

Ojczyzna moja wolna, wolna...
Więc zrzucam z ramion płaszcz Konrada.³¹

Pamięta i podejmuje ich gorzką tonację, ale dobrze też rozumie, że brzmi w nich fałsz, że poeta polszczyzny wciąż dźwiga tamto teatralne przebranie. To dlatego z takim uporem będzie starał się sprostać roli – nieobecnego, umarłego, upiora. Dlatego biografę przekształca w legendę, mąci swój obraz, komplikuje wizerunek współczesnego poety. Dlatego mówi z wielu miejsc jednocześnie. Dlatego stara się być zawsze gdzie indziej, niezmiennie nie tam, gdzie chcemy go widzieć. Świetlicki to najgłośniejszy twórca z kręgu „bruLionu” (związany z pismem w czasach, gdy prowadziło ono swoje obrazoburcze kampanie), to frontman rockowej grupy „Świetliki” (i kilku innych progresywnych formacji muzycznych), to artysta kultowy, otoczony aurą buntu, nieprzystosowania, prowokacji, swoją twórczość sytuujący konsekwentnie poza

³⁰ M. Świetlicki, *37 wierszy...*, s. 17.

³¹ A. Słonimski, *Poezje zebrane*, Warszawa 1970, s. 62 (skonfiskowana przez cenzurę *Czarna wiosna*. *Poemat* ukazała się w Warszawie w roku 1919).

głównym nurtem kultury, w przestrzeni zjawisk undergroundowych, na obrzeżach literatury (w autorskim komentarzu do tomu *Nieczynny* powie przekornie, że jego wiersze to „wulgarne piosenki”³²). Ale zarazem jest to pisarz ze szkolnych podręczników, czytany uważnie, nagradzany, dobrze zdomowiony w medialnym krajobrazie (przez wiele lat pracuje jako korektor w „Tygodniku Powszechnym”, współpracuje z kilkoma rozgłośniami radiowymi, z „Gazetą Wyborczą”, w telewizji publicznej prowadzi najważniejszy w swoim czasie program kulturalny – „Pegaz”). To napięcie bywa nieznośne. Jego skala nie pozwala się oszacować. Brak mu miary. Jest dramatyczne i deprymujące. I jest też – poruszające. Również dlatego, że Marcin Świetlicki na scenie, wykrzykujący do mikrofonu zdania, w których wybrzmiewa boleśnie twarda, rzetelnie rozpoznana współczesność, narzucający nam swój język, swoją śmiertelną powagę, swój grymas niezgody i gorzki humor, to ten sam poeta, który spisuje na kartkach kalendarza najbardziej intymne, przejmujące wyznania, ten sam poeta, który w utworze *Tobół* – naśladowanym z Ginsberga, przedrzeźniającym kultowy poemat bitników – ironizuje: „Więc jestem Ocalony! Ameryko! Rosjo!”, by zestawivszy katalog „tobolich zabaw” (stan na „luty dziewięćdziesiąt osiem”), na koniec dopowiedzieć:

³² Zamykająca tom notatka brzmi tak: „KONIEC, książka nazywa się NIECZYNNY, napisał ją głównie w latach 2001-2002 Marcin Świetlicki, książka składa się z 44 wulgarnych piosenek, dlatego, że i poprzednia składała się z 44 wulgarnych piosenek, a ja mam mnóstwo szacunku dla przeszłości” (M. Świetlicki, *Nieczynny...*, s. 52).

Dziurawa kieszeń, druga kieszeń przez to
 przepelniona tym niczym, co stanowi o
 osobowości, Ameryko, o
 osobowości.³³

Tak relacjonuje się „Ostatnie dni”.³⁴ W taki sposób wydobywa się słowa z głębi doświadczenia porywająco intensywnego i zarazem nie do zniesienia. Tak nuci się – na granicy szczerości, na granicy wiary – kolejne „pieśni profana”. Tak mówi się, kochając –

Nie odróżniając seksu od miłości.
 Nie odróżniając prymasa od premiera.³⁵

Wolno powiedzieć, że Świetlicki – doznaje i opisuje. Być może jeszcze konsekwentniej czyni to Jacek Podsiadło. Autor *Języków ognia* notuje bowiem każde, najdrobniejsze poruszenie egzystencji. Zapisuje jej rytm i arytmie. Wsłuchuje się w siebie, w słowa, którymi mówią jego własne wiersze. Nasłuchuje dobiegających z nich głosów, by tym lepiej usłyszeć mowę cudzych słów, cudzych wierszy. Słucha języka – szuka jego niejasnych, zartartych związków ze światem. To skupienie staje się zarzewiem poezji. Ale stawką jest tutaj też samo trwanie w gąszczu rzeczy i zdarzeń, samo istnienie – jego głębia, jego treść. Poeta widzi bowiem – i jest to doświadczenie

³³ M. Świetlicki, *Pieśni profana...*, s. 59, 61 (vide: A. Ginsberg, *Ameryko*, [w:] idem, *Utwory poetyckie*, przeł. i posłowiem opatrzył B. Baran, Kraków 1984, s. 24-29).

³⁴ Przywołuję inicjalne zdanie wiersza zamykającego *Pieśni profana* (s. 63).

³⁵ M. Świetlicki, *Druga pieśń profana*, [w:] idem, *Pieśni profana...*, s. 62.

tyleż bolesne, co pospolite – jak ze świata wyplukiwany jest sens, jak jego zawiła gramatyka zmienia się raz po raz w agresywną ideologię. Widzi, jak sens obumiera, przekształca się w znaczenie, jak ono z kolei z niepokojącą łatwością odrywa się od rzeczywistości, traci wyrazistość, traci swoją referencyjną siłę, grzęźnie w pokładach świadomości, podlega fluktuacjom, rozmywa się, zanika. Tym przypływowi pustki odpowie Podsiadło powodzią słów. Napisze kolejne „wiersze przeciw państwu” – przeciw czołgom i ściekom. Spisze i ponumeruje – zepnie, zestroi – rozsypujące się dni i noce. W elegii *Noc nr 135. Przesilenie* powie:

Własny głos mnie nakrywa odbitą falą wspomnień.
Nocą, kiedy już spałaś, twój zapach mówił do mnie:

„Trwałe jest, co ulotne, i wieczne, co nietrwałe”.
Nie mogę tego pojąć. A wtedy rozumiałem.

I doda w końcowym dystychu:

Ciemne ziarno gorzycy w przełęczu szczęk się huśta.
Mała gorzka planeta ginie na moich ustach.³⁶

Pisarstwo autora *Odmowy współudziału* wyrasta z wiedzy, że rację mają ci, którzy – jak mówi w wierszu *Sprawiają, że płonie* – „Żyją na piasku, gdzie ślad nie trwa długo” i dlatego właśnie „noszą w ustach swoje cmentarze”.³⁷

³⁶ J. Podsiadło, *Wiersze zebrane*, t. 2, Warszawa 1998, s. 316; cytaty wyżej: s. 315.

³⁷ Ibidem, s. 364.

I będzie to też twórczość rodząca się z przeświadczenia, że „Pisanie wierszy” – jak czytamy w *Credo* z arkusza *Odmowa współudziału* – „jest desperacką próbą przewrotu, udowodnienia świata, że jest inny”; takie przeświadczenie podpowiada, że powinnością poety jest „zrywać zasłony”, odsłaniać „świat ukrywający swój rzeczywisty obraz”, a to dla Podsiadły znaczy: obstawać przy prawdzie słów sprawdzonych „samym sobą, własnym życiem”, upierać się przy prawdzie tego, co ugruntowane w jednostkowym doświadczeniu, w pojedynczej obecności, i – zarazem – zakorzenione w lotnej materii słów, które są niczym piasek.³⁸ To dlatego wyznanie wiary, jakie złożyć może poeta, będzie jednocześnie przyznaniem się do winy. Dlatego *Credo* jest – *Konfesatą*:

Spowiadam się Bogu w Jego pierwszej, drugiej i trzeciej osobie
liczby pojedynczej i mnogiej, w Jego nijakim, jak sędzę, rodzaju,
że przyszedłem na świat w lutym 25 lat temu, poczęty zatem
w maju,
co łatwo obliczyć (lub sprawdzić, że w tej właśnie porze
zmieniając
najczęściej miejsce pobytu zdradzam się z chęcią, by sobie
poszukać znowu jakiegoś nowego świata, gdzie może weselej,
w ten sposób – z daleka – obchodząc kolejną rocznicę niewiele
mnie już obchodzącą).

Gorąco

spowiadam się Bogu w Jego pierwszej, drugiej i trzeciej osobie,
owemu JA, owemu TY, owemu ON, ONA, ONO,
że przechodziłem przez jezdnię w miejscach, gdzie tego
zabroniono,

³⁸ J. Podsiadło, *Credo*, [w:] idem, *Odmowa współudziału*, Opole 1989, s. 24 (jest to ostatnia strona broszury i zarazem 4. strona okładki).

że czasem czas schodził mi na niczym, że w butach wchodzi-
łem na łono
natury, że nachodziły mnie kryzysy i odeszło ode mnie kilka
kobiet,
że przechodziłem ospę i że schodziłem kilkadziesiąt par butów,
że gdy odchodziła mnie chęć, by żyć, szedłem w las korzysta-
jąc ze skrótów
przez łany pszeniczne.

Panicznie

spowiadam się Bogu w Jego pierwszej, drugiej i trzeciej osobie,
gdy pierwsza jest głucha, druga niema a trzeciej także nie ma,
że nie umiem grać w brydża i nie odróżniam szlemika od
szlema,
że grać w ogóle nie umiem, gier nie odróżniam od gierek, bo
schemat
ten sam węższę w jednych i drugich. Że jest we mnie krwi
drugi obieg.
Że Gierek, że Breżniew, że Żiwkow, Ceausescu i inne Staliny –
nie czuli mojego sprzeciwu. Że za to mi – choć się poczuwam
do winy –

włos z głowy nie spadnie.

Bezradnie

spowiadam się Bogu w Jego pierwszej, drugiej i trzeciej osobie,
owemu MY, owemu WY i temu straszliwemu ONI,
że nie poszedłem do wojska, że nigdy nie wezmę broni,
że do kościoła nie chodzę, niech On mi się pierwszy ukloni,
że czekam na znak jakikolwiek, choć umiem, już umiem żyć
z pustką,
że będę się modlił wierszami, choć nie wiem do kogo, aż ust
ktoś

nie zatka mi dłoń.

Z ironią

spowiadam się Bogu w Jego pierwszej, drugiej i trzeciej osobie
liczby pojedynczej i mnogiej, w jego nijakim, jak sądzę, rodzaju,

że przyszedłem na świat 25 lat temu, a tego co było dalej,
choćbym znał wszystkie języki, jakie na świecie tym znają,
I don't understand, ich verstehe nicht, nie ponimaju.³⁹

Konfesata poprzedzona jest mottem – słowami, które zamykają *Widokówkę z tego świata* Stanisława Barańczaka:

Ale dość już o mnie. Mów, jak Ty się czujesz
z moim bólem – jak boli
Ciebie Twój człowiek.⁴⁰

W tym zestawieniu wydobyty zostaje podobny kontur obu tekstów, ich ostrze utkwione – jak chwilę wcześniej powie autor *Chirurgicznej precyzji* – „w grząskim gruncie rzeczy”, biegnące tam, gdzie „mętny finał” dotyka „zamkniętych ciepłą dłonią zimnych powiek”. Wspominam o tym, bowiem to właśnie z tego miejsca, w tym świetle widać dobrze kolejny azymut pisarstwa debiutantów z początku lat dziewięćdziesiątych. Mowa o poezji zorientowanej metafizycznie i – jeśli w tym wypadku wolno tak rzecz ująć – religijnie. Będą to przede wszystkim wiersze Artura Szłosarka i Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Wiersze, w których do głosu dochodzi

³⁹ J. Podsiadło, *Wiersze zebrane...*, t. 1, s. 369-370. Utwór ten otwiera zeszyt „bruLionu”, w którym ukazały się wiersze poetów nagrodzonych w Konkursie na brulion poetycki im. Marii Magdaleny Morawskiej: „Świetlickiego, laureata Grand Prix, oraz Koehlera, Wilczyka, Wróblewskiego, Arabudzkiego, Bonowicza, Ekiera i Senddeckiego – wyróżnionych w konkursie *brulionu*” („bruLion” 1990, nr 14-15, s. 5; wiersz Podsiadły: s. 3-4).

⁴⁰ S. Barańczak, *Widokówka z tego świata*, [w:] idem, *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986-1988*, Paryż 1988, s. 32; przytoczenia niżej: s. 31, 32.

manieryzm wyobraźni i języka. Wiersze silnie zintelektualizowane, skażone conceptem, ale brzmiące niezwykle mocno, przesuwające granice polszczyzny daleko poza jej dobrze rozpoznane i bezpieczne terytorium. Zwłaszcza dla Szłosarka ruch poezji jest pracą mowy sięgającej w głąb świata, w głąb doświadczenia. Wiersz sprawdza możliwości języka, lustruje jego granice, przekracza je. I ten sam wiersz dotyka faktury trwania w świecie, zmierza w stronę jego twardego zrębu. W przeświadczeniu poety literatura jest, by tak rzec, z gruntu modernistyczna, u jej podstaw leży bowiem intuicja głębi, istoty rzeczy: sensu, który za sprawą ciemnej mowy wiersza toruje sobie drogę, gwałtownie – jakby powiedział Schulz – błyszczy i domaga się wyartykułowania. To dlatego niełatwo te wiersze przyłapać na czytelnym znaczeniu. Ich wymuszona wieloznaczność jest śladem drogi ku czemuś, co nie pozwala się ani nazwać, ani przemilczeć. Ich labiryntowa, manieryczna architektonika bierze się z rozpoznania enigmatyczności istnienia. Ich problematyczna tonacja ma swoje źródło w dykcji pytań –

kończy się jasna część godzin:
czy dlatego, że raniły ją sterczące gałęzie?
świat? wystarczająco nieodgadniony,
aby go trwonić, poznając?
z myślą o bólu połykam dym i ślinę:
ból istnienia? moje zaognione gardło?⁴¹

Autor *Listu do ściany* wierszem mierzy się z ciemnością, z tajemnicą nieobecności Boga, z trywialnym trwaniem

⁴¹ A. Szłosarek, *Popiół i miód*, Kraków 1996, s. 44.

w pustoszącym świecie – duchowo martwym, wyzbytym nadziei. I jeśli nieraz udaje się dostrzec odwrócony blask czegoś, co pogłębia życie, jeśli niejasny kontur nadziei – a graniczy ona przecież z rozpaczą – rysuje się niekiedy pośród słów, to są to zawsze słowa nieodparcie obce, niezmiennie martwe, przebrzmiałe. W takim rozpoznaniu ma swoje źródło jedna z podstawowych właściwości tego pisarstwa. Liryka Szłosarka wyrasta bowiem z przeświadczenia, że poeta przemawia głosami żywych i umarłych, że poezja jest gestem uwewnętrznienia słów już wypowiedzianych, że mówi w powtórzeniu – przekształca, retuszuje, wyostrza. Słyszać to dobrze w utworze zamykającym cykl *Głosy umarłych*, w wierszu bez tytułu, zapisanym kursywą, jakby w obawie, że jest wierszem cudzym:

*tylko – tylko
nie to słowo, warunek, że coś
powinno pozostać
spełnione –*

*mam ziarenko twojej łzy na palcu,
patrzę przez nie, pielęgnuję, o śpiąca
lilio, strząśnij je z serca,*

*czy zapomniałaś?
przed laty wszedłem do twego ogrodu,
by pod jabłonią nasycić
podniebienie – tylko,*

*tylko nie wołaj mnie, proszę,
z głębi zapłodnionej
rzeki, bym wrócił*

uwolnić
tę purpurową muchę, którą zostawiłem
tak na wszelki wypadek
w twojej, zaufaj,

smuklejszej niż wieża
szyi⁴²

Jeszcze wyraźniej słyszać to u Dyckiego. Z tą może różnicą, że autor *Liber mortuorum* przede wszystkim i ze szczególnie wytężoną uwagą wsłuchuje się w głosy martwych – bliskich i obcych. To w nich bowiem odsłaniają się obszary istnienia zadomowionego, obszary nocy miłosnych, obszary śmierci zamieszkałej, zakorzenionej – w rodzinnym micie, w języku dzieciństwa, w jego imaginacyjnej topografii i genealogii. Niekiedy brzmi to tak:

słyszę cię przez zamknięte drzwi z innego
świata jesteś już chora i jesteś niczym
nowa święta co domaga się wielu słów (kałakiczka
kryżałki kuteń zmenia) lecz ja ci ich nie dam

dzisiaj po raz pierwszy poszedłem do polskiej
szkoły odtąd jestem chory jestem niczym
nowy święty co wyzbył się wielu słów (kałakiczka
kryżałki kuteń zmenia) i potrzebuje odpowiednich

przodków żadnych Dyckich i Hryniawskich z Wielkiej
Hryniawy⁴³

⁴² Ibidem, s. 72; tytułem *Głosy umarłych* opatrzony został niemiecki przekład cyklu, z którego pochodzi cytowany utwór.

⁴³ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Poezja jako miejsce na ziemi. 1988–2003*, Wrocław 2006, s. 191.

Częściej jednak poeta konstruuje przestrzeń wyostrożoną do granic. Budowaną z doświadczeń ciała, z powracających obsesyjnie obrazów, ze zdań i rytmów powtarzanych z uporem przez lata – w kolejnych wierszach, w kolejnych książkach. Wypowiadane przez niego słowa są jednocześnie hermetyczne i otwarte, zawstydzająco intymne i ostentacyjnie sztuczne. Groteskowe i patetyczne – niczym magiczne formuły. W ich granicach szuka swojego miejsca ciało – narzędzie rozkoszy, całe w liszajach choroby, buzujące śmiercią. To w nim odsłania się kluczowe dla tej wyobraźni doznanie; zabarwione erotycznie, dotkliwe i drastyczne doświadczenie czegoś, co nie pozwala się rozpoznać, co jest nieoczywiste i przy tym jednoznaczne, co jawi się jako doniosłe i zarazem pozbawione znaczenia. Czy trzeba dodawać, że barwą tej epifanii jest ciemność, że jej głos więźnie w gardle, że –

wszystko to są rzeczy niepewne ziemia
i niebo to są wszystko rzeczy niepewne
od których uciekaj póki jeszcze
jest dokąd albowiem ta ciemność teraz

i ta ciemność potem jakiej nie próbuj
zawczasu dotknąć to zaiste dwa
przeróżne światy do których nie przykładaj
ręki jeżeli chcesz ujść cało

bo ta ciemność teraz i ta ciemność potem
to są wszystko rzeczy nie do pogodzenia
z którymi niechaj nic cię nie łączy chyba że jest
coś o czym nie wiem⁴⁴

⁴⁴ Ibidem, s. 133.

U Dyckiego ciemność to „kolor wieczny”: „zgęszczony bezmiar czasu i przestrzeni”, „rzeczywista obecność” utkana z ogołoconego, czystego *pathos* – z namiętności i cierpienia.⁴⁵ Przywołuję te metafory Simone Weil, metafory (i figury myśli) bliskie Miłoszowi, by wskazać na skalę przedsięwzięcia, jakim jest pisanie autora *Peregrynarza*. I jeśli jest to przede wszystkim właśnie pisanie, jeśli Tkaczyszyn wciąż przypomina, że poezję wymusza się na słowach, na ich błazeństwach i brudzie, jeśli pisanie nazwie szmuglerką nieobecności, braku, pustki, to powie również, że wiersze wymusza się na ciemności, na śmierci, na nieistnieniu, że są one krzepnącą, ciemniejącą wydzieliną nicości. W *Szmuglerze*, do którego się tu odwołuję, poeta ujmie to tak:

piszę coraz ciemniejsze wiersze gdy jest
dzień i zasiadam do papieru odrzucając
pustosłowie natchnienie natchnienia nie ma panie
i panowie papier to jest pozostałość z nocy⁴⁶

Mowa tu między innymi o ciemności samego języka. O jego fundamentalnej, źródłowej niejasności. I właśnie te rejestry to domena poezji nastrojonej autotelicznie, zorientowanej na samą materię mowy, na jej rytmy i semantyczne możliwości; poezji próbującej języka, wypróbowującej potencjał wpisanych w pol-

⁴⁵ Vide: S. Weil, *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, wybór i oprac. J. Nowak, Warszawa 1986, s. 68, 129-130; oraz: Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1990, s. 110.

⁴⁶ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Poezja jako miejsce na ziemi...*, s. 258.

szczyzną sytuacji i strategii komunikacyjnych. Myślę tu zwłaszcza o wierszach Andrzeja Sosnowskiego. Na inny nieco sposób – i w pewnym tylko stopniu – w tej samej przestrzeni sytuuje się twórczość Marcina Sendeckiego i Marcina Barana. Poetom tego kręgu bliski jest postulat sformułowany przez autora *Eseju o chmurach* na początku lat dziewięćdziesiątych. W szkicu „*Apel poległych*”: *O poezji naiwnej i sentymentalnej w Polsce* powiada Sosnowski, że poeta prawdziwie współczesny (czy ściślej: ponowoczesny) winien podjąć trud „poezji nie-naiwnej i nie-sentymentalnej”.⁴⁷ Co to znaczy? Otóż współczesny poeta to ktoś wyzbyty naiwnej wiary w literaturę uobecniającą świat, zdolną nazwać rzeczywistość po imieniu i odsłonić w niej sens. I zarazem jest to poeta wolny od sentymentalnej nadziei, że wiersz okaże się przestrzenią podmiotowej obecności, że stanie się żywym śladem istnienia kogoś, kto za nim stoi. To poeta, który widzi, jak słowa dryfują ponad światem. Poeta piszący bez poręczeń i złudzeń. Sygnaturą takiej poezji jest lekkość, przejrzysta niejasność, nieuległość wobec tradycyjnego zestawu „formuł opisowych”, niepochwytność tego, co Sosnowski określa jako „pozorne jej sedno”.⁴⁸ Wszystko to zyskuje wyraz – i odbicie – w nieoczywistym statusie poetyckiego dyskursu autora *Sezonu na Helu*,

⁴⁷ A. Sosnowski, „*Apel poległych*”: *O poezji naiwnej i sentymentalnej w Polsce*, „Kresy” 1993, nr 3, s. 164; przedrukowując szkic w książce „*Najryzykowniej*” (Wrocław 2007, s. 17-29) pominął poeta trzecią część tekstu zatytułowaną „*Cokolwiek o tym powiedziałby Nietzsche*”, a wraz z nią przywoływane przeze mnie sformułowanie.

⁴⁸ Ibidem, s. 158.

w znaczeniu materii liryki, w jej spekulatywnym statusie, w meandrycznym ruchu – znaczeń i asocjacji, odniesień i współbrzmień. Lecz jeśli są to wiersze ciemne, jeśli bywają hermetycznie domknięte, to przecież zwykle widać też wyraźnie ich dyskursywny kontur. Jeśli chcą pozostać jedynie poruszeniem mowy, to są również przejmującym świadectwem pracy myśli biegnącej w ciemność, pracy świadomości poruszonej rozpoznaniem, że poezja – jak pisze Tuwim – to „ostre zapalenie mowy”.⁴⁹ Można ująć to jeszcze inaczej, można powiedzieć, że teksty Sosnowskiego – budowane ze słów zarazem czułych i rozjątrzonych, wypowiedzianych ze śpiewną nonszalancją – są niczym „jakaś rzecz nieskończona”, która wschodzi „Za każdą rzeczą”, staje się „Jawą w Światłości Dnia” i prowadzi niezmiennie wstecz – ku taflom „zniewalających luster”, w stronę „fantastycznych geografii dziewczęcego ciała”, gdzie wszystko jest nieznosnie intensywne i czarująco lekkie, odjęte powietrzu, w którym ciężko wiszą „żarłoczne sensory, łatwe łupy, ideologie”.⁵⁰ Autor *Nouvelles impressions d'Amérique* – posuwam się dalej tropem wyimków z tej właśnie książki – „lekcje zmysłów, girlandy zdarzeń, letargi” przekształca w muzyczne wariacje, zmienia w parafrazy wrażeń, w warianty niejasnych przeświadczeń, że „jakieś misteria są chyba tuż za szy-

⁴⁹ Sformułowanie pochodzi z rękopiśmiennych *Okruchów poetyckich* autora *Czybania na Boga* (J. Tuwim, *Wiersze zebrane*, [tekst oparto na wydaniu z roku 1971 w oprac. A. Kowalczykowej], Warszawa 1975, t. 2, s. 437).

⁵⁰ A. Sosnowski, *Nouvelles impressions d'Amérique*, Wrocław 2004, s. 24, 23, 28 (pierwsze książkowe wydanie poematu ukazało się w roku 1994 nakładem wydawnictwa Przedświt).

ba”, że przecięte jej taflą „tony słońca, płynny bursztyn, nieruchome wodospady światła” tworzą „smagany wiatrem, coraz bardziej stromy labirynt”.⁵¹ Powiada o nim poeta –

Podnoszę wzrok: włosy kobiet zastygają na niebie,
Bezgłośnie przelatują olbrzymie odrzutowce,
Smugi szronu na wielkich wysokościach.⁵²

Ten labirynt ma konsystencję dymu. Jego zawile korytarze oplatają świat, chwytają go w swoją sieć; i zarazem wyprowadzają ze świata, biegną we wszystkich kierunkach, rozwijają się niczym kłębki – wstecz, w stronę nieuchronnego końca. W takim napięciu odsłania się jeden z kluczowych problemów tego pisarstwa. Sosnowski na różne sposoby daje wyraz przeświadczeniu, że „przetrzęsnać rzeczywistość” ostatecznie „zawsze znaczy odnaleźć szczątki wszystkich intryg, aktualnych i zamierzchłych, niczym parę kości i monet na dnie oceanu”.⁵³ Te intrygi obmyśla język. Narzuca się nieoswojonej, rozgorączkowanej rzeczywistości – „chce się z nią spoufalić, chce ją otoczyć troską sensu, niby kocem, który zgasi płomień”.⁵⁴ I czyni to nadzwyczaj skutecznie. Sprawia, że świat znika – przestaje istnieć poza swoim wyobrażeniem, zostaje rozparcelowany między słowa. Ale i sam język pada ofiarą własnych intryg. Traci siłę i wdzięk, przestaje znaczyć,

⁵¹ Ibidem, s. 28, 27, 84, 120.

⁵² Ibidem, s. 63.

⁵³ Ibidem, s. 36, 37.

⁵⁴ Ibidem, s. 91.

gubi sens. Obsesyjność wyobraźni autora *Oceanów* to obsesyjność języka, który –

rozpisuje się na głosy, pęka i spada w szyby spekulacji, nieruchomości w chwilowych metaforach, leci dalej, zawraca w ślepych aluzjach i zwrotach nie pozostawiających żadnej nadziei.⁵⁵

I jest to też obsesyjność poezji, która chce być – ucieczką słów. Taka poezja sprawdza „możliwości użycia słowa bez pełnego pokrycia w twardej walucie sensu”; szuka słów posiadających wartość „jakiejs niewiadomej zmiennej w rachunku języka i równaniu wszechświata”.⁵⁶ Te eksploracje mają retoryczny kontur, ale przyświeca im również nadzieja, że uda się „zachować lekkość i przejrzystość, nie tracąc nic z wieloznaczności, z gęstości znaczeń powierzchniowych i tych na dnie, które przyspieszają nurt, błyszczą, i rzucają długie cienie”.⁵⁷ Uwolniony w ten sposób sens obleka się w „alfabet dymu”, w „alfabet znaczeń uciekających poza horyzont” i wraca – by tak rzec – w pobliże prawdy.⁵⁸ Poeta napisze:

Prawda nie leży w tym, co widzisz (bo widzisz majaki), ani tym bardziej w tym, co myślisz o tym, co widzisz (bo nie jest kobietą), ani też w samym nieobliczalnym spojrzeniu, ale parzy się i ulatnia w powietrzu między zwilgotniałym okiem a przedmiotem. Właśnie dlatego język, jako ruch powietrza, ziewnięcie, puste tchnienie, eter – jest tak bliziotko prawdy.⁵⁹

⁵⁵ Ibidem, s. 34.

⁵⁶ Ibidem, s. 87.

⁵⁷ Ibidem, s. 39.

⁵⁸ Ibidem, s. 6, 118.

⁵⁹ Ibidem, s. 37.

To ten uwolniony, napowietrzny język podpowiada marzenie „o zdaniu, które wszędzie po pustych przebiegach serca i języka nagle i przenikliwe; jak igła z trzaskiem wchodząca w dziąsło – znieczulenie bez znieczulenia”.⁶⁰ W takim doświadczeniu ustaje „taniec w kółko, mamrotanie rzeczy”.⁶¹ Otwiera się czysta dal horyzontu, jego nieskończona proporcja. Zza tej krawędzi nadciąga olśniewające „roztargnienie burz” i właśnie ono sprawia, że uważna lektura tekstów Sosnowskiego jest przebywaniem „pod nonszalanckim niebem” – w samym sercu „gęstniejącej burzy”, w pełnej wyładowań aurze językowej „melancholii” obierającej „Czarny”, „karkołomny szlak”, pod jej „czarnym słońcem”, które „świeci z ukosa wpychając rzeczy w ustroń, aż nic się z niczym nie łączy i mając się nijak do reszty każda nisza zaśpiewa, że nic nie ma nigdy miejsca”.⁶² Te ciągi zerwań, przenicowanych odwróceń, natrętnie powtarzanych figur i fraz układają się w nurty zdań „obietujących chwile piękne i groźne, zadraśnięcia i skaleczenia”.⁶³ W ich świetle literatura staje się doświadczeniem na wskroś somatycznym: elektryzującym, raptownym i zarazem takim, na które z napięciem się czeka. Mówi o czymś, czego nie ma pośród słów i rzeczy, czemu brak sił, by trwać i czego jednocześnie nie sposób przemilczeć. Ta niepochwytana materia wibruje i drży. Jej synkopy przenikają ciało i tekst. Czy w ten sposób dochodzi do głosu muzyczna natura rzeczy? Czy to pisarstwo ma metafizyczny kontur? Nie jestem pe-

⁶⁰ Ibidem, s. 93.

⁶¹ Ibidem, s. 71.

⁶² Ibidem, s. 116, 117, 17, 16, 115, 116-117.

⁶³ Ibidem, s. 113.

wien. Ale coś przecież jest na rzeczy. Poeta powie: „I muzyka jest znowu trochę mądrzejsza od nas”.⁶⁴ Jej mądrość ma wariacyjną naturę. Uczy chwytac ton, łapać rytm, podążać za uciekającym tematem. Taka jest dykcja tej literatury. Piętrzy wariacje, nawarstwia odesłania, mnoży współbrzmienia. Zbija z tropu. Nie daje się przyłapać na czystym znaczeniu. Kluczy. Ale jednocześnie podąża uparcie za czymś, co jest ciemne i milczące. Biegnie bez wytchnienia w stronę czegoś, co jawi się jako niemożliwe; w stronę miejsca, które spowija zmacona, mroczna, nieledwie apokaliptyczna aura. Ten puls suwerennego głosu i ostatecznej ciemności brzmi wyjątkowo mocno w *Dożynkach* –

Weźmy teraz na warsztat koniec wszystkich rzeczy.
Na koniuszek języka. Ale bez hysterii
spisać trzeba na straty coś, co nas niweczy

o czym się milczy w każdym ze znanych narzeczy
co nas odmownie załatwia. Choć w niebieskiej feerii
ognia, co pilotuje koniec twoich rzeczy

to nacięcie w pół słowa. Ale nic nie przeczy
temu, co się nie liczy w dziennej buchalterii
która spycha na straty coś, co ją zniweczy

bo przetarg ograniczony. Od rzeczy do rzeczy
wiąże się koniec z końcem w osnowie materii.
Potem jazda pod młotek na sam koniec rzeczy

i dobija się wątek. Lecz co go kaleczy
tka się dalej nicując krawędzie scenerii
niwą świata bez światła, który cię niweczy

⁶⁴ Ibidem, s. 71.

w pół słowa snu na aukcji bez akcji na rzeczy
zimny jak niwacja w polarnej austerii.
Świeży trop koniec końców kończy nasze rzeczy.
Aż spisze nas na straty coś, co nie zniweczy.⁶⁵

Buchalteryjny kontur tego tekstu mówi o wygłosie istnienia, o ostatecznym zerwaniu wątych nici spajających rzeczywistość – wiążących „koniec z końcem w osnowie materii”. W tak nakreślonej przestrzeni rozwija się wątek mówiący o tkaniu. Nić wiersza biegnie niwą ściętego mrozem świata. Znaczy trop. Jest niczym ślad na śniegu – wybłyskujący wątek. Tym tropem jest „koniec końców” – kres kresów urwany w pół słowa. Jego niweczająca natura w ostatecznym rozrachunku odwraca swój oścień – spisuje na straty i porzuca to wszystko, co przyzywa wiersz, wszystko, co znajdzie schronienie w jego otwartych granicach. Tak pracują krosna poezji. Za ich sprawą tkaniwę tekstu i teksturę świata tworzą te same włókna. Wolno więc może dodać, że *Dożynki* opowiadają nie tylko o postępującej katastrofie; opowiadają też o zbawieniu, którym jest odnowienie wszystkich rzeczy i słów (rzeczy – czyli słów). Oczywiście to zbawienie „spisać trzeba na straty”, trzeba je złożyć na karb słów, które mówią, że nie ma zbawienia poza literaturą, poza tym, co w niej opiera się żeńcom erozji, ubywania, pustki. Z tej perspektywy widać dobrze, że poezja Sosnowskiego kłóci się z nocą istnienia, z jego chłodem, że jest namiętnością, że jej głos

⁶⁵ A. Sosnowski, *Dożynki. 1987–2003*, Wrocław 2006, s. 180 (wiersz jest ostatnim ogniwem poematu zatytułowanego *Bebop de luxe*, który z kolei jest częścią *Opéry*).

odpowiada na wezwanie jakiejś „ciemnej miłości dzikiego gatunku”. Bywa euforyczna, żarliwa, umie cieszyć się intensywnie czystym tokiem frazy, migotliwą przejrzystością obrazu. Ale jest w niej też ćmiący ból, cień smutku, dotknięcie rozpacz. W tych wierszach (i w tej prozie) pulsuje życie zakorzenione „nigdzie, blisko bólu”; życie, o którym opowiada się tak: „Wyobrażam sobie, że żyliśmy: boleśnie, pewnego razu”.⁶⁶ Taka poezja jest odwagą kogoś, kto bierze na siebie ogołocenie słów, ich dojmującą samotność, ich zgubną ciemność, i wyznaje: „Duszę mam na końcu języka”, by dodać: „O niczym nie mogę zaświadczyć”.⁶⁷ Wszystko to widać dobrze w utworze *Wiersz (Trackless)*, w tekście na poły programowym, który – dodajmy – w zastanawiający sposób odsyła i do poetyckiej wyobraźni Georga Trakla, i do *Pieśni nad pieśniami*:

Wiersz traci pamięć za rogiem ulicy
W czarnym powietrzu brzmia wołania straży
Szukałem siostry i nie mogłem znaleźć
Nie miałem siostry więc nie mogłem szukać

Nie miałem siostry jak sięgnąć pamięcią
Wstecz wzdłuż ulicy której dawno nie ma
W naszej okolicy zgubi się w podwórkach
Nie zna białego ranka Pije w suterrenach

Marzy godzinami przy murku śmietnika
Moje ciemne powieki ciężkie są od wina
Wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca
Wiersz nie pamięta domu którego nie było

⁶⁶ A. Sosnowski, *Nouvelles impressions...*, s. 92, 75.

⁶⁷ Ibidem, s. 17, 113.

Dla tej ciemnej miłości dzikiego gatunku
Wstecz wzdłuż ulicy której dawno nie ma
Idzie bez pamięci i znika bez śladu
Nie ma wiersza pamięci siostry ani domu⁶⁸

Ten wiersz gubi ślad. Jest niejasny i wyrazisty. Odpowiada światu. Zamyka się we własnych granicach. Szuka sensu, który jest ruchem znaczeń i właśnie dlatego nabiera znaczenia. Szuka swojego miejsca. Biegnie przodem, wybiega w nieznane – w stronę rzeczy bez nazwy, w stronę milczenia. To samo można powiedzieć o wielu tekstach Marcina Sendeckiego. Autor tomu *Z wysokości* to poeta obdarzony przenikliwym spojrzeniem i niezwykłym słuchem. Z biegiem lat coraz mocniej skupiony na wierszu, na jego fakturze, na jego możliwościach i uzurpacjach. Nie epatuje, nie udaje – patrzy. Notuje, cedzi słowa – z bolesną precyzją używa ostrza metafory. Szuka czegoś, co jest – pomiędzy, nie wtedy, ówdzie. I często znajduje frazy brzmiące mocno i czysto. Jak te zapisane w *Wierszu wspólnym*:

Deszcz przeciął nam drogę, biegliśmy,
coraz wolniej, a on kładł na twarze strzępy
gazet, żar modlitw, sine skrawki mięsa. I
nie wiedziałem kto czyści nad nami schorowane
płuca.⁶⁹

⁶⁸ A. Sosnowski, *Dożynki...*, s. 237.

⁶⁹ M. Sendek, *Z wysokości. Wiersze z lat 1985–90*, Kraków-Warszawa 1992, s. 27 (drobne zmiany w interpunkcji i grafii wiersza: idem, *Z wysokości. Parcele*, Wrocław 2006, s. 33).

Jak te z tomu *Parcele*:

skrzep słońca, sadzy i sytego mrozu; patrzę,
kiedy mówisz. nie wiedzieć, że nisko porusza się
śnieg i nazywam płaszczyznę, popiół i resztę przedmiotów.⁷⁰

O tym, że poezja jest przede wszystkim pracą w języku, że jest budowaniem fraz, pamięta również Marcin Baran. Chce pamiętać wszak i o tym, że słowa – mimo swej deprymującej nieważkości – obrysowują świat, nadają mu spoistość, rozpoznają. Autor *Zabiegów miłosnych* napisał wiele wierszy o dyskursywnym zacięciu, i wiele – przejmujących, zastanawiających, niepokojących. Niekiedy skażonych konceptem, zawsze jednak umiejętnie zrobionych, świadomych swojej literackości, swojej językowej natury, ale też – wysokiej stawki poezji. A dla Barana jest nią – sens. Pielęgnowanie intuicji – sensu. Intuicji, że i świat, i zanurzona w nim egzystencja – nie są pozbawione racji. Intuicji, że euforia i gorzkość, dotyk tkliwości, utrata, jałowe nurty cierpienia – coś znaczą. I w tym sensie autor *Sprzecznych fragmentów* jest poetą metafizycznym, bywa poetą religijnym. Jak choćby wtedy, gdy w wierszu *Agnozja* pisze:

Białe płaty sadzy
polerują gorzkie serce boga,

cień oddechu szatkuje
mięsiste kryształy mózgu.

⁷⁰ M. Sendeki, *Parcele*, Kraków-Warszawa 1998, s. 7.

Będiesz wzrastać, rdzo
wątła, oswojona kropło?⁷¹

Baran wielokrotnie zmieniał poetycką strategię, dobierał tonacji, przebierał w formach. Podejmował ryzyko głosu. Dawał świadectwo intelektualnych poruszeń i czulej pasji. Dobrze słyszeć to wszystko w hybrydycznym poemacie *Bóg raczy wiedzieć*, w tekście zarazem jawnie intymnym i hermetycznym (choć to – by tak rzec – ponowoczesny hermetyzm), uformowanym ze słów ostentacyjnie cudzych, obcych, zdradliwych (i przez to – skłamanych), ale jednocześnie – wypowiedzianych z dyskretną czułością (i właśnie dlatego – jak chce Baran – prawdziwych). Dykcja poematu jest ryzykowną konwencją. I obszerny poemat nie był ulubioną formą debiutantów z początku lat dziewięćdziesiątych (z największym chyba powodzeniem wykorzystuje ją Andrzej Sosnowski). Warto więc może dodać, że to właśnie w dużych poematach pokazali najpełniej swój kunszt poeci nieco młodsi – urodzeni w latach siedemdziesiątych. Tomasz Różycki – w groteskowych i błyskotliwych, poetycko olśniewających *Dwunastu stacjach*. I Wojciech Wencel – w zastanawiającym, naznaczonym skazą ideologii *Imago Mundi*.

⁷¹ M. Baran, *Destylat*, [Wydanie pierwsze – przejrzane i poprawione], Kraków 2001, s. 65.

4.

I jeszcze jedna uwaga. Poezji lat dziewięćdziesiątych towarzyszyli uważni krytycy. Wnikliwi i dyskretni. Nie było ich wielu. Ich głos nie zawsze dobrze było słyszeć. Ale to właśnie w takich czytelnikach, jak Marian Stala, Piotr Śliwiński, Jacek Gutorow poezja tamtego czasu zyskała sojuszników wyjątkowo cennych. Nie utonęła w medialnym zgiełku. Wymknęła się wyjaśnieniom – doraźnym, hasłowym, domykającym.

JA TO SOBIE TAŃCZĘ

(uwagi o poezji Marcina Świetlickiego)

Pytam:
którędy?
(*Noc*)

1.

Poeta z miotłą na schodach Pałacu Sztuki. Ukryty za papierosem. Przed taflą szkła osłonięty ramieniem. Odbity w oku kieliszka. Wydobyty z mroku przez światło reflektora. Jak napisze –

Skserowany aż do
zaniku, aż do
przezroczystości, może jeszcze się
przejdę,
na wylot, może jeszcze się
przenicuję, raz.¹

¹ M. Świetlicki, *Ksero ksera ksera*, [w:] idem, *Nieczynny*, Warszawa 2003, s. 29; dalej cytaty z tomu sygnuję skrótem: N oraz numerem strony. Dla innych książek poety stosuję następujące oznaczenia: *Zimne kraje. Wiersze*

Tak pracuje poetyka lustra, poetyka zwierciadlanej głębi. W taki sposób zyskuje głos uparte powielanie samego siebie –

Cały pokój jest obwieszony Marcinami.
Przynajmniej raz w tygodniu wieszam jednego Marcina.

Uparte trwanie przy sobie –

Marcin wisi pod lampą, wciąż podnoszę głowę
i robię straszne miny w jego stronę.

Trwanie przy życiu –

Wisi Marcin, drży, obraca się.
Wieczór. Gwałtownie wschodzi żarówkowe słońce.
Żyję dłużej niż wszyscy młodo zmarli poeci.
Żyję dłużej niż wszyscy młodo zmarli poeci.²

To wszystko odbicia – refleksy egzystencji, ślady poszukiwań. Mówią o skali artystycznego gestu. Obrysowują jego ramy i w tym samym ruchu odsłaniają coś, co kryje się za autoportretem. Na dnie i po drugiej stronie zwierciadła. Co można tam dostrzec? W jakiejś mierze odpowiedź jest prosta, wręcz oczywista. Po drugiej stronie lustra – „W pustym prostokącie / huśta się pajęczyna”.³ Na jego

1980–1990, Kraków-Warszawa 1992: Z; *Zimne kraje 2*, Kraków 1995: Z2; 37 wierszy o wódce i papierosach, Bydgoszcz 1996: 37W; *Trzecia połowa*, Poznań 1996: T; *Pieśni profana*, Czarne 1998: P; *Schizma*, wyd. 2, Czarne 1999: S; *Czynny do odwołania*, Wołowiec 2001: C; 49 wierszy o wódce i papierosach, Wrocław 2004: 49W.

² *Cały pokój obwieszony Marcinami...*, S, s. 38.

³ *Strychy*, N, s. 11

dnie – zmęczona twarz kogoś, kto próbuje dojść do ładu ze swoim ciałem, ze światem, z Bogiem. Ten ktoś znika „do / upadłego”, zaciera się „aż do bieli, aż do przejrzystości”, zmienia się „w nic, w błyszczącą / szybę”, ginie z oczu, by „w skurczach, odbiciach” ruszyć wstecz i odnaleźć się na moment „u podnóża schodów / w blasku, w nagłej kołędzie”, by pielęgnować w sobie „ten strzep / skrzep”, to – „niedużo Boga”.⁴

Pisał Piotr Śliwiński:

Czasami się wydaje, że wiersze mają być dla Świetlickiego jak skóra naciągana na nieosłonięte ciało, wystawione na wpływy różnych czynników drażniących i raniących je; czasami odwrotnie – pisanie wierszy wydaje się zdzieraniem skóry.⁵

2.

Twórczość autora *Zimnych krajów* jest wewnętrznie zmacona. Sytuuje się w wielu rejestrach jednocześnie. Słysząc w niej różne – nierzadko rozbieżne – tonacje. Jak powiada Marian Stala:

Świetlicki nie jest ani po prostu naiwny, ani po prostu patetyczny... [...] obce mu jest posługiwanie się jedną, ściśle określoną tonacją – stylistyczną bądź emocjonalną. Jego

⁴ Wyimki pochodzą z wierszy: *Piosenka ozdrowieńca*, *M – w sierpniu*, *M – czarny poniedziałek*, *Odbycia*, 24 grudnia, *Piosenka chorego* (vide: S, s. 64, 59, 57, 53, 62; P, s. 26).

⁵ P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 296.

królestwem jest raczej mieszanie tonacji, ich nie do końca motywowane podwyższanie lub obniżanie.⁶

Ta poezja bywa obsesyjna i bywa błazeńska. Niekiedy jest przejmująco czuła, niekiedy – przeszywa ją chłód. Jeśli potrafi kochać, to potrafi też oddać głos nienawiści. Jeśli opowiada o czymś, co jest jasne i proste, jeśli nie boi się naiwnego spojrzenia, to umie też spojrzeć z ukosa, cedić słowa przez zęby, które „się krzywią / złowieszczo”.⁷ Umie podążać za czymś, co ją wyprzedza, nazwać ćmiący ból, opowiedzieć „słodko przerażone / nawoływania, mroki i czerwienie w mrokach”.⁸ Świetlicki dotyka rzeczywistości z niezwykłą siłą. Wydobywa z niej dramatyczny i bolesny ton. Dotyka życia – każe mu brzmieć w wierszu, dyktuje słowa, narzuca formę. Pisze z głębi namiętności. Jej erotyczny kontur mówi o przyłgnięciu do chwili – do skupionego na niej wiersza. Gorzki posmak tej namiętności, brzmiąca w niej stale nuta utraty „dodaje do pożądania – niejasną obawę”.⁹ Ta skłonność do zmąceń – do rozchwianych tonacji, do mówienia głosem, który źle brzmi w chórze – rodzi się z potrzeby unieważnienia granic parcelujących świat na regiony wysokie i niskie, stosowne i wykluczone, powierzone sztuce i zarezerwowane dla życia. Ale prowadzi też w przeciwnym kierunku, w stronę

⁶ M. Stala, *Pokój obwieszony Marcinami*, [w:] idem, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 204.

⁷ *Kochanek*, S, s. 21.

⁸ *Pasażer*, S, s. 32.

⁹ M. Stala, *Jedzenie hamburgerów. O jednym wierszu Marcina Świetlickiego*, [w:] idem, *Druga strona...*, s. 208.

uwypuklania nicujących dobrze skrojoną rzeczywistość – napięć, rys, pęknięć, niezborności. Autor *Schizmy* obstaje przy tonacji rozdźwięków. Nie godzi się na gadaninę poręcznych formuł – powtarzanych z wyrachowania, dyktowanych przez lęk. Napisze w poruszającym – i na poły programowym – wierszu zatytułowanym *Początek*:

Lód z chmur na miasto świeci.
Krawężniki białe
ostatnią bielą.

Z aptek zapach gruźlicy. Kwiat bez nazwy na szybie
ze światła i zarazków
zrobiony.

Nie opowiadam historii, drzę. Niebawem
spadnie błoto.¹⁰

To drzenie jest neurotyczne. I jest też – ekstatyczne. Tak drży się pod dotknięciem zimnego oddechu istnienia.

3.

Na marginesie *Jonasza* pisał przed laty Marian Stala:

Świat staje się nadrealny: dziwny i groźny; każdy jego element potwierdza zagrożenie i staje się jego znakiem: „znalazłem muszelkę / i poczułem, że jestem / trawiony”. To nie jest żadna metafora. Tak działa logika lęku, tak działa logika nadwrażliwości...¹¹

¹⁰ S, s. 7.

¹¹ M. Stala, *Piosenka niekochanego*, [w:] idem, *Druga strona...*, s. 194.

Świat dziwny i groźny, odkrywany przez lęk i nadwrażliwość. Świat o zmałconej topografii – odwrócony, widziany od innej strony.¹² W jego centrum sytuują się miejsca tak nieoczywiste, tak dojmujące, że można o nich mówić jedynie na przekór, językiem zaprzeczeń. Choćby tak –

Powiedziałem: znam takie miejsce,
gdzie przychodzą umierać koty.
Zapytałem: chcesz je zobaczyć?
Odpowiedziała: nie chcę.

Powiedziałem: jest czyste i ważne.
Powiedziałem: jest jasne i pierwsze.
Zapytałem: chcesz je zobaczyć?
Odpowiedziała: nie chcę.¹³

Takie miejsca zwykle pozostają ukryte. Trwają bez czasu – całe w liszajach nieistnienia, zakopane „w śniegu, śmieciach, śmierci”.¹⁴ Nie ma ich na żadnej mapie. Nigdy nie wiadomo, co je wyjawia. Może wskazać je burza –

Rano idę obejrzeć miejsce, które wybrał piorun.
To pod dębem, trochę żelastwa, jakieś przerdzewiałe
wiadro. W tym miejscu ziemia jakby starsza,
bardziej siwa. Ogłuszone robaki wychodzą ze szczelin.
Jeszcze nie teraz.¹⁵

¹² Optykę, o której mowa, w czytelny sposób ilustrują wiersze *Fotografia* i *Camera obscura* (sąsiadujące ze sobą w *Pieśniach profana*).

¹³ *Świerszcze*, Z2, s. 10.

¹⁴ *Podglądacz*, T, s. 17.

¹⁵ *Tak dawno, tak wyraźnie*, S, s. 10.

Na ich ślad może naprowadzić „Piekielna gorączka” –

W gorączce przechodziłem przez pokój, namiętnie
otwierałem szufladę, kilka szuflad od razu,
zanurzyć ręce odważnie – odważnie,
ponieważ w każdej z szuflad mógł nagle się znaleźć
odłamek lustra – albo jakaś stara
żyłotka ojca. W tym domu szuflady
były niezwykle niebezpieczne, wszystko
mogło wyjawić straszną tajemnicę:
na przykład to, że mnie rodzice ukradli Cyganom.¹⁶

Tak brzmi to w wierszu otwierającym biografię bohatera i podmiotu tej poezji. *Bieguny* mówią o dzieciństwie. Świetlicki ufa dziecięcej wyobraźni, ufa zabarwionej nią ciekawości. Pamięta intensywność jej poruszeń. W *Schizmie* wydanej sześć lat po napisaniu *Biegunów* czytamy –

Jeżeli się bez obaw włoży rękę
w sam środek butwiejących resztek
– można namacać maleńkie serduszko,
wiecznie poruszający się początek.¹⁷

Kilka stron dalej powie poeta –

Znalazłem dzisiaj słaby puls,
tłukący się czasami pod podłogą
– przywarłem całym ciałem.¹⁸

¹⁶ *Bieguny*, Z, s. 7; wyimek wyżej: s. 8.

¹⁷ *Piosenka z piwnicy*, S, s. 12. Pierwsze wydanie *Schizmy* ukazało się w roku 1994; *Bieguny* weszły do opublikowanych dwa lata wcześniej debiutanckich *Zimnych krajów* i sygnowane są tam datą: 88 (wspominam o tym, ponieważ również w *Schizmie* jest sporo wczesnych wierszy autora *Piosenki z piwnicy*).

¹⁸ *Ty*, S, s. 28.

Takie momenty, takie miejsca – przydarzają się rzadko. Również na tym polega ich wyjątkowość. Można je dostrzec w obszarze codzienności – w konkretnym miejscu i dniu, ale zjawiają się tylko na chwilę. Wynurzają się z ciemności niczym dreszcz. Rysują się ostro. Są jak złowrogie państwo, o którym nie sposób zapomnieć –

Państwo dokładnie obejrzane nocą
z ulicy Karmelickiej, w szczelinie pomiędzy
zbliżającymi się do siebie tramwajami
coraz mniejsze i mniejsze.¹⁹

Są niczym zatrzymany kadr –

W natłoku martwych natur krew! na chwilę szara miazga
szary wir oglądany z karuzeli się ustala w kształt! na
chwilę jasna i drastyczna pointa!²⁰

Dotykają do żywego – „mają zęby”.²¹ Graniczą z erotycznym doznaniem, z katastrofą, ze ścinającym wszystko chłodem. Ich pojawienie się pozostawia ślady. Łatwo je zatrzeć, ale trudno przeoczyć –

Plama na materacu, oszronione koce,
tu spadła gwiazda, Kraków, tak nazywa się miasto,
chłód jest szybszy od mózgu, kilka ulic dalej
Azja.²²

¹⁹ *Państwo dokładnie obejrzane nocą...*, Z, s. 63.

²⁰ *10 listopada*, 37W, s. 50.

²¹ *Państwo dokładnie obejrzane nocą...*, Z, s. 63.

²² *Wczesne popołudnie, kłopoty z zaśnięciem*, S, s. 26.

Zwykle nikną bezpowrotnie. Zamykają się, ustępują. Niekiedy jednak trwają – uwięzione w jakimś miejscu bez wyjścia, zapętlone. Niczym Leśmianowska otchłań – „co skomląc, w gęstwinie się miota”. Powiada o niej autor *Sadu rozstajnego*:

Czuję rozpacz jej naga, czuję głód jej bosa,
Jej bezdomność, gałęzi owianą szelestem,
I oczy, które we mnie przez mętne szkła rosy
widzą kogoś innego, niż ten, który jestem.²³

Świetlicki zobaczył to tak:

W kącie ulicy zjawisko – coś jakby
drobny ułamek zadymki – coś jakby
nieszczęścia zabłądziły – osoby szukały
otwieram okno – tak to pozostaje
w kącie ulicy nieruchomy zamęt
ja wychylony i przygotowany
i zimowego słońca zaostrome rysy²⁴

Dziwną topografię tych miejsc – konsekwentną i zarazem paradoksalną – dobrze widać w takich wierszach jak *McDonald's* (z 37 wierszy o wódce i papierosach) czy *Świat* (ze *Schizmy*). W pierwszym – to, co znajduje się na powierzchni i wydaje się najbardziej zewnętrzne, usytuowane będzie zarazem „najgłębiej, / najgłębiej” (atraktor przekształcenia stanowi tu lustro z jego kruchą powierzchnią i optyczną głębią). W *Świecie* – rozchodzące

²³ B. Leśmian, *Otchłań*, [w:] idem, *Poezje*, wstęp i oprac. J. Trznadel, Warszawa 1995, s. 216; przytoczenie wyżej: ibidem.

²⁴ *Fotografia*, P, s. 10.

się wokół głowy koncentryczne koła są jak kręgi na wodzie i opasują coraz większe obszary, by w końcu zbiec się w jednym punkcie, którym jest „maleńka kropla” (ten rodzaj struktury dobrze oddają równoległe okręgi opisane na kuli). Ale przestrzenne osobliwości to tylko powierzchnia. W głębi miejsc, o których mowa, tkwi – „coś drastyczniejszego”.²⁵ Są nagle – jak pozostawiony „na samym brzegu kuchennego stołu” nóż, o którym przypominamy sobie nagle, zdjęci trwogą, że odnajdzie go dziecko – mały chłopczyk wyglądający „jak prawdziwy chuligan”.²⁶ Są niebezpieczne, bolą. Prowadzi do nich zgubiona droga. Lepiej nie błąkać się w ich pobliżu. Lepiej w nich nie być. Pozostają bowiem we władaniu czegoś, co jest całkowicie inne, obce, nieludzkie. Jedno z tych miejsc opisze poeta w wierszu *1 kwietnia, Wągrowiec, Polska*:

Z ciemnej ziemi startują pierwociny traw.
Po omacku. I po co? Bez siebie, bez czasu.
Czas tak bardzo przestrzenny się okazał, że aż
jest niewidzialny. Zgubiony w ciemnościach.²⁷

Metonimią zgubnej przestrzeni jest tu jezioro, które w głębi nocy – „żyje, oddycha, wysyła łabędzie”. W innym wierszu czytamy –

Brat wilk,
siostry z jeziora
przysyłają mi mgłę pod gardło.²⁸

²⁵ *Zmywanie*, C, s. 53.

²⁶ *Co to?*, T, s. 10.

²⁷ P, s. 13.

²⁸ *Znamię*, S, s. 13.

Doświadczenie takiego miejsca mąci poczucie rzeczywistości, odbiera głos, wytrąca z istnienia, sprawia, że jest się na samej jego krawędzi –

Nigdzie, z kluczami, w deszczu, w mokrym swetrze,
brak formy, złamany język.²⁹

Ale to właśnie w tym bolesnym doznaniu utraty, w poczuciu zagubienia otwiera się przestrzeń intensywności, przestrzeń zorientowana erotycznie, otwarta na inną formę istnienia, otwarta na przełamującą się noc –

powoli warstwy, coraz więcej warstw,
warstwa cienia pod ręką nad ciałem, powoli faktura,
powoli szorstkość

niebo się odsłania,
rozdziela jak kurtyna,
widać jasną jamę.³⁰

To miejsce jest na skrzyżowaniu – „w odrapanym domu”, pomiędzy kochankami, którzy również są – „odrapani, na wylot”. Mieści się na materacu –

materac? no, materac, jedynie materac

Wewnątrz muzyki –

a muzyka? muzyka, muzyka bez przerwy

Czy trzeba dodawać, że takie miejsca wydarzają się – poza planem, poza kalendarzem, nigdy? Czy trzeba

²⁹ *Kluczenie, kwiecień*, 37W, s. 12.

³⁰ *Wtorek, marzec*, T, s. 25.

dopowiadać, że są jak nagła tautologia, że wyjawiają coś, co wciąż pozostaje ukryte – trwa w ciemności, osłania się nocą. I tam, w jej głębi – pracuje. Uparcie milczy, spokrewnia się ze śmiercią. Niekiedy – przechodzi na naszą stronę. O tym dotknięciu mroku pisze poeta w nawiązaniu do *Piosenki chorego*, w której mówi się, przypomnijmy, o pielęgnowaniu rany – strzępu Boga:

ale
choroba pozostaje,
gdzieś jest,
plamka mroku, co się wymyka,
lecz gdzieś jest, przyczajona, lecz gdzieś jest, w języku,
niby jasności śnią się, ale cień jest, cień jest
i we śnie, gdzieś jest.³¹

To jest coś, co – „gdzieś jest, bo musi być”. Dlatego schodzi się w głąb, w ciemność, w jej odmet –

Z rozpalonego ogrodu do piwnicy: noc.
Wszystko się zgadza: tu w piwnicy kwiaty
już się zamknęły, liście zaszły czernią.
Coś jest pod nocą, pod piwnicą, coś.
Ostateczna dojrzałość.³²

I rusza się wstecz, pod prąd, na odwrót, wywracając wszystko podszewką do góry –

Piwnica wywleczona w pełne słońce, śródmieście,
wywrócone kieszenie,

³¹ *Piosenka ozdrowieńca*, S, s. 64; cytat niżej: ibidem.

³² *Południe*, S, s. 14.

wywrócone kieszenie, biustonosz na krześle,
w płonieniu czarna plamka, w czarnej plamce przejście,
to tędy.³³

Gdzie prowadzi to przejście? W stronę czegoś, co trwa, gdy „Wszystko inne dokoła płonie”.³⁴ Ale wiedzie też w sam środek ognia, w głąb obszarów o wywrotowej naturze, tam, gdzie otwierają się „przestrzenie stokroć potężniejsze”.³⁵ Jak je opowiedzieć? Nie wiem. Może tak –

To jest jak rewolucja, gdy jeszcze spod dymu
nie dostrzegasz rumowisk, nikt nie liczył jeszcze
trupów, a korytarzem biegnie ktoś, ma jeszcze
nie całkiem rozwinięty sztandar, wrzeszczy
coś, co coś oznacza jeszcze.

To jest coś w tym rodzaju.³⁶

Coś nagłego. Coś, co jest – ważne i pierwsze. Jak to nazwać? Nie wiem. Powtarzam za poetą –

Na razie musi mi wystarczyć miłosna dokładność,
z jaką przyglądam się.³⁷

³³ *Półmetafizyka*, T, s. 11.

³⁴ *M – w styczniu*, T, s. 28.

³⁵ *Rozwinięcie*, S, s. 33.

³⁶ *M – w styczniu*, T, s. 28.

³⁷ *Małe kłopoty z pamięcią*, S, s. 20.

4.

Ale niekiedy bywa i tak, że nurtująca poezję Świetlickiego intuicja pojawia się na samej powierzchni wiersza. Zyskuje intymny kontur – oszczędny, poprowadzony pewną ręką. Przebija się przez pokłady ironii. I brzmi niezwykle mocno. Jak choćby wtedy, gdy poeta wyznaje –

W listach zimno i czarno. Uświadamiam sobie:
jedynie pośredniczę. Żalą się do Boga.
Stoję na wielkim wietrze, wiatr przewiewa przeze mnie.
Moja вина.³⁸

Kiedy pozwala przemówić odwróconej nadziei i skrytym w niej słowom „gorącej prośby” –

Jeśli to prawda,
że mówi przeze mnie szatan
– Bóg się zlituje
i wyrwie mi język.³⁹

Kiedy opowiada (również o sobie) –

Umiera na brak Eucharystii.
Umiera na pusty peron.
Umiera na smutek wymyślny.
Umiera na silva rerum.⁴⁰

To poruszające zdania. Z podziwem myślę o ich odwadze i uczciwości, o sile wpisanego w nie pragnienia.

³⁸ *W listach...*, Z, s. 69.

³⁹ *Pięć wierszy religijnych*, P, s. 38; wyimek wyżej pochodzi z wiersza *Kierowca nocnej ciężarówki*, Z, s. 42.

⁴⁰ *Umieranie*, C, s. 43.

I o tym, co przyzywają. Nie chcę nazbyt mocno akcentować religijnego tonu tych fraz, ale mam wrażenie, że trudno nie mieszać do nich Boga. Choćby tego, który nie słyszy i milczy, ale palcami, na migi daje znaki –

Przez dziurę w dachu przemawiało niebo,
poprzez niebo natomiast przemawiały ptaki,
ptakami przemawiały ręce Boga
głuchoniemego. Wszelka dobroć
pochodzi od głuchoniemych.⁴¹

Gdybym miał to ująć nieco ostrożniej, powiedziałbym, że w ramie modalnej tych wypowiedzi sytuuje się przeczucie czegoś, co obdarza czułością, przyprawia o wzruszenie, sprawia, że powaga nie ciąży, wręcz przeciwnie – pozwala udźwignąć ból, łagodzi rozpacz, przydaje sił miłości. To przeczucie przywodzi na myśl obrazy takie jak te z wiersza *Polska*: „i kiedy ona idzie ze mną przez most, jest śliczna, wieje lodowaty wiatr, jest śliczna, [...] i kiedy dziadek umiera, a ja ukradkiem podpisuję się gwoździem na trumnie”.⁴² Mówią o czymś, co trwa, choć jest kruche i płochliwe. Przechowują coś, bez czego nie sposób żyć. Napisze o tym poeta – ujmując słowa w nawias, jakby w obawie, że i tak wyjawia zbyt wiele:

(tego nie wypowiem, ale to jest,
jest!)⁴³

⁴¹ *Uniwersytety*, S, s. 11.

⁴² *Polska*, Z, s. 72, 73.

⁴³ *Polska 2*, Z2, s. 63.

5.

Autor *Pieśni profana* wie, że poezja to zawsze nadmiar słów, że łatwo wiednie, szybko się ustatecznia, zbyt chętnie przytakuje. Jeśli ma mówić rzeczy przejmujące i ważne, musi istnieć przeciwko samej sobie. Dlatego zanotuje, nie kryjąc zabarwionej ironią fascynacji –

Lecz uwaga! Idzie
na chwiejnych nóżkach roczny
niszczyciel chłopczyk! Idzie!
Burzy radośnie! Łamie
i tłucze z sensem! Nabożnie
i w skupieniu drze papier.⁴⁴

Ale wie również, że wiersze robi się z wierszy – ze szlifowanych przez nie słów, z ich nieznośnej gadaniny. To dlatego w poetyckim raptularzu Świetlickiego, w jego dziwnym *silva rerum* zapisywanym na kartach zepsutych kalendarzy – słyszeć dialog. Rozmowa toczy się jednocześnie na wielu poziomach lirycznego dyskursu. Kształtujące ją gesty zwykle nie są przyjazne. Słyszeć w nich gniewny ton. Widać zaczepny pazur. Głosy brzmią z różną siłą i na różnych prawach. Za sprawą cytatu pojawiają się twórcy tak niepodobni jak Mickiewicz i Wojacek, Ginsberg i Andersen. W obrębie czytelnych odesłań, przybierających niekiedy postać kreślonej grubą kreską anegdoty – Herbert, Miłosz, Zagajewski. Najważniejszym dla Świetlickiego poetą jest niewątpliwie autor *Dziadów*. Najmocniej pamiętanym – Gałczyński.

⁴⁴ *Śmiertelność rzeczy martwych*, T, s. 9.

Gdyby szukać poprzednika, to okazałby się nim może Bursa z jego chłopięcą wyobraźnią – nieco naiwną, ufną, i zarazem mocno ironiczną, gniewną i żarliwą. Przypominam te nazwiska nie po to, by zestawiać katalog zależności. Chcę jedynie powtórzyć – za Tomaszem Kunzem – że Świetlicki jest uważnym i pojętnym czytelnikiem, że uprawia literaturę z zimną świadomością jej historycznej zmienności i sztucznej natury.⁴⁵ O tym – między innymi – napisze w *Naziemiu*:

Od zawsze pielęgnuję nieforemną bryłę.
Żadnej wdzięczności.
Dziś zaczęła mówić.

Spacerujemy po placu targowym.
Cicho się skarży. Upał
potrząsa nami. Ludzie na nas patrzą.

I doda –

Wtykam w nią różę
i jestem zazdrosny.⁴⁶

Tak przemawia miłość, która wie dobrze, że może tylko „trochę jeszcze się popisać”.⁴⁷ I wie też, że zewsząd otacza ją zgiełk targowiska – „pleśń pieśni, przepieszczone frazy”, że „Nawet trupy wciąż jeszcze ruszają językiem”.⁴⁸

⁴⁵ Vide: T. Kunz, *Zobaczyć poetę. O kontekstach lektury wierszy Marcina Świetlickiego*, „Kresy” 2001, nr 3, s. 53-57.

⁴⁶ *Naziemie*, P, s. 30.

⁴⁷ *Do Zwisu i z powrotem (część druga)*, P, s. 47.

⁴⁸ Kolejno przywołuję: *Niedziele*, 49W, s. 67; 30 kwietnia 94, T, s. 22.

W *Pieśniach profana* przypominał poeta: „Jesteśmy pisani”, i dopisywał ironiczną pointę:

Czekam na Monikę.
Lecz przychodzi poeta, jak czuła i ciepła
dedykacja.⁴⁹

Ale to właśnie ta trudna miłość podtrzymuje „Ręce i stopy [...] pełne spadania”, powstrzymuje „Białe przeпаście” i trzyma przy życiu – „trzyma [...] za język”.⁵⁰ Ta miłość nie daje żadnej pewności. Nie daje też wytchnienia. Sprawia, że poeta bez miejsca, kluczący w ciemności „z dwoma kompletami / bezużytecznych kluczy” – jest jak „Daleko wysunięta placówka liryczna”.⁵¹ Gdzie indziej powie o sobie –

Po coś tu umieram
na wysuniętej placówce. Oparty o wiersze,
wiersz kobietę, wiersz dziecko, wiersz ja, wiersz świat
i wiersz zaświat.⁵²

Po co się umiera? Przede wszystkim, po to, by odebrać ten moment nicości, żeby ją ubiec nim ona – „zmiele, zemnie, ubiegnie”.⁵³ I jeszcze dlatego, że „Pomiędzy wszystkim biega na oślep niemowa”, a jeśli tak właśnie jest, to trzeba mówić, szukać głosu, zbierać „rozpierzchnięte, /

⁴⁹ Cytuję kolejno wiersze: *Siedemnasta, Do Zwisu i z powrotem*, P, s. 18, 45.

⁵⁰ *Białe przeпаście*, Z, s. 17.

⁵¹ *Kluczenie, kwiecień*, 37W, s. 12.

⁵² *Prosty pozytywny*, 37W, s. 8.

⁵³ *Jedenastego grudnia 97*, P, s. 56.

ale wciąż wierne wojsko”, zbierać słowa, pisać wiersze, stawiać opór.⁵⁴ Trzeba bronić tej ostatniej, osobnej wyspy. Czytamy o niej –

I nie ma czego chronić
oprócz tej wysepki,
która się zmniejsza co dzień,
ale się nie zmniejszy
ostatecznie, bo ostatecznie wiadomo co jest
i póki my
póki my piszemy⁵⁵

Ta wyspa istnieje na wiele sposobów. O jednym z nich pisze Świetlicki w wierszu *Pierwszy dzień wieczności*:

Wyspa się nie nazywa, nie ma flory, fauny,
słodkiej i gorzkiej wody, żadnych właściwości,
żadnej własności. W środek wbiłem patyk,
tu centrum, tam obrzeża, wschodzę i zachodzę,
żywię i bronię, morze jest wzburzone,
wzmóżona czujność, nocą,
dnem. Nigdy już
i odtąd dotąd.⁵⁶

To wyspa – bez celu, bez przydziału, „poza rozkładem”.⁵⁷ Jej obszar wypełniają „Bezsensowne gody”, dni

⁵⁴ Przytaczam kolejno: *Wejść gwoździu*, 37W, s. 46; *Dalszy ciąg*, P, s. 12.

⁵⁵ *Poniechana pielgrzymka*, T, s. 40.

⁵⁶ P, s. 24.

⁵⁷ *Poza rozkładem*, 37W, s. 14.

niesione „na fali zachwytu”, dni nagłego, nie w porę zmar-
twychwstania –

Obszar objęty papierowym ogniem.
Obszar, którym narasta; nasiąknięty wodą
chleb, margaryna z piaskiem.⁵⁸

Takiej wyspy strzegą umarli poeci. Ich milcząca obec-
ność, ich wiersze. To oni każą mówić, podpowiadają słowa,
dyktują wiersze. Oni pozwalają przemówić niemowie –

Świt powiedziały ptaki.
W południe przeszedłem przez most.
Nie patrząc powiedziałem rzeka.
Jeżeli zmarli wymuszają wiersze,
to niech to zdanie będzie wymuszone.
Pomiędzy wszystkim biega na oślep niemowa.⁵⁹

6.

W wierszu *Berlin* pisał poeta –

Cień w dniu bez słońca jest możliwy:
jest w mózgu i jest w sercu.
Skulić się. Objąć. Oto
nikogo. Miejscami
boli.⁶⁰

⁵⁸ *Topienie*, C, s. 42.

⁵⁹ *Wejdz gwoździu*, 37W, s. 46.

⁶⁰ *Berlin*, T, s. 43.

W Postępach otwierających *Pieśni profana* –

nie rzucam cienia, jestem w cieniu, jestem
cieniem, na kacu, na mchu, embrion, kabłąk, ja,
zredukowany i redukujący

coraz bardziej, na kacu, na mchu, na kłującym
leśnym poszyciu, w którymś z absurdalnie
czarnych, to coś ma znaczyć, podkoszulków, bolę i uwieram,
a miałem nie.⁶¹

W inicjalnym wierszu tomu *Czynny do odwołania* –

Nic mi nie pozostało. Bo skończyło się.
Kulę i bolę się.⁶²

To jeden biegun – strona cienia, brzeg zanikania, kra-
wędź bolesnej nieobecności. Drugi rysuje się tam, gdzie
do głosu dochodzi miłosna tęsknota, która pozwala po-
wiedzieć:

Sto razy prościej byłoby na pewno,
gdybym się mylił. Ale się nie mylę:
jesteś najlepszym miejscem tego miasta,
centralnym punktem.⁶³

W Wyjaśnieniu to miejsce wygląda tak:

Najjaśniejsze, jedyne jasne
miejsce w tym miejscu, w tym mieście: most, dół.

⁶¹ *Postępy*, P, s. 5.

⁶² *Baczność!*, C, s. 7.

⁶³ *Uwodzenie*, C, s. 46.

Czarne gałęzie, przez prześwit w gałęziach
światło leci, kieruje się tu.

To samo nocą – to jedyne jasne
miejsce tej nocy w tym miejscu, w tym mieście.

Rozświetlone znienacka pospieszne
nie osobowe płcie.⁶⁴

Tak się kocha – bez „przeszłości, / przyszłości oraz wyrzutów sumienia”, „Bez wstydu”, „Nie odróżniając seksu od miłości”.⁶⁵ Taka miłość zagarnia całe światło, jaśnieje, żarzy się – pośród zgłiszczy, na rumowisku rozpadających się dekoracji, w obliczu czegoś „drastyczniejszego” niż „Szatani”, czegoś, co „Jest jeszcze wśród zastygłych resztek”.⁶⁶ Na tych ruinach, z głębi „pogorzeliska, / co jeszcze trochę dymi”, ze wszystkiego, co zagarnął mrok – wznosi się most.⁶⁷ Przerzucony nad ciemnością, łączący oba brzegi. Mówi o nim Świetlicki w *Uwodzeniu* –

Nocą na moście ze zgubionych kluczy,
piór wiecznych, dokumentów – odnajdujesz się.
Miasto istnieje, jeżeli ty zechcesz.
Miasto odpływa, jeśli chcesz.⁶⁸

W taki sposób nadchodzi ona – przeszywająca wszystko katastrofa, niekończące się „ruchome święto”.⁶⁹ Nadcho-

⁶⁴ P, s. 20.

⁶⁵ Kolejno przywołuje: *Pieśń profana*, *Druga pieśń profana*, P, s. 21, 62.

⁶⁶ *Zmywanie*, C, s. 53.

⁶⁷ *Nowy pozytywizm*, 49W, s. 56.

⁶⁸ C, s. 46.

⁶⁹ *Kochanek*, S, s. 21.

dzi – i można powiedzieć: „ta niezrównana całość która się rozpadła / powraca w takich chwilach”.⁷⁰ Nadchodzi – i jeszcze nie ma jej tu, jeszcze jest nie teraz. W jej stronę biegnie odwrócone spojrzenie –

puste ulice nocą pusto
pusto przechodzi się z gwaru do próżni
jedno jedyne drzewo porusza gałęzią⁷¹

I nie wiadomo, czy to cień przemawia na migi. Czy – ona.

7.

W *Rozwinięciu* Świetlicki powiada –

Oto się ciemność powoli rozszerza
i wchodzi wszędzie. I wewnątrz wszystkiego
maszeruje jak robak.⁷²

W wierszu *To mnie umiera* dodaje –

Tym wszystkim naprawdę
rządzi ten prawowity właściciel: grzyb, robak.
On to dotychczas trawił, a teraz nadchodzi.⁷³

Tak w naszą rzeczywistość wkracza ciemność z innego świata, ciemność, którą podszyte jest istnienie. We *Wstę-*

⁷⁰ *Ukłucia*, S, s. 44.

⁷¹ Ibidem.

⁷² S, s. 33.

⁷³ S, s. 51.

pie otwierającym debiutancką książkę zapowiadał poeta: „Będziemy obserwować postępy ciemności”.⁷⁴ I tej obietnicy pozostaje wierny – rozpisuje mrok, pisze wiersze bez światła. Ale ciemność, o której opowiada, ma paradoksalną naturę. Narasta i blednie jednocześnie. Jest zapadającą się czeluścią i zarazem właśnie jej można powierzyć swoje wiersze oraz samego siebie. Z jednej strony pada na nią martwe światło lęgnące się w „ciemnościach, / zimnościach, piwnicznościach”, światło, które „śmierdzi po śmierci naftą”.⁷⁵ To ono pozwala „obserwować jak narasta jasność”.⁷⁶ Pozwala dostrzec, że „w ciszy, w nudnym blasku” – wali się świat i wszystko, co go podtrzymuje.⁷⁷ Tak patrzy się z piekła –

Teraz – gdy mieszkam za drzwiczkami pieca
– w zimnie, ciemnościach, kiedy wreszcie jestem
dużym, prawdziwym właścicielem wszystkiego
– patrzę przez uchylone drzwiczki na pokój i widzę
jak się powoli rozżarza, jak popiół
pokrywa szczątki stołu i krzeseł i łóżka.⁷⁸

Ale jest i druga strona – krawędź innego blasku, po której chodzi się w „głodzie / choć minimalnej poświaty”, w głodzie tak wyostrzonym, że może uśmierzyć go tylko „Świeży zimowy jasny w dłoni nóż”.⁷⁹ To głód światła bez

⁷⁴ Z, s. 6.

⁷⁵ *Wiersz bez światła*, 37W, s. 7.

⁷⁶ M –, 49W, s. 68.

⁷⁷ *Nocą z sierpnia na wrzesień*, T, s. 29.

⁷⁸ *Bieguny*, Z, s. 8.

⁷⁹ Cytuję kolejno: *Trzecia połowa*, T, s. 35; *Blachy liści na blachę ziemi...*, Z, s. 16.

regulaminu, światła, którego nie „można opowiedzieć”.⁸⁰ Taka jasność milczy. Wybiera „Moment, kiedy się zapalają jednocześnie wszystkie / lampy uliczne w mieście”.⁸¹ Zjawia się – jako ciemność.

8.

Dialektyka mroku i światła przybiera u Świetlickiego różne formy i na różne sposoby jest oswajana. Ma swoje wersje żartobliwe, jak ta z *Jaśniej, ciemniej*:

Jaś
nie
je

(ciem
nie
je)⁸²

Ma egzystencjalny kontur dobrze widoczny w wierszach o paleniu. Ich liryczna akcja zwykle toczy się w nocy, w przestrzeni, która unosi i porywa. W jednym z tych wierszy poeta wyznaje: „Trzymam się papierosa, żeby się nie zgubić”⁸³, w innym dopowiada –

Mój mały przyjacielu, papierosie,
Spędziłem z tobą więcej czasu niż z kimkolwiek.

⁸⁰ *Zły ptak*, Z, s. 37.

⁸¹ *M – czarny poniedziałek*, S, s. 57.

⁸² N, s. 34.

⁸³ *Nocą z sierpnia na wrzesień*, T, s. 29.

Niszczymy się nawzajem, czule
zobowiązani.

Pytam: dlaczego niepalący
nie doceniają naszej samotności,
naszej niemądrej odwagi, naszego
żaru, popiołu?⁸⁴

Najczęściej jednak spotkanie światła i ciemności do-
konuje się w nagłym, dramatycznym rozbłyску –

A potem zmiana
i ogień wstaje,
i słońce bieleje,
i głowa ognia
nad wszystkim góruje.
A potem zmiana,
pęknięte akwarium
i czarny pokój.⁸⁵

Nie ma w tym żadnych półtonów, żadnej taryfy ulgo-
wej. Jest obezwładniający uścisk kaca. Jest też niemało iro-
nii. I to właśnie ironia osłania delikatne jądro tego świata,
podważa jego mroczną aurę, przywraca miarę sprawom
ciemności i światła. W *Ładnieniu* brzmi to tak:

Padnie blask.
Zaświeci złodziejowi w oczy.
Padnie blask.
A pijakowi pęknie szklanka.
Padnie blask.

⁸⁴ *Palenie*, C, s. 35.

⁸⁵ *Delikatnienie*, C, s. 15.

Zboczeniec z drogi zboczy.
Padnie blask.
Księdzu rozedrze się sutanna.⁸⁶

Rozdarty mrok – jest jak naprostowana ścieżka, rozla-
na wódka, unieważniona czerń sutanny. I jest niczym ów
dzień, który przychodzi jak złodziej nocą. To noc apoka-
lipsy. *Ładnienie* opowiada o niej w dykcji wziętej z rymów
Baki, z *Godzinek*, z *Gorzkich żali* –

Słońce się rozpada.
Popiół lśniący
na ziemię spada.
Noc jest lśniąca.⁸⁷

W dykcji odsyłającej do *Apokalipsy* –

Mrok zanika.
Przepaść się rozwiera.
Próżnia.
Przepaść.
Próżnia spada w przepaść.
W przepaść bez dna.
Przepaść bez dna.⁸⁸

Psalmista powiada: „Przepaść przepaści przyzywa”.⁸⁹
Dlatego z jednej strony – „Iskrzy się noc i iskrzy”.⁹⁰

⁸⁶ C, s. 25-26.

⁸⁷ Ibidem, s. 26.

⁸⁸ Ibidem, s. 27.

⁸⁹ Psalm 42, 8 (to samo brzmienie u Wujka i w *Biblii gdańskiej*).

⁹⁰ *Magnetyzm*, S, s. 45.

Z drugiej – „nieboskłonem odwrócone dno”.⁹¹ Dlatego poeta ciemności – „rozprzestrzeniony, rozwiany”, jest tym – „który płynie płonąc”.⁹² Dlatego widzi w ciemności obrazy, takie jak ten:

Odstąpią wody.
Odsłonią wzgórze łotrów
zawieszonych głowami w dół.

Odsłonią niebo
pełne szarych roślin.⁹³

9.

Jak to wyrazić? Patrzyć w noc. Mieć ją pod powiekami. Śnić tak namiętnie, by nie przyśnił się „banał, koszmar”.⁹⁴ Przyśnić, że to „gałązka miękko się kładąca na twarz”.⁹⁵ Śnić na przekór. Pisać pod prąd. Pod rozpacz. Pisać – „na drugą niejasną niejawną / stronę”.⁹⁶ Życ rytmem wiersza. Nie kryć się z miłością. Podążać za jej żarem. Drzeć w niej. Poruszać się jak w tańcu –

bez pytań bez przyszłości bezprzytomnie tak
poruszać się z tą siłą gdzieś zapamiętaną⁹⁷

⁹¹ *Dnienie*, C, s. 16.

⁹² *Stary, a na ucieczce*, 49W, s. 62.

⁹³ *Pięć wierszy religijnych*, P, s. 38.

⁹⁴ *Tobół*, P, s. 61.

⁹⁵ *Podglądacz*, T, s. 17.

⁹⁶ *Piosenka ignoranta*, N, s. 44.

⁹⁷ *Ibidem*.

Przypominać to sobie. Tańczyć –

I co? I pożar. To bardzo powoli
się zaczynało. Najpierw mnóstwo znaków,
zapachów, trzasków, drobnych świateł. Teraz
płonie. Poważnie. Ogień stawia swoje
stopy ostrożnie. Ja to sobie tańczę.

Siedząc przed lustrem, zupełnie nieruchomo, z zamkniętymi
oczami,

tańczę to sobie, ja to sobie tańczę.

Wyjąc bezgłośnie, postępując tuż za
ogniem, powoli,
powoli,
powoli.

Tańczę to
sobie.⁹⁸

⁹⁸ *Pogo*, 37W, s. 22.

M – MORDERCA

(dwanaście notatek i wypisów)

1.

Wszyscy bohaterowie tej opowieści, wszyscy liczący się bohaterowie – są martwi. Nie żyją na różne sposoby i z różnych powodów. Ale martwi są rzetelnie i naprawdę. Jak przystało na prawdziwych bohaterów kryminału. Bo czyż prawdziwym bohaterem kryminału nie jest trup?

2.

Można to ująć jeszcze inaczej i rzec, że bohaterowie tej narracji egzystują na samej krawędzi istnienia, na samej granicy nieistnienia, że stoją na progu śmierci, i że to konwencja utrzymuje ich przy życiu. Konwencja kryminału, konwencja powieści grozy. Konwencja – niezdolna, chorobliwa, mordercza. Jej siła, jej zagadka. Można też dopowiedzieć, że jest to także siła i zagadka języka wypracowanego przez poetę, który w *Niedomówieniu* pisał: „ta pani,

ona”, by w *Domówieniu* ujawnić jej tożsamość i nazwać ją wprost – śmiercią.¹ *Dwanaście* zaczyna się tak:

– Prawdziwy bohater powinien być samotny.
Tak powiedziała ta pani, wstała i wyszła.²

3.

Inicjalną kwestię powieści wypowiada śmierć. Wypowiada jedno zdanie i odchodzi. I właśnie dlatego, że odeszła, i tylko dlatego, że chwilowo jej nie ma, można zacząć opowiadać, snuć, powtarzać swoje: „ho ho”, przepowiadać sobie życie „w płytkim, wciąż otwartym grobie”, nucić stamtąd *Króciutką pijacką piosenkę* –

Post się gryzie z karnawalem.
Miałem umrzeć, nie umiałem.
Miałem umrzeć, nie zdążyłem.
Miałem umrzeć, nie trafiłem.³

4.

Zatem śmierć jest nieobecna. Gdzie odeszła? Tam – gdzie przebywa nieobecny doktor. Doktor jest nieobecny, ponieważ jest żywy. A żywy doktor, jak wiadomo, zajmuje się umarłymi. Jak to czytamy w *Tobole*?

¹ M. Świetlicki, *Pieśni profana*, Czarne 1998, s. 6, 54.

² M. Świetlicki, *Dwanaście*, Kraków 2006, s. 5.

³ M. Świetlicki, *49 wierszy o wódce i papierosach*, Wrocław 2004, s. 66.

Twoje kliniki niech mnie nie przyjmują,
Ameryko. Tylko jeden lekarz
na jedno życie (jest nim doktor Dyduch).⁴

5.

Dwanaście to drugi kryminał Marcina Świetlickiego. Pierwszym była *Schizma*. Tak przynajmniej przed laty anonsował ją autor *Miejsca zbrodni*. Jeśliby ktoś zażądał ode mnie akrybii, to dopowiedziałbym, że w obu przypadkach chodzi o kryminał metafizyczny, że są to książki gatunkowo zmaczone, chwiejne, hybrydyczne i zarazem pewne swej literackiej siły, że w obu ważną rolę odgrywa Karol Kot, że obie mówią o tym samym – realnym i widmowym – mieście, że obrysowane zostały, jak zawsze u Świetlickiego, wyrazistym, czytelnym konturem ironii, że spina je napięte do granic – bolesne i czułe – doznanie świata i samego siebie. Wszystko to słyszeć dobrze w wierszu *M – morderca*:

Wrzucam igłę do morza
przekłuje ci serce
w czasie deszczu⁵

Kto widział tak samo zatytułowany film Fritza Langa, pierwszy dźwiękowy obraz reżysera *Zmęczonej śmierci*, kto pamięta jego *Kobietę w oknie* – ten wie, o czym mowa.⁶

⁴ M. Świetlicki, *Pieśni profana...*, s. 60.

⁵ M. Świetlicki, *Schizma*, wyd. 2, Czarne 1999, s. 35.

⁶ Film, do którego odsyła tytuł wiersza Świetlickiego, w swojej oryginalnej – niemieckiej – wersji językowej nosi tytuł: *M*. W Polsce jednak – zarówno

6.

W klasycznym kryminale muszą pojawić się dwa kluczowe elementy. Musi być, po pierwsze, zagadka – choćby taka, która więźnie w nieśmiertelnym i nie cierpiącym zwłoki pytaniu: kto zabił?; zagadka – otoczona aurą zbrodni; zagadka – tajemnica, enigma, w głąb której prowadzą odnalezione i zabezpieczone dowody, pozacierane ślady, poszlaki:

Żadnych widoków! Dzień jest, dzienne światło
moszczące się na dole, tutaj, żadnej
architektury! i żadnej przyrody!
Baba na ławce w świetle, przebudzona chłodem.
Czym ona karmi te gołębie? to wygląda jak mięso.⁷

I musi być, po drugie, ktoś, kto po tych niejasnych śladach, po nitce intrygi, będzie zmierzał – jak po sznurku – w głąb labiryntu, do kłębka, w którym zamotana jest prawda o mordercy, o zbrodni, o śmierci, prawda budząca grozę i wołająca o pomstę. Cóż żywi mieliby wiedzieć o takiej prawdzie, coż mieliby wiedzieć o śmierci –

Umarły śpiewa: „ja nie chcę umierać!”
Zawsze się śpiewa w beznadziei i
świeci się światło w niemożliwych miejscach,
w ciemnościach, oko wykolach, egiptach,
zawsze się pisze wiersze.

na użytek telewizyjnych emisji, jak i w literaturze przedmiotu – opatruje się go najczęściej tytułem: *M – morderca*.

⁷ M. Świetlicki, *Pierwsza zmiana*, [w:] idem, *Schizma...*, s. 9.

Umarły śpiewa. Umarły podnosi
dziecko ku światłu. „O, zobacz, światelko!”
Umarły święto świętuje. Wynosi trójnogie
krzesło na śmietnik. Aż potrzeba było
awantury, by wynieść.

Umarły. Ale ten, co w ciebie,
jest żywy. Ale ten, co śpiewa,
jest umarły, jest żywy. Wystarczy, że szepniesz
jego imię. Wystarczy, że ty go obrysujesz dłonią.
Bo przecież ty.⁸

7.

W tekstach autora *Trupich spraw miłosnych* słyszeć przenikające do żywego, ścinające chłodem, mrozące krew w żyłach rozpoznanie, że istnienie jest przesiąknięte nieistnieniem, że życie co i rusz truchleje, że raz po raz ustaje zmartwiałe, że nieustannie staje się martwe. I słyszeć tu również echo przeświadczenia, że śmierć mówi swoje „tak” czemuś, czego nie ma, czemuś, co nie jest, i właśnie dlatego – istnieje w sposób niezachwiany.

8.

Świetlicki często – być może częściej niż nam się zdaje – pozwala przemówić doznaniu goryczy. Demonicznej, drapieżnej, żywej. Goryczy, przy której wszystko inne wydaje się mdłe. I pozwala też dojść do głosu doznaniu

⁸ M. Świetlicki, *Piosenka umarłego*, [w:] idem, *Schizma...*, s. 63.

grozy. Sączącej się zewsząd, odsłaniającej się we wszystkim. Grozy banalnej, pustej, bez wyrazu, obezwładniającej. Grozy, która odbiera słowom sens, odbiera głos, sprawia, że gardło jest pełne zimnego żwiru, popiołu, przenikliwego chłodu.

9.

Mowa o doznaniu tajemnicy, o czystej enigmie istnienia, która jawi się jako – doznanie śmierci. I o życiu ostatecznie skrywającym swoją treść, by mogła wyjawić się prawdziwa przestrzeń, która jest – jak powiada Walter Benjamin – „domostwem stosownym jedynie dla zwłok”.⁹

10.

W prawdzie jest coś zbrodniczego. Prawda ma transgresyjną naturę. Zawsze przechodzi ludzkie pojęcie. Od prawdy wieje grozą. To dlatego nie sposób się z nią pogodzić. To dlatego jej językiem są – zagadki, tajemnice, niejasności. Ale też ich lustrzane odbicia – rozwiązania, rozpoznania, iluminacje. U Świetlickiego dotyczą one czegoś, czego nie można wskazać, unaocznic, nazwać; czegoś, co intensywnie jest, co skrywa się w mroku – niczym morderca, i jawi się nagle, budząc grozę – niczym zbrodnia. Materia tej intrygi manifestuje się wyłącznie

⁹ W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 1997, s. 11.

w ciemnej dykcji sprzeczności, w nieopisanym zamięcie mylnych tropów, zatartych śladów, słabych dowodów, niepewnych intuicji. Wyjawia się w dykcji mrocznej i niebezpiecznej. W dykcji skażonej, skierowanej przeciw samej sobie. W mowie życia zanurzonego w odwróconym świetle – nocy, tajemnicy, śmierci. Emil Cioran ujmuje rzecz tak:

Tylko sprzeczności wielkie i niebezpieczne, nierozwiązywalne antynomie wewnętrzne, dowodzą siły życia duchowego, jako że jedynie w nich bujny nurt wewnętrzny może znaleźć formy swego urzeczywistnienia. [...] Kto nie kocha stanów zamętu, nie jest twórcą, kto zaś pogardza stanami chorobowymi, nie ma prawa mówić o duchu.¹⁰

11.

Czy w tym pulsie, który bije w tekstach autora *Korespondencji pośmiertnej*, słyszeć właśnie rytm duchowego doświadczenia? Nie wiem. Nie jestem pewien. Bo Świetlicki uparcie opowiada o życiu zaświadczonej ciałem (jego niemym trwaniem ku śmierci), o życiu desperacko wychylnym w ciemność, o życiu wsłuchanym w każde słowo, które wypowiedział alkohol, o życiu, które – owszem – jest trwaniem ku czemuś, co przenika do głębi, ku czemuś, co okaże się czyste i jasne, ale jest to trwanie gwałtowne i niczym nie osłonięte, wystawione na pośmiewisko, boleśnie żywe, nie gojące się (niczym żywa rana), trwanie na ostatnim oddechu, trwanie tonące – w powodzi wydrążonych

¹⁰ E. Cioran, *Na szczytach rozpaczy*, z rumuńskiego przeł. i wstępem opatrzył I. Kania, Kraków 1992, s. 72.

głosów i rzeczy, pod niebem falującym, pod niebem Rzymu. W *Dwanaście* brzmi to tak:

*już kiedyś tonąłem co za upokorzenie tonąc i ten moment kiedy już wszystko jedno jest i już się niebo całkowicie odgradza i niebem jest powierzchnia wody nieodwracalnie i nic więcej ona ta śmierć chce mnie na śmierć utopić ale czemu to ma służyć przecież jeżeli chodzi o mnie to alkohol mnie potrzebuje przecież i z oddali przez wodę takie odgłosy jakby msza na świeżym powietrzu przez mikrofony mówi alkohol i wierni odpowiadają tak to słyszę i*¹¹

A tak w *Schizmie*:

Tu wewnątrz pływa ryba o czerwonych łuskach.
Rośliny rosną w stronę najgłębszej ciemności.
Między palcami woda. I śnię się nie sobie.
Jestem topielcem. Martwym – lecz zależnym
nadal od Rzymu. Moja głowa chwieje
się w lekkich podwodnych podmuchach.
A wewnątrz głowy pływa martwa mała ryba.
Rzym stuka palcem w powierzchnię wody.
Rzym dudni. Jedna z jego córek
zastąpiła mnie kimś, co niezupełnie podobny jest do mnie,
ale mówi do niego posługując się
moim imieniem, nieliczni dali się przekonać,
niemo protestowała tylko jedna wiewiórka.
Pozostałem nieporządek, ale
wszystko się ułożyło. Rzym sam
poprawił moje akta, przystosował je
do nowej sytuacji, moje wiersze rozdzielił
między poetów Rzymu, bez żadnych problemów

¹¹ M. Świetlicki, *Dwanaście...*, s. 44.

udało się to przeprowadzić.

Czasami tylko stuka palcem w powierzchnię wody
i pyta: „Jesteś jeszcze tam?”.

Rośliny się ruszają, mówią: „Jest, jest”.¹²

12.

Głos, który słyhać w wierszach Świetlickiego (i w jego prozie), zawsze mówi o czymś innym, niż nam się wydaje. Ktoś, kogo widać w tych tekstach czarno na białym, jest zawsze nie tam, gdzie chcemy go widzieć. Zawsze jest kimś innym. Jest gdzie indziej. Jest *Ówdzie* –

Z białymi wiąże mi się wiele przykrych historii
innych ras nie spotykam, mieszkam w raczej białym
kraju, przyjezdni nie mają znaczenia.

Miałem wyłącznie białe kobiety, białych pracodawców,
to się zawsze kończyło tak samo – z mniejszym albo większym
hukiem, tak samo zawsze zaczynało się:

nerw piekła wystający
z asfaltu.

Był wypadek, ja ocalałem, teraz żyję ówdzie.¹³

¹² M. Świetlicki, *Rzym*, [w:] idem, *Schizma...*, s. 16.

¹³ M. Świetlicki, *49 wierszy...*, s. 42.

HOTEL LIMBUS

(notatki o *Muzyce środka*)

1.

Przed laty pierwszą część *Trzeciej połowy* Marcin Świetlicki zamykał słowami:

Piekło już dawno mam opracowane.
W domu zginęły wszystkie popielniczki.
Sam nie wiem, jak sobie radzę.

I w tym samym wierszu – mówiąc o innym żarze i innym popiele – dodawał:

Skulony na krześle
kieruję ruchem ulicznych urojeń.¹

Wtedy piekło poddawało się poruszonej wyobraźni. Pod jej dyktando „wieczny śnieg” otchłani kruszył się i świecił. Z miejsca „w śniegu, śmieciach, śmierci”, droga wiodła na

¹ M. Świetlicki, *i tak dalej, mniej więcej w tym stylu*, [w:] idem, *Trzecia połowa*, Poznań 1996, s. 18.

drugi brzeg nocy, w stronę przebudzenia z grudką gliny w ustach.² Później można było powiedzieć:

U mnie piekło już było.
Zostawiło pieczęć.³

Ale jeśli nawet, jak czytamy w liryku z *Pieśni profana* –

Piekło,
piekło,
przestało.⁴

Jeśli „nerw piekła wystający / z asfaltu” udawało się niekiedy uśmierzyć, jeśli jego ćmiący ból zdawał się uchodzić uwagi, to w *Muzyce środka* piekło znów jest na powierzchni, znów zabiera głos, stawia na swoim.⁵ Słysząc je mocno i wyraźnie. Jego czarny śnieg nie topnieje. Jego trzaskająca noc trzyma w swoim uścisku – życie, treść rojeń, jawę słów.

2.

Świetlicki od lat opowiada o doznaniu rzeczywistego świata. Stara się pilnować prawdy życia – niepewnej, niejasnej. Chce bronić jej przed zjawą prawdy – zarozumiałą,

² Przywołuję wiersze: *Dalszy ciąg z Pieśni profana* (Czarne 1998, s. 12) oraz *podglądacz i zepsuty kalendarz z Trzeciej połowy* (s. 17, 21).

³ M. Świetlicki, *Moje życie z Masłowską*, [w:] idem, *Nieczynny*, Warszawa 2003, s. 30.

⁴ M. Świetlicki, *Piekło*, [w:] idem, *Pieśni profana...*, s. 35.

⁵ M. Świetlicki, *Ówdzie*, [w:] idem, *49 wierszy o wódce i papierosach*, Wrocław 2004, s. 42.

pewną swoich racji i praw. Z tego poczucia elementarnej powinności poezji wyrasta *Muzyka środka*. W nim ma swoje źródło przejmująca, zimna czułość, z jaką poeta patrzy na nieostre kontury rzeczy, wsłuchuje się w odgłosy dobiegające z wnętrza istnienia, zza okna uchylonego w ciemność –

Okno otwarte, słucham
jak się wyraża noc.⁶

I jeśli rzeczywistość wyjawia się jako „miazga / dźwięków bagnista, bagnista muzyka” (s. 8), jeśli jej głosem jest cudzoziemski język, warkot miasta, skwir jaskółek, jeśli nad wszystkim i tak niezmiennie góruje ciemna i obca kolej rzeczy, „Namolna refreniczność” – „upiorny mazur, kujawiak, polonez” (s. 37), to przecież noc istnienia jest również partyturą innej muzyki – sączącej się „zza rytmu, spoza sensu” (s. 8), zapisanej snami. To napięcie widać dobrze w samym centrum *Muzyki środka*. Dokładnie w jej środku Świetlicki zestawia bowiem wiersze, które mówią o dwóch skrajnych biegunach wpisanego w tom światoodczucia. Z jednej strony – twarda jawa Polski, jej gorzka, czwarta wersja:

Mówiłem coś, myślałem, że mówię wyraźnie.
Kochałem i myślałem, że kocham wyraźnie.
Wierzyłem i myślałem, że wierzę wyraźnie.

⁶ M. Świetlicki, *Bolesny brak niezrozumienia*, [w:] idem, *Muzyka środka*, Kraków 2006, s. 16; dalej cytaty z tomu sygnuję w tekście głównym numerem stron, w przypisach – tytułem wiersza i numerem strony.

To dwa patyki, to kamyk.
Niech rozmawiają.⁷

Strona druga to – senna, zawierzona rojeniom pod-
szewka; nagle, na moment, odzyskana ojczyzna:

Odzyskane królestwo, jedna z sekund, kiedy
idą za mną miliony widm przyjaznych, aby
wesprzeć mnie w tym, co zamierzam, a jeżeli nawet
to urojenie, wcale
to nie przeszkadza, rzadko
się roić zdarza, a więc
i to należy przyjąć,
Panie.⁸

3.

Osią *Muzyki środka* jest nurt czasu, nurt płynących mie-
sięcy, pór roku, nurt ubywania, odchodzenia, nurt ży-
cia, które nieustannie graniczy ze śmiercią, sprzymierza
się z nieistnieniem i zarazem toczy się w poszukiwaniu
uchwytnej krawędzi zdarzeń, w poszukiwaniu czegoś, co
nanizane jest na nić snutych opowieści – przenikających
się, użyczających sobie wzajemnie sensu i znaczenia. To
dlatego Świetlicki wraca do dawnych tematów, podejmu-
je je i przetwarza, rozpisuje na nowo niegdysiejsze frazy.
Oto dwa przykłady. W *Pieśniach profana* wiersz zatytuło-
wany *Dalszy ciąg* zaczynał poeta zdaniem wyjętym z liry-
ku Mickiewicza, kończył zaś tak:

⁷ *Polska 4*, s. 26.

⁸ *Chodzę we śnie*, s. 27.

Może już podróznego wieczny śnieg pochłonał,
ale ja w nocy trąbię, zbieram rozpierzchnięte,
ale wciąż wierne wojsko.⁹

W *Muzyce środka*, w utworze *Namolna refreniczność*, czytamy:

ja i moja niewierna, niepełna drużyna,
przetrzebiona i rozpierzchnięta w środku.
(s. 37)

W tomie *Czynny do odwołania* – we właściwej sobie ironicznej dykcji – Świetlicki pisał:

Kocham cię – mówię.
Wraca świat.
Śpi ze mną.¹⁰

Po latach, w wierszu *Dom*, powie:

Świat nie ma ramion, nie ma ciepłego oddechu,
świat nie śpi, nie śni. Cokolwiek snem było,
było domem.
(s. 9)

Te odwrócenia, przesunięcia, wariacyjne repetycje, podsycają intensywność poetyckiego doświadczenia. Ale mó-

⁹ M. Świetlicki, *Dalszy ciąg*, [w:] idem, *Pieśni profana...*, s. 12. Wiersz Mickiewicza, o którym wspominam, to oczywiście *Nieznajomej, dalekiej – nieznany, daleki...*; Świetlicki uczynił inicjalną frazę swojego tekstu wers zamykający utwór autora *Widzenia*.

¹⁰ M. Świetlicki, *Kochanie*, [w:] idem, *Czynny do odwołania*, Wołowiec 2001, s. 22.

wią też o nieoczywistej, niepochwytnej osnowie istnienia, które jest nieprzerwaną jawą, wiecznie czuwa, nie śni. Jeśli niekiedy sprzeniewierza się sobie, idzie w rozsypkę, układa się w martwe, jałowe pasma, to przecież nigdy nie przestaje ranić. Bywa, że rozpala się w jaśniejsze momenty, w dni kanikuły, ale i wtedy nie pozwala zapomnieć, że otwierające się „w połowie drogi” (s. 43), zanurzone w leniwych upałach sierpnia *Dwa dni wakacji* to tylko „przepustka z piekła” (s. 44), przepustka z uprzykrzonego chłodu niekończącej się zimy. W wierszu, do którego się odwołuję, ta szczelina pęknięcia widoczna jest wyjątkowo dobrze. Tutaj, w łupinach rozespanych dni – „płyty, butelki Jacka Danielsa” i „seks po Danielsie” („o niebo lepszy // niż po haszyszu – i to bez dyskusji”). Po drugiej stronie, tam, skąd przychodzi elektroniczna poczta – „pogróżki, czarno”. Tutaj – „zarozumiałe sierpniowe burzujstwo”. Tam, na zewnątrz tej „cudnie przemądrzałej / muzyki”, poza partyturą dwudniowych wakacji – ale i w samym jej środku – rozciąga się noc, rośnie ciemność zakorzeniona w „miesiącach biedy, samotności, chłodu”.¹¹ Noc – ziarno piekła. Noc nieprzespana, osvajana snami. Powiada Świetlicki:

Lato się kończy. Dyskretnie wychodzi.
Zasłania się jesienią. Już opaleniżny
niebawem zbledną. Och, ile pogrzebów
ostatnio było! Ilu ludzi przyszło!
Ile mówili!¹²

¹¹ Wszystkie przytoczenia: *Dwa dni wakacji*, s. 43.

¹² *Zbudził się, nie ma lata*, s. 23.

I jeszcze tak: „Nigdy nie będzie takiego lata”.¹³ Oddzielająca te rozpoznania rysa jest granicą piekła. To ono rozciąga się w głębi pęknięcia, w głębi świata, na obu jego brzegach. Rośnie w „rozerwanym”, w sekundowym delirium, które „Nigdy się nie zszyje”.¹⁴ W doznaniu utraty i zagubienia. W wielokrotnym zaprzeczeniu. Wyjawia się w „rozklejeniu”, które jest niczym przebudzenie w pustym łóżku –

dwie poduszki, gwarancja stałości,
istota rzeczy,

rzeczy, co się zjawiają, nikną,
swoja pasta do zębów, swój klej

– rozklejenie,
co przeczy.¹⁵

4.

Historia opowiadana przez poetę w *Muzyce środka* biegnie w stronę zamykającego książkę poematu. Zmierza tam, gdzie otwiera się *Limbus*. To łacińskie słowo oznacza skraj, zrąb, krawędź, ale wyklada się je również jako przedpiekle. Tradycja chrześcijańska знаła *Limbus patrum* – raj ojców, łono Abrahama; *Limbus infantium* – otchłań nieochrzczonych dzieci; i *Limbus fatuorum* – raj głupców. Innymi słowy *Limbus* postrzegany był jako

¹³ *Filandia*, s. 48.

¹⁴ *Sekundowe delirium*, s. 20.

¹⁵ *Dwie poduszki*, s. 38.

niebo nieświadomych i zarazem jako miejsce odrzucenia, granica, poza którą nie sięga zbawienie. Finalny utwór *Muzyki środka* czytać można jako trzynasty – dopisany, nieistniejący – rozdział powieści *Dwanaście* (rozdział wprowadzający w stronę dalszego ciągu, w stronę kolejnej powieści o Mistrzu – *Trzynaście*, i zarazem usytuowany na granicy – jak tytułowy „HOTEL LIMBUS. Numer 12\13”).¹⁶ A że opisywane w *Limbusie* zdarzenia dzieją się w marcu, wolno umieścić je w kalendarzowym paradygmacie (wyznaczanym przez konstrukcję *Dwanaście*) i powiązać z liczbą trzy. Wspominam o tym, ponieważ to właśnie w trzeciej księdze *Raju utraconego* Milton obszernie opisuje Limbus, budzące grozę miejsce, gdzie trwa w zapomnieniu, na krawędzi istnienia, to wszystko, co chybione i daremne –

Wszystkie nieudane
Dzieła natury, pokraczne, potworne
Lub pogmatwane okrutnie na Ziemi,
Tutaj unoszą się i rozpadają,
A nim rozpadną się całkiem, tu błędzą.¹⁷

Tutaj mają swój kres płonne nadzieje, próżny trud. Tutaj kłębią się w „burzliwym przestworzu” i opadają –

Na tyły świata w otchłań zapomnienia
Rozległą, zwaną odtąd Rajem Głupców.¹⁸

¹⁶ *Limbus*, s. 54.

¹⁷ J. Milton, *Raj utracony*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 2003, s. 88.

¹⁸ Ibidem, s. 90; wyimek wyżej: s. 89.

Takie ujęcie spokrewnia Miltonowski Limbus z Limbusem Księżycowym, z krainą rzeczy i spraw niespełnionych, pragnień i możliwości, które zostały zmarnowane, roztrwonione, poniechane. W tamtych regionach rozciąga się również królestwo snów, ojczyzna rojeń, państwo poezji. I właśnie w ich stronę – „ku pośmiewisku” – dryfuje „bryła ciała / wypchnięta w przestworza”.¹⁹ Świetlicki broni tej ostatniej stacji. Obstaje przy sile czegoś, co jest jasne i proste, istnieje mocno i serio, choć zwykle, na co dzień, zbywane jest wzruszeniem ramion, budzi niechęć, śmiech, politowanie. Poeta, o którym opowiada się w *Muzyce środka* –

Stara się o wiersze,
żeby mu nie wymarły. Poświęca się dla nich.
Dba o to nieformalne, nieforemne państwo.
Dla niego kłamię.²⁰

To kłamstwo jest nieporadne. Milczy jak kamień, roi się w „burzliwym przestworzu” prawdy, drży z zimna w jej śnie. W pięknym wierszu *Księżyc* pisze Świetlicki –

I kiedy śpię. I kiedy kamień o mnie śni.
I kiedy w śnie kamienia śpię jak kamień. Kiedy
kamienny księżyc ciężko patrzy na mnie,
to piszę właśnie. Projektuję sny,
poprzez sny kłamię.
(s. 46)

¹⁹ *Jowejek*, s. 47. W wierszu *Ku* czytamy: „Na razie bohater / umieszczony jest w dzianiu, // jedzie otóż właśnie / ku pośmiewisku, taki mu się cel // obrało, ku pośmiewisku, taką właśnie nazwę / powinna nosić ta ostatnia stacja” (s. 42).

²⁰ *Marcin*, s. 25.

5.

Milton sytuuje Limbus „na krawędzi blasku” –

W pobliżu murów niebieskich od strony
Nocy, w wysokim i mrocznym przestworzu.²¹

Świetlicki wskaże równie precyzyjną lokalizację. Pod ten adres nie sposób nie trafić, niepodobna go przeoczyć: „Duży, świecący napis: HOTEL LIMBUS. Numer 12\13”.²² Tutaj przebiega granica. Tędy biegnie droga na drugą stronę. Gdzie? W tradycji chrześcijańskiej, w jednym z jej paschalnych wątków, to właśnie Limbus jest tym obszarem piekła, do którego Chrystus zstąpił przed swoim zmartwychwstaniem. Mówiąc inaczej, Limbus jest sobotą, „jest lotem / w jeszcze większy dół, przepaść”, jest grobem, przestrzenią nieobecności.²³ W wierszu *Sobota nie* – w trzynastym utworze tomu – czytamy:

Sobota nie. W sobotę
mnie nie będzie. Ni tu,
ni tam nie będzie mnie, nie.
W niedzielę pewnie też
nie będzie mnie, nie.
Potrójne zaprzeczenie.
(s. 17)

²¹ J. Milton, *Raj utracony...*, s. 76.

²² *Limbus*, s. 54.

²³ *Sobota*, s. 36.

Po drugiej stronie osi symetrii biegnącej przez środek tomu, w wierszu *Sobota* – również trzynastym, jeśli liczyć od końca – powiada poeta:

sobota nie jest śmiercią, sobota jest tylko
pustym i rozkopanym przez sen grobem.
(s. 36)

O czym mówi odwrócona symetria tych tekstów? Czego śladem chce być łącząca je nić? Nie wiem, czy można mieć w tej kwestii jakąkolwiek jasność, ale sądzę, że to przejście od miejsca, którym jest „Potrójne zaprzeczenie”, od – „nigdzie”, „nie ma”, „nie”, do – snu, przejście od pustej soboty do pustego grobu, przejście niepewne i nieoczywiste, każe myśleć o drodze, która wiedzie przez Limbus, biegnie w sam środek ciemności i wyprowadza na drugi jej brzeg, tam, gdzie sen dotyka podszewki świata, staje się jego osnową i sensem. To sen słów. Píše o nim poeta w wierszu *Dwa dni wakacji* –

jest to ten rodzaj snu, z którego wychodzi
się ze śladami w rzeczywistość, ślady
płoną, zostają, oświetlają drogę
powrotną, mówią do mnie, jestem odwrócony,
odwrotny.
(s. 44)

W takim śnie – odwrócona, wywrócona na nice – wyraża się noc. Mówi swoje – nie. Sama sobie przeczy. W takim śnie można oprzytomnieć z jawy – „Ujść sobie, ubyc z grobu”.²⁴ Modlić się w trzeciej osobie. Przyjść do siebie –

²⁴ *Tak się modlił*, s. 34.

Jak przyszedłem? Po linii.
 Niewidocznej linii.
 Czego chciałbym? Och, chciałbym
 jeszcze przyjść.²⁵

To pragnienie zmierza w głąb ciemności, wychyla się
 za jej krawędź. Nuci „upiorne kołysanki”, śpiewa piosenki
 umarłego, wie bowiem, że –

ten, który śpiewa, jest tym, który kocha
 i to, że smutno śpiewa, wcale nie jest ważne,
 ten, który śpiewa, ciągle zmartwychwstaje.²⁶

6.

Muzyka środka mówi głosem nocy, dotyka jej piekła. Nie
 kryje się z dwuznacznością tej tonacji. Tworzą ją zdania
 gorzkie i zimne, jak to: „poczuj ten lodowaty żużel we-
 wnętrzu; ode mnie dla ciebie”.²⁷ Zdania rysujące się na grani-
 cy gniewu, tam, gdzie rozpacz odpowiada miłości. Ale są to
 też zdania wierne sobie, oddane sprawom snów, sprawom
 wierszy; budowane ze słów jasnych i czystych, czułych –

Śni się córeczka, ucieczka, ma imię
 i wróży z garnka zupy, staje na paluszkach
 patyczkowatych nóżek, zdrobnione jest wszystko,
 a potem śnią się tylko utraty, ubytki.²⁸

²⁵ *Wielomiesięczna stypa*, s. 24.

²⁶ *Aha*, s. 30; wyimek wyżej pochodzi z wiersza *Tak, kawiarniany dekadentyzm* (s. 29).

²⁷ *Jedna linijka przeciw tobie*, s. 41.

²⁸ *Córeczka*, s. 39.

DOMYSŁY, DOMÓWIENIA

(na marginesie *Trzynaście*)

1.

Zastanawia mnie, kto mówi w *Trzynaście*? Czym głosem opowiadana jest ta historia? Kim jest narrator? Kto wypowiada partie zapisane kursywą? Niektóre z nich stosunkowo łatwo przypisać konkretnym bohaterom. Ale są i takie, które każą myśleć o obecności czegoś demonicznego i zarazem brzmią tak, jakby wypowiadała je „ta Pani” – tylko dla niepoznaki, mam wrażenie, nazywana Marią.

2.

Chwilami mówi alkohol. Zmienia tembr głosu, panoszy się, chce sam opowiadać, i jeśli nawet na poziomie narracji nie odgrywa roli tak istotnej jak w *Dwanaście*, to przecież w planie zdarzeń właśnie alkohol gra pierwsze skrzypce. Wiemy, co powiedziałby o tym Doktor: „a trzeba było, proszę pana, pić?”, albo tak: „gdybyś pan nie pił, to by wy-

glądało zupełnie inaczej”.¹ Dodam więc tylko, że są takie książki, w których alkohol dochodzi do głosu z niezwykłą siłą, staje się, by tak rzec, spiritus movens wszystkiego, co się wydarza, porywa świat, zabiera głos i mówi rzeczy przejmujące, naznaczone tą surową prostotą czegoś, co „nigdy nikt”, co jest tak „jasną, prostą, / czystą historią”, że – to wyimki z wiersza *Kto śpiewa* – „zabijać będą / ze strachu przed nią”.² Mówiąc inaczej, są takie książki jak *Pod wulkanem* czy *Moskwa – Pietuszki*, które brną uparcie przez ciemność, przez malignę, przez mdłości; brną bez wytchnienia, w zapamiętaniu, na oślep w stronę czegoś, co pozwala zaśmiać się nocy w twarz. Taki śmiech wymaga nie lada odwagi. Do takiego śmiechu usta układa alkohol. Czy muszę dodawać, że takich rzeczy nie robi się bezkarnie?

3.

Mówi tu również konwencja. Czytelna, ale zarazem wywrócona na nice, widziana od podszewki. Owszem, wierna poetyce czarnego kryminału, wierna przeświadczeniu, że zbrodnia to tajemnica, że w istocie zawsze pozostanie niewyjaśniona i stróżom prawa nic do tego. Ale jest to też konwencja beznadziejnie bezradna, świadoma, że – jak

¹ M. Świetlicki, *Trzynaście*, Kraków 2007, s. 221, 214; dalej cytaty lokalizuję bezpośrednio w tekście, sygnując je numerem strony.

² M. Świetlicki, *Muzyka środka*, Kraków 2006, s. 2 (przytoczenia za reprodukowaną w tomie kartą rękopisu, na której widnieją trzy – zapewne kolejne – wersje utworu).

czytamy – „żadne słowa nie są w stanie w żaden sposób czegokolwiek zmienić, wszystko się już nieodwołalnie stało, teraz pozostało tylko brnąć” (s. 222).

4.

Trzynaście to lustrzane odwrócenie powieści detektywistycznej. Nie ma tu detektywa, jest za to ktoś, kto gra jego rolę – z nawyku, bez przekonania, ktoś „Zrogowaciały. Nieludzki” (s. 223), ktoś, kto przyjmuje jeszcze zlecenie, ale już nie chce mu się nawet udawać, najwyżej zażartuje z przyzwyczajenia: „Sto złotych dziennie plus wydatki” (s. 41). Tylko ktoś taki, ktoś, komu ona powie: „Ty nie jesteś pijakiem, mówię ci, ty jesteś bohaterem” (s. 211), tylko bohater w skórze pijaka – „wytrzyma każdą straszliwą prawdę” (s. 223). Choćby była ona tak trywialna i tak bolesna, jak ta, że to miłość zabija, że słowo „kocham” popycha do morderstwa, że śmierć bierze się z miłości, nawet z tej nieopatrzonej, kuriozalnej, delirycznej, z miłości, która patrzy przenikliwie i zimno, słucha w kółko tej samej samobójczej piosenki i notuje: „*moje oczy patrzą martwo, to już jest moje ostatnie spojrzenie, ja wam wszystkim błogosławię, a tobie, moja miłości, również*” (s. 201). Czy nie dla tej chwili błogosławieństwa mistrz – zalany, splukany do cna bohater – tak „kurczowo trzyma się tej historii”, która „mogłaby się spokojnie obejść bez niego” (s. 97)? Czy nie jest jej wierny wbrew wszystkiemu? Również wbrew sobie?

5.

Trzynaście to negatyw kryminału, rewers romansu. Gdzie powinno być widno, jest ciemno. Zamiast czerni – biel uważna i zimna, lśniąca „W upiornym białym świetle” (s. 222). Zamiast bieli – noc. Czy nie dlatego wszystkie kobiety, wszystkie istotne kobiety, są usuwane? I czy może być inaczej, skoro „Noc idzie wielkimi krokami [...] i robi się coraz ciemniej, nocne, ciemne, wielkie drzewa, [...] noc jest i nie ma już nic” (s. 171). Noc bez dna, bez znaków „na niebieskim tle” (s. 20). Noc, przez którą nic nie prowadzi. Gęsta i lepka noc, w której wszystko zapada się i ginie. Prawie wszystko –

Na wystawie biała komeżka i święta figura w niebieskiej sukience.

Ten rozświetlony mały sklepik jest w tym momencie jedynym jasnym punktem [...].

Na świecie w tym momencie jest ciemno.

Na świecie w tym momencie oprócz tego rozświetlonego sklepiku nie ma nic.

(s. 20)

6.

Zastanawia mnie eteryczny wątek powieści. Te wszystkie napomknienia o zapachach. Te ślady jakiejś innej obecności, czegoś ulotnego, co jednak jest, pozwala się wyczuć, uchwycić, złapać ślad. Bo jeśli nawet „rzeczywistość jest tu, życie jest tu, tylko tutaj jest życie i śmierć jest tylko tutaj, nieodwołalnie” (s. 208), to przecież jest też jakieś

niejasne tam, gdzie ulatuje zapach, gdzie jego ulotny fluid prowadzi niczym trop. Tam – snu, ukojenia, szczęścia. Oczywiście –

To nie istnieje.

Tego nie ma.

(s. 215)

Oczywiście –

Takie kobiety nie istnieją.

Takie piersi nie istnieją.

Raczej.

(s. 214)

Oczywiście –

Tylko słabiutki, ulotny zapach.

To się śniło.

(s. 221)

Niektórzy mają do tego nosa. Inni – nie.

7.

Wszystko w tej powieści jest usuwane, wszystko ulatnia się, obumiera, jałowuje, zostaje ogołocone, upodabnia się do śmierci, ze wszystkiego opadają „Umiejętnie podrobione sukienki i zapachy” (s. 198), aż trzeba w końcu głośno powiedzieć, że i sam mistrz jest „żałośnie nagi” (s. 226). I dopiero kiedy zostanie to powiedziane, mistrz wymyka się śmierci, wyrywa się „tej Pani”, zdradza ją po raz trzeci –

bierze na smycz sukę i cichutko opuszczają mieszkanie.

Idą żyć.

(s. 228)

Znów jak w pierwszym rozdziale: „Gorąca zupa, wier-na suka. Szczęście” (s. 11). Ta ironia nie brzmi fałszywie. Nie rezonuje rozpaczy. Bo kiedy „ta Pani” wraca, uśmiecha się i siada przy stoliku, wiadomo już, co zrobić, o co pytać; wiadomo, co się wydarzy:

– Czego się pani napije?

Mistrz lubi to pytanie.

Brzmi ono mniej więcej podobnie do pytania „jak żyć?”.

Jest to pytanie klasyczne i ponadczasowe.

– Nie wiem – odpowiada ona. – Niech pan coś wymyśli.

(s. 74)

8.

Można tak to poukładać, można dodać „do tego niezliczoną ilość komentarzy” (s. 161). Ale można też zmienić perspektywę i „przyśnić rozwiązanie” (s. 122). Można patrzeć na „tysiące płyt i setki książek”, które – jeśli pominąć „skulone ciało na podłodze” – są tu „jedynym wystrojem” (s. 137), można podnieść wzrok jeszcze wyżej, a potem zamknąć oczy i pozwolić, by „mówił alkohol” (s. 161).

9.

Niech mówi choćby tak: u progu XIII wieku Mojżesz ben Maimon, Majmonides nazywany „drugim Mojżeszem”, sformułował *Trzynaście kardynalnych zasad Judaizmu*. Pierwsza z nich to: „Istnienie Boga”. Trzynasta zaś głosi, że: „Wraz z nadejściem Mesjasza umarli powstaną z martwych w ludzkim ciele”.³

10.

Jak to ujął Jerofiejew? „I natychmiast wypilem”.⁴ A chwilę wcześniej? Chwilę wcześniej słysząc takie słowa:

Boże mój, Ty sam wiesz co ja posiadam. Ale czy mnie tego trzeba? Czy to za tym tęskni moja dusza? Oto co dali mi ludzie zamiast tego, za czym dusza moja tęskni! A gdyby mi dali tamto, czyżbym potrzebował to? Spójrz tylko, Panie: różane mocne za rubel trzydzieści siedem...

I Bóg zza sinych błyskawic odpowiedział mi:

– A na co potrzebne są stygmaty świętej Teresie? Też przecież nie są jej potrzebne, ale są upragnione.

– Właśnie, właśnie! – odpowiedziałem z zapalem. – Tak samo ze mną, też upragnione, ale ani trochę niepotrzebne!

³ Istnieje wiele redakcji *Trzynastu artykułów wiary według Rambama*; wyżej przytaczam wariant pomieszczony w książce Georga Feuersteina *Na początku była liczba. Duchowe tradycje świata w języku liczb* (Bydgoszcz 1995, s. 246).

⁴ W. Jerofiejew, *Moskwa – Pietuszki. Poemat*, przeł. z rosyjskiego N. Karsov i Sz. Szechter, słowo wstępne napisał i przypisy oprac. N. Stavisky, Londyn 1986, s. 28.

– Skoro upragnione, Wieniczka, to pij – pomyślałem cichutko, ale jednak zwlekałem. Czy powie mi Bóg jeszcze coś, czy nie? Bóg milczał.⁵

U Świetlickiego brzmi to w ten sposób:

I pochwaliliśmy ten alkohol. I poszedłem jeszcze raz do tego barmana. I poprosiłem, żeby jeszcze nam tego nalał. A on na to: „pan mnie ponownie obraża! czy nie uważa pan, że pora teraz na spróbowanie czegoś jeszcze szlachetniejszego?”. I nalał nam coś tak wyśmienitego, żeśmy zgłupieli. Za trzy siedemdziesiąt. Doktor mówi: „śni nam się, nie pijmy już”. Doktor był rozsądny i ostrożny. Ja nie. Doktor poszedł, ja zostałem... (s. 215-216)

11.

Trzymam się tego tropu i brnę za próg „ostatniej niedzieli”, poza „Gloomy sunday”, tam, gdzie majaczy „poniedziałkowe zmartwychwstanie” (s. 209), a za nim w głębi „białe wtorkowe niebo” (s. 220).⁶ A jeszcze dalej? Dalej są chwile, kiedy wie się ponad wszelką wątpliwość, że –

⁵ Ibidem, s. 27.

⁶ Piosenka *Gloomy sunday* (odgrywająca w powieści Świetlickiego istotną rolę – jako intertekst, i jako trop) to oczywiście polska *Ostatnia niedziela*; zdanie (na wskroś mesjańskie), w którym formuła „gloomy sunday” zyskuje swój polskojęzyczny odpowiednik, brzmi tak: „już minęła ta ponura niedziela, przemieniła się w poniedziałek, nastąpiło poniedziałkowe zmartwychwstanie, teraz zacznie się nowe życie, bo pod koniec dnia pojawił się on” (s. 209).

Nie ma największego prawdopodobieństwa, jest tylko przypadek.

I Bóg jest.

(s. 121)

Chwile, kiedy umarli –

wcale nie są martwi

jest inna pora dnia

inna pora roku

inne miejsce

(s. 98)

Chwile, kiedy widzi się jasno i dlatego wolno powiedzieć: „ona nie jest z tego świata, ona jaśniej niesłychanym blaskiem” (s. 200). I jeszcze tak: „Ona nie jest z tego świata. Jej królestwo jest gdzie indziej” (s. 196). Gdzie? Tego nie wiem. Mogę jedynie powtórzyć:

A czego od niej chcę? Wieczności. Tylko wieczności. Niczego innego.
(s. 42)

12.

I mogę też przypomnieć, że w debiutanckim *Kamieniu* pisał Józef Czechowicz z głębi dziwnej, na poły kabalistycznej intuicji:

w ramionach miłujących uwięziony mówię
mowa się rytmicznie tka
jeden wyraz drugiemu równ

WIECZNOŚCI CHCĘ

BEZ DNA

BEZ DNA⁷

13.

Jak to mówi Jerofiejew? Powiada tak:

A ona podeszła do stołu i wypła jednym haustem jeszcze sto pięćdziesiąt, ponieważ była uosobieniem doskonałości, a doskonałość nie ma granic...⁸

I jeszcze w ten sposób:

- Piłem.
- Dużoś wypił?
- Dużo.
- No to wstań i idź.⁹

⁷ J. Czechowicz, *Więzień miłości*, [w:] idem, *Kamień*, Lublin 1927, s. 23; korzystam z reprintu wydanego przez Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” – „na pamiątkę 80 rocznicy debiutu Józefa Czechowicza” (Lublin 2007).

⁸ W. Jerofiejew, *Moskwa – Pietuszki...*, s. 48.

⁹ Ibidem, s. 30.

TRZYNAŚCIE ZGŁOSEK I CZTERY ZESTROJE

(o tomie *Nieoczywiste*)

1.

Wojciech Bonowicz wybrał 77 wierszy religijnych Marcina Świetlickiego. Religijnych – w sposób nieoczywisty. Religijnych – dlatego, że mówią o czymś, co jest z gruntu nieoczywiste. W poezji autora *Pieśni profana* wyrażenie – i od dawna – słyszeć religijny ton. Ale aura, która w powszechnym odbiorze otacza poetę, gdzie indziej ma swoje dominanty. Ich mocne, czytelnie rozłożone akcenty składają się na klarowny i zarazem wewnętrznie skłócony obraz. Z jednej strony – poeta piszący życiem, wykrzykujący swoje wiersze ze sceny, zaangażowany, ekstrawertyczny. Z drugiej – pisarz osobny, wycofany, ukryty za świetnie napisaną rolą, za wyrazistym gestem buntu, niezgody, przeczenia. Ta podwójna modalność dobrze służy nieoczywistości. Funduje ją i podsycza. Ale zdaje się też odsuwać poza swój nawias to, co zwykliśmy rozumieć przez poezję religijną. Jej nurt, spychany gdzieś na odległe

marginesy, dryfuje w przestrzeni zbywanej machnięciem ręki, grymasem zażenowania, wstydliwie skrywanym wzruszeniem. Ten porzucony obszar w sposób szczególny interesuje Bonowicza. Autor *Hurtowni ran* w swoich wierszach konsekwentnie stara się odzyskać dla poezji terytorium religijnego doświadczenia, terytorium tak łatwo dziś zagarniane przez agresywną ideologię, naskórkową pobożność lub naiwną ckliwość. Podobne dążenie leży u podstaw *Nieoczywistego*. Poczucie obcowania z tajemnicą, z jej intensywną obecnością, doznanie nagłego rozbłysku nieoczywistości, porażające doznanie ciemności i ciszy innego bytu – wszystko to są znamiona poezji, która chce być wierna duchowemu doświadczeniu kogoś, kto staje sam wobec milczenia świata i bierze na siebie jego ciemność. Wedle takich kryteriów autor *Pełnego morza* dobiera wiersze Świetlickiego. I dlatego że mieszczą się w wyznaczanej przez te kryteria przestrzeni, nazywa je wierszami religijnymi. Ale ten gest ma i inne – nie mniej ważne – uzasadnienie. Wielka poezja bowiem – zdaje się mówić Bonowicz – zawsze jest religijna. Jest religijna o tyle, o ile jest przeczuciem – a niekiedy i rozpoznaniem – innego sensu, nieznanego, niesłychanego sensu, który jest nagły i wielki. Taki sens „jest zawsze ryzykiem”, jest „zakładem o najwyższej stawce”.¹ Jego mowa więźnie w pytaniach bez odpowiedzi. Rodzi się z niedowierzania

¹ W. Bonowicz, *Ktoś, może Bóg...* (wokół nieoczywistych wierszy religijnych Marcina Świetlickiego), [w:] *Nieoczywiste. 77 wierszy religijnych Marcina Świetlickiego według Wojciecha Bonowicza*, Kraków 2007, s. 9 (tytuł książki pomieszczony na okładce brzmi nieco inaczej i w linearnym zapisie trzeba by go oddać chyba tak: *Nieoczywiste / wiersze religijne / według Wojciecha Bonowicza*).

oczywistości. Biegnie w głąb szczelin rozpadającego się świata, w głąb świata pozbawionego oparcia w życiowych wyjaśnieniach, w poręcznych prawdach wiary. Swoje spełnienie znajduje w wyczekiwaniu – napiętym, dramatycznym, bolesnym. I o tym opowiada *Nieoczywiste*.

2.

Dokonany przez Bonowicza wybór pokazuje, że wyobrażenia autora *Schizmy* wiele zawdzięcza religijnej topice, że zakorzenia się w pokładach religijnej wyobraźni, że czerpie z jej nurtów częściej niżby mogło się wydawać. Jednak krążące wokół sacrum obrazy i symbole to tylko powierzchnia zdarzeń. *Nieoczywiste* chce opowiadać przede wszystkim o źródłach i o strukturze duchowego doświadczenia leżącego u podstaw poezji Świetlickiego. To doświadczenie na wskroś egzystencjalne i zarazem poetyckie – dokonujące się pośród słów i za ich sprawą, przechowane w rytmach mowy, która w polszczyźnie swoją miarę bierze z trzynastu zgłosek i czterech zestrojów frazy „W imię Ojca, i Syna, i Ducha Świętego”, a symboliczną skalę ze znaku krzyża – najbardziej nieoczywistego ze wszystkich symboli. (Dobrze to ilustrują choćby sąsiadujące ze sobą w *Muzyce środka* i pomieszczone w *Nieoczywistym* wiersze *Polska 4* i *Chodzę we śnie*). Właśnie to napięcie sprawia, że w zmaconej tonacji wierszy Świetlickiego, w ich fakturze tak często instrumentowanej ironią – brzmi nuta czegoś, co jest śmiertelnie serio, czegoś w najwyższym stopniu dramatycznego. To dlatego

– jak wolno sądzić – cztery części książki skomponowanej przez autora *Wyboru większości* układają się w cztery akty dramatu. Ich tok naśladuje ruch wyobraźni. Opowiadają o wydziedziczeniu i o miłosnej tęsknocie. Mówią o gwałtownych gestach zerwania i o dramatycznych poruszeniach nadziei, które powracają w tym dziele od samego początku (od pierwszych utworów – wcześniej nie publikowanych, teraz wyjętych z rękopisów i dopełniających obrazu). Te wciąż ponawiane – nieustannie na nowo inscenizowane – poetyckie akty tworzą oś wypowiadanego świata. Jej bieg inicjowany jest przez słowo, które „brzmi jak pierwszy dzień stworzenia”.² To słowo wymówione – i zapisane – w chwilę po „nieruchomym święcie”, po dniu beczynnego trwania, po wydobyciu świata z bezruchu, wyłonieniu go z martwych nicości. Takie słowo jest niczym „Pierwszy numer na pierwszej stronie pierwszej płyty”. Jego akord – mocne „A” – wybrzmiewa „Tuż po północy”, na samym progu, na moment przed tą chwilą, kiedy –

Wali się
w jednej sekundzie z nóg całe stworzenie.

Tak nicość obraca się przeciwko sobie, zapada się truchlejący nagle świat, milknie. Oś, o której mowa, biegnie bowiem od poniedziałku do niedzieli, przeszywa przestrzeń egzystencji, nicuje ją, otwiera na tajemnicę zła, na doznanie nieobecności, i zmierza pod prąd, ku regionom słów wyłuskanych z dymu, strzegących nadziei, by na ko-

² M. Świetlicki, *Poniedziałek*, [w:] idem, *Nieoczywiste...*, s. 13.

niec dotknąć wyznania wiary kogoś, kto jest „niczym / ochroniarzem”, kogoś, kto siedząc przy barze, „trzymając [...] pewnie szklaneczkę” – nuci:

On przyjdzie.

Przyjdzie.

I będzie.

[...]

Zmieni krew w ciało.

Ciało zmieni w krew.

A wódkę w wodę.

Da mi robotę.

Mesjasz

da mi robotę.

Ja czekam.³

Zaznaczonej „pierwszą literą” genezyjskiej erupcji i podążającej w ślad za nią katastrofie – odpowiada mesjańska nadzieja. Taka klamra okala *Nieoczywiste*. Ujmuje w swój cudzysłów wszystko, co zostaje powiedziane. Intuicję przełamującą milczenie stawia wobec pustki słów. Zawiesza i podważa tę apofatyczną intuicję, która zmierza w głąb istnienia, w głąb jego ciemności, i podąża dalej – w stronę intensywnej obecności czegoś, co przekracza i rozsadza granice tego świata i granice wpisanej weń egzystencji. Dla autora *Wyboru większości* ten cudzysłów jest ryzykiem, jakie trzeba podjąć, jeśli chce się zacząć rozmowę o sile i racji religijnie zorientowanej wyobraźni, o sile i racji poezji otwartej na inny sens. Jeśli tak rozumiana

³ M. Świetlicki, *Ochroniarz*, [w:] idem, *Nieoczywiste...*, s. 109, 110.

poezja chce być uczciwa, musi podjąć to ryzyko. Musi stać się przedsięwzięciem ryzykownym. Musi bowiem pamiętać, że mierzy się z czymś, co jest radykalnie nieoczywiste, z czymś, co nie mieszka pośród słów i zarazem tylko ujęte w ich nawias daje się niekiedy uchwycić. To samo – jak pokazuje Bonowicz – dotyczy lektury takiej poezji. Również o tym opowiada *Nieoczywiste*.

3.

Wiersze religijne według Wojciecha Bonowicza to książka brzmiąca mocno i czysto. Precyzyjnie skonstruowana, mądra, żarliwa, odważna. Pokazuje, jak dalece poezję Świetlickiego przenika aura, której źródłem jest religijne doświadczenie. Uzmysławia jak wiele w tej liryce śladów religijnej wrażliwości. I jak głęboko czyta je wybitny poeta.

SPINKA, SPOINA

(notatki o *Krze* Jacka Podsiadły)

1.

Kiedy przed laty, w wierszu *Kierowca nocnej ciężarówki*, Marcin Świetlicki pisał:

Wysiadam w szczerym polu czarnych ulic
maleńkiego miasteczka i myślę kierunki,
klnę bezgłośnie. A chodnik jest ruchomą krą

– to myślał, zapewne, nie tylko o świecie osuwającym się spod nóg, nie dającym oparcia, myślał też, jak sędzę, o świecie, którego osnowa niknie w ciemności, w którym rozeznanie dać mogą jedynie „litery / gorącej prośby”.¹

U Jacka Podsiadły, w tomie *Kra*, tytułowa metafora odsyła do podobnej dychotomii. Jest śladem podobnego doświadczenia. Mówi o świecie pełnym pęknięć, wyrw, kolizji, o świecie zawieszonym nad nieokreśloną głębią,

¹ M. Świetlicki, *Kierowca nocnej ciężarówki*, [w:] idem, *Zimne kraje. Wiersze 1980-1990*, Kraków-Warszawa 1992, s. 42.

o świecie unoszonym przez nurty, w których „Mielą się zęby i pięści”, o świecie spychanym ku bezkresnym regionom morza.² Jeśli ma być to świat płynący mlekiem, to jest to mleko kry – „Zbrylone, mordercze” (s. 7). Jeśli, dodajmy, płynąć ma miodem, to będzie to „miód z kolońskich wód” (s. 9). Zwracam uwagę na ten językowy greps, bo dla Podsiadły tym, co „chrzęści i płynie” (s. 7) niczym kra – jest również język. Doświadczenie „kry i życie na krze” (s. 17) jest także doświadczeniem językowym.

2.

Wiersz otwierający tom poprzedza motto, wyimek z *Huśtawki* Jacka Kleyffa: „Z czasem się wszystko ustoi”. To czytelny ślad postawy, która w książce poświadczona została wielokrotnie. „Wysokie mrzonki” (s. 5), „rozpacz do opowiedzenia” (s. 27), „niemądre wrzaski, wtedy, w pijanym kuligu” (s. 16), całe życie na oślep – ustało się. Ustało? Notuje Podsiadło: „Dogorywam”, „zostały ze mnie resztki” (s. 28). Może okrzepło? Zmieniło się w „Życiorys dziś chlubny, / a kiedyś haniebny, wart tylko ukrycia przed światem”, w historię, w opowiastkę ekspozowaną „w gablocie / poświęconej słynnym ucieczkom” (s. 19). Powie poeta: „wrzeszczałem, bo żyłem” (s. 16). I w innym wierszu:

² J. Podsiadło, *Kra płynie rzeką...*, [w:] idem, *Kra*, Kraków 2005, s. 7; dalej cytaty z tomu lokalizuję bezpośrednio w tekście głównym, sygnując je numerem strony.

Prawda, miotałem się. Wszystkie moje riposty
były ciosami na oślep. Wysokie mrzonki czerpałem
z niskich instynktów. Prawda. Ale byłem jak zwierzę,
które dostało rozumu i zapragnęło czegoś,
co stało w ludzkich świątyniach i ponad ludzkim prawem,
w niedorzecznym pięknie i w jaskrawej sprzeczności.
(s. 5)

I jeszcze tak:

Ja już nie będę uciekał. Ja tu zostanę na amen.
Mam swoje podwójne narzędzie. Gwóźdź i cierpliwość,
wyłącznie.
(s. 19)

Te ostatnie zdania pochodzą z *Historyjek*, z cyklu, dla którego mottem jest przytoczenie z *Powszechnej encyklopedii filozofii*. Cytowana przez poetę definicja dotyczy cierpienia, a ściślej: jego miejsca w teorii cnót. W jej normatywnej optyce głęboko ludzkie reakcje na dosięgające nas zło – lęk, smutek, wycofanie – tracą na znaczeniu, bowiem w myśl dyrektyw etyki doznawane cierpienie „winno być opanowane przez cnotę”; śmierci, która jest „największym i najtrudniejszym do zniesienia złem”, przeciwstawić należy – męstwo, wobec innych przejawów zła przystoi – cierpliwość (s. 18). W przytaczanej przez Podsiadłę notce, której treść referuję, słowo „cierpienie” nie pojawia się ani razu, zastępuje je – jak każe poetyka kompendiów – skrót. Zostaje, by tak rzec, obłożone edytorskim tabu, skryte za graficznym śladem, zamarkowane – przemilczane. Rysujące się tu napięcie – i ścisły, oparty na współbrzmieniach, związek

Co to za oko? Oko opatrności, co „widzi niewiele, ufa nam”? Perskie oko żartu?

– A, czyli pedofil – uspokaja Iza.

Przymrużone oko poety? Jeśli tak, to pamiętać trzeba, że jest to przecież, to samo oko, które nagle, „w nowym świetle o świcie”, dostrzega i rozpoznaje śmierć – gnieźdzącą się wszędzie, zewsząd nadciągającą. Śmierć skrytą w bajkach i mrzonkach, cyzelowaną w trupim pięknie świata, panoszącą się w ufnych słowach dziecka, łaszczącą się do jego drobnych stóp – jak w wierszu *O świcie znaleziono...* I jest to też śmierć krzepka, zdrowa i syta, wyzierająca z cmentarnego cienia – „W mżawce jak rydz lśni rdzawo znicz” (s. 34), mieszkająca w sąsiedniej klatce, w wibrującym dźwięku gwizdka, kiedy „wprost z kornera” pada gol, kiedy kończy się mecz, kiedy słyszać muzykę i płacz – jak w niepokojącym wierszu *Hałówki*:

A on w tych butach w pierwszym meczu
zdobywa gola wprost z kornera!
Skacze z radości. Skaczę. Słyszę.
Muzykę. Płacz. Gwizdek trenera.

Utwór mówi o odnalezieniu. Oto poczucie nietożsamości, poczucie porzucenia przez samego siebie, ustępuje miejsca doznaniu odzyskania, rozpoznania własnego istnienia –

Wracam i myślę o swoim życiu.
Że wreszcie jest ktoś, kto jest mną.

Oto ktoś – kto jest. Ktoś, kto odnajduje się, wraca – by żyć. Ktoś, kto utwierdza moje życie, i moje istnienie. Ktoś, kto mówi moim głosem. Kto? Poeta – doświadczający w wierszu siebie, wyzbyty pozy, nareszcie wolny? Ojciec – odnajdujący siebie w dziecku? Ktoś, kto w bezsenną noc wypowiada słowa zamykające *Krę*:

Ty, tyle światła tuż za mną. A tuż za oknami
Mariański Rów pod nami zasypany gwiazdami.

Ktoś, kto wyzna: „Śniliśmy mi się my, więc odpowiadam: nic:” (s. 16). Przepisuję skrupulatnie dwukropek kończący tę frazę (i strofę). Sądzę bowiem, że jest on milczącym śladem czegoś, co w *Krze* odslania się niekiedy pośród pęknięć i wyrw, co dochodzi jedynie do granicy głosu, że jest graficznym znakiem czegoś, co odbiera mowę, zmusza do milczenia. O tej bezgłośnej obecności, o odpowiadającym jej milczeniu pisze Podsiadło nieraz wprost –

Megafon na stacji w Szklowie
ogłasza coś nieważnego, co żaby powtarzają
kabaretowym tonem, poza tym: cisza
(s. 35)

Lub tak:

Pionowa kreska kursora mruga wyczekująco, co dalej napiszę.
Czuję się, jakbym zjadł kilka żywych serc, więc nie napiszę nic.
(s. 29)

Kiedy indziej będzie to świdrująca cisza, w której „całą noc ptaki fedrowały / tysiące etiud” (s. 35). Cisza ciem-

ności, cisza snu o umarłych. Powie o nich poeta: „moi święci”, i skojarzy ich senne obcowanie z obrazem, którego czystość onieśmiela:

Łódź odbija od brzegu i sunie w słonecznej auli
ciągnąc za sobą ogon jak betlejemska kometa.
(s. 35)

Ta płynąca w ciszy i blasku łódź przecina taflę wód śmierci. Nie dowiemy się ku jakim brzegom zmierza. Wiersz, który przywołuję, zamyka konstatacja brzmiąca tyleż stanowczo, co okrutnie:

trzeba wejść do zimnej, rwącej wody,
zmyć z siebie człowieka, utopić to bydłę.

Mówiąc najprościej: w *Krze* słysząc głos kogoś, komu myśli zaprzęta przeprawa na drugą stronę, rozprawa ze śmiercią. I z nicością.

5.

Kiedy w niezwykłym *Brother Death Blues* czytam:

Pamięć nic nie ocala, chociaż przynosi czasem
nasze zbutwiałe szczątki na brzeg, gdzie nic już nie ma

– to rozumiem, że poeta mówi tu nie tylko o nurtach rozpadu i przemijania, w których zanurza nas istnienie, mówi nie tylko o świecie, jaki znamy, o czasie wedle ludzkiej miary, ale mówi i o tym, że również te wiersze, te słowa, którym powierzył coś, czego nie sposób przemilczeć,

którym zaufał – już niebawem wyblakną, zetleją, zatrą się w pamięci... Ale też, kiedy słucham prośby: „Niech będzie niebieska ta fala, która nas w końcu porywa”, kiedy czytam o „kołysce na sznurach grabarzy” zanurzanej „w betonowe koryto”, i dalej, w wersie kończącym ten przejmujący wiersz-blues, wiersz-egzekwie: „Fala jest niebieskawa, reszta należy do piasku”, to w tych zdaniach dostrzegam ślad przeświadczenia, a graniczy ono zapewne z rozpaczą, że wystarczy garść słów, kilka fraz, by można było zacząć na nowo. Wystarczy bowiem to, co zostaje w uchu – rytm, tonacja, melodia:

Kiedy odchodzisz naprawdę lub wracasz z tak daleka, że słowa
już
nie znaczą twojego śladu, lecz przepisują się w nic, nuć.
(s. 17)

To dlatego autor *Kry* buduje wiersze ze słów odpowiadających sobie niczym echo, pozaczepianych o siebie nawzajem. Natrętnie rymowanych. Uparcie zestrajanych. I zwykle nie będą to współbrzmienia subtelne i dyskretne. Jeśli nawet bywają finezyjne, to są też zgrzytliwe, nieznośne, koślawe. Jakby poeta nieustannie pamiętał o żartobliwej dyrektywie, o solennym napomnieniu, którego sam sobie udziela: „Spuść z tonu” (s. 16). I słowa, które składa – gubią krok, obrazy – tracą ciężar i walor, formy – rozpadają się, szwy – prują. Wypowiada je bowiem, jak sędzę, z chwiejną wiarą, że łobuzerska mina, żart, nawet kiepski, że skaza i zgrzyt są skalą trafiającą pewniej niż tonacje słów uroczystych, niż patos wzruszenia, w coś, ku czemu zmierza poezja. To dlatego głos dobiegający z tych

wierszy, przesłonięty jest krąg słów, fraz i dykcji. Ukryty za konwencją, za cudzym słowem (a słyszać tu Miłosza, Barańczaka, Świetlickiego...). Zanurzony w rytmach języka, w mowie codzienności, która, przypomnijmy, „chrzęści i płynie” niczym „Zbrylone, mordercze mleko” (s. 7). To pod dyktando tego nurtu notuje Podsiadło:

Krzywią się perspektywy, widoki łżą widokom.
Autobus wyskubuje pędy panienek z przystanków.
(s. 9)

Ale widzi też i inne obrazy – wzruszające i proste, jak choćby ten z pierwszej części *Historyjek*. I mówi o nich z czułością. Bo jeśli nawet „Gdzie indziej poczyną się piękno, z innego spojrzenia” (s. 27), jeśli oko chwyta na- zbyt często „mętny slajd / praw osobnych od prawd” (s. 8), to przecież słyszać tu i takie zaklęcie:

Czyń swą powinność, kwiecie. Świeć
na miarach bez przedmiotu i pięknie bez wyrazu.
(s. 8)

I kiedy poeta wyznaje:

Ciągle mnie trzeba poprawiać, a nie ma już narzędzi.
Nieodrobione zadania, niedorobione zdania, porzućcie wszelką
nadzieję
(s. 33)

– to czytać te słowa trzeba, pamiętając, między innymi, i o tym zdaniu: „Triumfuj, zwycięski kaleko” (s. 7). Mowa tu o tryumfie, który „powoli i jawnie w klęskę się przemieniał” (s. 27). Bo kiedy wzruszenie osuwa się w żart,

kiedy przed słodyczą tkliwości ratuje skaza ironii – w sukurs przychodzi mowa „zdań do rozbiórki, krzywd nie do napisania” (s. 8), dykcja echolalii:

Ścisnąć tak, ścieśnić, zagęścić
język, by chociaż po części
upchnąć w nim wstyd, i nieszczęście.
(s. 7)

Nucić, spajać, spinać. Opiewać spinkę, którą dzieci załadują „na przyczepę niebieskiej ciężarówki”, spoinę, od której jedna narta już na zawsze pozostaje cięższa, bolesną nieobecność tych, „co nas nosili na rękach” (s. 30) –

Zakopują go niemal u stóp tej dobrej zimowej górki.
Jest tam mulda, na której złamałem pierwszą nartę.
Płakałem tak, że jakimś cudem
połączył ją spoiną z kawałka blachy.
(s. 32)

W tym samym wierszu, we fragmencie, w którym mowa o żałobnym kondukcie, czytamy: „Zmarzłem tak, że idę na protezach” (s. 32). Ten przenikający do kości ziąb grudnia, ziąb zimy, cmentarza i śmierci nicowany jest przez inny chłód, taki mianowicie, w którym odślania się przejmujące do żywego, głęboko ludzkie doświadczenie:

Najpierw leży w kostnicy. Ludzka rzecz:
kładę mu rękę na czole.
Pierwszy raz w życiu.
Jest przyjemne jak zimny kamień.
Potem schodzą się ludzie i jest płacz.

W innym wierszu o podobnym, jak sędzę, chłodzie poeta pisze tak:

Śnieg, dużo śniegu. Śmiech w śniegu, w śniegu wytchnienie.
(s. 16)

To – „Lodowata otucha” (s. 16), ale innej, zdaje się mówić Podsiadło, nie ma.

LUSTRO Z PODWÓJNYM DNEM

(uwagi o poezji Artura Szlosarka)

Marianowi Stali

1.

O pierwszej książce autora *Ezoterium* pisał Jan Błoński:

Źródło poezji Szlosarka bije z głębi, nie naśladuje ona, ani nie opiewa świata, ale wraca raczej do jakiegoś niepojętego momentu czy zdarzenia, w którym dla poety buduje się (raczej konstytuuje) zarówno świat jak i wiersz, prawdziwe słowo...¹

W tych samych tekstach Zbigniew Bieńkowski dośłyszał „nienaganną czystość głosu”, w Szlosarku rozpoznał pisarza posiadającego „jeśli nie absolutny, to zbliżony do absolutnego słuch formy”, i zarazem autor *Modelunków* o wierszach tych powiada, że są to: „puste opakowania, efektowne sonoryczne formy pozorujące

¹ J. Błoński, *W ezoterium. O poezji Artura Szlosarka*, „Tygodnik Powszechny” 1992, nr 37, s. 8.

rzecz poezji”.² Uwagi Bieńkowskiego tak komentuje Jacek Łukasiewicz:

w poezji banal przemieniony (oczywiście „przemieniony”, a nie „opakowany”) w poetycką formę staje się odkryciem. Pusta forma nie istnieje, znika.³

U Szlosarka – powiada autor *Oka poematu* – poetycka rewelacja: udźwięczniona i znikająca „pustka formy” sączy się ze „szczeliny między wrażliwością poety a światem”. I dodaje krytyk:

² Z. Bieńkowski, *Wawrzyn Szlosarka*, „Polityka: Kultura” 1994, nr 9, s. 4. Na szkic ten powołują się zwykle krytycy niechętni autorowi *Wierszy napisanych*, nie zawsze zadając sobie trud sięgnięcia po *Wawrzyn Szlosarka* i uważnego przeczytania tekstu Bieńkowskiego. Jarosław Klejnocki – krytyk obdarzony wyjątkowo dobrym samopoczuciem – w pamflecie na autora *Popiołu i miodu* przytacza nieistniejący fragment *Wawrzynu...*; pisze autor *Krótkiej historii przeistoczeń*: „[Bieńkowski] w »Polityce-Kulturze« napisał był, że twórczość Szlosarka to: »pustosłowie w efektownym opakowaniu«” (J. Klejnocki, *Pyrusowe zwycięstwo*, „Kwartalnik Artystyczny” 1997, s. 141); ten sam „cytat” u Wiesławy Wantuch, „*Metafizyka przedstawiona*” w *poezji urodzonych po roku sześćdziesiątym*, [w:] *Literatura wobec niewyrażalnego*, praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i E. Kuźmy, Warszawa 1998, s. 311. Spektrum recepcji liryki Szlosarka rozciąga się od rzetelnych i błyskotliwych lektur po utyskiwania i pretensje. Do większości ważnych odczytań przyjdzie nam bezpośrednio się odwołać. Z innych wskazać warto ciekawe szkice: W. Wantuch, *Co jest za tą ścianą?*, „Nowe Książki” 2000, nr 9, s. 31; R. Zając, *Godzę się, bo nie rozumiem...*, „Kresy. Kwartalnik Literacki” 2002, nr 49, s. 163-167; J. Gola, *Z osobności*, „Pro Arte Online. Serwis Kulturalno-Literacki” 2003, nr 1 (3); a także powierzchowny, ale zabawny tekst: M. Urbanowskiego, *Metafizyczna zupa* („Dekada Literacka” 1994, nr 1, s. 7); oraz szczególnie kuriozalne: J. Klejnockiego, *Pępek poezji*, „Polityka” 2000, nr 20, s. 64; T. Cieślaka, „*Pieszczoch kultury akademickiej*”. O *poezji Artura Szlosarka*, [w:] *Literatura polska: 1990-2000*, t. 1, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2003, s. 319-330.

³ J. Łukasiewicz, *Z notesu. (Na przelomie lutego i marca 1994)*, „Odra” 1994, nr 5, s. 84.

Wyrażają [...] te wiersze ważną sytuację wewnętrzną: poczucie bycia obok świata. Niemożność nawet momentalnego utożsamienia się z niczym, z nikim.⁴

Tak czytano Szłosarka tuż po debiucie. I choć poeta trzyma na dystans „tych zebranych, / mądrych i uczonych, / którzy tak mocno wiedzą / i tak hojnie tłumaczą”, choć przypomina im, że:

o różanych palcach
mówić może, kto wzrok stracił,
ten tylko ukaze
między fikcją ciemną a jawną
różnicę⁵

– to przecież rysujące się między przywołanymi tu lekturami napięcia, jaskrawe sprzeczności, gra niuansów, oddają ważne obrysy poetyckiego projektu autora *Listu do ściany*, mówią też wiele o skali i stawce tej poezji. Jej terytorium rozciąga się bowiem właśnie pomiędzy głębią i pustką, między prawdziwym słowem i jałową formą, między odkryciem, rewelacją, rozpoznaniem bytu i byciem obok. I żaden z rysujących się tu horyzontów

⁴ Ibidem. Uobecnianemu w poezji Szłosarka doświadczeniu „bycia obok” poświęcił piękny szkic Marian Stala: *Co z tego, że kruszą się obłoki? Na marginesie »Pięciu wierszy elegijnych« Artura Szłosarka*, [w:] idem, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 251–256.

⁵ A. Szłosarek, *Wiersz intelektualny*, [w:] idem, *Popiół i miód*, Kraków 1996, s. 28; dalej cytaty z tomu sygnuję skrótem: P oraz numerem strony. Dla innych książek poety stosuję następujące oznaczenia: *Wiersze napisane (1987–1991)*, Kraków 1991: Wn; *Wiersze różne*, Kraków 1993: Wr; *Camera obscura (1994–1997)*, Kraków 1998: C; *List do ściany*, Kraków 2000: L; *Wiersze powtórzone (1987–1997)*, Kraków 2002: Wp.

nie jest jaśniejszy od innych, żadna z otwierających się perspektyw nie dominuje nad pozostałymi. Rozmach tej liryki, jej śmiałość i otwartość bierze się właśnie z owego skłócenia nurtów blasku i dopływów ciemności, z pomieszania głosów i języków, form i tonacji, ze spiętrzenia skojarzeń, z wyostrzenia krawędzi doznań i słów.⁶ Można to ująć jeszcze inaczej, można powtórzyć za Marianem Stalą, że wiersze Szłosarka „to poezja powinowactw, nawiązań, dopełnień, przeciwstawień; to poezja, której istotą jest nieustanne budowanie (i burzenie) konstrukcyjnych, myślowych i uczuciowych analogii...”.⁷ Wszystko to – rzecz jasna – ma swoje źródło już w samej architektonice wiersza. Powiada o tych utworach Piotr Śliwiński, że najciekawsze z nich „można czytać na różnych głębokościach, ale niełatwo je przekroczyć”. I dodaje:

⁶ Tutaj też sytuować się będzie dostrzegane przez krytyków „przeciwstawienie sobie niejednolitej, bezgranicznej codzienności i wyraźnie wyodrębnionych chwil olśnienia” (A. Franaszek, *Samotność. Zapiski na marginesach tomu »Popiół i miód« Artura Szłosarka*, „NaGłos” 1996, nr 25, s. 145); czy szerzej: „w poezji Szłosarka współlistnieją ze sobą na prawach trwałego związku: rewelacja i sztampa, odkrycie i znudzenie, poetycki przebłysk i kolokwialny banał” (G. Kociuba, *Trud osobności*, „Topos. Dwumiesięcznik literacki” 2004, nr 6, s. 173). Marian Stala napisze, że liryka autora *Popiołu i miodu* to „trwanie na niepewnej granicy między wewnętrzną kontemplacją i zewnętrzną krzątaniną” (M. Stala, *Stróż ciemniejszej strony* [w:] idem, *Druuga strona...*, s. 258).

⁷ M. Stala, *Co z tego...*, s. 252. W innym szkicu autor *Trzech nieskończoności* pisze o budowaniu przez Szłosarka – już nie w poszczególnych wierszach, ale na poziomie tomu – „wewnętrznego systemu napięć, odbić i nawiązań” (M. Stala, *Przed podróżą. Siedem uwag o »Liście do ściany« Artura Szłosarka*, [w:] idem, *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*, Kraków 2004, s. 146).

To wiersze, które podczas lektury się nie kurczą. Ich wewnętrzne napięcia i antynomie przebiegają w ogromnej przestrzeni, doskonale mieszczącej sprzeczne nastroje i porywy.⁸

Na inny aspekt tej interferencyjnej i zarazem erupcyjnej dynamiki liryków Szłosarka wskazuje autor *Przeszukiwania czasu*, pisząc o „rozpraszaniu (rozkwitaniu?) sensów poszczególnych wierszy”, o „ich oddalaniu się od jakiegoś punktu centralnego”.⁹ Sam pisarz mówi o tym tak:

mamy prawo czy obowiązek oddawać się wszelkim fantazmatom, wszystko jest uprawnione, bo ma początek i koniec w wyobraźni.¹⁰

Ale zarazem:

prawdziwy poeta jest w głębi duszy anachroniczny, bo zmierza zawsze pod prąd w poszukiwaniu najbardziej źródłowego doświadczenia świata czy – jakbym nazwał to teraz – zapomnianego dawno duchowego erosa.¹¹

⁸ P. Śliwiński, *Oprócz rynku*, „Książki”, [dodatek do:] „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 166, s. 4.

⁹ M. Stala, *Glossy do różnych wierszy napisanych przez Artura Szłosarka*, [w:] idem, *Druga strona...*, s. 245. Jako pierwszy na sygnalizowaną tu kwestię zwrócił uwagę Jan Błoński: „Wiersze Szłosarka są [...] dość zdradliwe i odslaniają się zasłaniając, kilkakroć byłem już pewien, że taki na przykład opis garncarskiej ręki albo *Ezoterium* zdołałem mniej więcej przeniknąć... kiedy ponowna lektura podsuwała odmienną interpretację. Ale ta zdradliwość wynika ze wstydlivosti i cedzenia słów, nie z rozhułania wyobraźni” (J. Błoński, *W ezoterium...*, s. 8).

¹⁰ *Druga strona* [rozmowa S. Beresia z A. Szłosarkiem], oprac. K. Bykowska, S. Beres, „Res Publica Nowa” 2004, nr 4, s. 117.

¹¹ Ibidem, s. 112.

I to właśnie ten podwójny ruch: pod prąd, w stronę źródła, i zarazem ku granicom mowy, ku krańcom wyobraźni, jest zarzewiem poezji, w której plenią się – torujące sobie drogę pośród słów – „liczne gody głodów”; poezji, która stara się „ukoić milczenie”, uchwycić „milczące strugi / złuszczonego światła” i ująć jego „migdałową ciemność”.¹² Tutaj właśnie, w nurtach tej „ciemnej rzeki”, biorą swój początek najlepsze wiersze Szłosarka. Takie jak *W stronę psalmu*:

*zdrętwiały i opuszczony
śni jak zanurza głowę w środek nocy, która jest naczyniem
złotoustej w uktuciach ulewy –*

*i pije, o pije z psalmu chciwie ostrą gorącą miedź
własnej ciszy, i z obcego boku pije,
który się otworzył¹³*

Takie jak *Drachma*:

*w pokoju było jak w kotle
z najzimniejszym piotunem: drżący, błyszczący listek świecy
krył drachmę, której z taką czutą boleścią
skupiona we mnie
szukałaś¹⁴*

¹² Kolejne wyimki: *szukałem, a znaleziono mnie...*, P, s. 22; *Z pietyzmem napętniam...*, Wr, s. 33; *Improwizacja*, Wr, s. 8; *W kolorach lilo*, C, s. 64. W następnym zdaniu parafrazuję fragment wiersza *Z notatnika*, Wn, s. 25.

¹³ C, s. 43.

¹⁴ C, s. 40.

2.

Artur Szlosarek jest poetą żarliwego niepokoju.¹⁵ U podstaw jego liryki leży – jak rzecz ujmuje Marian Stala – fundamentalne doznanie niepewności.¹⁶ Czytam tę formułę jako oksymoron. Widząc w niej równowagę obu skrajnych elementów. W świecie tej poezji właśnie niepewność jest kamieniem węgielnym. I zarazem wszystkie podwaliny są tu chwiejne, zmaczone, wątpliwe. Ta fundamentalna niepewność ma swoje źródło w doświadczeniu fundamentalnej nieoczywistości świata – trawionego pustką, martwiejącego, malowanego „pastelami najbliższymi kiczu”, i zarazem podszytego światłem, spowitego „przeobrażającą ciszą”, utwierdzonego w istnieniu.¹⁷ Uobecniany w tych wierszach świat przenika „jednostajnie wytrwała, aż zadziwiająca gorzycz”, jej monotony puls przemienia i oczyszcza, pozwala w wodach tego świata, w bezruchu „wody mglistej, / liścia-

¹⁵ W rozmowie ze Stanisławem Beresiem autor *Listu do ściany* swoją postawę określa jako „kamienny niepokój” (*Druga strona* [rozmowa...], s. 116); W *Przedmowie* otwierającej *Wiersze różne* powiada o poezji, że powinna być „trwałą / pamiątką niepokoju” (Wr, s. 5). W szkicu Andrzeja Franaszka zatytułowanym *Pamiątka niepokoju* czytamy, że u Szlosarka: „Niepokój wiąże się z obserwacją świata, z dostrzeżeniem rozziwu między pragnieniem, marzeniem a realnością”. To dojmujące doświadczenie nie staje się impulsem dla łatwych konsolacji, wręcz przeciwnie: jest w twórczości autora *Wierszy powtórzonych* na różne sposoby podsycane: „Szlosarek nie proponuje ukojenia” (A. Franaszek, *Pamiątka niepokoju*, „Dekada Literacka” 1994, nr 1, s. 7).

¹⁶ Autor *Chwil pewności* pisze tak: „fundamentalnemu doznaniu niepewności towarzyszy w myśleniu autora *Wierszy napisanych* przekonanie o niemożności pełnego poznania świata, uchwycenia i nazwania w słowie tego, co najistotniejsze w zewnętrznym i wewnętrznym doświadczeniu...” (M. Stala, *Stróż...*, s. 258).

¹⁷ Cytuję kolejno: *Pod koniec czerwca*, L, s. 5; *Głosy*, C, s. 35.

stej i mysiej” dojrzyć tamtą wodę – wielką i czystą, „szumiącą / nisko”.¹⁸ Świat tej poezji przeszywa „cierń, nieposkromiony”, nicuje „choroba, która nie ku śmierci zmierza, lecz ku chwale”. I dlatego właśnie jego istnienie jest niewątpliwe. To „świat, który jest” – jest bowiem:

jak cieniuteńka na dnie serca
igła

która rośnie,
niczym płomyk¹⁹

I jednocześnie ten sam świat dopiero się wyjawia, wynurza się spośród rzeczy i zdarzeń, wybłyskuje spośród słów, cały mieści się w oddechu, który pije „rozsypane / powietrze”.²⁰ W wierszu *Königswinter* powiada poeta:

rzeka ustała i odsłoniła platany: miały w gałęziach
wstążki, rękawiczkę, karnawałową prezerwatywę,
stały na brzegu, tam gdzie zrobiłem zdjęcie mamie,
jak głaskała żeliwnego osiołka – bez wyjątku ciebie
wydychaliśmy, bo dotykałeś nagiej rzeki nad nami²¹

Nurt, o którym tu mowa, jest oddechem potopu, jest oddechem świata. Gdzie indziej powie poeta:

przeciskam się, czekam między oddechami²²

¹⁸ *Oczyszczarki wody przy Poppelsdorfer Weiher*, C, s. 86. W następnym zdaniu przywołuję: *Głosy*, C, s. 35; *Noty o spóźnieniu: VIII*, C, s. 78.

¹⁹ *Listopad – dzień pierwszy*, P, s. 75.

²⁰ *Po nocy miłosnej*, P, s. 78.

²¹ C, s. 9.

²² *Adwent dla ciebie*, P, s. 86.

I jeszcze tak:

świat oddycha oddechem
moim: jednym

z policzonych²³

Ale fraza: „bez wyjątku ciebie / wydychaliśmy, bo dotykałeś nagiej rzeki nad nami” naprowadza też na ślad – by tak rzec – napowietrznej obecności. Jej oddech, jej nurt, wiąże się ściśle z oddechem poezji, z mową wiersza –

sen, w którym płynę do ciebie
w gęstej soli,
to, jak rękami ci tłumaczę,
że to ostatni raz –

i ta mowa, która jest, wiem,
przy tobie –

i pióra te, które, już prawie
uduszony, wyciągam sobie z gardła

na pamiątkę
i wyraz²⁴

W innym wierszu poeta napisze: „powietrze rośnie mi w gardle i z głodu śpiewa”.²⁵

²³ *Medytacja*, P, s. 79.

²⁴ P, s. 74.

²⁵ *Powietrze*, C, s. 38.

3.

Autor *Listu do ściany* pytany o istotę poezji, odpowiada, że jest ona przyszłością języka, jest jego eschatologią.²⁶ Innymi słowy: poezja to język w swoim ostatecznym kształcie, to apokalipsa mowy: jej zagłada i nadzieja zarazem, jej – by tak rzec – mesjańska postać. I chociaż w przyjmowanej przez Szłosarkę optyce wiersz zawsze pozostaje projektem (również dosłownie: jako przedmiot poetyckiego rzemiosła, jak o tym świadczą dobitnie *Wiersze powtórzone*), choć jest zawsze jedynie fragmentem większej całości, wyrwanym z niej i okaleczającym ją, to przecież ten sam wiersz, ten krzyk, który – powie poeta – „żyje w tobie, kojąc jeszcze / gorsze sprawy”, ten „okaleczony szept”, przechowuje w sobie coś z owej ostateczności słowa, które „straciło [...] głos”, które „mówić miało wieki całe, podobne świętych obcowaniu”.²⁷ Te odwrócenia nie powinny nas zwieść. W rozmowie ze Stanisławem Beresiem mówi poeta:

²⁶ W taki sposób sprawę stawia poeta między innymi w wywiadzie, którego udzielił rozgłośni Westdeutsche Rundfunk z okazji festiwalu „Tag der Poesie” (styczeń, 1997).

²⁷ *Głosy*, C, s. 35. Na ten aspekt twórczości autora *Wierszy napisanych* zwraca uwagę Marcin Baran – poeta obdarzony znakomitym słuchem i przenikliwy czytelnik poezji. Autor *Zabiegów miłosnych* wskazuje, po pierwsze, na leżące u podstaw twórczości Szłosarka „wyczulenie na godność i znaczenie języka”, po drugie, na zaświadczaną przez to pisarstwo „wiarę w moc języka i jego najwyższej formy istnienia – poezji” (M. Baran, *Zamęt i kryształ*, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 45, s. 13).

W moich wierszach [...] jest dużo wychodzenia od „nie”. Być może jest coś takiego w języku polskim, że łatwiej coś powiedzieć, zaczynając od „nie”.²⁸

I nieco wcześniej:

Każdy wiersz, niezależnie od sensów i autorskich intencji, jest wyrazem niewiary w nieistnienie.

Znów – tym razem potrójne – zaprzeczenie. Trudno jednak o bardziej otwarte i bardziej, żarliwe wyznanie wiary – w siłę i sens poezji.²⁹ To z jej głębokości może wołać poeta: „bo nieugięty jest we mnie // ten zagubiony promień”.³⁰ Lub tak:

²⁸ *Druga strona* [rozmowa...], s. 113; niżej cytaty z tej samej strony. Podobnie rzecz widzą krytycy. Powie Andrzej Franaszek: „właśnie »cień« interesuje Szłosarka bardziej niż jasna eksplikacja jakiegokolwiek (nawet negatywnego) doświadczenia” (A. Franaszek, *Samotność...*, s. 150). Marian Stala doda, że charakterystyczne dla tych wierszy jest „nastawienie na to, co jest skazą”, „rozpoczynanie od tego, co negatywne” (M. Stala, *Glossy...*, s. 247).

²⁹ Jeśli zgodzić się z Tomaszem Kunzem, który pisze: „O oryginalności i sile liryki Szłosarka rozstrzyga rzadkie dziś wśród poetów przekonanie o rewelatorskiej sile poezji i jej zdolności do ukazywania prawd w inny sposób niepoznawalnych” (T. Kunz, „*Boli mnie to, co nie istnieje...*”, „Dekada Literacka” 2002, nr 5-6, s. 85), to jednocześnie wypada pamiętać, że poezja ta stawia również problem „języka, który nie nadąża, nie trafia w to, co trzeba, obraca się przeciwko mówiącemu” (G. Kociuba, *Trud...*, s. 171), że poecie towarzyszy – inna rzecz: czy zawsze – przeświadczenie, iż „słowa nieudolnie tylko i tylko na moment osłabienia nieufnej czujności wyodrębniają się z bezkresnej, pochłaniającej wszystko, niszczącej urodę, cytatowej, autoparodystycznej przestrzeni języka” (P. Śliwiński, *Kultura – nuda i fikcja*, [w:] P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 305).

³⁰ *Zaśpiew*, C, s. 58.

*stała tam daleko, choć już widoczna, góra wiernej dłoni,
patrzyłem innymi oczami, patrzyłem jak karmiła krwią
śpiewające ślady, nie moje,*

*co między tobą a mną, góro? [...]
czy wiesz, jak długo już budzę się umęczony blaskiem?*³¹

Albo tak:

wyjawia się
jawa:

z lustra, przez które świeci rozżarzona pustynia, spływa
do łaknącego
oka

spocona litera –

tłuszczeni
zostaje nagle upity

i skwierczy już,
syczy

do ciała
w ciele³²

To właśnie wiersz jest tym momentem, kiedy skwierczy i syczy sens, jest tym rozbłyskiem, w którym dobiegający spośród odmetów słów i rzeczy głos wyjawia się, wynurza się na powierzchnię, po tamtej stronie potopu, i pozwala zaczerpnąć tchu –

³¹ *Notatnik: Moje nie moje*, Wp, s. 54.

³² C, s. 14.

dopiero później otwierają się wrota: i światło jest wodą, w której kiwają się brzozy, nad którą huczy mgła, bo po tej stronie potopu oddycham inaczej – na krtać zarzuca mi kotwicę stateczek z żołądzi: odbijam się więc od dna i wypływam na zewnątrz³³

I jeśli nawet świat i uwikłana weń podmiotowa obecność zawsze pozostaną nie ujęte, to przecież wyjawiają się – by powtórzyć za poetą – „siłą rzeczy”, siłą poruszających się „beze mnie” ust:

*poruszam ustami i poruszają się usta beze mnie:
to ucho jest winne, to ucho głosu nie miało –
bo leżę tu i boli mnie brzoza wyrastająca, bo ona tam,
gdzie siłą rzeczy nie mówiłem³⁴*

Zamykające cytaty i zarazem wiersz: „nie mówiłem” odsyła w stronę druzgocącej obecności czegoś, co jest dotkliwie namacalne i zarazem „nieprzeniknione”, w stronę czegoś, co odsłania się jedynie w odwróconym świetle, w zaprzeczeniu, w daremności, w ciszy.³⁵ Powiada poeta:

na te, które nie będą wysłuchane, otwieram się
głosy, z twarzą w świetle, które rozbrzmiewa daleką
od upragnionej jasności, przeobrażającą ciszą – ³⁶

³³ *Noty o spóźnieniu: X, C, s. 80.*

³⁴ *Notatnik: Moje nie moje, Wp, s. 55.*

³⁵ Wykorzystuję sformułowanie z wiersza *Stara nowina*, P, s. 77; pisze Szlosarek: „piłem nieprzeniknione”.

³⁶ *Głosy*, C, s. 35. Głosy, o których tu mowa pozwalają myśleć nie tylko o idealnej przestrzeni kultury, gdzie trwa wszystko, co zostało dotąd powiedziane, i na swój sposób trwa daremnie; głosy te każą myśleć również o drugiej stronie rzeczywistości, o podszewce świata – w istocie bowiem stamtąd właśnie

4.

Jeśli poezja Szlosarka zмага się z pustką³⁷, to zмага się też z nadmiarem, z chwilą, z jej błyskiem, z jawą, która

dobiegają. Jednym z kontekstów dla takiej lektury jest częsty u Szlosarka gest powierzenia poetyckiej wypowiedzi komuś nieznanemu, komuś, kto uobecnia się w mowie poety, kto nawiedza wiersz. I nie zawsze – dopowiedzmy – idzie tu o literacki sztafaż. Kiedy autor *Wierszy napisanych* wyznaje: „Pisząc drugą część *Popiołu i miodu*, miałem silne przeświadczenie, że głosy, jakie w niej przemawiają, te zapisane kursywą, są głosami moich zmarłych, że coś za nich tam dopowiadam, komentuję” (*Druga strona* [rozmowa...], s. 111), to ma na myśli – mniemam – to samo doświadczenie, o którym czytamy w *Głosach*: „chciałabym się spotkać z tobą, ale to takie niemożliwe, / bo przecież chcesz już mnie nie chcesz, kwiecie pijący / promień wody, wodo spijająca płomień dłoni, ręko moja ręko / sięgająca pochopnie po lekkomyślne listy zmarłych –”. Andrzej Franaszek widzi w autorze *Popiołu i miodu* (czy ściślej: w podmiocie wielu jego wierszy) pisarza, „w którego wsączają się zmarli, przez którego mogą przemówić, powrócić do nas, przeprawić się na tę stronę, [...] przez chwilę zaistnieć w słowie” (A. Franaszek, *Samotność...*, s. 147). Rzecz jasna w poezji Szlosarka słysząc również głosy poetów – umarłych i żywych. Autor *Wierszy różnych* czytał uważnie: Williama Blake’a i Emily Dickinson, Rilkego i Celana, Wata i Miłosza, Polkowskiego i Świetlickiego. Warto też może dopowiedzieć, że liryce tej patronują na pewien sposób dwaj poeci mieszkający niegdyś, jak dziś Szlosarek, w Berlinie – poeci kabaliści, poeci anielscy, poeci cienia i niepojętej jasności: Witold Wirpsza i Arnold Słucki (notabene: ten ostatni pojawi się w jednym z wierszy tomu *Camera obscura* – w *Inicjalach*, C, s. 15). Pamiętać trzeba wszak i o tym, że pisarz – jak to ujmie autor *Listu do ściany* – „wskazując na swoją literacką genealogię, utrudnia albo wypacza lekturę; często też wskazuje na inne teksty, celowo myli tropy, mając na widoku inne straty i inne zyski” – a mowa tu zwłaszcza o „rozszerzaniu rejestru mowy”, o „poszukiwaniu mocnych punktów oparcia dla własnych lirycznych zamachów na słowa” (A. Szlosarek, *Dlaczego Kafka*, „Res Publica Nowa” 2002, nr 12, s. 58).

³⁷ Przypominał o tym Piotr Śliwiński: „Szlosarek uprawia jakąś hermeneutykę pustki, kuliście, »zawrotnie« poruszając się między tym, co dokonane, tym, co mogło się stać, między konstatacją i negacją, rzeczą i widmem oraz mię-

„wyjawia się”, i z tym, co poeta określa jako „sen słowa”.³⁸ W tej liryce to właśnie sen – przede wszystkim sen – spokrewnia się z sensem. Píše poeta:

dzy nakładającymi się na siebie konturami wiersza [...]. Pustka Szłosarka jest pełna tropów w dwojakim tego słowa sensie – śladów prowadzących w różne strony, na przykład do biblioteki, a także do nieba oraz poetyckich figur. Z tym jednak, że ślady się urywają, a formy pękają. Za każdym razem powietrze się rozrzedza, ziemia ucieka spod stóp.” (P. Śliwiński, *Oprócz...*, s. 4). Raz po raz pisarz: „Wymawiał zakazane imię strachu i samotności poety, tym samym zasłaniając się wierszem od rozpacz i wiary” (P. Śliwiński, *Kultura...*, s. 303; nieco inaczej – celniej? – w pierwotnej wersji cytowanego szkicu: „Wymawiał zakazane imiona strachu i samotności poety, tym samym wymawiając się wierszem od rozpacz i wiary”; P. Śliwiński, *Kontranuda*, „Res Publica Nowa” 1997, nr 4, s. 59). Częściej: „Píše wiersze zapadające się w głąb pustki, jaka otacza go i wypełnia od środka, pustki przemawiającej językami, wystrojonej w książki, ulice, dworce, kościoły” (P. Śliwiński, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002, s. 188); „podejmuje [...] grę z pustką, [...], starając się zapobiec jej wszechobecności poprzez uwolnienie ekspresji spod władzy cudzysłowów” (P. Śliwiński, *Kultura...*, s. 304). Andrzej Franaszek mówi o wpisanym w tę lirykę „doświadczeniu pustki” (A. Franaszek, *Pamiętka...*, s. 7); Marian Stala – o wyłaniającym się z wierszy Szłosarka obrazie „świata marniejącego, zamierającego, pogrążającego się w nicości” (M. Stala, *Co z tego...*, s. 255). O nicości – tej samej? innej? – powie poeta, że „jest tym, co było na początku, a nawet przed samym początkiem”, jest „rzeczywistością sprzed stworzenia” (*Druga strona [rozmowa...]*, s. 114).

³⁸ *Notatnik: Moje nie moje*, Wp, s. 54. Stawką tej poezji jest – powiada Marian Stala – „to, co nieuchwytnie, co ukryte poza sferą prowizoryczności, wydziedziczenia, rozdarcia...” (M. Stala, *Stróż...*, s. 259). W innym szkicu napisze krytyk, że w liryce tej: „wybłyskują czasem »chwilowe uogólnienia«, zbliżające do tego, co w wierszach Szłosarka najważniejsze i najbardziej dotkliwe” (M. Stala, *Przed podróżą...*, s. 149). Tomasz Kunz powie, że liryka Szłosarka jest „pełną zdumienia i niezrozumienia [...] pogonią za czymś, co nieuchwytnie i wymykające się przedstawieniu. Pogoń ta przybiera często formę epifanijnych olśnień” (T. Kunz, „*Boli...*”, s. 87). Jan Błoński dostrzeże w *Wierszach napisanych* zapis „poszukiwania, docierania do czegoś, co się objawia i znika, unaocznia i rozplywa”; uobecniany tu „świat (byt) istnieje

kto śni, niechaj wie, że to sen
 błogosławi jawie³⁹

I rzecz wcale nie w prostym przeciwstawieniu. W organizującej te wiersze wyobraźni rozjątrzone, „nie gojące się sny” pozwalają być „w tym, co jest”.⁴⁰ To dlatego poeta – na jednym oddechu i zarazem łamiąc frazę – powie:

*powinność snu, pragnienie
 trwania*⁴¹

znikając, zobaczony od razu gaśnie, nicestwieje... I właśnie ten moment jest chwilą poetyckiej rewelacji” (J. Błoński, *W ezoterium...*, s. 8). Jeszcze raz Stala: „Błysk prawdy, jej nadmiar – dany jest w chwili jasności, w niej zamknięty, z nią tożsamy. Potem jest już tylko blaknięcie światła” (M. Stala, *Glossy...*, s. 246). I znów Kunz: „W epifaniach Szłosarka na plan pierwszy wysuwa się ich aspekt negatywny, wynikający z poczucia braku, z przeświadczenia o niewystarczalności języka i niepochwytności niepojętej rzeczywistości” (T. Kunz, „*Boli...*”, s. 87); o jednym z obrysów tej sytuacji pisze Agata Stankowska: „Przekład literalnego na symboliczne, empirycznego na metafizyczne zostaje niemal w każdym wierszu otwarty i... nie dokończony” (A. Stankowska, *Niespełnienia*, „Res Publica Nowa” 2000, nr 9, s. 102). O ile więc epifanijność poetyckiej dykcji autora *Listu do ściany* wydaje się niewątpliwa, to pamiętać jednak wypada, że jest to w najlepszym razie „dyskretna epifaniczność” (G. Kociuba, *Trud...*, s. 173), że „wiersze są tylko drogą, która tyleż prowadzi do celu, ile opóźnia stanięcie twarzą w twarz...” (M. Stala, *Glossy...*, s. 245), i że „W efekcie mamy tu do czynienia nie tyle z samorewelacją czy momentalnym odsłonięciem się jakiegoś uniwersalnego sensu rzeczywistości, [...] ile raczej z zapisem samego śladu czy tropu jego obecności.” Ta „epifanijna rama” z jednej strony „umożliwia zintensyfikowanie świadomości”, z drugiej: tworzy przestrzeń, w której intensywna świadomość „przeciwstawia się zarówno próżnemu rozpamiętywaniu, jak i złudnej nadziei” (T. Kunz, „*Boli...*”, s. 88).

³⁹ *Improwizacja*, Wr, s. 8.

⁴⁰ Przytaczam kolejno: *Na skrzyżowaniu*, L, s. 15; *Notatnik: Moje nie moje*, Wp, s. 54.

⁴¹ *Nox aliena*, C, s. 45.

Sen prowadzi też Szłosarka dalej – w głąb trwania i w głąb poezji. W wierszu *Moje nie moje* czytamy:

— — — — — *oto był sen słowa, bo naśladowałem wodę, pijąc,
a teraz przychodzi do mnie własnego pierwsza cisza
i łoskocze jej ziarno pod sercem, jakby płótno chłodnego
monsunu: i wyrasta mi z ust gałąź, abym z nią głodował,
i będę głodny, bo byłem w tym, co jest,
bo w tym, co jest, byłem godny głodu* —⁴²

Głód w tej poezji jest sygnaturą rodzącej się z olśnienia i przyświadczającej mu gorzkiej wiedzy, że –

[...] byłem pewny

kilka krótkich razy, choć teraz właściwie nie wiem czego —⁴³

To „byłem pewny” łączy się w niejasny sposób z „rybitwami głodu” –

rybitwy, skąd one się tu wzięły? jak w niewidocznych dłoniach
kłujące wzrok chorągiewki

⁴² *Notatnik: Moje nie moje*, Wp, s. 54.

⁴³ *Dzień piąty*, C, s. 89. To w kontekście tak rozumianego głodu czytać trzeba podszyty ironią ton wierszy o jedzeniu, tę gorzką tkliwość, z jaką Szłosarek opiewa soczystą zieleń sałaty czy sypką słodycz ciastka; rzecz jasna: w tym kręgu sytuują się również wiersze takie jak te: „dotarło / do mnie, że będę twoim / pokarmem // – upojony wieścią, smaruję wewnątrz swoje tymi, widzisz je, / lekko ze śliw omszałymi / powidłami: // cierpliwy bądź, jak ich pieścizota, i pozdrowiony, o / jedyny z cierpliwych / między nami // na amen” (P, s. 81); „*blankenheim*, / domostwo lśnienie, wystarczy / przetłumaczyć – / tam // w pokoju z tarasem / oczekiwałem ciebie, nie potrafiąc / przechytryć / losu, // jedząc / cudze mięso” (P, s. 84).

Kto tu daje znaki? O czym w istocie zaświadcza wyznanie: „byłem godny głodu”? Ku czemu prowadzi wypowiedziany w tej liryce na wiele sposobów głód głodu?

5.

Odpowiedź wydaje się oczywista. Wiersze autora *Listu do ściany* rodzą się z przeświadczenia, że poezja jest przestrzenią dobijania się o sens, że jest obszarem utraty i poszukiwania wiary.⁴⁴ Ożywia je przekonanie, że ukryte wypowiada w milczeniu swój gorzki sens. Liryka Szłosarka podejmuje ten tonący w ciszy głos. Tworzy przestrzeń, w której milczenie świata i milczenie Boga, stają się mową. Ale mówi ta poezja również o doświadczeniu ubywania wiary, o wysychaniu jej źródeł, o wypłukiwaniu, obumieraniu poczucia obecności mitu, jego symbolicznej tkanki, która utwierdza świat. Píše poeta:

Niebiosa, gdy rzucić w nie okiem, uciekają znad dachów
W niezgrabnych podskokach, jak kamienna kaczka

⁴⁴ Pisano o tym wielokrotnie. Grzegorz Kociuba wskazuje na charakterystyczną dla autora *Popiołu i miodu* „żarliwość w stawianiu pytań i szukaniu związku z trwałym, przedustawnym sensem” (G. Kociuba, *Trud...*, s. 172). Piotr Śliwiński powiada, że Szłosarek jest „twórcą szukającym sensu wśród zanikających przeciwieństw, upominającym się o prawo wyboru i prawo do nadziei” (P. Śliwiński, *Kultura...*, s. 306). Agata Stankowska zauważa, że autor *Listu do ściany*: „wplata realistyczne szczegóły świata w jakąś nieskończoną, pozarealną przestrzeń jakości duchowych [...], rozglądając się wokół, patrzy w głąb, śni jakiś wewnętrzny plan rzeczy i egzystencji” (A. Stankowska, *Niespełnienia...*, s. 102).

Przebijająca w końcu mętną toń, po której skakała ciśnięta
Z nadzieją na nowy rekord.⁴⁵

Jeśli jednak poezja istotnie jest gestem niezgody na nieistnienie, niewiary w nie, to jest też przestrzenią owego „nie”, w którym odnajdują się utracone mity, w którym odżywa wieść o innej ziemi, w którym rodzą się plotki o innym niebie:

Bo mieszkałem w niebie na *Hummelstraße*, ulicy trzmiela,
Nie zdając sobie sprawy z piękności celowych omyłek,
Czystych obietnic [...], licząc w sztucznym stawie
Jędrne w księżycu gupiki i blotki. I potrzebne były lata całe
Męczone trwonieniem, abym zbudzić się mógł w pierwszym
zdaniu
Tej niepodzielnej całości. Abym powtarzać mógł plotki.⁴⁶

W innym wierszu zanotuje Szłosarek:

i skąd ta całość? i dokąd to we mnie idziesz?⁴⁷

Jak przed laty zauważył Jan Błoński: „wyobraźnia Szłosarka jest – przynajmniej u źródeł – religijna”.⁴⁸ Co to znaczy? Przede wszystkim mowa tu o dochodzącej w tych wierszach do głosu intuicji, że podszewka świata istnieje, że okrywa rzeczy i zdarzenia, i że nieraz, niespodziewanie, odsłania się – przenicowana. Jedną z figur

⁴⁵ *Po raz kolejny...*, L, s. 35.

⁴⁶ *Nadwaga*, L, s. 55.

⁴⁷ *Noty o spóźnieniu: IV*, C, s. 74.

⁴⁸ J. Błoński, *W ezoterium...*, s. 8.

takiej optyki jest tafla szkła – okna lub lustro. Szlosarek spokrewnia ją z taflą wody. Nieraz wygląda to tak:

na okiennej szybie z jednej strony najwilgotniejsza z wilgot-
nych,
uwalniająca ciepły dreszcz ciemność, z drugiej: wykapujący,
pluszczący migot, szumne światelko łuszczących się konturów⁴⁹

Kiedy indziej tak:

za oknem oleisty deszcz
klei się do bruku –

stoimy za firanką, opierając się o ciepły
parapet – czuję, jak lekko
przelewa się światło,

czuję łatwość,
z jaką zagryza przedmioty⁵⁰

Lub tak:

to, co wołało wielu, woła
i mnie – ale ja się kurczę cały,
gdy zsuwają się z szyb hieroglify
deszczu, a moje stopy wyczuwają
rozlaną herbatę, jakby była rozciętą
dotykem taflą jeziora⁵¹

Bohater i podmiot tych wierszy – zdawałoby się os-
tentacyjnie egotyczny i wyeksponowany, choć w istocie
skryty i uwikłany we własne odbicia – stając u okna, ni-

⁴⁹ *Nox aliena*, C, s. 45.

⁵⁰ P, s. 16.

⁵¹ P, s. 23.

czym u źródła, zanurza się w toń, która woła, pogrąża się w jej niepojętej mowie, w jej nieludzkim świetle, w jej ciemności. A tam – w mroku? Z wyraźną nutą ironii powiada Szłosarek:

[...] kiedy gasną obrazy,
to biegnę do lustra i pytam się, pytam lepszą część siebie⁵²

Czy pada jakaś odpowiedź? Owszem, i rzecz by można: śmiertelnie poważna. Oto jeden z głosów umarłych – tych w *Popiele i miodzie* zapisanych kursywą:

*żyję nadzieją
i przed lustrem, bo moja nadzieja
jest wyobraźnią*⁵³

A mowa tu, jak wolno się domyślać, o nie gojącej się, nieugaszonej wyobraźni, o wyobraźni – nie unikniemy tych skojarzeń – piekielnej. A jeśli jej lustrzanym odbiciem jest nadzieja, to czy jest to również wyobraźnia niebiańska? Powiada Blake:

Blask Wiedzy gasi, ten kto wątpieniu
Dać wyjaśnienie jakieś się stara.⁵⁴

Wtóruię mu autor *Wierszy powtórzonych*:

przecierasz je chustą, aby było
jaśniejsze,
jasne?

⁵² *Noty o spóźnieniu: VIII, C, s. 78.*

⁵³ P, s. 65.

⁵⁴ Por. W. Blake, *Wróżby niewinności*, [w:] idem, *Poezje wybrane*, wybrał, przeł. i oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1991, s. 135.

naraz
 pęka
 wraz z moim samotnym ramieniem? ranieniem?
 dzieli się na raz
 w moich samodzielnych wargach?

 lustro? niezgłębione
 niepoznane? nie lustro? niezaprzeczone
 w oznajmieniu?⁵⁵

W słowach poety – zdaje się tu mówić Szłosarek – przegląda się nie tyle świat, egzystencja, człowiek, Bóg, nie tyle tajemnica, co – bezsilność piszącego. I właśnie ta bezsilność – to wiara. Mocna jedynie wtedy, gdy jest zwątpieniem, prawdziwa tylko wówczas, gdy sączy się ze skazy niepewności, z jątrzących tkanek świata, tkanek życia, pytań. Do kwestii tych przyjdzie nam jeszcze wrócić – teraz powiedzmy, że jeśli Szłosarek jest poetą niezgody na życie pozbawione głębi, na rzeczywistość wyzbytą istnienia, to również w takim znaczeniu, które każe myśleć o nim jako o poecie wyobraźni. To w jej rozbłysku, jak mówi autor *Przysłów piekielnych*, wszystko ukazuje się takie, jakie jest, czyli – nieskończone.⁵⁶

6.

W przywoływanej tu już rozmowie ze Stanisławem Beresiem powiada poeta tak:

⁵⁵ *Wydarzenie*, C, s. 91.

⁵⁶ Por. W. Blake, *Małżeństwo nieba i piekła*, przeł. F. Wygoda, Wrocław 2002, s. 51.

Jestem przekonany, że istnieje druga strona rzeczywistości. [...] Ta druga strona to druga strona ciała.⁵⁷

W poetyckim projekcie Szłosarka jednym z obrysów tej zastanawiającej formuły jest silne przeświadczenie, że – po pierwsze – mową, której przyświadcza poeta jest nieznośna, porażająca dotkliwość bycia w świecie, że – po drugie – rytmy egzystencji i rytmy języka zestrzajają się właśnie w ciele, w jego bolesnej dosłowności.⁵⁸ I jeśli autor *Popiołu i miodu* zapisuje:

bezpański wiedziemy tu żywot: nad umarłymi –
i ani jednego słowa, aby ożywiało, ani jednego
słówka o nas w słownikach świata –⁵⁹

To powie też:

Widziałem nieszczęsną po raz drugi, która za pierwszym
widzeniem
Pomagała lizać się kotom. Możecie sprawdzić: ona nie kłamie.⁶⁰

Dlatego tak często u kresu tych wierszy pojawia się – jak pisze Andrzej Franaszek – „skurcz, ból, za którym nie

⁵⁷ *Druga strona* [rozmowa...], s. 111.

⁵⁸ Jak zauważa Marian Stala „w świecie Szłosarka gramatyka poezji i gramatyka egzystencji wzajemnie się oświeclają, wyjaśniają i komplikują, [...] każda z nich jest metaforą drugiej”; pozwala to na „rozumienie poezji i pojmowanie egzystencji – jako palimpsestu, w którym nakładają się na siebie warstwy słów i poziomy doświadczeń” (M. Stala, *Przed podróżą...*, s. 148, 149).

⁵⁹ *Noty o spóźnieniu: X, C*, s. 80.

⁶⁰ *Ogrzewanie*, L, s. 13.

kryje się wyrazisty sens”.⁶¹ Dlatego te wiersze tak często rwą się, pękają, milkną.

7.

Szłosarek jest jednym z ciemnych poetów polszczyzny.⁶² Faktura jego wierszy stawia opór, ich materia okrywa – jak powie poeta – „ciemność / jaśniejącą od siły nacisku”.⁶³ Autor *Listu do ściany* nie boi się zgrzytu – gramatycznej usterki, niezgrabności, maniery, kiczu. Piętrzy – jak powie Wiesława Wantuch – „gwałtowne interakcje słów”.⁶⁴ Myśl przełamuje obrazem. Rozbija zdania, skreczuje rytmy. Wymusza na słowach prześwity i zadry. Zawiesza i podważa. Usilnie szuka skazy.⁶⁵ Nieraz mówi o tym wprost –

⁶¹ A. Franaszek, *Samotność...*, s. 150.

⁶² Jest też jednym z „poetów osobnych”. Jak zauważa Piotr Śliwiński autor *Listu do ściany* to poeta, „u którego osobowość przenika w osobność i odosobnienie, a na końcu w bezosobowość”, poeta, który „wydaje się twórcą spośród wszystkich [poetów osobnych] najbardziej totalnym” (P. Śliwiński, *Przygody...*, s. 187).

⁶³ *Jabłko w koszyku*, P, s. 33.

⁶⁴ W. Wantuch, *Przeczucie i niewiara*, „Nowe Książki” 1996, nr 12, s. 20.

⁶⁵ Zwracano na to uwagę wielokrotnie. Błoński: „Zdania czasem ledwie zaczęte i jakby porzucone, gdzieniegdzie brak nawet dopełnień albo opuszczenie jawnie buduje efekt poetycki” (J. Błoński, *W ezoterium...*, s. 8). Franaszek: „Gęstość znaczeń łączy się z ironicznym zawieszaniem wypowiedzianych sądów” (A. Franaszek, *Pamiętka...*, s. 7). I w innym szkicu: „niejednoznaczny ton, częste kontrapunktowanie, ironiczne puenty” (A. Franaszek, *Samotność...*, s. 145). Śliwiński: „Napór sprzecznych asocjacji, tłok panujący pośród słów i obrazów [...]. W wierszach Szłosarka współlistnieją gnomiczność i akonkluzywność, dając w rezultacie

istnieje poezja aby rozpoczynać od nowa te
i bezsensowne poszukiwania swojej skazy,
pęknięcia tego nawet i gdyby, które zawsze
i mimo wszystko⁶⁶

I w innym wierszu –

wrażenie: to, co mnie nurtuje,
jest jak słuchanie zwierzeń
w języku, który słyszy się
po raz pierwszy – i

i ze mnie sączą jad
i korzenie sensów⁶⁷

Takie gesty – zerwania łączliwości, spiętrzenia znaczeń – powtarza poeta z uporem. Jakby nie chciał sam siebie przyłapać na powiedzianym. Lub inaczej: jakby robił wiele, by nie wiedzieć. I tak jest w istocie. Ciemna dykcja tych wierszy wyrasta bowiem z przeświadczenia, że „nie można istnieć / wiedząc”, że powinnością poety jest pytać, trwać w zawieszeniu głosu, obstawać przy mowie niepewności.⁶⁸

pewien rodzaj unieważnionej puenty” (P. Śliwiński, *Kultura...*, s. 305). Stankowska: „Wirtuozeria słowa autora *Listu do ściany* wydaje się chwilami pozbawiona celu, niedomknięta pointą, ale właśnie owa rysa, owo niedomknięcie oddają, kto wie, czy nie najlepiej, prawdę doświadczenia człowieka i poety, poszukującego w życiu i słowie harmonii między egzystencją a istnieniem, między bywaniem a byciem” (A. Stankowska, *Niepełnienia...*, s. 101-102).

⁶⁶ *Panie, ja, nieuczony*, Wn, s. 32-33.

⁶⁷ *Uchylone okno*, P, s. 32.

⁶⁸ Przywołuję *Pięć wierszy elegijnych: IV*, P, s. 60.

8.

Pytanie bywa w tej poezji formą rozpacz, sący się bowiem ze skazy dostrzeżonej w rzeczach niezmordowanie obojętnych, wypływa z rany bycia w świecie niestrudzenie milczącym i głuchym –

*być? przedmiot pomiędzy innymi przedmiotami?
przedmiot miłości dla przedmiotów umiłowanych?*

*tak bardzo się staram: nie reaguję na odnajdujące się,
chodzące po mnie muchy⁶⁹*

W innym wierszu z tego samego tomu dopowie poeta:

*rzeczy z zimną krwią przyglądają się tym zabiegom,
rzeczy z zimną krwią pozostają na miejscach rzeczy⁷⁰*

To milczenie – nie pozostaje bez odpowiedzi. Jest nią właśnie dykcja pytań. Jej przejmujący ton, jej nieznośnie dramatyczny diapazon –

*noc: tak oschle zsuwa się z liścia
kropla, że nie śpię, słucham:
jeśli ja, to czemu? dziwię się,
podnoszę – jeśli ja, to czemu
otwiera się chwila, jak studnia?⁷¹*

Autor *Wierszy napisanych* nie stawia pytań, na które zna odpowiedzi. Dlatego pyta ze śmiertelną powagą

⁶⁹ *Przedmioty*, C, s. 39.

⁷⁰ *Noty o spóźnieniu: X*, C, s. 80.

⁷¹ P, s. 14.

i odpowiada z dystansem. Wie, że dopowiedziane – zni-
ka. Wie, że niedopowiedziane – jest kokieterią. To dlate-
go nie interesują go odpowiedzi. Frapuje go to, w co trafia
pytanie, ku czemu zmierza, czego dosięga. Można to ująć
jeszcze inaczej: dykcja pytań – zdaje się mówić Szłosa-
rek – jest zarazem nieodzowna i podejrzana, umożliwia
poecie otwarcie ust i jednocześnie odbiera głos. Niekiedy
w tej liryce brzmi to tak:

mam odejść? – nie zabierać
nikomu czasu? – wnikać
w fizykę żalu? –

czy to wszystkie już cytaty?
autoparodie? pieszczoty
niszczące urodę?⁷²

Kiedy indziej tak:

kończy się jasna część godzin:
czy dlatego, że raniły ją sterczące gałęzie?
świat? wystarczająco nieodgadniony,
aby go trwonić, poznając?
z myślą o bólu połykam dym i ślinę:
ból istnienia? moje zaognione gardło?⁷³

Lub tak:

przychodzisz? nie przychodzisz?
lękam się, czekam, owadzie

⁷² *O zmierzchu*, P, s. 19.

⁷³ P, s. 44.

na ścianie, tej ciemniejszej
strony światła stróżu, ciebie
oczekuję, jak ty czysty, niemy⁷⁴

9.

Wiersze autora *Popiołu i miodu* rodzą się z pracy paradoksalnej, apofatycznej wyobraźni, która nicuje słowa i obrazy. Stawką tego ruchu jest to, co „zarazem jasne / i najciemniejsze”, połyskliwa i otchłanna ciemność, której nie sposób ani ująć, ani wyjawić.⁷⁵ Sprostać jej potrafi – a wypada o tym pisać z najwyższą ostrożnością – jedynie niedostępna nadzieja, nadzieja niemożliwa, jej ledwie wyczuwalny, rwący się puls, który słyszeć – niekiedy, niespodziewanie – w mowie wiersza, gdy ten staje się, gdy nie przestaje być „niczym // dreszczem”.⁷⁶ Te wiersze to poezja bolesnych olśnień. Rzadkich, ale z nadzieją – graniczącą z uporem – wyczekiwanym. Ich źródło i natura pozostają dla mnie tajemnicą. Fascynującą i przejmującą. I z najwyższym trudem układam się z niepokojem, jaki rodzą te wiersze. Są jak poruszenie zasłony. Dobiegający z nich natarczywy i jednocześnie łamiący się głos nie daje wytchnienia. Kiedy prosi:

⁷⁴ P, s. 11.

⁷⁵ Cytuję *Sprawozdanie*, Wp, s. 18.

⁷⁶ P, s. 76. Nawiązuję tu do szkicu Mariana Stali *Notatka o nadziei (nie)przynoszanej przez poetów*, [w:] idem, *Przeszukiwanie czasu...*, zwłaszcza: s. 20–21. Píše krytyk: „niekiedy, niespodziewanie, znaki rozpaczy zmieniają się w znaki nadziei”, w jej „niepewne i nieoczywiste ślady”. I jeszcze tak: „Być może nadzieja, aby pozostać sobą, powinna być trudna, niedostępna, nieobecna”.

o uchron mnie, chroń mnie ode mnie złego, ujęta wargą
rano, we mnie mnie szeptał, kłuta pragnieniem wodo⁷⁷

Kiedy wyjaśnia:

Albowiem to ze wzbierającego jak wysrebrzone ogrody
przychodzi ten utrudzony głos, który z milczącego siebie na
się dostaje, nie chcąc oznajmiać.⁷⁸ bezmiaru
świat

I kiedy wyznaje, ujmując te słowa w nawias:

(właściwie, to chciałem
powiedzieć, że księżyc,
który ociera się o mnie,
kłuje jak jeź)⁷⁹

⁷⁷ *Noty o spóźnieniu: IX, C, s. 79.*

⁷⁸ *O gorące..., C, s. 52.*

⁷⁹ *P, s. 18.*

FISZKI DO PIEKŁA

(o tomie *Pod obcym niebem*)

1.

W *Nietocie* Tadeusza Micińskiego pośród zdań, które zanotował Kronikarz Piekielny, jest i takie: „Gdyby piekło mogło się wysłowić, byłoby już zbawione”.¹ Nie wiem, czy Artur Szłosarek pamiętał o tych słowach, kiedy pisał *Pod obcym niebem*, kiedy z lirycznych zapisów, notatek i aforyzmów, z „martwych zdań”, z „fiszek do piekła”, budował przestrzeń, w której wybrzmiewają frazy takie, jak te z wiersza zatytułowanego *Badanie*:

I wraca zima. Ale śnieg mimo prognoz nie bieleje.

Wokół głowy mam płomienną chustę.

¹ T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Warszawa 1910, s. 108. Miciński uważnie czytał Mickiewicza, który również dla Szłosarka jest ważnym pisarzem (vide: A. Szłosarek, *Karp srebrnopióry*, „Res Publica Nowa” 1998, nr 7-8, s. 70-72). Warto więc może przypomnieć, że w *Zdaniach i uwagach* zanotował autor *Ekskuzy* i taki dystych: „Gdyby szatan na chwilę mógł wyniść sam z siebie, / Toby w tej samej chwili już ujrzał się w niebie” (A. Mickiewicz, *Wybór poezji*, oprac. Cz. Zgorzelski, wyd. 4. przejrane, Wrocław 1997, t. II, s. 303).

Więc może nie powinienem był wyjawiać,
Że mi kosmos w żyłach płynie?

Może nie powinienem był pukać
W pierwsze dno dozgonnej wieczności?²

Czytam je jako świadectwo tych samych intuicji, które ożywiają infernalny nurt pisarstwa autora *W mroku gwiazd*. Widzę w nich pracę tej samej wyobraźni – zorientowanej metafizycznie i eschatologicznie, modernistycznej. Wyobraźni, która krąży wokół figur piekła, której obsesją jest piekło wyjawione, nazwane, i zarazem piekło tego, co nie chce pogodzić się ze słowem.

2.

Autor *Pod obcym niebem* nie zna się na obowiązujących trendach, nie potrafi się przypodobać. Jego poezja z trudem mieści się na skali dzisiejszych koniunktur. Nie interesuje go ani językowy gag, ani anegdota. Nie jest poetą konceptu. Stroni od ekshibicji. I jeśli jego wiersze są robione, jeśli są manieryczne, to znać w nich też pracę błyskotliwej wyobraźni. Jeśli stoi za nimi żywy człowiek, to jest to świadomy swojego rzemiosła poeta. Pisarz, który wyzna w wierszu *Postępy* –

Wybieram się w elementarną podróż.
Aby się móc do znudzenia odnawiać?

² A. Szlosarek, *Pod obcym niebem*, Kraków 2005, s. 38; dalej cytaty z tomu lokalizuję bezpośrednio w tekście, sygnując je numerem strony.

Zbawiać ciężar wyobraźni, jak się z raju
Albo z martwego zdania zapowiada?

Pisarz, który pamięta, że poezja to „wola dowolna”, że w pisaniu wierszy jest coś, co „okrutnie onieśmiela” – tkwi w nich bowiem nieodparta dwuznaczność, tli się fałsz. I jest to też pisarz, który rozumie, że uprawianie poezji to ciągle „nabieranie się na siebie”, nieustanne „wysupływanie z siatki jak z sieci” (a mowa tu zarówno o siatce na zakupy, jak i o tej, którą jest ktoś, kto wypowiada słowa zapisane przez poetę w *Wysupływaniu*). Innymi słowy, autor *Fiszki do piekła* wie, że wiersz wiedzie na manowce, że w poezji zawsze jest coś zwodniczego. Wie, że pisząc wiersze można stać się „poręczycielem odpowiednich wzruszeń” (s. 23), można wdzięczyc się, gościć z rozpaczą – „tłumaczyć z kaprysu losu na potrzebę serca” (s. 22), zapomnieć o oddechu. Ale wie również, że właśnie rwący się dukt pisma, gubiąca drogę fraza prowadzi niezawodnie tam, gdzie rozpoczyna się „jeszcze raz. Od nowa” –

Od przedmiotu. Od pogrzebu najmniej spodziewanego ciała.
W zgodzie. Od nie ma i jest. Od odpuszczenia jasności.
(s. 5)

I od tych słów zaczyna się *Pod obcym niebem*. Są zaproszeniem i obietnicą, są zobowiązaniem. Są wyznaniem wiary poety, o którym w *Pieśni doświadczenia* Szłosarek napisze – biorąc te słowa w nawias, jakby w obawie, że wyjawia zbyt wiele:

(On pod drzewem igra z cieniem. Nie wie co sumienie).

Bo właśnie te troskliwe igraszki z ciemnością – oparte na współbrzmieniach, anagramatyczne inkantacje, będą sednem piekielnych zatrudnień.³ O ich mrocznej aurze myśli poeta, kiedy pyta: „I jak tu uwierzyć, / Że język nie kłamie, do dnia sądnego sprzyjając milczącym?” (s. 6). I kiedy wyznaje: „nawet swojej dłoni nie widzę, czarny od sprzątanía piekła” (s. 10). Szlosarek wie, że literatura to ciemność. I wie również, że spojrzenie w mrok pozwala dostrzec coś, co jest rzeczywiste, co j e s t, bo ukazuje się jedynie „w koronie ułudy” (s. 42). To dlatego obstaje przy dykcji odwróceń, przenicowanych frazeologizmów, wy-studiowanych przejęzyczeń. Dlatego piętrzy znaczenia, mnoży trudności, zastawia semantyczne pułapki. Dlatego wierzy w ironiczny grymas, w śmiech przez zaciśnięte zęby – gorzki i nieśmieszny.⁴ I jeśli uwodzi go liturgiczny

³ Zasygnalizujmy tu, że wiersze Szlosarka są zawsze mocno zinstrumentowane. Przepływy biegnących przez kolejne frazy brzmień – niekiedy ledwie wyczuwalne, kiedy indziej wyraźne i gwałtowne – tworzą siatkę wewnętrznych napięć i przesunięć, budują porządek powinowactw, będący zwykle nie tylko echem, ale i odwróceniem tego wszystkiego, co na powierzchni tekstu zagłusza „szum uszu w morzu” (s. 46).

⁴ Sposób, w jaki Szlosarek buduje świat swoich wierszy, w jaki konstruuje zakreślaną przez nie przestrzeń, widać dobrze w *Pieśni doświadczenia*, zwłaszcza w jej pierwszej strofie. Oplata ją siatka analogii i opozycji udzielających sobie nawzajem swoich struktur, brzmień i znaczeń. Podstawowe napięcie tworzą, z jednej strony: odesłanie do Blake’a, do jego *Songs of Experience*, z drugiej: modelujący wypowiedź kolokwializm: „Płacz – i płąć!”. Osią wiersza – i opowiedzianej w nim anegdoty – jest „dług”, nadesłane „po roku / Zapomnienia” rozliczenie należności za światło, „dług”, który „długo” pozostawał w uśpieniu, dług z a p o m n i a n y, który teraz – jako „pokaźny rachunek za jasność”, dosięga kogoś, kto „się budzi / I w półśnie nad ranem z a p a m i ę t u j e dyktowane zdanie”. Tym kimś jest poeta – „Chudopacholek ciemności skrytej w słowie”. Pisarz żyjący pod obcym niebem.

ton, jeśli zapala się dla patosu groteski, dla mowy ceremonialnej, dla myśli, która biegnie ciemną, zawiłą linią, to pamięta też, że o doniosłości wiersza rozstrzyga jego intymna dykcja, jego zawierzenie mowie „martwego zdania / Z silnie bijącym pulsem” (s. 5), jego dążenie do powołania „pierwszej kości słowa na świadka” (s. 7).

3.

Szlosarek pisze o pisaniu. Poezję robi z poezji. I gdy czytamy: „W ogóle dużo tu literatury. Nieobecni i obecni na nią pracują” (s. 22), czy kiedy poeta powiada: „Z trudem posługuję się jednym językiem, z trudem / Nie goszczę w sobie wielu” (s. 25), lub tak: „Wertuj wiersze, bo wiersze to najlepsze słowniki” (s. 27) – to wolno te zdania od-

Emigrant, który za sprawą wezwania do zapłaty, za sprawą urzędowego pisma – „z ojczyzny na obczyzny wrócił łono”. I czytelnik, któremu lekturowa pamięć każe „płacz” i „światło” skojarzyć z „pisaniem”. Ale przecież w tym, co „przeleje na papier”, nie odcisnie się żaden ślad olśnienia. Słowa będą niczym łyzy, zdania będą się snuć – jak „*ten wiersz o tytule będącym aluzją, / Rozwijający w strofach boskie (bo jakie inne?) milczenie*”. W wersie zamykającym to swoiste didaskalium (i cały utwór) czytamy: „*Ale my go przerwiemy. Teraz, kiedy płaczemy za światło*”. Przerwane milczenie to cisza zapadająca tam, gdzie kończy się tekst. Poprzedzi ją płacz za światło – podszept z głębi świata innego niż jawa, zgrzyt kolokwializmu, grymas ironii. (Dodajmy jeszcze, że u Szlosarka jest to zwykle maska autoironii. Jak wtedy, gdy bohater i podmiot tytułowego wiersza tomu wsiada do samolotu, by „leć we wnętrzu wieloryba / Wyzywać los łykaniem bezcłowej whisky”. Kiedy zawieszony w odmętach „obcego nieba”, niczym Jonasz, i na znak Jonasza, gubi się w słowach, zatracą w obrazach, nicuje materię wiersza. I gdy wyznaje: „Pytano. Ale kiedy odpowiadałem serio / Brano odpowiedź za dowcip i niemo gratulowano dystansu. / Ulubiona postać literacka? Rekin młot. / [...] / Jaki jest pana stosunek do świata? Nie przerwany”).

nieść i do pisarskiej metody autora *Wierszy powtórzonych*, i do samej materii jego poezji. Wolno widzieć w nich ślad przeświadczenia, że wiersz jest zawsze jedną z warstw nieskończonego palimpsestu, że jeśli zmierza „w górę, po słowo” (s. 25), jeśli jest ruchem w stronę „pierwszej litery” (s. 22), to zawsze też rodzi się pośród słów już wypowiedzianych, jest bowiem nie tylko figurą pisma, ale również – lektury.

Autor *Pod obcym niebem* nie ukrywa, że odebrał lekcję literatury. Skłania się ku pisarzom mowy odświeżonej. Przypatruje się ciemnym poetom. Ceni metafizyczny słuch, odwagę w stawianiu pytań, poznawczą zachłanność. W polszczyźnie punktem odniesienia jest dla niego dzieło Miłosza i Wata. Z uwagą przysłuchuje się Krynickiemu. Frapuje go Polkowski. Czyta Świetlickiego. Te ślady odcisnęły się w języku tomu i są dobrze widoczne. Jeszcze wyraźniej widać, że dla wyobraźni organizującej *Pod obcym niebem* pisarzem najważniejszym jest Blake.⁵

⁵ W porządku lektury pierwszym tego sygnałem jest wybrana przez Szlosarkę i umieszczona na okładce tomu grafika autora *Wróżb niewinności* – miedzioryt zatytułowany *I want! I want!*, dziewiąte ogniwo cyklu *Dla dzieci: Bramy Raju*. Wsparta o książyc drabina jest tu śladem drogi ku obszarom innego nieba. Jest też obrazem dziecinnej wiary, że to właśnie w ciemnościach nocy otwierają się bramy Edenu. Cały cykl – a jest to autorski wybór rysunków z lat 1787-1793 – zaprojektował Blake jako rodzaj elementarza dla dzieci. Kolejne ogniwa miały – jak powiada Peter Ackroyd – „przekazać duchową doniosłość słów wielkich poetów”. Dodajmy, że przeciwwagą dla tej książeczki, jej lustrzanym – odwróconym – odbiciem miał być cykl *Dla dzieci: Bramy Pieła*. (Vide: P. Ackroyd, *Blake*, przeł. E. Kraskowska, Poznań 2001, s. 161-163). Trop równie wyraźny, choć wyprowadzony z mniej oczywistego rejestru, pojawi w wierszu *Straelen*. Przywołała w nim poeta wyimek z *Laokoöna*, z miedziorytu, na którym Blake rozpiął swoją niezwykłą interpretację słynnej rzeźby. (Dopowiedz-

Od niego weźmie poeta tytuły dla swoich wierszy. Z jego dzieła wyjmie załączkowe obrazy i idee. Będzie pamiętał o genezyjskiej – i zarazem apokaliptycznej – wizji autora *Zaślubin niebios i piekieł*. O składni odwróconych znaków. O podniosłym i groteskowym imaginarium. O hieratycznej dykcji skażonej patosem i naznaczonej ironią. Za Blake’iem powtórzy Szłosarek w wierszu *Przed bramą*: „Co się pojawiło w wyobraźni ma żywot wieczny”. I jeszcze tak:

Bo się narody przeciwko nagrodom ostały.
Bo wzięte z wyobraźni będzie.⁶

Poeta mówi tu o wyobraźni, która zanurza w istnieniu. To wyobraźnia odsłaniająca. I utwierdzająca. Jej stawką jest – prawda. Nie ta posłuszna gramatyce sylogizmu, ale żywiąca się sprzecznościami – sącząca się ze skazy, ze zdrady – prawda, która okaże się „bramą ognia”, prawda, której się „Patrzy w oczy”, i „której nie ma, choć płomień / Strzela” (s. 44). Pojęta w taki sposób wyobraźnia staje się – apokalipsą. Jest przestrzenią udręki. Ale też – miłosnego przywarcia do opustoszałego świata. Można ująć

my, że Szłosarek cytuje dwa zdania z *Aforyzmów „Laokoona”*: „Sztuka jest Drzewem Życia. Bóg jest Jezus”, nie wymienia jednak nazwiska ich autora, wskaże natomiast tłumacza i poda adres bibliograficzny polskiego przekładu – przypominając tym samym nie tylko rok, ale i miesiąc, w którym się urodził).

⁶ Szłosarek pamięta o słowach z *Jeruzalem*: „Wyobraźnia jest rzeczywistym i wiecznym Światem, którego ten Roślinny Wszechświat jest jedynie bladym cieniem” (przeł. Cz. Miłosz, [cyt. za:] Cz. Miłosz, *Mowa wiązana*, Warszawa 1986, s. 251); i zapewne też o słynnym zdaniu z *Zaślubin niebios i piekieł*: „Co dziś dowiedzione, niegdyś istniało jedynie w wyobraźni”.

to jeszcze inaczej i powiedzieć, że wyobraźnia, jakiej ufa poeta, ma erotyczną naturę –

Dziko walczy z rudą, widzianą w wagonie tego ranka:
Z płomieniem w jej kroku, z kruchym złotem runa.
Twardo przyświadcza cudowi jako żywo: farbce na paznokciach.
(s. 7)

Jest niczym podszept „fascynacji erotycznej” (s. 30), szept dobiegający z ponurych ciemności, z głębi niejasnego smutku, z „powieści *The Whisper in the Gloom* Nicholasa Blake’a” (s. 30). I jest też – samą literaturą. Jej skok jest ruchem „od słowa do słowa” (s. 22), jej rozbłysk „śnieży w koronie ułudy” (s. 42). Powie Szłosarek, że jest to wyobraźnia, która –

Chce połykać cytaty, fałszować bodźce. Czuje wstręt
Do wyjaśniania, bo nie jest światem. Raczej gnieździ się
Boleśnie w gardle temu, który marzy ze wstydem
O powołaniu pierwszej kości słowa na świadka.
(s. 7)

4.

Od Blake’a weźmie poeta ideę piekła przenicowanego, otchłani wyjawionej. Jest to piekło utwierdzone w przestrzennej strukturze naszego światoodczucia. Figura wyobraźni – zakorzeniona w symbolicznej tkance świata, wrośnięta głęboko w jej archaiczne złoza, czerpiąca z jej religijnych źródeł. I jest to też piekło, które staje się obszarem duchowego doświadczenia. Piekło roz-

ciągające się w umyśle trawionym przez obsesję. Piekło – stan duszy. W tak nakreślonych granicach pojawi się „sam czart” (s. 18) – „mądry wąż, / Zmieniający skórę w lusterku nasienia” (s. 9), szatan, co „przybiera postać anioła światłości” (s. 8). Kusiciel, który nadchodzi, by trzech królowie –

Pierwszy przyjechał w lodowatym pociągu ze wschodu.
 Drugi się zwierza, że zamykał dziś w słoikach dziecko.
 Trzeci chciałby się pochylić nad ciałem kelnerki.

– mogli usłyszeć: „Pokochaj mnie, a zostaniesz zbawiony”, „Pójdźcie za mną, a nie zbłądzicie”, by mogli – pośród plotek przy herbacie – szukać niepewnej odpowiedzi: „Że miłość to najlepsze rozwiązanie?”, „Że każdy jest skazany na siebie?”, by zamiast niezachwianej wiary mogła wybrzmieć dojmująca wątpliwość –

Czy daliby znać, że są jako dary, których nie przynieśli?

Ale szatan z *Kuszenia* jeszcze się waha, jeszcze przebywa w rejonach, których mapę kreślą figury trybu przypuszczającego. Póki co przychodzi diabeł kuriozalny – niczym kominiarz: „Od kilku lat ten sam: speszony, czarny, mały” (s. 24).⁷ Groteskowy – jak bies w skórze psa. W wierszu

⁷ Powie o nim poeta: „Choć staje na krześle, nie sięga wysoko. Trzeba mu pomóc, [...] Co by to było, gdyby ten osmolony grubasek nagle runął?” (s. 24). Bez obawy, jeszcze trzyma się mocno, jeszcze jest zdrow i cały. Nie spada – ma się świetnie i ma widoki na przyszłość. Ironicznie dopowie Szłosarek, pamiętając zapewne o obu wersjach *Kominiarczyka* Blake’a: „Z czym to kominiarz nie ma do czynienia. Nawet siostry / Odwiedza, przynosząc często marynowany aloes i róże./ (Jedna się z nim położyła. Mają nieślubną blondyneczkę)”.

Zaznaczony teren napisze o nim poeta: „skrojony na moją miarę diabeł obsikał mi nogę”, i doda – burząc *decorum* lirycznego wyznania, budując dwuznaczne napięcie aury, od której cierpnie skóra:

Byliśmy na skwerku. Skwar słabł. Miałem krótkie spodnie.
Jego mocz, ciepły i oleisty, prawie że podniecił, ośmielił.

I jeszcze – odpustowy diabełek. Kupiony dla uko-
chanej „czarcik”, którym płaci się „za pismo tej chwili”
(s. 29). Wystarczy? To aż nadto, by uzmysłwić sobie,
że Szłosarka nie zraża groteskowość infernalnego szta-
fażu. To prawda, krzywi się ironicznie, ale przecież nie
uchyla się ani przed pychą obcowania z piekłem, ani
przed śmiesznością tego gestu. Pamięta, że jego solen-
ność może się wydać komiczna, że jest ze wszech miar
ryzykowna. Pamięta, że piekło pleni się wszędzie, że jest
w słowach, że podpowiada je nawyk wyobraźni i pod-
szept intuicji. I pamięta też, że piekło zewsząd znika, że
oddano je w pacht psychologii, że potoczna wyobraźnia
urabia je na miazgę słów bez znaczenia. To dlatego poeta
będzie z taką starannością wsłuchiwał się w fale znuże-
nia, w przyptywy pustki, w ciszę wzbierającej ciemności.
Pieczołowicie będzie poświadczał doznanie świata wy-
dziedziczzonego, pozbawionego znaczenia, ogołoconego
z nadziei. Jak wtedy, gdy wyznaje –

Moja wiara w niepoczytalność materii
Nie czerpie siły znikąd.
(s. 37)

Kiedy notuje –

„A będzie jak nie będzie, będzie jak nie będzie” –
Mamroczą niezliczone, zakopane w ziemi usta.
(s. 26)

I kiedy mówi –

Jeżdżę dzień w dzień tą samą trasą pod ziemią. Czasem w wagonie zgaśnie światło. I czuje się ciepło, jakim buchają sądzone w każdej chwili ciała. (s. 32)

To właśnie tam, na dnie piekła, w wagonie „spóźnionego metra” –

Pod parkingiem, pod glinianym obłokiem,
Pod słupem kamiennym
(s. 35)

– bije ciemne źródło przestrzeni, która rozsypuje się przy każdym dotknięciu. Szłosarek niekiedy będzie przeciwstawiał jej słowa euforii – podszytej ironią i dlatego niezachwianej: „Świeci słońce i śpiewa dusza moja” (s. 37), euforii rodzącej się z przeświadczenia, że „świat jest do brania i dzieje się zaświat” (s. 13). Częściej jednak o nurtach jawy, które są niczym „mokry ogień” (s. 9), mówi tak:

Na stole pismo ręki. Żyłka pulsu. Formularz
Do wypełnienia. A droga kaleka. Góra na widoku.
(s. 10)

Pamięta bowiem, i to aż nazbyt dobrze, że nasze dni nas „nie prowadzą”, że prowadzony przez nie dziennik, nawet ten najbardziej nieprzyzwoity, zostaje „porzuc-

ny po pierwszym słowie” (s. 35). I pamięta też, że dni, w których się gubimy, w których ginimy bez śladu, „kierują ruchem naszych złudzeń”, że toną wraz z nami w „utopionym źródle” (s. 35), że pogrążają siebie i nas w odmętach ciemności. To ona podpowiada nam słowa. Dyktuje i prowadzi. Rozdaje role. Trwamy w nich – kiedy „w ulach nocy” trwa gorączkowa praca scenografów, kiedy „w oku zawiedzionej miłości” rusza akcja. Zanotuje poeta: „Znów kręć film na naszej ulicy”, i doda –

Wchodzimy do parku, bo gasną tam cienie.
I słyszymy głos wołający: „Wyrzućcie z dialogu
Boga, sambę i pożydowskie łyżeczki”.
(s. 33)

Ale te słowa, dobiegające z filmowego planu, spomiędzy gasnących cieni, znikąd, to tylko jeden biegun, jeden modus pomroki zalegającej gdzieś w głębi – parku, ulicy, świata. Bo pod obcym niebem słyszać też inne wołanie ciemności, inaczej ukształtowane, rozlegające się w cieniu innych drzew. Zapisze je Szłosarek w *Apokryfie*:

A kiedy już zacisnę ci na uszach dłonie – żebyś nie usłyszał –
Tak po ciemności wołać będę: „Synu mój, gdzieżeś”. Tak.

To nawoływanie Boga. Nawoływanie słowa, które nie pozwala się usłyszeć. Nawoływanie mroku i milczenia – nocy ciemnej, głębokiej, ciszy niezgłębionej. Wiemy, jaka padnie odpowiedź: „Usłyszałem twój głos w Raju i zląkłem się, przeto żem jest nagi, i skryłem się”. W tych słowach przychodzi na świat ludzka kondycja. Tutaj świadomość wciąż na nowo rodzi się z „ciemnego trudu” (s. 6).

I tutaj też nieustannie osuwa się w ciemności istnienia, w udrękę trwania „bez szansy na błąd” (s. 19), zstępuje pomiędzy „zgrzytających zębami w dolinie ubojów” (s. 14), w życie –

Na ulicy z piekła rodem. Na piętrze z piekielnym rodowodem.

Ten aż nazbyt dokładny adres – a mówi on o miejscu, w którym stoi „koślawą piekła brama” – zanotował poeta w wierszu zamykającym *Pod obcym niebem*. Czy znaczy to, że przewracając ostatnią kartkę książki, zamykamy bramy piekła, że infernalna topografia wraz z tym ruchem zamiera? Czy wręcz przeciwnie, dopiero teraz – u kresu lektury, w *Fiszce do piekła* – odsłonić się ma przed nami treść piekielnych spraw, ich sedno i bezdno? Można zapytać jeszcze inaczej. Czy „koślawą piekła brama” jest „bramą ognia” (s. 44), przed którą staje przeznaczony na spalenie Judasz? Czy jest to więc ta brama, za którą ustaje wszelka nadzieja? Brama, za którą tracimy grunt pod nogami, „Porzucamy imiona, zanim się urodzimy” (s. 43), porzucamy poczucie świata, poczucie istnienia? Czy może raczej w koślawej bramie piekła – a stoi ona, jak powie poeta: „Naprzeciwno kochających inaczej” – widzieć trzeba te „bramy piekielne”, które „nie przemogą”: miłosnej obecności, opromienionej „kamiennym światłem” nadziei (s. 22), obecności niezachwianej, utwierdzonej w przeczuciu jasności, niczym na skale?⁸ Nie wiem, ale stąd właśnie

⁸ Odpowiedni fragment *Ewangelii Mateusza* brzmi tak: „A Ja ci też powiadam, żeś ty jest Piotr; a na tej opoce zbuduję kościół mój, a bramy piekielne nie przemogą go: I tobie dam klucze królestwa niebieskiego” (Mt 16, 18-19;

dobrze widać obce niebo, o którym Szłosarek opowiada. Jest to niebo nad obcym miastem, niebo nad Berlinem, gdzie mieszka poeta. I są to również „wysokości zaświatów” (s. 41). Bezdenne otchłanie – w które świat może runąć w każdej chwili. Przestrzenie niebieskie – ku którym rzeczywistość widzialna nieustannie jest zwrócona. Napowietrzne obszary – w stronę których kierują się, ku którym się wznoszą rzeczy tego świata. Ale napisze też autor *Fiszki do piekła*, że nad miejscem, gdzie „Lasy kielkują. I kosy jaśnieją nad dolinami cienia” (s. 39), gdzie „W stosy rosną obcięte włosy. / I zapalają się mgły” (s. 39), rozpostarte jest „Niebo piekielne”, że jest ono – „gładkie, słodziutkie” (s. 46), i że „w nieba kolorach stoi piekła wyjawione niebo” (s. 46). W jakich to barwach niebo wyjawia się piekła? O jakich pigmentach tu mowa? Szłosarek zanotuje:

Ruchomieje wiatr.

I jarzą się w nim wysoko chóry dymnych obłoków.

(s. 10)

Ale napisze również tak:

Naciąga zdechłymi wodami wieczór nad nami.

Nadciąga noc z mysimi ogniami.

(s. 41)

przytaczam przekład *Biblii Gdańskiej* – w *Biblii Tynieckiej*: „bramy piekielne go nie przemogą”, u Wujka: „bramy piekielne nie zwyciężą go”). Dodajmy jeszcze, że o kamiennym świetle nadziei mowa jest w wierszu *Straelen*. Jego tytuł to nazwa miejscowości, w której ma siedzibę Europäisches Übersetzer-Kollegium – poeta pracował tam nad przekładami szkiców Benjamina i aforyzmów Kafki. Ale w „Straelen” słysząc też niemieckie „strahlen” czyli: promieniować, świecić, promienieć.

Ten diapazon, rozległość rysującej się tu skali, niezborność tonacji – nie powinny nas dziwić. Dlaczego? Ponieważ tylko w tak nakreślonej perspektywie udaje się niekiedy dostrzec, że „Niebo piekielne” to „wyjawione niebo”, że właśnie „Pod obcym niebem”, i tylko w jego niepokojącej poświacie, odsłaniają się nurty „innego nieba”, i że zanurzone w nich słowa, owszem, toną „w bolesnych księżyczach”, ale też – „zachłystują się światłem” (s. 6).⁹

5.

Poezja Szlosarka rodzi się z przeświadczenia, że wiersz jest gestem na wskroś religijnym – mówi bowiem o czymś, co zostało zdobyte w duchowym doświadczeniu, odsłonięte w poruszeniu wyobraźni. I jeśli sacrum, ku jakiemu kieruje się poeta, jest obszarem ciemnym, milczącym, nieobec-

⁹ Rzecz jasna, również i te aspekty strategii poetyckiej Szlosarka znajdują oparcie w myśli Blake’a (dotyczy to zresztą nie tylko *Pod obcym niebem*, ale również tomów *Camera obscura* i *List do ściany*). Dla ilustracji przywołajmy trzy zdania z *Zaślubin niebios i piekieł*. Słynną, tak ważną dla Huxleya – frazę: „Gdyby oczyścić drzwi percepcji, każda rzecz jawiłaby się taka, jaka jest: nieskończona” (przeł. R. Krynicki, [cyt. za:] A. Huxley, *Drzwi percepcji. Niebo i piekło*, przeł. P. Kołyszko, H. Waniek, Warszawa 1991, s. 6). Uwagę, która mogłaby stać się mottem wspomnianej na początku tego szkicu *Nietoty*: „Lecz wpięrw musi zostać wypleniona idea, że człowiek ma ciało odrębne od duszy; to czynię drukując metodą infernalną – kwasami, w Piekło jest ona użyteczna i uzdrawiająca, gdyż roztopia pozorne powierzchnie i ukazuje Nieskończone, które były ukryte”. I meta-poetyckie pouczenie autora *Wyspy na księżycu*: „Zważ: powód, że Milton pisał skępowany, gdy pisał o Aniołach & Bogu, a swobodnie, gdy o Diabłach & Piekło, jest taki, że był prawdziwym Poetą i z drużyny Diabła, sam o tym nie wiedząc.” (Oba wyimki za: W. Blake, *Małżeństwo Nieba & Piekła*, przeł. F. Wygoda, Wrocław 2002, s. 51, 35).

nym, jeśli okazuje się przestrzenią odwróconych znaków, to właśnie ten jego wymiar sprawia, że nie jest to obszar wyzbyty istnienia. To dlatego Szłosarek będzie przypominał, że Boga, prawdę, sens udaje się niekiedy „przyłapać / Na nieistnieniu” (s. 10). I tylko tak.¹⁰ W wierszu *Poznanie wieczorne* napisze:

Pod ziemią,
Nad ziemią,
Przeklinając to, na czym świat stoi – utrzymujemy Boga,
Którego nie byłoby bez nas.

I doda:

„Beze mnie nie byłoby Boga” – trzeba powtarzać
Codziennie. To zdanie nie zostało
Obliczone z inteligencji.

To zdanie powtarzali myśliciele bliscy autorowi *Pod obcym niebem*. Pisarze i mistycy, których paradoksalną myśl przywołuje szczególnie często. Eckhart, Böhme, Anioł Ślązak.¹¹ Bo jeśli Szłosarek czyta Blake’a, to pamięta też

¹⁰ W notatce zatytułowanej *Szewc* – odsyłającej do myśli Jakuba Böhme, do intuicji mistyki apofatycznej – napisze poeta: „Jeśli wcielenie to narodziny świadomości, czyli wygnanie, to raj jest dokładnie tam, gdzie go nie ma” (s. 30). Co jest w miejscu, którego nie ma? Co skrywa cień rajskich drzew? Szłosarek pyta inaczej. Co było „Na chwilę przed wiekami” (s. 23) – przed wyjawieniem się świata, przed wcieleniem, przed wygnaniem, przed narodzinami świadomości? I odpowiada. Nic nie było. Była nicość. Trwało boskie milczenie.

¹¹ Rzecz jasna, jeśli poeta polskiego języka przywołuje tych właśnie pisarzy, to tym samym wskazuje na *Zdania i uwagi*. W ich dykcji formuła, o której mówi Szłosarek, brzmieć mogłaby tak: „I Boga by nie było, gdyby mnie nie było. / Istnieje Bóg mojego zaistnienia siłą”. Samo *Poznanie wieczorne* nawiązuje

o innych pisarzach mistycznego paradoksu. Będzie wskazywał na intuicje kabały. Odwoła się do logiki chasydzkiej hagady. Ale przypomni też o bohaterach prozy Kurta

bezpośrednio do myśli Eckharta, do jego kazania *Beati pauperes spiritu, quia ipsorum est regnum coelorum* (vide: Mistrz Eckhart, *Kazania i traktaty*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1988, s. 227-232; zob. też przedmowę tłumacza: *Eckhart – mistrz życia*, zwłaszcza s. 40-41). Tytuł wiersza to jedna z kategorii, którymi – za świętym Augustynem – posługuje się autor *Pouczeń duchowych*. Poznanie wieczorne – *cognitio vespertina* to poznanie ciemne, niejasne, zapośredniczone, wtórne. Przeciwny biegun to *cognitio matutina* – poznanie poranne, jasne, bezpośrednie, zanurzające w Bogu. U Eckharta pojawia się również kategoria „status gloriae” – odsyłająca m. in. do idei pojednania wszystkiego w Bogu, do idei Boga, który „z sobą pojednał wszystko”, który jest „wszystkim we wszystkich”. A jest to stan tyleż przyszły – stan rzeczywistości zbawionej, co – przedustawny i wieczny (kolejne wyimki w brzmieniu *Biblii Gdańskiej*: Kol 1, 20 i 1 Kor 15, 28). Dodajmy jeszcze, że tytuł (i temat) kazania Eckharta to pierwsze z błogosławieństw otwierających najbardziej bodaj znaną mowę Jezusa – kazanie na górze (vide: Mt 5, 3; i inne ujęcie: Łk 6, 20). W przekładzie Wujka brzmi ono tak: „Błogosławieni ubodzy duchem, albowiem ich jest Królestwo Niebieskie”. U Szłosarka: „Błogosławieni ubodzy duchem. / Oni dostąpią Królestwa”. W *Pouczeniach duchowych* czytamy: „gdy Chrystus wyliczał błogosławieństwa, na pierwszym miejscu umieścił ubóstwo duchowe; ono to zostało postawione przed wszystkimi innymi na znak, że błogosławieństwa i doskonałości, każde z osobna i wszystkie razem, mają początek w ubóstwie duchowym”. Dla Eckharta prawdziwie ubogi duchem jest ten, kto potrafi ogołocić się ze wszystkiego, co zbędne – „A im to ubóstwo jest doskonalsze i bardziej ogołoczone, tym bardziej własność ta do nas należy”. Człowiek doświadczający całkowitej kenozy – „we wszystko ubogi”, uczestniczy w kenozie Boga, który – w Jezusie z Nazaretu – „wyniszczył samego siebie, przyjąwszy postać sługi” (Flp 2, 6-7; cytuję przekład Wujka). To radykalne ogołocenie się Boga, wyzbycie się przezeń samego siebie – jest absolutnym wyniszczeniem, w którym Bóg udziela się swojemu stworzeniu. W podobny sposób: w radykalnym ogołoceniu człowiek udziela siebie Bogu, i tylko tak w pełni go posiada: „Nigdy człowiek nie miał czegoś na własność tak bardzo, jak ja będę miał Boga, ze wszystkim, co On może i czym jest”. (Wyimki z *Pouczeń duchowych* cytuję za: Mistrz Eckhart, *Traktaty*, przeł. W. Szymona OP, Poznań 1987, s. 65-66).

Vonneguta i Wieniedikta Jerofiejewa.¹² Frapują go bowiem równie mocno te przejawy paradoksalnej wyobraźni, w których wyraża się mistyczna zuchwałość, jak i te prowadzące w stronę wyłomów i deformacji, w stronę bolesnego śmiechu, w stronę absurdalnej wzniosłości życia pod obcym niebem. Autor *Poznania wieczornego* pamięta, że paradoks jest figurą mistyczną. Pamięta, że struktury wewnętrznie sprzeczne pojawiają się wszędzie tam, gdzie do głosu dochodzi głębokie doświadczenie religijne. Pamięta wszak również, że ten sam paradoks jest ucieczką udręczonej myśli, że bywa jej desperackim wybiegiem. To pęknięcie, tę niezdolność skazę poeta będzie uparcie odsłaniał. Jak wtedy, gdy opis piekła (i całą książkę) zamyka cierpkim, niepokojącym dystychem; słowami, których powaga podszyta jest kpina, które wypowiada tyleż serio, co z pobłażaniem:

I nawet aniołowie tu niemi.
Ponad miarę zachwyceni.

Tak, Szlosarek nie dowierza mowie paradoksu. Stale się jej zapiera, nieustannie wichrzy i kanceruje jej materię. Ale jednocześnie ufa właśnie paradoksalnym figurom. W nich pokłada nadzieję. Rzecz jasna: ona również będzie naznaczona skazą. Jest to bowiem nadzieja świecąca „kamiennym światłem” (s. 22), opromieniona poświatą strzelających płomieni – jak w wierszu *Przed bramą*. Nadzieja zimna i złowieszcza, nadzieja kogoś, kto w *Fiszce do piekła*

¹² W tytułowym *Pod obcym niebem* – „Rekin młot” (z groteskowo-apokaliptycznej *Galapagos*), w wierszu *Straelen* – „Wienia” (z powieści-poematu: *Moskwa – Pietuszki*).

kładzie się spać „o piekielnej porze” i wie, że może liczyć jedynie – i aż – „na przebudzenie” w piekielnym sztafażu. Ale zarazem będzie to nadzieja, która jest czułością – jak ta z wiersza *Zielony śpiwór*. Nadzieja bezradna i beznadziejnie uparta. Nadzieja, od której „nie możemy się odzwyczaić”, która uczy, że tylko niespełniona – pozostaje nadzieją. Szłosarek ma w pamięci słowa świętego Pawła: „A nadzieja, którą widzą, nie jest nadzieją: bo co kto widzi, przecz cię nadziewa?”.¹³ I pamięta, że przez lata to właśnie religijna wyobraźnia przypominała o tragizmie ludzkiej egzystencji, że niekiedy czyni to również dziś, głosząc pociechę płynącą z nadziei – trudnej, niepojętej. I tylko z niej. To dlatego o Judaszu, który staje „Przed bramą ognia”, poeta powie: „Bez niego nie byłoby nadziei” (s. 44). To dlatego będzie przypominał: „Zwolniony z wiary w cuda, masz do przeżycia własną nadzieję” (s. 23). I będzie pytał o to, co odsłania się, kiedy ona zasypia „w ciepłym puchu” (s. 34), kiedy zanurza się w ciszy snu, kiedy tonie w jego łagodnej poświacie. W tym ruchu, zdaje się mówić Szłosarek, zaczyna torować sobie drogę coś, co przyznaje się „do kształtu w ciemności”, coś, co jest „pierwsze” i „bezpańskie jak słowo”. Poeta napisze, że jest to:

Oszukiwanie umarłych
Przez żywych.
(s. 34)

Jeszcze raz zawierzy dykcji gorzkiego paradoksu, z nadzieją, że w jego zimnym świetle, lśni niekiedy to, co

¹³ Rz 8, 24; cytuję przekład Wujka.

Blake nazywa linią konturu. Im jest ostrzejsza, im głębiej biegnie, tym celniej dosięga miejsca zaślubin niebios i piekieł. Miejsca, gdzie życie i śmierć znajdują w sobie nawzajem oparcie, gdzie poręka i pocieszenie mogą „wreszcie [...] się bezkarnie / Przyśnić” (s. 34), gdzie pośród odwróceń, pośród figur trybu przypuszczającego – pada odpowiedź. Bo kiedy ona zasypia w zielonym śpiworze –

Bóg staje się śmiertelnie poważny,
Światło rośnie głową w dół.
(s. 34)

W takich momentach, w takich zdaniach, nadzieja odzyskuje głos, rozchyła swoje kamienne usta. Pozwala rozpoznać, że świat rzeczy widzialnych jest częścią rzeczywistości nieskończonej, że serce wieczności bije nie na antypodach „obcego nieba”, nie na „wysokościach zaświatów” (s. 41), ale – „w katedrze niewiernych żeber” (s. 9). Pozwala dostrzec, że transcendencja otwiera się w *interioritas* ludzkiej kondycji, w *orbis interior* wyobraźni. Odwołuję się do staromodnych kategorii, by tym pewniej odróżnić coś, co zwykło się nazywać światem przeżyć wewnętrznych, od tych obszarów doświadczenia, o których Szlosarek powie, że jest to stan chwały – „status gloriae” (s. 41). W nim bowiem, i tylko tutaj: w przestrzeni zakreślanej za sprawą „korony ułudy”, odsłania się to, co stale, jak czytamy w wierszu *Przeciek*, kryje się „po kątach”, co stoi wiecznie „za plecami”, co niezmiennie trwa, choć nie daje się rozpoznać – niczym odbicie w lustrze, w które nikt nie patrzy. Píše poeta –

Patrzę po kątach, coraz mniej pewny, czy mi się dasz przyłapać
Na nieistnieniu. Za szafą? Przed chwilą? W lustrze?

I w następnej strofie dopowiada:

A za plecami – wiara, nadzieja, miłość.
Jak drzewa niepojęte w cielesnej utracie.

To spojrzenie w lustro, spojrzenie za siebie, wstecz, pozwala dojrzeć coś, co widać niekiedy już teraz, co jednak zajaśnieje pełnym blaskiem, gdy – jak powie święty Paweł, a przytaczam jego słowa w przekładzie Wujka – „przyjdzie, co jest doskonałego”, kiedy „co jest po części, zniszczeje”, kiedy „języki ustaną”, a „umiejętność będzie zepsowana”. To właśnie w tym niejasnym widzeniu – „przez zwierciadło, przez podobieństwo” – udaje się dostrzec „świadectwo świata, który odmieni żal doskonały” (s. 16), świadectwo tego, co jest niczym „drzewa niepojęte w cielesnej utracie”.¹⁴

¹⁴ W wierszach autora *Pod obcym niebem* często właśnie zarysy drzew, ich nastrożone „korony w lesie nagle rozjaśnionym” (s. 29), naprowadzają na ślad innego widzenia. Takiego mianowicie spojrzenia, które pozwala zobaczyć, że deszcz się sypie – „Jak z drzewa iglaste” (s. 12), że drzewa są „niepojęte w cielesnej utracie” (s. 10), że „drzewo to po burzy powietrze” (s. 12). W czym jest zakorzenione, i gdzie prowadzi takie patrzenie? Jedną z odpowiedzi rysuje się, jak sądzę, w *Kuszeniu*. Kiedy Szłosarek notuje: „Tajemnicy nie ma. Jest 24 grudnia. Są drzewa chodzące”, to w wyłaniającym się z tych zdań obrazie widzieć trzeba nie tyle przejaw swobodnej pracy wyobraźni, ile raczej wskazanie na jej źródło, na jedno z jej centralnych miejsc. A jest nim tu ewangeliczna relacja. Dokładnie: opisane przez Marka uzdrowienie niewidomego z Betsaidy. Oto Jezus „plunąwszy na oczy jego, włożywszy ręce swe, pytał go, jeśli by co widział. A on patrząc mówił: Widzę ludzie jako drzewa chodzące”. To jeszcze nie jest pełne przejrzanie, dopiero za moment ślepiec będzie „widział wszystko jasnie”.

6.

Szlosarek jest przekonany, że warto „pukać / W pierwsze dno dozgonnej wieczności” (s. 38), w dno snu płytkiego, jak „Raba w najgłębszym miejscu” (s. 8), w dno, ponad którym „Z gwiazdy żyły dymiły” (s. 42). Czym ono jest? Poeta spróbuje naszkicować odpowiedź w *Trybie życia*, w utworze zaczynającym się tam, gdzie kończy się wiersz Świetlickiego pod tym samym tytułem.¹⁵ Oto, stojąc „po pachy w wodzie”, w zimnym nurcie rzeki, w ostrym słońcu, „w umarłą sobotę”, czeka się na jawę, która wybłyśnie z nicości – „skuszona i ujawniona”, niczym lśniący, „wzięty na glistę pstrąg”. O tych nurtach – i o jasnym dnie, ku któremu prowadzą – powie poeta:

Właściwie, to wielka tęsknota
Do śliskich kamieni na prześwieczonej dnie,
Co to sprawiają ból, przynosząc ulgę.

U Świetlickiego jest –

Ukrywana gorączka.
Kamienny sen i dreszcze wewnątrz kamiennego snu.¹⁶

Jednak to właśnie ten pierwszy – niejasny i dziwny, ale już ukazujący się oczom obraz, jest widomym znakiem dotknięcia łaski. To łaska widzenia, łaska uczestnictwa. (Mk 8, 23-25; i tym razem przywołuję przekład Wujka, choć pamiętam, że Szlosarek w notatce zatytułowanej *Mateusz 22, 30* odpowiedni passus przytacza za *Biblią Gdańską*).

¹⁵ Szlosarek nawiąże do *Trybu życia* Świetlickiego na kilka sposobów: przytoczy wyimki, zbuduje analogiczną (ale i przekornie przemodelowaną) sytuację przedstawioną, po swojemu opracuje „zadaną lekcję” – temat i pojawiające się w związku z nim motywy.

¹⁶ M. Świetlicki, *Tryb życia*, [w:] idem, *Schizma*, wyd. 2, Czarne 1999, s. 43.

U Szłosarka – „Sen. Płytki”, „mokry ogień” jawy i spieczona na słońcu skóra. I jest też – gdzie indziej – drugie dno. Odmienne od dna prześwieconego. Inne niż to, od którego „stalowe rekiny odbijają [...] / I zachłystują się światłem” (s. 6). Otóż jest w tych wierszach też dno ciemne, zamazane, niejasne. W jego pobliżu „Wielbłądy nurkują”, „Palma zwycięstwa liczy rany”. To dno, blisko którego „Ptactwo śnieży w koronie ułudy” i „Cel ustaje w popiele po kostki”. Przywołuję wyimki z wiersza *Drugie dno*, w którym wybrzmiewają i takie zdania:

Ten problem ma skażoną naturę:
Blisko drugiego dna
Jezus odnawia lęk wysokości
I przepaść wybiera.

O czym tu mowa? O drodze, która – jak powie Miłosz – „prowadzi na brzeg Odwrócenia”, która wiezie tam –

Gdzie wszystko już na opak i słowo „jest”
Odsłania sens przeczuwany ledwo.¹⁷

¹⁷ Cytuję wiersz *O modlitwie*. O „ruchu odwrócenia” autor *Ziemi Ulro* mówił wielokrotnie i na różne sposoby. Przywołuję fragment *Nieobjętej ziemi*, sądzę bowiem, że jest ona dla tomu Szłosarka jednym z najważniejszych punktów odniesienia – modelującym zarówno struktury głębokie, jak i rozwiązania sytuujące się na samej powierzchni. Dwa przykłady. Kiedy poeta w inferalnym *Apokryfie* wskazuje na duchową treść czasu, który „nie będzie rozwiązany” (s. 14), to pamięta zapewne, że w *Ogrodzie Ziemskich Rozkoszy* Miłosz napisał: „Czas w Piekło nie chce ustać”. Kiedy wiersz zatytułowany *Pierwszy śnieg* Szłosarek zaczyna od słów: „Ochłońmy. Już nie gońmy. Tak bardzo jestem zmęczony”, i kończy zdaniem: „Na ziemię spadł pierwszy śnieg”, to wolno – i należy – w tym geście dostrzec nawiązanie do inicjalnego wersu *Po wygnaniu* Miłosza: „Już nie goń. Cicho. Jak miękko deszcz pada”.

Szłosarek konstruuje *Pod obcym niebem* w taki sposób, byśmy Jezusa, który „przepaść wybiera”: wkracza w otchłań i zapada się w niej, mogli rozpoznać w Jezusku z wiersza *Podstuchana rozmowa* –

Czy miasto („Wyjeddź stąd, to złe miejsce”),
W którym ginie zbawiciel nienarodzony
Jeszcze – jak teraz, ze stajenki wielkiej na placu wielkim,
W drugą wilię adwentu („Porwali go
Sataniści”) – może unosić się dalej ponad wodami?
(„Bezwzględnie długo. Wiele może jeszcze.”)

To Bóg wydany w ręce bezbożników. Zbawiciel, który zginie zanim się narodzi. Mesjasz wzgardzony. I taki właśnie Bóg – wyniszczony, ogołocony, wyzbyty samego siebie – zstępuje w świat. Rodzi się na dnie inferna. Odnajduje się na budzącej grozę, bluźnierczej ikonie. Przychodzi w okrutnej *Sygnaturze*, która otwiera cykl *Z fiszek do piekła*.¹⁸ Wygląda to tak:

¹⁸ *Z fiszek do piekła* to dwadzieścia utworów (notatek, aforyzmów, wierszy), które poeta umieścił dokładnie w środku zbioru. Cykl poprzedzany jest przez dziesięć wierszy i dziesięć wierszy po nim następuje. Ten symetryczny porządek pracuje w książce na kilka sposobów. Dla nas najistotniejsze będą dwa z nich. Po pierwsze, ogniwa *Z fiszek do piekła*, składające się na te swoiste miscellanea zapisy – stanowią centrum, oś kreowanego świata. Po drugie, usytuowane są wewnątrz, w głębi, a jeśli pamiętać o leksemach kluczowych dla formuł tytułowych tomu i cyklu, jeśli pamiętać o strukturze przestrzennej, jaka rysuje się za sprawą zestawienia „nieba” i „piekła”, to wolno chyba uznać, że *Z fiszek do piekła* sytuje się nie tylko gdzieś „Pod obcym niebem” (s. 6), ale też na samym dnie, u podstaw tego „na czym świat stoi” (s. 41). Jak łatwo policzyć *Pod obcym niebem* zbudował poeta z czterdziestu tekstów (lub – w innym porządku – z dwudziestu jeden). Dodajmy więc, że w tradycji biblijnej, w tradycji, do której Szłosarek tak często się odwołuje, liczba 40 wiąże się z uciskiem i karą, jest

Drzeworyt – poród dzieciątka. Więc króle i pastuszki wokół i wszelki zwierz w kręgu stoi. Jeden król tnie pępowinę piłą, bo osesek w mandorli prawie już na wierzchu. Reszta się gapi, raduje i ejakuluje. Więc nasienie kapie na Jezuska, na usta i brzuch panny Maryi. Na co popadnie, na co spadnie.

W tym obrazie widać tylko jeden jasny rys. Jezuska otacza mandorla. Widomy znak przedwiecznego Słowa. Figura mówiąca o istotowym związku tego, co w sobie zawiera, ze Stwórcą, z dziełem stworzenia, i z rzeczywistością, która je poprzedza. Ale jeszcze wyraźniej, niż na przedustawną chwałę, migdałowa aureola wskazuje na glorię zmartwychwstania, na Chrystusa chwalebego – zwycięzcę śmierci, piekła i szatana. To prawda, w *Sygnaturze* mamy jedynie zatarty ślad.¹⁹ Jeśli jednak trzymać się go, to czy nie okaże się, że „osesek w mandorli” jest sygnaturą czegoś, co w tych wierszach wciąż próbuje dojść do głosu, czegoś, co „pośród wrzawy / Jaką naraz podnoszą śmiałkowie” zdaje się być „najsłabsze” i „uśpione”, czegoś, co „w uciechę pospolitą” spada „ci-cho” – niczym „pierwszy śnieg na wodę” (s. 23). I jest to ten sam „pierwszy śnieg”, który w innej fiszce do piekła – „Świeci z wysoka jasno. Żywo, biało” (s. 25). Co

emblemem opresji. Podczas potopu, który unosił na swych wodach arkę, deszcz padał przez czterdzieści dni. Tyle samo dni i tyleż nocy Jezus przebywał na pustyni, gdzie „był kuszony od diabła”.

¹⁹ Lub trop – jeśli pamiętać będziemy, że mandorla otaczająca Dzieciątka (niekiedy też Maryję) pojawia się stosunkowo często w ikonografii związanej z Bożym Narodzeniem, zwłaszcza w przedstawieniach adoracji nowo narodzonego Jezusa (w Kościele łacińskim ten – wykorzystujący mandorlę – schemat ikonograficzny tematu narodzenia był powszechny już w XIV wieku i nawiązywał do wizji świętej Brygidy Szwedzkiej).

to za światło?²⁰ Być może wolno w nim dostrzec blask, jaki rozjaśnia figurę anastasis. Figurę zstąpienia do piekieł – obraz, w którym wschodnia tradycja rozpoznaje ikonę zmartwychwstania.²¹ Nie wiem, czy tak właśnie jest, ale w tomie *Pod obcym niebem* Szlosarek wskaże na Jezusa w wyjątkowo wielu wierszach. I będzie budował przestrzeń tej obecności, w taki sposób, by mocno i wyraźnie wybrzmiał w niej związek pomiędzy tajemnicą słowa i wcieleniem, pomiędzy opresją kuszenia i zstąpieniem do piekieł, pomiędzy desperackim krokiem tego, który „przepaść wybiera” (s. 42) – wkracza „w umarłą sobotę” (s. 8), i rezurekcyjnym wymiarem podążania w głąb otchłani. Powtórzmy: „Ten problem ma skażoną naturę” (s. 42). I nie może być inaczej. Zstąpienie do piekieł zadaje kłam widzialnemu światu. Oto

²⁰ Dodajmy, że nieziemskie lśnienie „pierwszego śniegu” widać dobrze, kiedy zestawić je z barwą połaci innego śniegu. A będzie to „błękitny śnieg”, który w ciemnościach zimowego dnia „puszystą fanfarą mości się na dachach” (s. 31), i śnieg powracającej (w połowie kwietnia) zimy, który „mimo prognoz nie bieleje” (s. 38).

²¹ Píše Jerzy Nowosielski: „ikona Chrystusa schodzącego do piekła (nie do piekieł, czy do otchłani, ale właśnie do Hadesu, czyli po prostu do piekła) [...] to ikona symboliczno-mystagogiczna, tak jak i jej pokrewna – Zesłanie Ducha Świętego.” Przedstawienie „Chrystusa w mandorli, który pomiędzy statycznym układem niebo-piekło stwarza więź wstępującą” łączy „wielkopiątkowy, tragiczny aspekt katastrofy krzyża, która bezpośrednio wiąże się ze zstąpieniem do piekła, z chwalebnym przedstawieniem Zmartwychwstałego Chrystusa, który pociąga za sobą z czeluści piekielnych całą ludzkość.” (J. Nowosielski, *Ikona Zejścia do Piekła*, [w:] idem, *Inność prawosławia*, Warszawa 1991, s. 118, 121, 119; kwestie te omawia również Elżbieta Mikiciuk w znakomitej książce *„Chrystus w grobie” i rzeczywistość „anastasis”. Rozważania nad »Idiotą« Fiodora Dostojewskiego*, Gdańsk 2003; tutaj też literatura przedmiotu).

rzeczywistość infernalną wydobywa z mroku, odsłania i przenika przedwieczne światło – blask chwały. Piekło staje się przestrzenią zbawienia. Okazuje się obszarem nie tylko naznaczonym skazą, wydanym śmierci, martwiejącym, ale i przeniecowanym, na wskroś paradoksalnym. To dlatego Jezus, którego „imię się tłumaczy / Ze zmarnowanego ciała” (s. 36), rzuca „półzartem // »Czemu oglądacie się jeden na drugiego?«” (s. 11), choć dobrze wie, że zdrada Judasza już niebawem powierzy go śmierci i zepchnie w otchłań. To dlatego „odnawia lęk wysokości / I przepaść wybiera” (s. 42) – zawiera kuszeniu, pogrzebanym nadziejom, czeluści drugiego dna, by stamtąd mogły wybrzmieć i takie zdania:

Tak więc to, czego szukasz, dlatego jest, że mi wsunął palec.
Że w bok mi wsunął palec, którym najpierw grzebał w ziemi.²²
(s. 14)

7.

Rozpoznanie ciemnego tchnienia dni bez dna, doznanie demonicznej natury szczegółów, które „mają pamięć, jeśli chodzi o mnie” (s. 26), przeczucie, że „najistotniejsze to, z czego wcale nie zdajemy sobie sprawy” (s. 27) – wszystko to „winduje na sam szczyt ludzkiej pewności” (s. 26). O doświadczeniu tym napisze poeta –

²² W innym wierszu – ktoś, kto rozumie, że „nie ten kogo kochamy / Mówi najwięcej o naturze miłości”, będzie mógł powiedzieć: „Tak właśnie było: wrzucił mnie do wody, / A ja tonąc stawałem się pod jej skórą arką” (s. 40).

Ta pewność to fundament istnienia. Zło szczególne, niewątpliwe, konieczne. (s. 26)

Pewność, bez której nie sposób żyć. Wsparta na trywialnej i dojmującej wiedzy, że „diabeł tkwi w szczególne”.²³ Pewność, która gasi gorliwość, rozpala pychę, zabliznia rany. Zabija. To złowrogie tchnienie sprawia, że świat istnieje nie dając wytchnienia, że „wszędzie czyha powietrze” (s. 11), że układa się wokół głowy w „płomienną chustę” (s. 38). Ale w kreślonej przez Szłosarkę przestrzeni udaje się też niekiedy pochwycić inny oddech. To o nim mówi poeta, gdy pyta w wierszu *Po gradobiciu*, w wierszu brzmiącym mocno, niczym psalm:

Czy uwolnię od twego tchu rześki powiew
Stroszący korony w lesie nagle rozjaśnionym?

Ten sam podmuch unosi odpustowy balonik, niesie poszczekiwanie psa. I w tym samym tchnieniu –

dym ponad nami, wysnuty z czerstwych pastwisk,
Jak dobry pasterz przechadza się stronami.

To przestrzeń trwająca w zawieszeniu. Nieprzenikniony „status gloriae” (s. 41), który w świecie rzeczy widzialnych przybiera postać absolutnego ogołocenia. Właśnie w tę materię wkracza poezja, w tę przestrzeń wnika wiersz

²³ *Szczegóły*, z których wyimki przywołuję, to jeszcze jedno – przewrotne – odesłanie do Blake’a, do poematu *Jeruzalem*: „kto pragnie ujrzeć wizję – doskonałą całość, musi zobaczyć ją w drobnych szczegółach”, i dalej: „każdy szczegół jest człowiekiem, boskim członkiem Boskiego Jezusa” (W. Blake, *Z poematów*, przeł. J. Dudek, „bruLion” 1990, nr 14-15, s. 74).

– „*Rozwijający w strofach boskie (bo jakie inne?) milczenie*” (s. 21). Unoszone wiatrem pasma dymu układają się nad obszarami „ziemi niczyjej, / Dziurawej jak niebo po letnim gradobiciu” – w miłosną obecność, w „Wijący się sen o królestwie”. I być może jedynie w jego opłotach potrafimy rozpoznać, że – „otchłań to obłok, ogród na oścież i ścieżka wydarta” (s. 13).

NAJNIŻSZE UROKI

(o wierszach Wojciecha Bonowicza)

1.

Wojciech Bonowicz swoją debiutancką książkę otwierał słowami:

Dwa inne zwierzęta które proszę
by nie wyrywały mi rąk. Dni się
zapięły. W powietrzu nie ma
otworów którymi podano by nam
tlen.¹

Jest w tych zdaniach coś z atmosfery koszmarnego snu. Są niepokojące i enigmatyczne. Rządzi nimi składnia konotacji. Ale zarazem układają się w rzeczową relację – wyrazistą, oszczędną, rysującą same kontury, jakby obrys był wszystkim, co powinno zostać powiedziane. Ta liryczna notatka z zamazanej i zagadkowej sekwencji doznań wyprowadza na powierzchnię podskórny dramatyzm, ćmiący ból, coś, co stawia opór i nie pozwala

¹ W. Bonowicz, *Dwa inne*, [w:] idem, *Wybór większości*, Łódź 1995, s. 7.

się ani nazwać, ani zrozumieć. Dla autora *Hurtowni ran* nieoczywistość dziwnych figur i obrazów, zakorzenionych w świecie i jednocześnie wypchniętych poza jego granice, nieoczywistość fundamentalna, wewnętrznie skłócona, podważająca samą siebie – jest prawdziwą domeną wiersza. Dlatego powinnością poety będzie sprzeniewierzenie się podszeptom gotowego języka, rozbijanie wpisanej w język „iluzji trwałego znaczenia”.² Dlatego wiersz rozbudza niejasność słów, odsłania ich ciemne źródło, budzi je do życia. To na tych przeświadczeniach zasadza się zastanawiająca integralność poetyckiego projektu Bonowicza.

2.

Powiada poeta:

Wszelka niejasność, niedorysowanie, niejednoznaczność bardzo mnie zajmują. Zarówno na poziomie konstrukcji tekstu, rozbicia zdań, metaforyki, jak i na poziomie treści. [...] Mam wrażenie, że cała uroda poezji polega na tym, iż uwrażliwia nas ona na szereg stanów pośrednich, rozmaite subtelne napięcia, historie, które, choć niewątpliwie się dzieją, nie do końca wiadomo, czym są.³

² *Dwa razy w stół, trzeci raz poza. Pochwała poezji niezrozumiałej* [z W. Bonowiczem rozmawia K. Mikurda], „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 2, s. 22.

³ *Dwa razy w stół...*, s. 22. W tej samej rozmowie powiada Bonowicz o swoim warsztacie pisarskim: „Więcej skreślam, niż piszę. Z kilku wersji, które zapisuję, najczęściej wybieram najbardziej »chropawą«. To czytelna deklaracja, a otwierające ją paradoksalne zdanie mówi dużo o nachyleniu

W takim spojrzeniu ma swoje źródło stała skłonność autora *Pełnego morza* do mnożenia i rozwarstwiania wewnętrznych napięć wiersza, do poetyckich chwytów, których celem jest „utrudnianie i mylenie znaczeń”.⁴ Zapisywane przez poetę zdania często tracą kontekst, gubią wątek, kuleją, idą w rozsypkę, stają się nieporęczne, kłopotliwe, czynią ze słów i ich związków coś innego, niż to, czym w oczywisty sposób są. Szukają formy zmałowanej, pielęgnują skazy, ufają niezborności, wierzą w sens poruszony, w nieoczywisty sens, który pod dotknięciem wiersza „nabiera dwuznaczności, wpada w cudzysłów, staje pod znakiem zapytania”.⁵

3.

Wszystko to bierze się z poczucia, że poezja musi zmierzać w stronę zdarzeń i doświadczeń porzuconych przez język. Takie miejsca bez nazwy odnajdują się w wierszu. Trudno je uchwycić, jeszcze trudniej zrozumieć. Zdarzają się być na wiele sposobów powiązane z całością istnienia i zarazem są – jak istnienie – czymś nieuchronnym, czymś bez precedensu, bez miary. To w związku

językowej wyobraźni poety. Dodać jednak trzeba, że są to zdania nie do końca prawdziwe. Jeśli bowiem zestawimy publikowane odmiany tekstów, widać wyraźnie, że w kolejnych odsłonach zyskują na ostrości, na precyzji i tym samym – na sile.

⁴ M. Stala, *Przez szkło*, [w:] idem, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 239.

⁵ *Dwa razy w stół...*, s. 22.

z nimi odzywają się „przeczucia, tęsknoty, momenty zadziwiających spełnień, strony dziecięce w człowieku, nagłe zachwyty”, a wraz z nimi dochodzi do głosu nieodparta potrzeba złudzeń i silne poczucie, że właśnie w złudzeniu „zawiera się doza treści niezbywalnej, bez której trudno byłoby się obyć”.⁶ Zapewne to właśnie miał na myśli Adam Wiedemann, kiedy pisał, że liryka autora *Wierszy ludowych* jest przede wszystkim obszarem „poetyckiego guślarstwa, miniaturowych obrzędów, prób odczytania domniemanych znaków”.⁷ Te znaki nie znają swoich znaczeń, są jak leżąca pod łóżkiem „powykręcana piżama”, która mówi (w związku z którą się mówi): „Coś panu pokażę”.⁸ Ta piżama na coś wskazuje, w czymś miała swój udział, ale nie wiadomo, co to jest. Wiadomo tylko, że trzeba pytać:

Co stało się z jej twarzą?
Kto zebrał ją tak nagle?

O takich znakach – między innymi o nich – powie poeta:

To pisma dla śmiałych
znaki dla odważnych.

⁶ P. Śliwiński, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007, s. 269.

⁷ Przytaczam notkę zamieszczoną na czwartej stronie okładki: W. Bonowicz, *Wiersze ludowe*, Legnica 2001; dalej cytaty z tomu sygnuję skrótem: Wl oraz tytułem i numerem strony. Dla innych książek poety stosuję następujące oznaczenia: *Hurtownia ran*, Kraków 2000: H; *Pełne morze*, Wrocław 2006: P; *Wybór większości i Wiersze z okolic*, Wrocław 2007: Ww.

⁸ *Góra z dołem*, Wl, s. 29; cytat niżej: ibidem.

Dla tych
którzy naprawdę wierzą.⁹

Czego dotyczy ta wiara? – Pisma istnienia? Trwania
w piśmie? Bycia pisanym? Boga? Tego też nie wiadomo.

4.

Bonowicz przygląda się światu z uwagą. Obserwuje jego
poruszenia. Nasłuchuje odgłosów dobiegających z nie-
określonej głębi rzeczywistości. Przekornie zagląda pod
jej podszewkę. Spisuje notatki z istnienia:

Szuranie. To deszcz
tak ogryza głowy.
Przez całą noc potem
pijemy tę wodę.¹⁰

W zdarzeniach codzienności odsłania ślady innego
porządku:

Budzi nas bicie w bęben
blachy.

Śmieci
zabierają –
a nas
tak zostawia?¹¹

⁹ *Podróżnicy śmierci*, P, s. 15.

¹⁰ *Nie mogę powiedzieć*, Ww, s. 14.

¹¹ *My*, Ww, s. 15.

I wyciąga wnioski – ostrożnie, z chłodną przenikliwością:

Zieleń powoli ucieka ze słońca.
Milczenie jakby zebrali się tu ci
którzy nie chcą mówić. Ptak je rybę

w powietrzu i wygląda to jak znak
długo oczekiwany. Wyłożony nad
nimi w niewłaściwym dniu.¹²

Widziany w taki sposób świat zyskuje apokaliptyczny kontur. Życie zaczyna toczyć się po wyostrzonej krawędzi. Czas bieżących zdarzeń, staje się czasem ostatecznym –

Noc ciała gasną
w rowach na dworcach
słysząc język poległych. Za snem
najokrutniejsze symbole.

Wychodzą
z morza.¹³

5.

W wierszach autora *Południowego morza* nie ma niepokoju zapobiegliwej krzątaniny, nie ma gorączki codzienności. Niewiele w tej poezji wycieczek osobistych, publicystycz-

¹² 39°, Ww, s. 16.

¹³ *Południe*, Ww, s. 38; w wydaniu z roku 1995 wiersz nosił tytuł *Południe i środek*.

nych kuksańców. Jeśli się trafiają, to niemal zawsze bierze w nich górę ton przypowieści. Może to brzmieć tak:

Gazety wygrywały w wierszach. Kto tego nie spostrzegł
sam stawiał się gazetą. I słowo gazeta
mówiło o poezji więcej niż słowo przenośnia.¹⁴

Albo w ten sposób:

Jezu jaki ten świat zrobił się. Podobny do śmierci.
Wyniesiono liście. Cisza się rozgląda.
Zasypiają znów ci którzy się zbudzili.
Zapadają w sen ci którzy przyrzekali czuwać.¹⁵

Bonowicza interesują przede wszystkim momenty uwolnione od historii i polityki, odebrane tym realiom codzienności, które chcą uobecniać prawdę swoich czasów, i które z biegiem lat gubią mimetyczny nerw, tracą wyrazistość, a wraz z nią – znaczenie. Dlatego patrząc na Polskę trzeciego maja 1995 roku, zobaczy ją tak:

Ciernie przedmiotów. Drobnny druk
na ścianach. Krew podąża
z lewej na prawą. Słońce
przepuszcza nas. Ktoś może
nawet zabić ktoś inny może tylko
myśleć. Ktoś przemawia do papieru
ktoś inny jest papierem. Samo
tykanie zegara jeszcze nie
oznacza że czas nie stanął.¹⁶

¹⁴ *Śmichy?*, Wl, s. 32.

¹⁵ *Zmiany*, Ww, s. 9.

¹⁶ *Święto Polski*, Ww, s. 18.

Nieruchome święto – zapisane, spowite w drobny druk, jest jednym z tych momentów – uchwytnych i zarazem nieprzeniknionych, które odsłaniają istnienie całkowicie różne od tego, czym karmimy się na co dzień.

6.

Wiersze autora *Hurtowni ran* biorą na siebie impet czegoś nieokreślonego. Rodzą się w przywarciu do świata, który jest nagi, otwarty, nieociosany, niepodległy niwelującej pracy języka. Na trop takiego świata naprowadza lustrujące wszystko spojrzenie śmierci – ufne, w dziecięcy sposób naiwne:

Śmierć ma twarz
nie zawsze twarzą do ziemi.

Może być dzieckiem. Może
przybiec do nas wśród innych dzieci.¹⁷

Stąd asystowanie umarłym – przekładanie na czułość ich upartego milczenia, osvajanie nieobecności zamieszkującej ziemię niczyją. Stąd mnożące się pytania:

Dokąd poszli ci na których mi nie zależało. Czy znaleźli
drzwi? Czy łopatami w przysiadzie kopali dół głęboki?
Czy otworzył im gospodarz? Czy podał im rękę?¹⁸

¹⁷ *Wiersz zgorszenia*, P, s. 25.

¹⁸ *Baśń*, H, s. 23.

I poczucie, że namacany w głębi ziemi próg jest granicą zrozumienia, zza której widać jak kołyszymy się na wietrze niewiedzy –

Między nas wchodzą umarli. I my
wyobrażamy sobie że nie zapomnieli
o nas. Mówimy: oho wrócili przygnała ich
tęsknota. Oni tymczasem wchodzą
między nas jak między drzewa.¹⁹

7.

Świat nagi i nieokreślony odsłaniają też inne – powtarzam za poetą – przyrody, inne obecności, odmienne sposoby istnienia. Ich bliskość ma niekiedy intymny wymiar, a wtedy staje się znakiem sensu, który jest nieuchwytny i zarazem nieredukowalny. Ten sens nie ma doraźnych zastosowań, pozbawiony jest oczywistych racji. Łatwo go przeoczyć, ale dostrzeżony przyprawia o wzruszenie. Dobrze to słyszać w wierszu *Stworzenia* –

Patrzę przez szkło na ciebie
która masz osiem nóg.

To moje ramię tak skrzypi
maleńka. To ja.²⁰

Takim głosem odzywa się czułość – ostrożna, ściszona, wierna. I pokora – prostoduszna, a przy tym dyskret-

¹⁹ *Drzewa*, Ww, s. 24.

²⁰ Ww, s. 21.

nie ironiczna, zdystansowana wobec własnych przewag. W taki sposób przemawia powaga istnienia. I odwaga bycia w świecie, którego groza i obojętność nie zostają przemilczane.

8.

Spotkanie z nagim i nieokreślonym światem ma w poezji Bonowicza jeszcze jedną odsłonę. Myślę o powracającej w tych wierszach figurze nasłuchiwania. Skala pochwycanych odgłosów rozciąga się od budzącego grozę „wycia”, po nie mniej przerażający „szmer popiołów”.²¹ Te dźwięki powiadamiają o czymś nieoczywistym, układają się w sekwencje, zdają się tworzyć niezrozumiały język. Ale ich sens jest z gruntu niepewny. Próby przekładu na ludzką mowę są więc obarczone ryzykiem nieskończonych przeinaczeń i są też – naiwne:

Nad nami znów przekładają coś przesunęli
z prawej strony na lewą pod okno. Siedziałem
w samym środku hałasów rysowałem
postacie i wkładałem im dymki do ust.²²

Wysłuchiwanie się w poruszenia tego, co nad nami, chwytnie i objaśnianie dźwięków dochodzących z góry – ma w sobie coś z dokładności fonograficznego zapisu, ale wzór i miarę bierze dla siebie też z komiksu. Takie nagranie rejestrowane jest zawsze nie dość wprawną

²¹ Kolejne wyimki: *Początek*, Wl, s. 17; *W korytarzu*, P, s. 13.

²² *Nagranie*, Wl, s. 21.

ręką. Nigdy nie wiadomo, na ile jest wierne, czy nie podwyższa lub nie obniża skali, czy nie narzuca własnej akustyki, ani czy jego materia nie jest jedynie szumem tła, nie wiadomo, jak i do czego je dostroić, ale to właśnie te rejestrowane dźwięki przekładają się na dukt słów, które poeta wkłada w usta komuś, kto mówi w jego wierszach.

9.

Kto mówi w tych wierszach? Kto słucha? Kto komu wkłada dymki do ust? Na te pytania nie ma klarownej odpowiedzi. Można powtórzyć za poetą:

Ale kim ja jestem? Czasem nie można
pogodzić tego że jesteś i tego kim.²³

Można dopowiedzieć, że podmiot tych wierszy to często ktoś wewnętrznie zmacony, usytuowany na zewnątrz, stojący obok siebie – „tam gdzie leżał nóż”, w miejscu, które „zmywa / cień ze ściany”.²⁴ I jest to też ktoś wsłuchujący się z uwagą w skłócenia – własne i obce; ktoś nieobrysowany, kto wie aż nazbyt dobrze, że –

W drugim kącie ciała
coś stuka w ścianę. Nerwowo. Natrętnie.²⁵

²³ *Złote talerze*, Wl, s. 33.

²⁴ *Obok*, H, s. 17.

²⁵ *Dość*, H, s. 16.

W tym pukaniu zakorzenia się odwrócone istnienie innej obecności. To ono tworzy punkt odniesienia, bez którego tożsamość jest tylko retorycznym pleonazmem, świadomość siebie – swoim własnym echem, nawołującą się pustką.

10.

Można to odwrócić. Można zapytać, do kogo się mówi w tych wierszach? Komu powierza się rozpoznania takie jak to:

Twój cieniutki pędzelek maczany w czerwieni
ożywia pola bitew. Czy każdy kolor ma swego dowódcę?
Kiedy będę pod ziemią dowódca będzie nade mną.
Będzie podnosił rękę i opuszczał a kolor
będzie wstawał i padał wstawał i padał.²⁶

Kto jest tym kaligrafem kolorów podziemnych? O jakich bitwach mowa, o jakiej szarży, o jakich barwach? Mam wrażenie, że rysują się tu dwie odpowiedzi – uzupełniające się wzajemne, ściśle ze sobą związane. Cieniutki pędzelek prowadzi ręka artysty. I trzyma go też w swoich palcach – Bóg. Ich wspólnym tematem jest śmierć. Ich sztuka smakuje goryczą. I jednocześnie są jedyną publicznością –

Jaki wiersz o śmierci?
Wbijam zęby w gruszkę.

²⁶ *Usta nad oczami*, Wl, s. 31.

Gorycz. W zepsutym wnętrzu
niezrównany biały artysta

zabawia mnie swoimi
robaczymi ruchami.²⁷

Tak mówi poeta. Tak mówi Bóg. Wbijając zęby
w miąższ, smakując jego śmiertelnej goryczy – dowiadyuje
się czegoś, co jest głęboko podzielone na „ma i nie”, na
„nie / ma i nie / będzie”.²⁸ Te biegnące w nieskończoność
rozdźwięki tworzą sieć. Niekiedy wydaje się, że nie ma
znaczenia, kto ją zarzuca –

Jeden wypłasza ryby drugi nadstawia siatkę.
Trzeba sięgać głęboko pod korzenie drzew.

A jeśli to Bóg i jego przeciwnik
tego popołudnia pracują razem?²⁹

Kiedy indziej to właśnie Bóg – lub poeta – odnajduje
się schwytany we własny niewód:

Nawet w tramwaju w sieci
ze ściśniętą głową. Śpiewa piosenkę
i ci co wysiadają i ci co
wsiadają są już w jej słowach.³⁰

Ale bywa i tak, że nie jesteśmy pewni, czy sieć jest
w dobrych rękach:

²⁷ *Publiczność*, Ww, s. 32.

²⁸ *Moi ludzie*, Ww, s. 12.

²⁹ *Łowcy*, P, s. 19.

³⁰ *Na własność*, Wl, s. 25.

Bóg trzyma ich w sieci. Wysoko wznosi
 zaciśniętą dłoń. „To nie miałoby sensu”
 wołają ci którzy sami się potępiłi.
 Nie rozumieją że najgorsze już się dokonało:
 w dniu w którym porzucili królewskie korony
 żeby założyć czapeczki z papieru i pokrzyw.³¹

11.

Bóg i poeta spotykają się w przestrzeni, której horyzont
 stawia opór nieufności, sprzymierza się z pragnieniem,
 biegnie w głąb pamięci, wybiega naprzeciw nadziei. Ot-
 wierający się tu obszar autor *Hurtowni ran* określi jako
 – *Sen słów*. W granicach tego snu nie wiadomo, kto do
 kogo mówi –

Teraz kiedy zawinięto już ciebie
 we mnie pada. Pies charczy w ciemności
 i idzie za mną z rozerwanego świata
 to jedno nie zerwane słowo. A ty

kiedy zawinięto już mnie w ciebie
 i złożono na ziemi czy pomyślałaś że
 pada tak od dawna i jeszcze nikt nie
 wymówił przy tobie tego słowa tak jak powinien?³²

Ale właśnie dlatego, że są to śniące słowa, że śnią sen
 o sobie i o innych słowach – wolno przypomnieć zdania
 zapisane niegdyś przez Wata:

³¹ *Sqd*, P, s. 28.

³² *Sen słów*, H, s. 9.

Poczem owijał się wokół mnie, bez pośpiechu,
w miarowych ruchach. Coraz szczelniej.
Poprzez miękką włochatość jego czułem kręgi
twarde jak kauczuk. Nie krzyczałem, choć bolało.
Wiadomo: co czyni, czyni z miłości dla mnie.³³

I wtórujące im słowa Bonowicza:

Cichutko wchodzi do pokoju i owija mnie.
Ciało ma pełne cierni. Pot gęsty i słodki.³⁴

Obaj poeci myślą o Bogu. Obaj zamykają liryczną przestrzeń jego „robaczymi ruchami”.³⁵ W taki sposób mówi się o doświadczeniu religijnym, które jest doznaniem czegoś całkowicie odmiennego. Intymny charakter tego doświadczenia milczy w języku oficjalnego sacrum. Dochodzi do głosu – w wierszu. I zwykle nie sposób wtedy rozeznaczyć kto mówi, kto słucha, kto komu wkłada dymki do ust. Jak w wierszu *Elel* –

„Są dnie kiedy leżę na samym dnie”. Kiedy choroba
skrobie w moje wewnętrzne ściany. I wciąga mnie do środka.
I w dół.

Moje ciało zleżałe. Mój umysł zleżały: jak gruszka
która od ciągłego sprawdzania czy zmiękła rzeczywiście robi
się miękka.

³³ A. Wat, *Tęj znów nocy...*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, w oprac. A. Micińskiej i J. Zielińskiego, Kraków 1992, s. 337.

³⁴ *Przebaczenie*, P, s. 33.

³⁵ *Publiczność*, Ww, s. 32.

Każdego dnia przeżywam śmierć i zmartwychwstanie i znowu
śmierć słowa.

Język objawienia mętnieje jak woda pod kwiaty.

Dlatego wolę mówić do Ciebie językiem którym kiedyś zbli-
żałem sobie ludzi.

Powinieneś wiedzieć: „Ludzie to są kobiety; dla mnie”.³⁶

Zdania ujęte w cudzysłów pochodzą z notatek Leo Lipskiego. Pierwsze z nich znajduje dopełnienie w takim oto wyznaniu:

Zbiegają się z czterech stron świata wszystkie parszywe stany i żłobią to dno. I zdaje się, że się stamtąd nigdy nie będzie można podnieść. Tak raz będzie naprawdę. Wznoszą się bardzo wysokie ściany po obu stronach, tak wysokie, że widać, jak się zbiegają w oddali; jak tor kolejowy.³⁷

Czy nie tak właśnie wygląda otchłań? I zstąpienie do niej? A jeśli tak, to czy nie jest to otchłań tego, co na wskroś ludzkie – otchłań ciała, otchłań wcielenia? Zdanie zamykające wiersz jest u Lipskiego centralnym ogniwem sekwencji zapisów mówiących o samotności, dla której kontrapunktem – bliskim i nieosiągalnym – są kobiety. Notuje autor *Sarniego braciszka*:

Patrzę ze wzruszeniem na nagie plecy kobiet. I w ogóle, w lecie, w lekkich sukienkach, kobiety poruszają najgłębszą strunę, najistotniejszą.

³⁶ Przytaczam tekst za edycją w „Tygodniku Powszechnym” (2007, nr 28); wcześniej wiersz ukazał się w tomie *Pełne morze* (s. 31), gdzie ma nieco inny kształt graficzny (podyktowany zapewne względami typograficznymi).

³⁷ L. Lipski, *Tel Awiw 30 VII 46*, [w:] idem, *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*, wybór, oprac. i posłowie H. Gosk, Izabelin 2002, s. 78.

I w końcowym akapicie:

Widziałem na wystawie majteczki kobiece, gazowe, zrobione z najdelikatniejszej tkaniny: przezroczyste, z puchu tiul. Nieopisane. Nie wiem, jak opisać. Nie potrafię.³⁸

Spojrzeniu na kobietę odpowiada echem struna najgłębszego pragnienia – zabarwionego erotycznie, wzbierającego falą czułości, odbierającego głos. To pragnienie biegnie w stronę czegoś, co jest najistotniejsze i zarazem jest tak kruche i ulotne jak ciało, które niknie z oczu, traci na realności, osuwa się w nieistnienie, zostawiając po sobie puste miejsce – woal najdelikatniejszej materii. I właśnie w takiej pustce zakorzenia się i rośnie samotność kogoś spoglądającego na nagie plecy, patrzącego na ich rysunek pod letnią sukienką, niekończąca się samotność kogoś, kto ten obraz stale będzie nosił pod powiekami. Czy nie tak patrzy na nas Bóg? Nie wiem, ale mam wrażenie, że *El-el* mówi nie tylko o Leo Lipskim, że w rysach pisarza – i w jego dziele krążącym wokół cierpienia – pozwala dojrzeć twarz Boga. Ta kenoza dokonuje się za sprawą gestu poety. Na jej ślad naprowadza zabieg na poły kabalistyczny, odwołujący się do audytywnego rejestru tekstu. Otóż, w inicjałach L. L., od których urobiony został tytuł wiersza, dosłuchać się można echa takich imion jak hebrajskie El-Elion – Bóg najwyższy, El-Elohim – Bóg bogów, czy po prostu zdwojonego El, oznaczającego – Boga.³⁹ Lipski pół wieku spędził

³⁸ L. Lipski, *Moja samotność...*, [w:] idem, *Paryż ze złota...*, s. 79.

³⁹ W kwestii tej vide: M. Szlachciuk, *Imię Boga*, Bydgoszcz 2003, s. 25-27, 31-32, 42-43. Izraelski kontekst biografii i pisarstwa Lipskiego oraz jego żydowskie pochodzenie biorę za kluczowe i wiążące wskazówki interpretacyjne,

w Izraelu. Przez lata trawiony postępującą chorobą, pisał niewiele, ale jego dzieło jest krystalicznie czyste. Bonowicz napisze, że stanowi ono „jeden z najoryginalniejszych projektów w literaturze polskiej ubiegłego wieku”.⁴⁰ Wolno dodać, że jest to projekt artystycznie odważny i zarazem skrajnie ascetyczny, że w całości podporządkowany jest namysłowi nad cierpieniem. Dzieło autora *Niespokojnych* – mocniej niż u innych pisarzy polszczyzny – prześiąknięte jest bólem. Dotyka ran i samo jest raną. Dotyka życia i tym samym schodzi na dno cierpienia. W głębi tej otchłani, jak w zleżałej gruszcce – daje o sobie znać „robaczymi ruchami” przejmująca do żywego obecność, za sprawą której nieustannie dokonuje się „śmierć i zmartwychwstanie i znowu śmierć słowa”.⁴¹ Ta przestrzeń jest miejscem wiersza. I jest też miejscem zstąpienia. W nim rodzą się i ku niemu zmierzają – „Najniższe uroki”.⁴² W nim mają swoje gniazda ptaki podziemne –

ale nie od rzeczy będzie może dodać, że Elel w mitologii argentyńskich Indian to imię demona, który sprowadza burze, choroby i śmierć, a jednocześnie odgrywa „pewną rolę w inicjacji dziewcząt” (vide: M. Lurker, *Leksykon bóstw i demonów*, przeł. J. Prokopiuk, R. Stiller, Warszawa 1999, s. 85-86).

⁴⁰ W. B. [W. Bonowicz], *Pamięci Leo Lipskiego*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 28; pod notatką, prócz wiersza *Elel*, zamieszczony został niepublikowany wcześniej utwór *Elel wraca z Paryża*, który jest wariacją na temat zakończenia *Paryża ze złota* i wykorzystuje pojawiające się w eseju Lipskiego frazy (vide: L. Lipski, *Paryż ze złota*, [w:] idem, *Paryż ze złota...*, s. 29, 40, 41).

⁴¹ Kolejne przytoczenia: *Publiczność*, Ww, s. 32; *Elel* („Tygodnik Powszechny” 2007, nr 28).

⁴² *Egotyk* zatytułowany *Inny skrawek nocy* kończy Lipski w ten sposób: „Cytat / »I życie, którym żyjemy tutaj, ma swoje potrzeby, ponieważ jest w nim wdzięk pewien i łączność z tymi najniższymi urokami«. / św. Augustyn / Najniższe uroki” (idem, *Paryż ze złota...*, s. 45).

Pod tupaniem skrzypieniem

przesuwaniem rzeczy wodą w rurach która zbiera
to co najbardziej wstydlive wszystko być może.

Ale nie ptaki. One wewnątrz kołyszą tym całym

światem gwałtownie wracają do siebie z krzykiem
z krzykiem na powrót się dzielą i chociaż
nie mogą uciec mogą przynajmniej nie spocząć.⁴³

12.

Pisarstwo Bonowicza rodzi się z przeświadczenia, że nieoczywistość świata jest znacząca. Dlatego poeta podąża w stronę miejsc okrytych cieniem, sprawdza wierszem to, co w potocznym doświadczeniu rzeczywistości pozostaje zatarte. Sprawdza, „czy ciemność nadal pracuje i jak układa rzeczy”.⁴⁴ Ta ciemność odbija się w słowach, które próbują dotknąć tego, co milcząco stawia opór. O takich słowach można powiedzieć: „Ich nadzieja jest niesprawiedliwa. Dlatego nie wyklucza nikogo”.⁴⁵

13.

Autor *Hurtowni ran* chce być wierny wierszom. Ufa ich niepewnej mądrości. To dlatego nie jest skory do cyzelowania, upiększeń, ukrywania skaz. Wręcz przeciwnie. Za-

⁴³ *Wiersz rozkoszy*, H, s. 18.

⁴⁴ *Ulga*, H, s. 7.

⁴⁵ *Region*, P, s. 14.

pisane przez siebie zdania pozostawia rozdrażnione, na wpół ślepe, nieukształtowane. Stara się rozhuścić słowa, forsuje frazę, wyrywa ją z kontekstu. Nie boi się niewygodnych, uwierających rozwiązań. Spokojnie patrzy, jak wiersz grzęźnie we własnej materii, pruje się, gubi oddech. W tej poezji składnia zwykle kłóci się z rytmem, rytm z grafią. Frazy niepewne swoich wewnętrznych porządków łatwo rozpadają się na ułamkowe syntagmy – pielęgnują nagłe, odśrodkowe znaczenia. Pozbawione przecinków, rozbite mocnymi przerzutniami, rozpisane na ostro cięte wersy – stają się nieforemne, nieznośnie nastroszone. Ale to właśnie dlatego są bardziej pojemne. Uderzają z niezwykłą siłą. Zahaczają o coś, czego doświadcza się niemo.

14.

To samo można powiedzieć o kształcie świata wpisanego w wiersze Bonowicza. Tworzą go na równych prawach brzmiące mocno wyznania, wyraziście nakreślone portrety (i autoportrety), sceny rysowane ostrą kreską – często z ironią, niekiedy z gniewem; a obok nich fragmenty pospiesznych notatek zapisywanych na pogniecionych kartkach, strzępy rozmów, zatarte ciągi zdarzeń, ułamkowe obrazy – niekiedy tak nieporęczne jakby zostały wyjęte ze snu. Wspominam o tym, bo mam wrażenie, że w wielu wierszach autora *Petnego morza* trwa stonowana, ujęta w chybotliwą formę – atmosfera sennego koszmaru. To ona podsycza wieloznaczność, usprawiedliwia przejaśkrawienia, wprowadza na scenę dziwne figury – odmien-

ne, obce, wyobrażone. W jej granicach słyszeć rozmowy wersów, dialogi wierszy i tomów – tok nawiązań, powroty motywów, odwrócenia. Senny kontur ma jeszcze jeden walor – wyostrza napięcia. Dotyczy to zwłaszcza kolizji między odczuciem powagi i wymową scen „przedstawiających udręki życia w ujęciu dowcipnym”.⁴⁶ Groteskowa tonacja tych wierszy skutecznie przełamuje ich wysoki ton, unaocznia dystans – do poetyckiej dykcji, do jej możliwości i uroszczeń. Ale jednocześnie dzieje się coś odwrotnego. Coś, co każe pomyśleć o najwyższej stawce.

15.

Autor *Wierszy ludowych* wie, że poezja bywa jak „Odcisk głosu w skale”.⁴⁷ Ale wie też, że najczęściej wolno o niej powiedzieć jedynie: „Cały wiersz to pognieciony papier”.⁴⁸ I można dodać, w następnym utworze tomu –

Ich dzieci pytają czy to co
w śmieciach naprawdę nie
jest mi potrzebne.⁴⁹

Ale jeśli wiersz to ten pognieciony papier w śmieciach, i jeśli właśnie dzieci mają do tego nosa, to można też zamknąć oczy na „Okrucieństwo literatury” i jej los powie-

⁴⁶ *Gdy spytają o zdrowie*, H, s. 28.

⁴⁷ *Piosenka innych dzieci*, H, s. 11.

⁴⁸ *Zmiany*, Ww, s. 9.

⁴⁹ *Krucho*, Ww, s. 10.

rzyć dziecięcej wyobraźni – ufnej, niezmordowanej ciekawskiej, napiętej do granic płaczu.⁵⁰ Choćby tak:

To nie dla dziecka
myślę sobie ale
pokazuję mu swoje wiersze
i pozwalam dorysować
nowe.⁵¹

Być może dla takich wierszy: „budzimy się zapisujemy żyjemy tym jeszcze”.⁵² Kto wie. Ale naszkicowana przez poetę scenka uzmysławia też, że wiersz jest w istocie czymś niemożliwym. Nie tylko dlatego, że ma udział w ubóstwie mowy, że zawsze rysowany jest niewprawną ręką, ale z tej głównie przyczyny, że chce zaświadczać o czymś, co jawi się jako niemożliwe, że próbuje przechować w przestrzeni słów jakiś niepewny, niewiadomy sens – zarazem prosty i całkowicie ciemny, sens, którego poruszająca siła wychyla się w świat kapryśnie, nagle, bez naszego udziału, i pojawić się może równie dobrze w rytmach lub skłóceniach dopracowanej frazy, jak i w rysunku dziecka.

⁵⁰ Wiersz, którego fragment wykorzystuję, otwiera *Hurtownię ran* i brzmi tak: „Okrucieństwo literatury? Dwa zdania z których jedno / zabija drugie i przejmuje jego słowa” (H, s. 5).

⁵¹ *Początek roku*, Ww, s. 27.

⁵² *Wzgórze*, H, s. 30.

16.

W wierszach Wojciecha Bonowicza odzywa się życie rzucone „między brzegi” – szamoczące się w uścisku strachu, leżące na chodniku, szarpane, wpędzane na powrót w ciało, wyławiane z toni, ściągane z tamtego brzegu w dół, na dno, na naszą stronę istnienia. Tam, w górze, rozciąga się morski odmęt, otwiera się przestrzeń innych ciał, obcych rąk, umarłych. Tutaj – trwa wirowanie zdarzeń, dokonuje się nieustanna ucieczka rzeczy i miejsc. Unosi je przemożna, odśrodkowa siła, która kolejne strzępy świata odrywa od nas i wyrzuca na inne brzegi, popycha ku niewiadomej stronie.⁵³ Niekiedy pojawiają się dyskretne ślady innego porządku –

Wpięta z boku
we włosy stewardesy mała różyczka. Dżem na szyi
tej ślicznej pani co tak się godnie nosi.

Momenty włączenia w istnienie, uniesienia – powrotu głębi. Chwile pewności – intensywne i jasne, jak ta w zagięciu czasu, we wznoszącym się samolocie. Pisze o niej autor *Pełnego morza*:

o wschodzie słońca świat się ze mną zrasta.
I żyje wszystko co umie o życie poprosić.
Więc otoczony jestem przez pędzące prośby.
Podróż powietrzna: czas nagle zagięty.

⁵³ Parafrazuję wiersze *Między brzegi* (Wl, s. 10) oraz *Dobry w złym* (H, s. 14).

Wznoszę się i ukrywam przed spokojnym wzrokiem
stewardesy że czuję się na chwilę święty. Wzięty
na krótko w niebo co wszystkich pochłonie.⁵⁴

Częściej jednak słyszeć w tej poezji doznanie nieprzejrzystości świata, doznanie obcości. Jest stonowane, bywa, że kryje się za ironiczną gardą, za cudzym głosem, ale daje o sobie znać jasno i wyraźnie. Mówi o ranie istnienia – nieobjętego, spadającego w swoją własną przepaść. Mówi o odwadze skierowania myśli w ciemność. O odwadze rozterki. Bonowicz wyzna: „Wiersze są ranami, ale też same ranią”.⁵⁵ Dlatego wiersz wykrwawia się. Dlatego jest jak nagłe, tępe uderzenie nieznanego sensu. Ślad po uderzeniu. Miejsce nabiegłe krwią, bolesne, sine. Z takiego miejsca odzywa się zimna nadzieja, która podpowiada – parafrazując *Pieśń nad pieśniami*:

Potężny jest ból. Potężniejszy niż sąd.⁵⁶

I zimna wiedza –

Nie boli. „Będzie bolało” mówię.⁵⁷

Kiedy? – Zawsze. I kiedy jeszcze?

Jeszcze o ostatniej: z suchym listkiem
w krtani. Z powieką pod wieko.⁵⁸

⁵⁴ *Latający bohater*, P, s. 34.

⁵⁵ *Dwa razy w stół...*, s. 22.

⁵⁶ *W korytarzu*, P, s. 13.

⁵⁷ *Historia prywatna*, H, s. 27.

⁵⁸ *Piosenka w tempo*, P, s. 26.

LEKKOŚĆ PONAD POJĘCIE: SOSNOWSKI, SENDECKI, BARAN (centon)

1.

Andrzej Sosnowski, Marcin Sendeki, Marcin Baran. Poeci na scenie miasta. Rzutcy, obyci, znakomicie znoszący alkohol. Dobrze ulokowani w pejzaż z papieru, w obszarze, nad którym jarzy się niebo neonów, w przestrzeni pełnej łuszczących się wyrazów, gdzie – jak powiada Leśmian – „słowo się nie spokrewnia z pozasłownym trwaniem”. Ten wyimek pochodzi z wiersza *Pejzaż współczesny* kończącego się takim oto obrazem –

I księżyc, co na dachach dolśnił się do czczości!
I niebo – nad dachami! Niebo bez przyszłości.

Tak Leśmian widział współczesne miasto – mizdrzące się „w światła [...] potopie”, „zajadłe w byciu”, „całe we łzach i betonie”. Dziś, jak sądzę, nie ma powodów, by opisywać je inaczej. Tamta sztuka wciąż nie zeszła z afisza. I grają w niej ciągle ci sami aktorzy – czczość i mrok, pusty zaświat, śnieżąca nicość.

2.

Czy to właśnie ta pleniąca się, nieledwie erupcyjna pustka – jej „taniec”, jej „zapalenie” – przyciąga poetów? I zwłaszcza tych, którzy łowią słowa i rzeczy sunące w ciszy niczym torpedy? Nie wiem, choć skłonny jestem zgodzić się, że „Pod sukienkami wiruje pustka i pustka pompuje garnitury”, że „wygra ten, kto pierwszy nie złapie oddechu”, że w końcu „światło się zmieni i skreśli kolory”, że „ciemność przegląda się w słowach przeciw niej zwróconych”. Jakby jednak nie było, coś sprawia, że miasto jest niczym „dożylne rozkazy”, niczym „spazm, / skurcz lotek nad bielą karawany”, że pod „żaglami śniegu”, „w szadzi”, „w cichej bieli”, gdy „wieje czysta groza, która za chwilę zacznie nam się skraplać”, miasto nadciąga, płynie, kołysane rwącym się „trop w trop” oddechem. I kiedy „Na tlejącym śniegu nisko je wznosi wiatrem pchany kurz”, kiedy „W czarnym powietrzu brzmią wołania straży”, kiedy „krojone nożami ulic” miasto podnosi „stulistną” powiekę, jego ciemność obraca się w skrzący popiół wiersza, w lśnienie ust, które „otwiera sen”, w „korzenny opar ciszy”, w „Vox Coelestis”. To właśnie „Dla tej ciemnej miłości dzikiego gatunku” poeta – niczym wiersz – idzie w miasto, „wychodzi z domu i nigdy nie wraca”, wywraca świat na nice, „traci pamięć za rogiem ulicy”, zatracą się, zapada w ów „niejasny blask”, by odtąd słuchać „jak rechoczą odpustowe race”, by na samym dnie snów biec grzęznącymi w mroku ulicami, zerwać się z krzykiem, klęknąć w nogach łóżka i nie wiedzieć jak na jego „piętach zapala się brzask”.

3.

W ich wierszach rzeczy i słowa są niczym kobiety. Przechodzą, płyną, dryfują. Całe w makijażu, w woalach mody. Wyzywające, kusząco jaskrawe. Przekorne symbole bez poręczeń. Zalotne znaki przyparte do własnych granic. Tak widzialne, że aż obsceniczne. Tak naoczne, że nieosiągalne. Ich ruch przyprawia o zawrót głowy, odbiera oddech. Ich nieważkość wstrzymuje bieg myśli. To stąd ironiczna szarża, chichot przez zaciśnięte zęby, popłoch podszyty tą miękką tonacją, która brzmi czysto tylko wtedy, gdy czułość oswaja się z goryczą. Stąd wrażenie zgiełku, rozbieganego echa, rozjątrzenia. Stąd obsesyjna aura i ścinający ją chłód. Stąd poczucie *déjà vu*, *déjà lu*. Można to ująć inaczej, można powiedzieć –

Spokojnie, zimno. Kobiety przechodzą. Refren się powtarza. Przechodzą kobiety. Lekki ruch nadgarstka. Przechodzą kobiety. Coś nieswojego w ustach. Kobiety przechodzą. O ile więcej powinno kosztować to, co złożone, od tego, co proste? Kobiety przechodzą. Chłód słońca jesienno obejmuje mnie. Przechodzą kobiety. Nie obejmuje nas. Kobiety przechodzą.

Albo w ten sposób –

Oczywiście, nie do ustalenia, w sobotniej sukience idzie ulicą, szminka tonie w strugach wilgotnego wiatru. Asfalt jest miękki, dotyka warg, piersi, oczy wędrują wzdłuż nóg. Szorstki dym przecina skórę i śluz, paznokcie dławią się

szeptem, błyszczą policzki i palce, ogłuszone,
poprawiają niedopięty guzik (zapięcie
torebki?). Pieką spojówki, głowa,
odchylona, notuje rytm, kolor i krój bluzki,
Teraz i za tydzień, oczywiście nie do ustalenia.

Lub tak –

Bo kobieta na koniuszkach nerwów ma ciepły prąd czasu, dłu-
żej śpi, wolniej przechodzi ocknienie. I niczego nie przesądza,
bo czym jest fatalność końca, jak nie drugim oddechem – ciała
i czasu, łaskoczącą podszewką rzeczy?

4.

Ich poezję okrąża ciemność. Ta sama, „która od począt-
ku była dla nikogo”. Ciemność i milczenie. W zalega-
jącej ciszy piszą kunsztowne, konceptystyczne wiersze.
Krystalicznie chłodne i zarazem przesiąknięte gorzkim
dymem czułości: „Czujesz ten błysk w węźle gardła?”.
Zapełniają „zapełnianiem puste ramki ust”, z zimną
świadomością, że „pełnia przysiadła nam wszystkim na
piersiach”, że „dzień się mrowi”, że „na końcu światła
jest tunel”, a w nim „krwotok detali w pociemniałych
oczach”. Każdy z nich ma swoje dominium. Baran: ero-
tykę. Senddecki: sensualność. Sosnowski: pamięć i emo-
cje. Ale jednocześnie każdy z nich wie, że skoro „Dziew-
czynka wkłada w usta dwa różowe palce” to „Nie sposób
się zgubić”, i zarazem, że trzeba „Ogołacać się / I gubić
drogę”, biec jednocześnie „we wszystkich kierunkach”.

Wiedzą, że dłoń, „która pisze” jest „już po drugiej stronie”, tam, gdzie „dziewczynka [...] uśmiecha się z żylatką pomiędzy zębami”. Wiedzą, że „Krew ucieka z ciała / zarosłego pustką”, że „musimy zadawać sobie ból / Żeby wszystko szło śpiewająco”. Słowa i rzeczy suną cicho w ich kierunku. Niczym torpedy.

ŻYWY TOWAR, OPIUM

(notatki o *Koloniach* Tomasza Różyckiego)

1.

W tomie *Sezon na Helu*, w wierszu *Powstanie pewnej kolonii*, Andrzej Sosnowski pisał:

A później?

Spuścić mgłę. O zmierzchu
tylko śmiech chłopca w ociemniałym podwórku
odpowie barwie czasu, który ich opuścił
pytając o przestrzeń, o jakiej nie śnili.

I w wierszu kolejnym, zatytułowanym *Powstanie innej kolonii*, dodawał:

A kontrola?

Czy wyszła z mody sztuka umierania?
Bez inicjałów. Swobodnie nieswoi
pójdą gęsiego przez obce terytorium
szukając przygód poza tym grafikiem.¹

¹ A. Sosnowski, *Dożynki. 1987-2003*, Wrocław 2006, s. 41; wyimek wyżej: s. 40.

Ten płynny ruch ubywania, zapadania ciemności, zanikania przestrzeni i czasu, ten nurt zadawanych po omacku pytań i niejasnych, ociemniałych odpowiedzi, jest dryfowaniem w stronę obszarów, które narastają na trawionej przez ogień mapie, plenią się gdzieś za linią horyzontu, na innym brzegu, poza granicami i jawy, i snu. I właśnie te zamorskie terytoria, te ziemie obce, nie ujęte w żaden grafik – kolonizuje wiersz. W *Koloniach* Tomasza Różyckiego mamy do czynienia z podobną ekspansją.² Jej zapisem jest cykl 77. numerowanych kolejno utworów. Jak zawsze u autora *Kampanii zimowej 2003* – finezyjnych i chropawych zarazem, użyczających sobie nawzajem motywów i obrazów, oplecionych siatką powtórzeń. Wszystkie teksty mają kształt sonetu francuskiego. Wszystkie ujęte zostały w ramy powracających rytmów, współbrzmień, zamarkowanych rymów. I wszystkie opatrzył poeta tytułami, które przywodzą na myśl dziewiętnastowieczne powieści podróżnicze, relacje z wypraw do egzotycznych krajów, opisy podróży po zamorskich koloniach.

2.

Pisarski gest autora *Dwunastu stacji* bywa rozbrajająco szczodry. Rządzi nim skłonność do kunsztowności. Niekiedy – ozdobnej, ornamentacyjnej, wymuszonej. Częściej – złamanej, niełatwej, niepokojącej. Obsesyjne cechy

² T. Różycki, *Kolonie*, Kraków 2006; cytaty z tomu lokalizuję bezpośrednio w tekście, sygnując je numerem strony.

tej wyobraźni, jej ciemne ceremonie, wizyjność, dyskursywny kontur – naznaczone są skazą literackości. I Różycki mocno to eksponuje. Jakby w przeświadczeniu, że poeta ma tylko słowa do obrony, że przypiływom pustki, tchnieniu grozy, jałowości, nudzie – przeciwstawić można jedynie finezję i dystans. To dlatego, jak sądzę, w tych wierszach powracają figury i rozpoznania obecne już we wcześniejszych książkach. Dlatego nie zmienia się tonacja i słyhać te same, skłócone wewnętrznie akordy. Dlatego kolejne spojrzenia układają się w cykle odwróceń, lustrzanych odbić, zaprzeczeń. Jeśli ciąży na nich powaga, to nie nazbyt patetyczna, raczej – oprószona śmiechem, płochliwa. Jeśli ironiczna werwa, to podcinana przez łatwość, z jaką błazeński grymas obraca się w napięcie, którego skala jest głęboko ludzka. Pisać wiersze – zdaje się mówić poeta – to przyłgnąć do świata i nasłuchiwać. Powierzyć wszystko przeczuciu, że „pulsujące punkty” są wszędzie, że zawsze „znajdzie się atrament” (s. 72). Pozwolić, by frazy, brzmienia, rytmy opływały ciało, by ich nurty utworzyły formę, odbicie, ślad – egzystencji. I ten, kto mówi w *Koloniach*, daje się unosić słowom, godzi się na ich lotny byt, na ich eteryczną konsystencję i nieważką treść. Pamięta bowiem, że istnienie przedzierzgnięte w wiersz jest nie tylko „powietrzem”, ale staje się również „pyłem całkiem niewidzialnym” –

wirującym w powietrzu, tak długo, aż wpadnie
w końcu tobie do oka, a ono załzawi.

(s. 15)

3.

Różycki pamięta również i o tym, że każdy wiersz to kolonia powstająca na obcym słowie, na cudzym języku. Dlatego słucha łapczywie, przypatruje się uważnie. Czyta poetów niewiele starszych od siebie – Świetlickiego, Sosnowskiego, Podsiadłę. Nieskrywaną estymą darzy Mickiewicza i Miłosza. Fascynuje go Bruno Schulz. Ale wyobraźni autora *Ruchomego święta*, wyobraźni ironicznej i otwartej, wyobraźni, która kolonizuje wciąż nowe obszary – zdaje się patronować przede wszystkim Rimbaud. Ten w drodze do Hararu, w palącym słońcu przemierzający pustynię. I ten z *Sezonu w piekle*, wyznający –

Widzę czasem na niebie nie kończące się plaże, pełne białych, rozradowanych narodów. Wielki, złoty statek powiewa nad mną kolorowymi flagami na bryzach poranka.³

4.

Kolonie to opis podróży. Przez połacie lata, przez mielizny gorzkiego morza. W głąb nocy. Powie o niej poeta –

i jest to noc spełniania twych dziecięcych życzeń,
majaczeń i gorączki przed pierwszą podróżą.
(s. 9)

Bo kiedy wieczorem w morze wyruszają kutry, na lądzie również rozpoczyna się połów – w zatokach ciała, w zato-

³ A. Rimbaud, *Pożegnanie*, [w:] idem, *Sezon w piekle. Iluminacje*, przeł. A. Międzyrzecki, wstęp J. Hartwig, Warszawa 1998, s. 47.

kach ciemności. Rusza „dzika maszynka” – włóczęga po portowych knajpach, morderczy taniec, picie do upadłego. Dopóki nie odezwie się pierwsza salwa świtu –

Dopóki mnie wreszcie
nie porazi Aurora.
(s. 29)

To noc przedsięwziąć tyleż frywolnych, co straceńczych. Noc rozstań i szmuglu. W jej ciemnościach „Żywy towar” wiersza bierze „na siebie” cały ciężar istnienia –

papier, domy, ulice i chaos
wszystkich pięter kosmosu

– wzywa ku pomocy „niebo i grudkę piekieł”, przyjmuje ciało i niczym „dzikie dziecko” zaczyna „poruszać się i jęczeć, gryźć i maszerować” (s. 21). Ten marsz jest eskapadą do miejsca, „z którego rusza krew” (s. 33). I jest to też ekspedycja na obszary zatopione w wodach śmierci, skryte „we wnętrzu oceanu, w kropli twardej krwi” (s. 45). Dlatego połów, o którym mowa, wyglądał będzie tak:

Nagle pełne ognia
serce zerwie się z żyłki i pęknie. I pęknie.
(s. 19)

Lub tak:

Przychodził ktoś w nocy, wbijał
powoli w serce harpun, a potem wyjmował
je jak skaczącą rybę i kładł tu na stole.
(s. 63)

I jeśli sens tych obrazów obrasta, by tak rzec, „białym mięsem i trującym włosiem” (s. 30), to przecież w *Koloniach* dochodzi raz po raz do głosu przeświadczenie, że to właśnie ciało – i być może tylko ono – zna prawdę. Ciało sparzone cierpieniem, śmiertelne. Ciało ojca i matki. Ciało – „umęczone, / skręcone, ziemia, piasek, kamienie i woda”. Ciało dostrzeżone „nagle w witrynach wszystkich księgarni, na wszystkich plakatach”. Ciało – „lekkie, puste” jak papierowa łódka, jak „wielki latawiec”, puszczany „na wiatr, na wodę”. Ciało – „wypełnione płynnym bólem” (s. 63). I to ono staje naprzeciwko nocy. Wypowiada kolory, pisze wiersze, podpisuje się krwią. Powie poeta: „wiatr pije tę krew”. I w tym samym tekście, w jego inicjalnym wersie: „A dzisiaj wiatr, wiatr, łopoczący język” (s. 60). Ten podmuch zamienia „stałe / istnienie na byt lotny” (s. 15), trawi ciemność, napina żagle. I za sprawą tego właśnie tchnienia wyprawa, o której opowiada poeta, zmierza w stronę rozjaśnionego horyzontu. Podąża bowiem – niesiona przez „strumień powietrza” (s. 58) – nie tylko do kresu nocy, ale i na wschód: przez otwartą granicę, „Drogą do Indii” (s. 9). Marszruta wędrówki – rozpisana na rozkłady jazdy i grafiki rezerwacji – biegnie po trasach od dawna przetartych. Przemierza je „Nocny pociąg” (s. 41), „bolid” pędzący autostradą przez „atramentową głębię” (s. 58), samolot, który „w nocy dotykał / alpejskiego lodowca” (s. 49). Szlak zaczyna się na brzegu chmurnej Odry i wiedzie tam, gdzie słońce „co rano” –

ognistym

mieczem rozpruwa rybę morza i wyjmuję mleczny
jej kręgosłup.
(s. 53)

Ale „Droga na wschód otwarta” (s. 9) prowadzi też z ziem odzyskanych na utracone Kresy. Jej dukt wyprowadza z obszaru, gdzie wszystko jest obce, „poniemieckie” (s. 42), gdzie na cudzych śmieciach żyje się jak na własnych, i wiedzie do opuszczonej, bezpowrotnie zgubionej ojczyzny, do miejsc wysiedlonych, wypełnionych pustką, wypalonych. To tam właśnie „żyje drugim byciem” (s. 9) to wszystko, co kryją „doły po domach” i „miejsca zagrzebane”, tam kołyszają się „Zatopione flotylle” (s. 55) śmierci – płatki sadzy, obłoki popiołu. Wędrówka do takich miejsc jest przemierzaniem –

zabłąkanych

korytarzy, złych schodów, martwych zakamarków,
w których się kłębi, rośnie bez pomocy światła,
bez pomocy powietrza.
(s. 69)

I aż nazbyt dobrze „widać, że droga jest nieznana” (s. 33). To dlatego samolot wciąż krąży na resztkach paliwa, wiecznie spóźnione pociągi dryfują w ciemnościach, wzdłuż autostrady biegną cienie – „jak sfera głodnych psów” (s. 12). Dlatego ktoś, kto mówi w tych wierszach, „codziennie udaje / turystę, stypendystę, pasjonata sztuki” (s. 49), wciąż błądzi w podziemiach metra, lustruje „korytarze bez nazwy, stacje, na których tli się świt” (s. 24) i –

co dzień kupuje mapy, co dzień na nich szuka
jakiegoś miejsca, błędu w druku, fałszywego kraju.
(s. 49)

Bo też podróż, o której tu mowa, przedsięwzięta została dla odszukania przestrzeni, o jakich nie śniło się kartografom. Wszystkie ich mapy są fałszywe, znają bowiem jedynie – ten i tamten świat. A przecież gdzieś jeszcze musi się znaleźć ten trzeci –

Z trzech światów dwa są znane, ten trzeci zakryty
jest mgłą, zamknięty wewnątrz twego medalionu,
w środku orzecha, gdzie pleśń.
(s. 49)

To kres nocy – „Ziemia ognista” (s. 46). Tętniąca życiem, widmowa, ukryta głębiej niż „gniazda robaków // stonóg i białych larw” (s. 62). Jej topografię oddają wyłącznie – „Spalone mapy” (s. 57). Kreślone na nich drogi wiodą w głąb, w popiół, na samo dno pogorzeliska. I dalej, gdzie –

inne wreszcie miasta, tak gorące, że płynne, roztopione
gesty, ludzie chodzący w ogniu, płonące oddechy,
żar tak przeogromny, że zanim rozpoznasz twarz,
trzykrotnie zamienisz się w popiół.
(s. 62)

O tym miejscu mówi obietnica: „i wejdiesz w ogień, jakbyś wchodził w ogród” (s. 46). Tam właśnie wyrusza się w „Pierwszy dzień tych wakacji” (s. 13). I każdy krok „w drżące, białe powietrze” (s. 46), każde dotknięcie słońca, kiedy „przez winnice pełźnie jego biały język” (s. 53), każde muśnięcie pożaru – pozwala zawołać: „Oto nasze kolonie!” (s. 14). Założono je bowiem „na parapecie lata” (s. 13) –

na kawałku skóry

tak cierpkiego jeziora, że cofasz już któryś
raz z kolei swój język.
(s. 13)

Kolonie, które będą się tu rozrastać, na które się jedzie, to obszary nieobjęte, „bez granic, / ponieważ obejmują całe lato” (s. 14). Noc na kempingu. Łacha piasku nad brzegiem. Akweny burzy, która „tak spokojnie / wpływa na nasze wody” (s. 13), że aż – „mąci lustra” (s. 7). Włości falujące „w powietrzu” (s. 43).⁴ I właśnie tam – na letnich koloniach, w tych powiatach odległych, zamorskich, osobnych –

⁴ Dopowiedzmy, że to właśnie w napowietrznej przestrzeni wypowiedzanego świata aż roi się od istnienia, zwłaszcza od jego, by tak rzec, źródłowych form: nieożywionych i ożywionych, tych nazwanych i tych wciąż bezimien-nych, jako że ich nazwy są „poza / nami, na razie poza nami” (s. 79). Przez powietrze *Kolonii* ciągną ławice „tysięcy elementów, atomów manganu, / krzemu, miedzi i węgla” (s. 9). Kłębi się w nim wulkaniczny pył – „drobne cząstki” (s. 15), „tlen, azot, węgiel” (s. 42, 81), popiół i sadza, „kłaczkii smoły” (s. 7), trujące opary, „prątki obłądu” (s. 55). Unoszą się „miliony / rozświetlonych bakterii” (s. 46), „zioła, rzucone // na wiatr” (s. 48), „pyłki” (s. 57), płyną fale zarodników (s. 42), „desanty dmuchawców” (s. 66). Nadciąga mgła, chmury burzowe, wojny „jonów jasnych i ciemnych” (s. 13), a wraz z nimi ta „reszta”, która „jest wciąż w powietrzu, w postaci / elektrycznej” (s. 79). I wszystko to wciąż ulega metamorfozom, przepoczwarza się, potwornieje: „obраста mięsem, / snami i prądem kości” (s. 9). Kontekstem dla tej dwuznacznej formuły są – zwłaszcza – dwa przeciwstawne obrazy. W pięknym i niepokojącym wierszu zatytułowanym *Żywy towar* powie Różycki, że słowo poety to „dzikie dziecko”, które bierze sobie „na obro-nę / tyle, ile udźwignie” i obrasta „powoli w światło, mięso, korę” (s. 21). Z kolei w *Mrówkach i rekinach* przeczytamy, że poezja trawi rzeczy intym-nej i świętej, że nie tylko zaraża je i zabija, nie tylko kradnie i unicestwia, ale też: pożera, by następnie obrastać „od tego białym mięsem i trującym włosiem” (s. 30).

niebo będzie w ziemi i ziemia będzie gwiazdą,
przez chwilę uwierzmy, że to, co się stało nocą, stało się
naprawdę. I morze wyjdzie z morza, morze wyjdzie
z muszli i będzie słone, zupełnie tak jak krew.
(s. 8)

Czy trzeba dodawać, że tego miejsca jeszcze nie ma, że
jest – jeszcze nie teraz, że wciąż osłania je „tafla powietrza,
szyba czasu, / mleczny kryształ” (s. 79). I póki co –

W koloniach zmierzch, rdzewieją huśtawki i grzyb
nocą wypełza na ścianę, mech, mech znów powraca.
(s. 79)

Póki co – „Odjeżdżamy, w nasze łóżka kładzie się
zmierzch” (s. 79). Krzewią się cienie, odrośla ciemności,
fantomy, majaczenia. Zarysy ludzkich ciał biorą w siebie
„substancję” burzy, wypełniają się – „prądem, gazem, og-
niem” (s. 13). Gorączka – „nie chce odejść, warczy” (s. 76).
Noc jest szczeliną – „czarną płonącą”, w którą wpadają
„twarze i imiona, / ptaki, miasta, lata” (s. 53). A o świcie,
kiedy „z bocianiego gniazda krzyczą / »Ziemia, ziemia!«”
(s. 68), widać jak tuż nad horyzontem unosi się „pióro-
pusz dymu”, kłębi się wulkaniczny pył. Widać opuszczo-
ne kolonie, porzucone „ogrody papuzie” –

Piaskowa forteca

zdeptana przez fale, kraby chodzą teraz
tam, gdzie było królestwo [...]
i dżungla wchodzi cicho na stopnie pałacu.
(s. 77)

I widać też, jak odpływają „Zatopione flotylle”. Zamiast skarbów kolonii, zamiast egzotycznych przypraw i złota konkwisty – „w zaciśniętej pięści gąbka pełna krwi” (s. 77).

5.

Wyprawa, której losy staram się tu odtworzyć – wybierając jedynie niektóre jej wątki – jest podróżą metafizyczną. Różycki nie stroni od notatek z bieżących wydarzeń.⁵ Ale przecież w ruchu, który opisuje, odsłania się świat wciąż porzucany przez istnienie, osuwający się w nicość; świat rozmazany, zobaczony nagle z okien nocnego pociągu, zapełniany jedynie przez widma – „ludzi z pustki wyciętych” (s. 36), „Stare filmy i zdjęcia” (s. 46), „Morskie / dziwadła” dryfujące „w niemym kinie, w śnie” (s. 81). Istniejąca w taki sposób rzeczywistość rozsypuje się jak figury niedokończonej partyjki szachów – w imaginacyjnym bistro „na ulicy / du Temple”, kiedy on „śledzi ruchy jej figur”, zaś ona – śmierć, „miła kelnereczka”:

niosąc kawę
niby przypadkiem biodrem trąca szachownicę.
(s. 52)

Trwa posezonowa „wyprzedaż lata”. Wiatr porywa jego „rozwleczone wszędzie szmatki, / szyfony”, „kradnie rachunki, jeden po drugim” (s. 18). I to jest ten moment,

⁵ Myślę o takich zwłaszcza wierszach jak: *Wulkan*, *Król wiatrów* czy *Pora deszczowa*.

kiedy „Kelnerka się myli” (s. 18). Przez chwilę nie może doliczyć się „kto winien, kto ma” i „kogo dotknąć palcem zanurzonym / we krwi” (s. 45). Rzecz jasna: tylko do czasu. Wszystko już niebawem wróci do normy. Wszystko bez reszty zacznie się zgadzać, kiedy –

Wieczorem, w jej sypialni na drugim piętrze
otworzy się oko wulkanu, czerwone, bezdenne.
(s. 18)

O tej otchłani w innym wierszu napisze Różycki:

Kiedyś, na końcu świata, sam wrzuciłem kamień
w otwarte usta piekła; nie mogę się skarżyć.
(s. 7)

I powie też, że właśnie tam: „na skraju świata”, wije się „ten potwór, do którego / paszczy wlewa się ocean”, a wraz z nim „statki i delfiny” – wszystko (s. 75).⁶

⁶ Wulkan to jeden z kluczowych motywów *Kolonii*. Pojawia się w tomie wielokrotnie i na różne sposoby. Pośredniczy między ogniem (skrytym w głębi ziemi, na dnie świata) i powietrzem (które tak często przesycone jest u Różyckiego materią chtonicznych ekshalacji). Inicjuje i podsyca cyrkulacyjny ruch, który organizuje ewokowaną rzeczywistość; ruch skierowany najpierw: w górę i na zewnątrz, następnie: do wewnątrz i ku dołowi. Niekiedy wulkan tylko oddycha – przyczajony, w głębi. I wtedy jego „ciepło, drżenie” można wyczuć – przez deski podłogi – wyłącznie podczas miłosnych nocy (s. 73). W nieoczywistą obecność otwierającej się za jego sprawą otchłani wprowadzają „te wszystkie sny, // kiedy spadaliśmy, kiedy szliśmy powoli po / rozżarzonej lawie, po ogniu i po krwi” (s. 73). Ale w budowanym przez Różyckiego świecie nastają też i takie dni, w które wulkan budzi się „Rankiem w okolicy” (s. 8), pojawia się „Nagle w środku miasta” (s. 73). W wierszu *Bóstwo* czytamy: „Wulkan wyrasta i pluje ogniem, mamy we włosach / te wstęgi, gorące krople, płynne złoto, metal” (s. 73). Ten obraz w czytelny sposób koresponduje z kluczowymi

6.

To właśnie taką oś i ośnowę ma świat *Kolonii*; świat, w którym tkwi coś, co podważa samą jego istotę, coś, co nie daje się skupić, nie pozwala „oddać się fizyce” (s. 35). To rzeczywistość, którą rządzi logika rozstań i strat. Logika nieustających przemieszczeń – mnożących się, kolonizujących egzystencję. Pod jej dyktando żyje się „z niejasnym poczuciem, które nigdy nie minie” (s. 70), z nieznośnym doznaniem utraty czegoś, co zostało bezpowrotnie zaprzepaszczone. Figurą tego stanu są w poezji autora *Dwunastu stacji* – wyjazdy i przebudzenia. Mówią o oddaleniu od samego siebie, o odseparowaniu od swojego istnienia i od istnienia świata. W sonecie zatytułowanym *Ziemia!* czytamy –

toposami wyobraźni apokaliptycznej. Będą to z jednej strony: sygnały katastrofy, jej – by tak rzec – splendor; z drugiej zaś: wyobrażenia, których źródłem jest wizja Izajasza: „Stanie się na końcu czasów, że góra świątyni Pańskiej stanie mocno na wierzchu gór i wystrzeli ponad pagórki” (Iz 2, 2). Do tego passusu Aleksander Wat robi taki oto przypis: „Góra Twojej Świątyni jeszcze nie przebiła dziąsła ziemi, / a u jutrzejszego Jej szczytu już niespokojnie: chmury tam / klębią się bratobójcze i ptaki giną rażone prądem” (*Do Izajasza*). Oba te teksty – jak sądzę – warto mieć w pamięci podczas lektury *Kolonii*. Dopowiedzmy jeszcze, że w jednym z sonetów również ekran telewizora zmienia się w krater wulkanu. I otchłanią okaże się wtedy nie tylko oko odbiornika (oko, które widzi wszystko i nigdy nie ślepie), ale i dostrzeżona przez nie realna (i zarazem odrealniona), budząca grozę (i jednocześnie trywialna) rzeczywistość: jej prawdziwy tragizm i autentyczna pustka (znaczona – w sposób mniej lub bardziej jawny – dramatycznymi wydarzeniami ostatnich lat). W wierszu *Wulkan* – bo o nim mowa – pisze poeta o tym doświadczeniu tak: „pilotem / poprawiając świat, kluczając, [...] wyłączając oddech / i nie mogąc wyłączyć serca, spadałem, spadałem” (s. 26).

Trochę ciebie mam w sobie, ale znacznie więcej
ty w sobie masz mnie i dlatego jestem tutaj

tylko częściowo, o reszcie nic.

(s. 68)

W Niewolnikach –

Po prostu rozdarcie
i rozdzielenie zszytych gęstym ścięciem tkanin,
rozdawanie, podróbka teraz będzie sama
iść w stronę stacji, z ciepła do obszarów martwych.
(s. 32)

Tutaj – jest „marna kopia”. I to ona będzie „zapładniać i zaludniać”. Gdzieś tam – pozostał oryginał, który „usnął / i troszkę umarł” (s. 32).⁷ Ale i on jest – jak to ujmie poeta w wierszu zatytułowanym *Prąd morski* – „nieobecny, ponieważ był wyjechał”, i teraz nigdzie nie ma nikogo: „zasadzka. Wyspa jest bezludna.” (s. 76). To przestrzeń osobliwa. Pustkowie wypełnione przez nieobecność. U Różyckiego właśnie w takich miejscach zaczyna się świat. W poprzecieranej, prującej się materii istnienia otwierają się prześwity, szczeliny, wyrwy. I w doznaniu

⁷ W wierszu *Wybrzeże moskitów* napisze Różycki, że „Ten troszeczkę umarły”, ten „Który jest jak w trumnie”, trwa w napiętym oczekiwaniu na „te potworki, wiersze, to robactwo”; w miejscu, którego nie ma, „odprawia swe modły” – milczy, zmyśla, żyje upiornym życiem. A dzieje się tak dlatego, że „nad życie pisać” (s. 72), to stać się „jakimś dziwnym upiorem, wiecznie niewyspanym, / o przezroczystej skórze” (s. 5), stać się kimś, kto może powiedzieć o sobie tuż po przebudzeniu: „świt zatrzasnął sparzoną powiekę / i zapomniałem, umarłem. Teraz żyję znowu, / pośpiesznie, trochę nieprawdziwie” (s. 33).

utracy samego siebie, w zanikaniu świata, narastaniu pustki, w monotonnym i jałowym biegu po torach „Kolei żelaznej”, w uprowadzeniu ciała „przez diabła, żelazo / i prędkość”, zakorzenia się zimny dreszcz nieoczekiwanego sensu, nagłe, paraliżujące przeczucie, że mimo wszystko –

jest coś, co łączy mnie
z miastem, dzieckiem, kobietą, jakiś inny układ,
jakaś matematyka, w której się rozmnażam
na dziesięć klonów, w której jest błąd, jakaś skaza –
serce nie bije równo, gdy peron jest pusty.
(s. 35)

7.

Czym jest ta skaza istnienia? To coś, „co poznasz po tym, / że nie zostawia śladów” (s. 19). Lżejsze jest bowiem niż koty i jak one nie daje się przebłagać, choć przecież przychodzi pić mleko z rozstawionych na noc wokół domu miseczek. Skrada się niczym napowietrzna katastrofa – „totalna dekompresja”, która „i tak cię dotknie” (s. 19), mimo że lot się przeciąga i dzień wstaje z ociąganiem. I jest to coś, co każe powtarzać: „Lądujemy, lądujemy już”, i nie pozwala zapomnieć, że oto przychodzi pora stąd spadać –

skoro świt i miasto pod nami,
przeciąga się powoli, rozchodzą się chmury i dreszcz
przebiega przez odkryte partie.
(s. 38)

To tam – na dole – „dni nudy szerokiej jak ocean”, dni „walki z tępym wiatrem i miłosną ułudą słońca”, zmieniają się w świąteczny dreszcz, w ekscytację, w dziecinną radość Wielkiej Soboty, kiedy to przyjdzie zgubić się w obcym mieście – „z koszykiem pełnym ciasta, jajek / i cukrowym barankiem”. I kiedy trzeba będzie się tam odnaleźć, dopowiedzieć tę bajkę do końca, bo „pora jest najwyższa”, bo dzieci czekają, bo – „wilk pożarł babcię, zapasy z lodówki, urznął się i śpi” (s. 38).

Tak odsłania się świat dystansu i żalu. Jeśli możliwe jest w nim zadomowienie, to tylko „w nocy, w środku grudnia” (s. 6), kiedy „mróz nakłuwa wszystkie okna, do krwi” (s. 64), kiedy na usta upada „kwaśna / gwiazda śniegu” i jej płomień, jej wybuch – wypala „wszystko, co żywe” (s. 74). To świat w wersji dla dorosłych –

maleńki japoński ogródek,
kula, w której tańczy zamieć.

Bo kiedy bajka dobiega końca –

Potwory latają,
potwory piją mleko

– i w kinie zapalają się światła, „życie, co miga w oczach dzieci jak kijanka”, staje się, by tak rzec, żabą do zjedzenia (s. 67). I jedyny pocałunek, na jaki nas stać, to ten „w momencie pożegnania”; pocałunek, który „zmienia w kamień wszystko, i ludzi, i wiatr” (s. 54).

8.

Te skamieniałe obszary, umarłe przestrzenie, o których opowiada Różycki, kolonizowane są przez mrok, swoje kolonie zakłada w nich noc. Jej ciemność, jej materia – ma naturę ognia. Jest jak „pożar”, który sprawia, że ciała śpiących „zmieniają się w popiół / i kurz, węgiel, próchnicę”. Stają się ziemią – tłustą, żyzną, żywą:

Żyją w niej owady,
ślimaki robią ślady.
(s. 7)

Stają się pokarmem – dla żywiołów „burzy” i dla tych, „którzy tu z daleka / przyszli, jedzą i piją” (s. 7). To umarli, którzy żyją w ziemi. Przesiedleni między „krety i dżdżownice” – zamieszkują „państwa mrówek”, roją się wraz z nimi w tłustych czarnoziemach Kresów, u kresu nocy. Znakiem ich obecności jest „trawa ogromna, dzika” (s. 57). Wraz z nią rosną. Ale przychodzą też razem z tym, co przenika „przez podłogę i ściany” (s. 48), „przez deski, ubranie” (s. 76). Wznoszą się jak wulkaniczne wyziewy – „gorączka w środku, która wyszła z ziemi” (s. 76), jak narkotyczne ekshalacje ziół, które krzewią się wszędzie, wszędzie zapuszczają korzenie i „pachną, silnie pachną” –

Przez całą noc słyhać
ich szepty i rozmowy. Można nie oddychać,
ale śpiewają w głowie. Te zioła, rzucone
na wiatr, teraz gadają, krzyczą.
(s. 48)

Rzecz jasna: ci, których nie ma, odmawiają uparcie istnienia. I przy trwaniu trzyma ich jedynie wiara –

że można żyć w powietrzu, szeptać i przychodzić
w nocy, by wypić mleko i przewrócić szklankę.
(s. 55)

Kiedy czeka się na nich, kiedy w listopadzie płoną cementarze, umarli wnikają „przez nieodkryte / szczeliny w naszym świecie”, zjawiają się pod postacią sadzy. Różycki napisze, że jej „taniec”, to – „zbiór znaków, / mimiczny alfabet” (s. 40). Kto i o czym miałby mówić w ten sposób? I gdzie szukać stosownego słownika? Czy powinniśmy przypomnieć sobie *Ptaki* Schulza? *Uniwersytety* Świetlickiego?⁸ Czy jest jak wtedy, gdy stało się pod rajską jabłonią dzieciństwa –

i Bóg wyciągał palce, robił całą dłońią
te ruchy tylko dla mnie, znałem je na pamięć.
(s. 32)

Czy może raczej to „nic” posyła na zwiady swoją ciemność, pustkę, zawiedzione nadzieje? Są Zaduszki –

⁸ Dopowiedzmy, że autor *Wiosny* powraca w *Koloniach* wyjątkowo często. W czytelny sposób przywołany został – on sam lub jego dzieło – w 6. przynajmniej wierszach (myślę o sonetach: *Cynamon i goździki*, *Ostrygi i daktyle*, *Kopalnie złota*, *Podwodne rafy*, *Stara twierdza*, *Zagłada wioski*). Jeszcze częściej pojawia się Świetlicki: za sprawą jednej dedykacji i licznych odesłań (tropy, które wydają mi się najmniej problematyczne, wiodą zwłaszcza do ważnej dla autora *Schizmy* figury „umarłego” oraz do wierszy: *Pogo*, *Uniwersytety*, *Rozwinięcie*, *Państwo von Kleist*, *Pasażer*, *Oblężenie*, *Domówienie*, *Nie dam tytułu*, *Palenie*).

Co chwilę dzieci wybiegają z krzykiem przed drzwi –
Już idą! Już idą! Ale na schodach nikogo.
(s. 40)

9.

W taki sposób przemawia u Różyckiego zimna wiedza, że śmierć ma rację. Tak odzywa się przyprawiające o dreszcz przeczucie –

Będziemy leżeć obok siebie, przez wieki, i nie
będziemy mogli podać sobie ręki?
(s. 20)

W odpowiedzi słyszać tylko śmiech dobiegający z oddali: „tamtego kraju nie ma”, są jedynie – „księgi rachunkowe”. O rachunkach była już mowa, warto więc może dopowiedzieć, że i w nich „nic nie ma”, że niczego tam nie znajdą nawet inspektorzy „policji skarbowej”. Jak zatem przedstawia się bilans? W wierszu *Świątynia w górach*, którego fragmenty przywołuję, powiada Różycki:

jest tylko ploteczka,
przekazywana sobie pod stołem, pomiędzy wersami,
w zbyt długim spojrzeniu, ciut za mocnym uścisku dłoni.
(s. 20)

A jeśli tak właśnie jest, to trzeba zyskać na czasie. Trochę – przeżyć, przetrwać. Trochę uciec, ukryć się – „tu, w cieple, w zgięciu kartki” (s. 74). I tylko tutaj, bo –

pod orzechowcem i figowym drzewem dzisiaj właśnie
spadł pierwszy śnieg, zasypał ten pejzaż i przejście.
(s. 74)

Trzeba szukać schronienia, choćby pośród słów, skoro
życie – zawsze warte najlepszego trunku – to tylko „ten
moment wahania, zanim powiesz mi »nie«” (s. 81), te –

nerwy przed podróżą,
dom, imię i nazwisko, słowa, całe mnóstwo.
(s. 78)

I może jeszcze to coś, co zawsze pozostaje „na dnie
kieliszka” – „jakieś fusy, miłość” (s. 66). Ale jeśli nawet
to ona właśnie sprawia, że świat ciągle nie minął, że nie
„zalało go morze”, że bogowie wciąż nie mówią „nie”, że
mają wakacje – „wahają / się, spacerują i puszczają kaczk-
ki na falach” (s. 37), jeśli więc, właśnie miłość „codzien-
nie [...] wybawia nas od zguby” (s. 37), to przecież i ona
„minie”, powie „nie”, zniknie, jak nikną jej ślady „zapisa-
ne na banderoli plaży lekkim pismem” (s. 79). Co zоста-
nie? Pustka, gorycz, czczość, brak łaknienia. Oto pożytki
z bycia w świecie, z pisania – całe bogactwo, czysty zysk.
Rzecz jasna, od takiej wiedzy wieje grozą. Ale w wierszach
autora *Kolonii* próżno szukać rozpacz, skargi czy buntu.
Słuchać w nich raczej pobłażliwy dystans. Przenika je ten
sam ton ironicznej rezerwy, ten sam chichot, który tak
czysto brzmi w wielu wierszach Jacka Podsiadły –

i co dzień nakupię czekolady, masła,
i to będzie tak leżeć, bo nie będę głodny.
(s. 80)

Ta lekkość nie powinna jednak nas zwieść. Różycki opowiada o grozie istnienia. I twardo jej przyświadcza, choć wie, że nie jest spektakularna, że dawno już spowszedniała. Owszem, kiedy narasta – powietrze ciemnieje od sadzy i „czuć siarkę w supermarketach” (s. 73), ale nie oznacza to wcale, że jest – demoniczna. Jest z tego świata. Krążą wokół niej miejskie autobusy. W kinach pokazują jej „dmuchane zwierzęta” (s. 36). To prawda: poraża. Ale jest też nieodparcie trywialna. I powodów takiego stanu rzeczy nie da się „zgarnąć / do pudełka po kredkach” (s. 67), nie sposób ich „umieścić we wzorze” (s. 35). Są bowiem – jak czytamy w wierszu *Wieloryb* – „inne, drastyczniejsze” (s. 51). Różycki nie mówi o nich wiele, ale zapewne mają coś wspólnego z tym niejasnym poczuciem utraty, zaprzepaszczenia, z ćmiącym żalem, który odbiera apetyt, wyjaławia, unieważnia doznanie czegoś, co – by tak rzec – bezpowrotnie trwa, nieodwracalnie jest, choć daje się poznać jedynie w odwróceniach, odbiciach, w nieustających rozstaniach i przemieszczeniach. I właśnie ten sączący się znikąd żal, ta ledwie rysująca się rozterka, nie pozwala – „żyć po prostu z przepotwornym głodem”. Po prostu żyć –

i pożerać kamienie, ziemię, niebo, gwiazdy,
i ciągle mieć apetyt, wyć, gdy reszta zaśnie.
(s. 67)

10.

Ten obraz ma w *Koloniach* swój przewrotny, groteskowy rewers. W sonecie zatytułowanym *Mrówki i rekiny* powie Różycki, że poeta zwykle „Żywi się papierem”

(s. 30). Ale jeszcze bardziej niż na papier łasy jest na krew. Bez trudu potrafi odnaleźć „w pościeli / ukryte ślady po snach, po miłości” (s. 30). I najchętniej – niczym „menda, insekt” (s. 5) – żeruje w tych najbardziej intymnych miejscach. Jest jak „Potwór, podobny do knura” (s. 30), który może „żywić się wszystkim” (s. 30) i wszystko pożera – larwę, mrówkę, dziecko, rekina i Boga. Prawa natury, dziecięca ciekawość, niewinne okrucieństwo, zimna sprawiedliwość i wreszcie boska perspektywa – wszystko to obraca się wniwecz, ginie w paszczy wiersza.⁹ A dzieje się tak dlatego, że wiersz ujmuje świat, ujmując mu istnienia. Słowo poety trawi bowiem i nicuje materię trwania, bierze „po kawałku” ze świata – „w zamian zostawiając / jedynie miejsca puste” (s. 15). I w tym właśnie ruchu poezja staje się – by tak rzec – prymarną formą istnienia, staje się śmiercią. Zbiera martwą treść świata – „wypadłe włosy, paznokcie / i złuszczoną skórę” (s. 75), i lepi z tego maskę, odcisk żywej twarzy, lustrzane odbicie umierania, jego odwrot-

⁹ W *Żagłowcach Jej Królewskiej Mości* piszących wiersze policzy Różycki w poczet „publicznych wrogów” (s. 16) i jednym tchem wymieni: „dezterów, poetów, spekulantów, zdrajców” (s. 16). Ironiczny grymas, który towarzyszy temu wyliczeniu nie jest wcale mocnym kwantyfikatorem. Autor *Dwunastu stacji* często stroi błazeńskie miny i z przekąsem mówi o sprawach śmiertelnie poważnych. Jak choćby wtedy, gdy w wierszu zaczynającym się od słów: „Skoro ty jesteś dziwna i ja jestem dziwny”, w wierszu o miłości po grób, odsyła nas do Jachowicza, każe przypomnieć sobie wierszyki z dzieciństwa (zwłaszcza ten o kotku, który rozchorował się z przejedzenia, i któremu pan doktor dziwy prawił), po czym uśmiecha się gorzko: „można nas rozpoznać / jedynie po języku. Pokaż język, kotku. / Opowiem ci bajeczkę. Będziemy już razem, // tak się wspaniale składa, i język nas zdradzi, / świat zabije, zamieni na rosę i popiół” (s. 6).

ną stronę. Owszem, wiersz dotyka pustki, naśladuje śmierć, miele nicość i przeciw niej ma jedynie pustosłowie, chorobliwe natręctwa brzmień, rytmów i słów – „pustkę // metafory, nic więcej” (s. 36). Ale ten sam wiersz, dotyka też czegoś, czym pustka jest podszyta. Czegoś, co za sprawą wiersza i w jego granicach staje się: „wiatrem, dreszczem i ogniem” (s. 15).¹⁰

Różycki często zestawia rozbieżne rozwiązania, buduje obrazy alternatywne, odsłania ich rewersy. Obsesyjnie powraca u niego figura rzeczywistości odwróconej; rzeczywistości, która ma status cienia, negatywu, lustrzanego odbicia. Wszystko to rodzi się z intuicji, że instynkt poezji ma „ludożerczą” naturę, że pisać, to ubywać ze świata, że na wiersze czeka – jak czytamy w *Ludożercach* – tylko zimne wewnątrz lustro, że to jego

¹⁰ Wątek autotematyczny (i zarazem autoironiczny) wybrzmiewa w *Koloniiach* najmocniej za sprawą cyklu 9. wierszy zaczynających się od słów „Kiedy zacząłem pisać”. Są to między innymi: inicjalny tekst tomu i utwór przedostatni, a także wiersz umieszczony w samym środku książki. Ten centralny, 39. sonet dzieli na dwie równe części nie tylko *Kolonie* (38 + 1 + 38), ale również wspomniany cykl (4 + 1 + 4). Ten ślad symetrii, przywołujący na myśl tak częste u Różyckiego struktury lustrzane, wart jest osobnego namysłu. Tutaj zasygnalizujemy tylko, że jednym z paralelizmów, które budują zwierciadlany wymiar tomu, jest pojawiające się dwukrotnie zestawienie: tlenu, azotu i węgla. Mowa o sonecie 38., zamykającym pierwszą część *Kolonii*, oraz o utworze kończącym książkę i tym samym drugą jej część. Jak czytać tę figurę? Czy mamy tu do czynienia z jeszcze jednym ironicznym grepsem? Tlen, azot i węgiel – uzupełnione przez wodór – tworzą, jak wiadomo, mocznik: $\text{CO}(\text{H}_2\text{N})_2$, charakterystyczny składnik potu i uryny, o czym warto być może pamiętać podczas lektury zarówno *Totemów i koralików*, jak i *Morskich potworów* (a także tych wszystkich wierszy, w których alkohol, trawienie oraz produkty przemiany białek – grają niejaką rolę).

oko patrzy we „wnętrznosci nocy”, na „Ślady walki”, na zwierciadlane pismo krwi –

ślady na szklankach, na dywanie, ktoś tu krwawił
i się podpisał wstecz, wstecz. Kogoś przed tym lustrem

ukąsiła ta twarz, twarz, cały świat wyskoczył
z tamtej strony, gotowy, niby identyczny,
ale przecież odwrotny i zajął tej nocy
tu odpowiednie miejsca, tu się usadowił.
(s. 64)

Pisanie na przekór, wstecz, pod prąd istnienia – właśnie to jest stawką wielu wierszy autora *Kolonii*. W jej kierunku zdaje się zmierzać poeta, kiedy wyznaje –

I we mnie też jest ciemność, odrobina światła,
i czarne ślady stawiam na białych powierzchniach.
(s. 37)

Kiedy rozpoznaje ciemność –

którą język otwiera, jednym czystym dźwiękiem
przekręcając jej zamek, znajdując zasadę,
według jakiej się mnoży?
(s. 58)

I kiedy włączony w „ten dyskurs w środku nocy skierowany w ciemność”, chce wierzyć, że –

Ktoś czuwa nad rytmem
tego kwietnia, tych ruchów, które rozcinają
atramentową głębię.
(s. 58)

W tym samym wierszu napisze:

Znaki te stawiam przesądnie,
na ofiarę dla ciebie, powietrza i ognia.
(s. 58)

I jeszcze tak, w sonecie zatytułowanym *Ziemia!*: „w nocy rosnę do ciebie” (s. 68). Kto jest adresatem tych słów? O jakiej przestrzeni tu mowa?

Różycki niekiedy zaznacza dyskretnie sakralny kontur wypowiadanego świata. I zwykle w takich razach stara się, by modlitewny ton zestrajał się z intymną dykcją erotyku; by to, co święte, przesycone było dreszczem miłosnej tęsknoty. Ale dba też i o to, by przestrzeń, ku której prowadzą go słowa, nie była lądem naiwnych nadziei, łatwych konsolacji, spełnionych oczekiwań. To dlatego o brzegu, na który obiera kurs, o tej nie odkrytej jeszcze ziemi, którą na jawie można wyobrażać sobie jedynie jako „fantom”, bo rozciąga się przecież pod zawsze nowym niebem snu, o tej ziemi dziewiczej i niezmiennie nowej – mówił będzie w taki sposób:

I czasem stamtąd ból, czasem stamtąd
radość ciałem porusza przez sen, ciała wyrasta ciepły
świat. Drgają powieki, z bocianiego gniazda krzyczą
„Ziemia, ziemia!”
(s. 68)

I każe nam rozpoznać, że jest to przyładek śmierci, miejsce głębokiego snu, obszar, z którego zwiadowcy donoszą o niehumanicznym kulcie, o „ludzkich kościach w popiele” (s. 68).

11.

To śmierć ma ostatnie słowo. I dlatego literatura jest sprawą śmierci.¹¹ Wiersz *Delfiny* zaczyna Różycki słowami:

Kiedy zacząłem pisać, nie wiedziałem jeszcze,
że umrę.
(s. 75)

¹¹ I jest też sprawą upiornej, widmowej egzystencji. Słuchać to dobrze w takich wierszach jak *Pora deszczowa*, która jest elegią na śmierć Miłosza; jak *Stara twierdza*, gdzie Różycki o bliskich sobie pisarzach mówi w taki sposób: „Umarł Schulz, Roth umarł. [...] Umarli już Brodski // Mandelsztam i Leśmian”; jak *Rasa*, gdzie upiór Mickiewicza śpi „z Księżniczką Izraelską, ona zdziera z siebie przed lustrem / sierść, jest matką jego dzieci, których są miliony”. Autor *Kolonii* pamięta, że pisarz to „umarły”, ale pamięta też, że rola „umarłego” jest w najwyższym stopniu dwuznaczna. Martwy, zapisany, uśmiercony na papierze – może bowiem „żyć nadal w życiu”, może mieszkać „na dnie suchego morza, wśród umarłych statków” (s. 23). I jak upiór może udawać człowieka. To wymaga „sztuczek, / podkładu, tuszu, białka”, trzeba nieco uporu i „niesłuchanie dużo / słów”, ale to może się udać – „ponieważ słowami można prawie wszystko”. Przywołuję wyimki z wiersza *Dom służby*, który zaczyna się tak: „Udawałem człowieka”, zaś w ostatnim jego wersie czytamy: „I tylko mój pies wiedział, i jeżył się przez sen” (s. 78). Oczywiście i ta prawda ma w *Koloniach* swój rewers. Bo kiedy umiera pisarz, umiera też język. Pozostaje – jak czytamy w *Porze deszczowej* – „ciążenie, deszcz, literatura” (s. 59). Nastają „wielkie deszcze” i świat zapada się w „czarne morze ruin”. Jego ruch nagle ustaje. Wszystko, co do tej pory miało przypisane miejsce, co sunęło niesione przez „strumień powietrza” (s. 58), prowadzone przez kogoś, kto „kładzie przecinki” i „czuwa nad rytmem / tego kwietnia” (s. 58), wszystko, co dotąd posuwało się sprawnie – omijając „dziury // na drogach i wyboje” (s. 59), teraz zaczyna ślizgać się po mokrej nawierzchni, „po złej powierzchni // wnętrza tej nocy, mowy” (s. 58), traci przyczepność i leci siłą bezwładu po trajektoriach kraksy, katastrofy, śmierci.

A kończy tak:

nie wiedziałem jeszcze, że piszę właśnie o tym,
że się tak rozpadam na tysiąc literek, sadzę, trujący pył.
(s. 75)

Śmierć, rozkład, ubywanie, zagłada – to tymi ścieżkami podąża poezja Różyckiego. I nie może być inaczej, skoro pisze się na „śmieciach”, które każdy oddech trawi i rozkłada, skoro wiersze rosną na „odpadykach” trwalszych niż pustka. I jeśli w nich właśnie zakorzenia się i trwa życie, to dlatego, że żyć naprawdę to „żyć w powietrzu z sadzą” (s. 42). Tracić oddech i grunt pod nogami, opowiadać niestworzone historie. Oddychać ich klimatem, chłonać ciemny fluid. Fabuła? Mniejsza o nią, sam język musi wystarczyć. Miejsce akcji? „Nocne pociągi, Polska” (s. 41). Czas? Okres pylenia wierszy:

Uwaga, podmuch wiatru unosi mnie, będę się rozsiewał, zajmował strychy i piwnice, i spizarnie, przedmieścia, dziką okolicę.
(s. 42)

I to właśnie jest ojczyzna, własne państwo, przyszłe królestwo –

miejsce,
którego nie ma, kłamstwo, posłanie na stercie
starych ubrań, papierów.
(s. 44)

Na heroldów tej przestrzeni bez nazwy, na jej zaczyn,
pierwsze symptomy – czeka się z upartą, chorobliwą na-
dzieją:

Niechby już go zabrali, niechby przyszły w końcu
po niego te potworki, wiersze, to robactwo.¹²

12.

To za sprawą śmierci, która wzięła ciało „z kobiet i zwie-
rząt, z ziemi, spośród rzeczy słonych / i spośród spraw
ciemności” (s. 21), za sprawą śmierci ucieleśnionej i wyja-
wionej, literatura opuszcza „ciepłe popioły” miast, porzuca
ich „zapomniane pokoje, głębokie kościoły” i wstępuje –

w otchłań,
do zagubionych listów, zdjęć, do snów, donikąd.
(s. 61)

Żyje, egzystuje, trwa –

w pustce, tam, gdzie jest jej miejsce
od zawsze, od początku.
(s. 61)

O czym tu mowa? O nicości, która była na począt-
ku? O istnieniu, którego nie wypłukują nurty czasu, nie

¹² *Wybrzeże Moskitów*, s. 44. W sonecie *Woda ognista* powie Różycki, że pisa-
nie to choroba. I choć jest wstydliva, choć trafia się z nią „do zakładu na
odwyk”, to przecież trudno od niej odwyknąć, trudno trzęsącymi się rękami
odegnać „te wszystkie potworki, kuchenne demony, / zjawy i paranoje, oma-
my, obsesje” (s. 31).

niweczą obroty materii? O tej paradoksalnej materii nieistnienia, z której Bóg wywodził rzeczy widzialne i niewidzialne, z której twórca wywabia rzeczy niestworzone? Czy otchłań i pustka Różyckiego to przedstawnia nicość samego Boga? Czy może raczej poeta mówi o tym punkcie osobliwym, w którym rodzą się i załamują wszystkie kalkulacje? O krawędzi istnienia, na której tępi sobie zęby nasz apetyt na życie? O brzegu pustki, o który rozbija się świadomość podległa nicości – wywiedziona z nieistnienia i skazana na unicestwienie? W *Koloniach* nie padnie jasna odpowiedź. Zamiast niej zdaje się dochodzić do głosu, ćmi pośród niejasnych intuicji, „ta melancholia złudzeń”, o której powie poeta, że „jest dobrym / rocznikiem, wybranym szczepem”, że jest wybornym trunkiem, którym można upijać się co wieczór, by –

uczcić

to życie, ten moment wahania, zanim powiesz mi „nie”.
(s. 81)

W ten zamykający *Kolonie* wyrok, który na koniec pada z ust wahających się bogów i brzmi: „minie”, w wyrok niechybny i ostateczny – wpisuje poeta swoje: „nie”. Skryte, wyjęte z boskich ust, dramatyczne. Różycki powtarza to „nie” na wiele różnych sposobów, odwraca znaki, mówi o trwaniu. Ale każe też pamiętać o zdaniach tak trudnych, tak bolesnych, jak te z *Dryfowania*:

Więc jest nic, nic ma kolor, nic sprawuje władzę
nad fizyką, to boli.
(s. 41)

Jak te zapisane w *Latającym holendrze*:

A kto z pustki stworzy?
 Z nicości większą nicość, jeszcze ją pomnoży
 nocą przez samą siebie i z tego zbuduje
 całe miasta nicości, piętra, na tych piętrach
 ludzi z pustki wyciętych, dmuchane zwierzęta?
 Kogo one powiozą, a kogo stratuja?
 (s. 36)

13.

To jeden z tych momentów, kiedy głos się łamie i zapada martwa cisza. Co można jej przeciwstawić? Nie wiem. Być może trzeba powtarzać:

Jakie gorzkie jest morze, po którym brodzimy
 w poszukiwaniu śladów, ale nie ma śladów.
 (s. 39)

Może trzeba ranić stopy o *Podwodne rafy* i patrzeć jak „na plaży ktoś lepi wieżę z mokrego piachu”, jak „Noc się o nią rozbija, okręt o siedmiu dnach” (s. 39). Pielęgnować ten „Ognik” – błędny, dryfujący, unoszony w głąb nocy przez pędzący pociąg. Obserwować jak „Papieros skręcony / z postrzępionej ciemności wolno się rozżarza”, jak –

Oto na jaw wyprowadza
z miękkiego ciała duszę i bardzo powoli

każe jej tańczyć.¹³
(s. 41)

I znów powtarzać –

Wiatr rwie pomarańcze
i wchodzi nam do gardeł niby biała chusta.
Jakie gorzkie jest morze, po którym bładzimy –
(s. 39)

¹³ W wierszu bezpośrednio poprzedzającym cytowane przez mnie *Dryfowanie* napisze poeta (komentując w ten sposób lot płatków sadzy osiadających „na białych talerzach, na włosach, na obrusie”): „Wszyscy trochę tańczymy, / jeśli spojrzeć na to tak jak teraz, bez głosu, z wysokości / obłoków” (s. 40).

FORMY POWIETRZA

(notatki, wypisy)

A spotkania plac – powietrze.¹

1.

W poezji polskiej XX wieku, w wierszach poetów różnych generacji, różnych poetyk, pojawiają się raz po raz formy powietrza – obłoki, wiatr, oddech. Ich dzieje warte są uwagi i namysłu. Wśród powodów, dla których trzeba im się przyglądać, można wskazać historycznoliterackie powinności, ale można też dodać, że sam ruch lektury ma w sobie coś z łapania tchu – biegnie wstecz, w głąb, w stronę źródeł wspólnego powietrza. Nie potrafię spisać tej historii. Sądzę jednak, że jest ważnym wątkiem nowoczesnej literatury, że tworzy modernistyczny dopływ naszej współczesności. Zestawiam więc – wypisy, notatki, przypuszczenia.

¹ J. Słowacki, *Odpowiedź na »Psalmy przyszłości« Spirydionowi Prawdzickiemu* [ujęcie późniejsze], [w:] idem, *Dzieła wybrane*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 1: *Liryki i powieści poetyckie*, oprac. i wstęp J. Krzyżanowski, Wrocław 1989, s. 139. Przywołany wers zamyka drugie ujęcie *Odpowiedzi...*; w jej wersji wcześniejszej pojawia się w wygłosie przedostatniej całości i ma postać: „A spotkania plac... powietrze!...” (ibidem, s. 129).

2.

Jeden z początków historii powietrza w nowoczesnej poezji, historii projektowanej na wdechu – wstecz i w głąb, mógłby brzmieć w taki sposób:

Gorycz, słodycz, gorycz i ulga radości
jakbyś słońce jak akron zażył i gardło wyleczył
spuchnięte od nadmiaru oczywistych kwestii –
precz od wszystkich słońc, a zostają chmury,
wstęgi, kłęby pary i formy powietrza
o ruchu tak pozornym i zawsze w milczeniu,
najpierw światło i wiatr, a potem koniecznie obłoki
nie jako dekoracja lecz proste przesłanie.
Chmura przyszła mi na myśl i zaćmiła grzechy.
Oko musi porzucić ostre kontury rzeczy
i spocząć w wiedzy przestronnej, oddechu obłoków.²

To fragment *Eseju o chmurach* Andrzeja Sosnowskiego. Wiersz pochodzi z debiutanckiego tomu poety – *Życie na Korei*, który ukazał się w roku 1992. Wspominam o tym, by lepiej było słyszeć programowy ton utworu. Zapisane przez autora *Dożynek* zdania chcą bowiem wytyczać drogę w stronę nowego języka poezji – w stronę poezji stojącej na progu krajobrazów bez nazwy, poezji, która zdaje sobie sprawę z czystej retoryczności języka, która wie, że słowa są w stanie nieważkości, że dryfują nad światem, a to, co bierzemy za ich referencyjną siłę, jest perswazyjnym potencjałem samego języka i na koniec zawsze sprowadza

² A. Sosnowski, *Esej o chmurach*, [w:] idem, *Dożynki. 1987-2003*, Wrocław 2006, s. 18.

się do zręczności wysłowienia. Poezja, o której myśli poeta, powinna pamiętać ponadto, że to właśnie słowa zamykają usta podmiotowej obecności i jeśli pozwalają mówić z głębi siebie, to przede wszystkim jest to ich własna głębia. Tak pojęte piarstwo ma być nieufne wobec gotowego sensu. Nie chce poddać się dyktatowi trwałego znaczenia. Dlatego wybiera grę konwencjami, ruch wyobraźni. Dlatego oddycha powietrzem skrzącym się od konceptów i zarazem na wskroś muzycznym. Sosnowski eksponuje ten Nietzscheański dopływ swojego projektu – stąd cytat z *Wiedzy radosnej*: „precz od wszystkich słońc”, cytat odwołujący do tego oto passusu:

Kto dał nam gąbkę, by zetrzeć cały widnokrąg? Cóż uczyniliśmy, odpętuując ziemię od jej słońca? Dokąd zdąża teraz? Dokąd my zdążamy? Precz od wszystkich słońc? Nie spadamyż ustawicznie? I w tył, i w bok, i do przodu, we wszystkich kierunkach? Jestże jeszcze jakieś na dole i w górze? Czy nie błądzimy jakby w jakiejś nieskończonej nicości? Czy nie owiewa nas pusty przestwór? Czy nie pozimniało? Czy nie nadchodzi ciągle noc i coraz więcej nocy?³

To noc sensu. W jej odwróconym świetle widać jak na dłoni fundamentalną ciemność istnienia. W jej głębi słysząc głuchą ciszę, która podpowiada, że słowo lgnące do rzeczy okrywa świat jeszcze głębszym cieniem, że myśl daleko więcej przesłania, niż odkrywa, że jej rdzeń, wzięty na trzeźwo, jest irracjonalny. Z takiej perspektywy w *Eseju o chmurach* – podobnie jak w wielu innych utworach

³ F. Nietzsche, *Wiedza radosna*. (»La gaya scienza«), przeł L. Staff, Warszawa 1907, s. 168.

Sosnowskiego – stawia się pytanie o wiarygodność poezji, o rację wiersza, który w widomy sposób o niczym nie zaświadcza, niczego nie ocala, wręcz przeciwnie – zdaje się wszystko tracić. Jedna z odpowiedzi zostaje szczególnie mocno wyakcentowana. Rysuje się w cytatywnej fakturze tekstu i „wiedzy przestronnej, oddechu obłoków” każe szukać w samej literaturze. Na swój błądzący, uparcie nieoczywisty sposób każe pamiętać przede wszystkim o słowach. Choćby o tych z wiersza *Ptaki* otwierającego *Trzy zimy* Miłosza:

Już rok odnowień pianę na piaskach rozbija,
pragnienie, sen i miłość odtąd nic nie waży,
lekkie ręce, z chmur lekkich altana i schron,
lekkie białe kamienie górzystych cmentarzy,
i wiatr, swobodny wiatr z dalekich stron.⁴

Tak do głosu dochodzą poruszenia sensu nieodkrytego, nieobjętego, milczącego, sensu uwolnionego spod władzy jasnej, taksującej myśli i jej językowej wykładni. Droga wytyczona przez „swobodny wiatr z dalekich stron” prowadzi Sosnowskiego tam, gdzie wiodą dwie kolejne jego książki – w regiony odkryte i opisane przez Artura Rimbaud, w regiony wciąż jeszcze nawiedzane przez autora *Samogłosek*. Mowa o tomach *Sezon na Helu* i *Nouvelles impressions d'Amérique*. Obydwa ukazały się w roku 1994, w obu słysząc lekcję *Sezonu w piekle*, lekcję, po której na zawsze zostają w pamięci słowa *Pożegnania*:

⁴ Cz. Miłosz, *Poezje*, wybrał M. Stala, Kraków 1999, s. 7.

– Widzę czasem na niebie nie kończące się plaże, pełne białych, rozradowanych narodów. Wielki złoty statek powiewa nade mną kolorowymi flagami na bryzach poranka. Stworzyłem wszystkie święta, wszystkie triumfy, wszystkie dramaty. Próbowałem wymyślić nowe kwiaty, nowe gwiazdy, nowe ciała, nowe języki.⁵

Ten ruch wyobraźni, która niczym fala zagarnia i porywa rzeczywistość, najlepiej widać u Sosnowskiego w LVI ogniwie *Nouvelles impressions d'Amérique*. To pierwszy z czterech wygłosów poematu i zarazem ostatni, w którym wyraźnie słychać czysty głos kogoś, kto mówi w całym utworze. Oto początkowy fragment:

Jezioro zamarzło, lód aż po widnokrąg [...], otwarta zimna dłoń, pobrużdżona liniami fal, grzebieniami, pióropuszcami śniegu: zwiewny obraz powietrza w chwilowym połączeniu wiatru i wodnego pyłu, alfabet znaczeń uciekających poza horyzont, powielonych w niekończących się wibracjach, zamarłych interferencjach.

Tak zaczyna się wędrówka w głąb zamarzniętego jeziora, w głąb krajobrazów „delikatniejszych niż popiół”. Kiedy ucichnie chrzęst kroków, zapadnie „nadzwyczajna cisza”. W jej gęstej materii pod palcami słońca rysował się będzie dukt pisma obłoków. Tym zapisom odpowie echem noc –

W górze mnie nie usłyszysz: czy to jest właśnie niebo? Zbyt białe, żeby w nie patrzeć, zbyt ciche, żeby usłyszeć słowo. Próbuję dotyku, kładąc się na śniegu: przebiegam palcami te

⁵ A. Rimbaud, *Sezon w piekle. Iluminacje*, przeł. A. Międzyrzecki, wstęp J. Hartwig, Warszawa 1998, s. 47.

zwiewne wierzchołki, mroźne gejzery, wykwity szronu, korony. Niebo odbija się w tym... lustrze tak zupełnie, że kiedy leżę na wznak, chmury zdają się przepływać przeze mnie jak piasek przez klepsydrę i – tężając, nieruchomiejąc w śnieżnych wstęgach – układają się w długie linie druku, który za chwilę drgnie pod dotykiem słońca. I jeszcze kilka obrotów ciała, i jezioro jest niby sklepienie białej groty, pod którym wiszę jak nietoperz, niebo mając pod sobą jak jezioro.

A w nocy – zostaję na noc – huk i skrzypienie lodu, zgrzyty i dudnienie, jakby gra lin okrętowych, jakiś mozolny wysiłek – żeby coś poprzestawiać? dla księżycy? dla innego satelity? złożyć te ośnieżone grzywy w uśmiech? ukradkowy uśmiech, kiedy nikt nie patrzy? A kiedy naprawdę nikt nie patrzy, widzę wir i kipieli, zawieruchę kształtów: cienie bez głów, węże pozwijane w pętle, obłąkany taniec berserków, archontów.⁶

Przytaczam obszerne partie dla ich niezwyklej urody i siły. Ale również po to, by dobrze wybrzmiały młodopolskie nuty tej prozy. Owszem, zagrane zostały na dzisiejszą modłę, ale przecież łatwo je rozpoznać. Słychać w nich te same złudzenia, którymi poeci karmili się przed stu laty. I widać za ich sprawą te same struktury wyobraźni – poszukującej w zmaconym świecie poruszonego sensu, nawykłej do odsłaniania przepaści nieba, do ściętych mrozem pejzaży, do odwróconych obrazów odbitych w lustrze wody, uwięzionych w bryle lodu, ukrytych w ciemności. Jeden z nich zapisał Tadeusz Miciński w wierszu, który w tomie *W mroku gwiazd* otwiera cykl *Noce polarne*:

⁶ A. Sosnowski, *Nouvelles impressions d'Amérique*, Wrocław 2004, s. 118-119.

Jak zwiędłe liście czernią me kroki na śniegu,
 Noc cicha, błękitna mimo chmur.
 Błyskają ognie gdzieś z tamtego brzegu –
 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 tummy
 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!⁷

Autor *Nietoty* inaczej niż Sosnowski rozkłada akcenty. Inaczej dobiera konwencje. Ale w obu tekstach widać ten sam kontur – nieco aberracyjny i zarazem czysty. Rozpoznać w nich można ślad tej samej ambicji i tej samej gry.⁸

⁷ T. Miciński, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. W. Gutowski, Kraków 1999, s. 120.

⁸ Sygnalizowane kwestie omawiam obszerniej w książce *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego* (Lublin 2008). Tutaj warto może jedynie przypomnieć, że o tekstach autora *W mroku gwiazd* pisał niegdyś Witkacy między innymi tak: „nie są to grzecznie ułożone zabawki z klocków – to są spiętrzone w zawiłych wybuchach piramidy, mające zastygnięty w ich konstrukcjach pęd, siłę i zawikłanie erupcji pierwotnej”; przywołuję słowa auto-

W *Nouvelles impressions d'Amérique* po fragmencie, który przytoczyłem, następuje część poświęcona Rimbaud. Wzięty „z Bernarda Mathieu” passus jest dopełnieniem – oraz kontrapunktem – dla cytowanego wyżej i mówi o zimowej przeprawie poety przez Alpy:

Wyruszył w gwałtowną śnieżycę – p i e s z o! Zaraz za Altdorf droga zmieniała się w smagany wiatrem, coraz bardziej stromy labirynt. Zasy, wysokie na dwa metry, zagradzały szlak; grad siekł mu twarz, kiedy się przekopywał. Po jakimś czasie nie mógł już dostrzec nawet skrawka cienia, żadnych urwisk, przepaści, gór – nic, oprócz oślepiającej bieli mrozącej oczy, ciało, świadomość...⁹

Wiemy, że autor *Iluminacji* przekroczył granicę tej bieli, przebił się na drugą stronę oślepiającej zamieci. Nigdy nie dowiemy się, co tam zobaczył. Dla nas jest inny obraz –

Turystom, którzy odwiedzają świątynię w Luksorze, pokazuje się dzisiaj litery RIMBAUD – głęboko wyryte w kamieniu jednej z kolumn. Upłynęło ponad sto lat od czasu, kiedy ktoś je tam wysoko wyrzeźbił. Nikt nie wie, skąd się tam wzięły.¹⁰

Ten podpis jest sygnaturą bez referencji. Milczy. Nie ma niczego na swoje usprawiedliwienie. Sam jest włas-

ra *Nienasycenia*, bo mam wrażenie, że dziś można by nimi oddać wewnętrzną budowę i dynamikę wielu utworów Sosnowskiego (S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, wyboru dokonał oraz słowem wstępnym i przyp. opatrzył J. Leszczyński, Warszawa 1959, s. 324).

⁹ A. Sosnowski, *Nouvelles impressions...*, s. 120.

¹⁰ Ibidem, s. 121.

nym znaczeniem. I właśnie dlatego, tym natarczywiej, poucza, że –

Oko musi porzucić ostre kontury rzeczy
i spocząć w wiedzy przestronnej, oddechu obłoków.

W oślepiającym istnieniu, w nieujarzmionym świecie
ujrzeć musi –

wstęgi, kłęby pary i formy powietrza
o ruchu tak pozornym i zawsze w milczeniu.

Taki świat tłoczy się na krawędzi języka, napiera, szturmuje, i niekiedy przekracza granice słów, przenika w głąb zajmowanego przez nie obszaru, niekiedy brzmi w słowach poety – zniekształcony, spustoszony, ogołocony. Ale poezja, która rodzi się z „oddechu obłoków”, zdaje się nie dbać o to, czy świat się w niej rozpozna. Nie chce przyświadczać niczemu. Jej zmacony głos przeciska się przez szczeliny słów i obrazów, nawraca, zatacza kręgi w nieustannym poszukiwaniu nowych konfiguracji znaczeń, wie bowiem, że tylko ten kołowy ruch rytmów mowy i figur wyobraźni, niekończący się ruch kalejdoskopu – utrzymuje ją przy życiu. I wie też, że kiedy kalejdoskop ślepnie – zaczyna się zawracanie głowy. Stąd nieprzerwane podsycanie napięcia pomiędzy tym, co ruchliwe, bujne, nieoswojone, i tym, co nieuchronnie kostnieje, krzepnie, zamiera – układa się w zdania, w nieruchome labirynty form. To przeciw nim rosną słowa i obrazy zakorzenione w regionach wyobraźni, krzewiące się pod niebem otchłannie głębokim i bezgranicznie pustym. Marcin Baran zobaczył to tak:

Otwieram oczy

Słońce zamyka horyzont, ściany chmur ciemnieją
roztrącone wiatrem. Nieruchomieje miasto
krojone nożami ulic. Nad głowami domów
objawia się obłoczna planeta: oceany, płaskowyże,
pasma krągłych gór ugłaskanych tlenem, szosy,
gościńce – panorama pusta i wysoka, stworzona
dla gromad ciągnących we wszystkich kierunkach
urojeń lub dla staroświeckich pejzażystów. Ale
próżno by wypatrywać drobnych punktów
sunących ku obietnicom tego, co jeszcze nie
nazwane; cisza rwącego wysoko powietrza nie da nikomu
wytchnienia. Niebieskie łąki, place, wybrzeża
i trakty pozostają puste – bez trzód i pasterzy,
bez dzieci, postów, gwoździ, bez przystani i pieśni,
bez statków i biedy. To przestwór
dla marzeń o sprawowaniu dyktatury
zbawiennie oświeconej a zarazem najczystszy
pejzaż: szafir, żar, fiolet, popiół, seledyn, rudość,
kolor ciemnego miodu, starego papieru i wilgotnej
gliny.

*nie po to, by wybierać
między bezwładną dłonią
miasta i kolumnadami
chmur.*¹¹

¹¹ M. Baran, *Zanim nadejdzie noc*, [w:] idem, *Sosnowiec jest jak kobieta (1989–1991)*, Kraków-Warszawa 1992, s. 26. Podtytuł tomu wskazuje, że wiersz autora *Tanero* powstał na przełomie lat 80. i 90. ubiegłego wieku. W nocy *Od autora*, zamykającej *Nouvelles impressions d'Amérique*, czytamy o pracy nad poematem: „Pierwsze »wrażenia« zapisałem jesienią 1989, ostatnie wiosną 1991” (A. Sosnowski, *Nouvelles impressions...*, s. 125). Ta zbieżność jest przypadkowa, ale warto mieć ją w pamięci, mówi bowiem o czymś, co w tamtych latach wisiało w powietrzu.

3.

Historia powietrza – opowiadana wstecz i w głąb – mogłaby zaczynać się również od wiersza Wojciecha Bonowicza zatytułowanego *Dwa inne*:

Dwa inne zwierzęta które proszę
by nie wyrywały mi rąk. Dni się
zapięły. W powietrzu nie ma
otworów którymi podano by nam
tlen.¹²

Te trzy zdania otwierają debiutancką książkę poety – *Wybór większości*, opublikowaną w roku 1995. Od nich autor *Hurtowni ran* rozpoczyna poszukiwanie własnego miejsca i własnego języka. W taki sposób łapie oddech – szuka właściwej sobie poetyckiej dykcji. Bada siłę rytmu, brzmienia, frazy. Wypróbowuje siłę metafory. Pyta o materię powietrza, którym oddycha poezja tamtych lat. Zmaga się z jej literacką fakturą. Ale pyta też o powietrze, którym oddychały wówczas nie tylko wiersze. I to powietrze jawi mu się jako jałowe, pozbawione tlenu, wyzbyte treści. Jeśli kiedyś było krystaliczne, to teraz jest rozbite, rozsypujące się, potrzaskane. Jego zbita masa – dławi, chwyta za gardło. W innym wierszu z *Wyboru większości* napisze poeta:

¹² W. Bonowicz, *Wybór większości*, Łódź 1995, s. 7; wiersz w tym samym kształcie przedrukował poeta w książce *Wybór większości i Wiersze z okolic* (Wrocław 2007).

rozjechaliśmy się po mieście. Każdy
z rybą w gardle. Trzepoczącą ogonem.
Połykającą potrzebne nam powietrze.¹³

Ta ryba jest nie tylko kłopotliwym symbolem. Jest też żywą tkanką egzystencji podszytej strachem. To on gna dorosłe dzieci w domowe pielesze, nie pozwala złapać tchu. Bonowicz rozpisuje ten zaczyn grozy na różne tonacje. W kolejnych tomach powraca coraz wyraźniej echo poczucia, że coś niepokojącego wisi w powietrzu, coś w nim wyje, coś nadciąga niesione wiatrem. W wierszu *Echo* przeczytamy:

Ten wiatr który wieje

pali nas i zabiera z naszych ciał powietrze.
Wiatr wojownik co napchał w usta zgniłych liści.
Piszę drzę i zasypiam. Wiem że mi się przyśni.¹⁴

Wiatr, o którym mowa, nie jest powiewem wolności, nie niesie przemian, nie ożywia, nie ma w sobie nic z tamtego tchnienia, które na początku wyszło z ust Boga. Owszem, przypomina natchnienie z wysoka – potrąca struny instrumentu. Ale są to struny strachu. Gdzie bije jego źródło? Jest niewidzialne – jak wiatr, jak powietrze. Niekiedy jednak udaje się je dostrzec. W wierszu *Dwa inne* zyskuje piekielny kontur – zaznaczony za sprawą nieubłaganego okrucieństwa zapiekłych dni. To jeden biegun. Drugi rysuje się w *Słupach* otwierających tom *Pełne morze*:

¹³ W. Bonowicz, *Spisek byłych mężczyzn*, [w:] idem, *Wybór większości...*, s. 44.

¹⁴ W. Bonowicz, *Hurtownia ran*, Kraków 2000, s. 25.

Tych kilka duszków które miały patrzeć
w oczy umierających. Z wysoka
z palmy z kolumny doryckiej z bocianiego
gniazda z łodygi fasoli. Teraz odwraca wzrok
i tajemniczo podaje sobie ręce ponad głowami.¹⁵

Te trzy zdania mówią o zagasaniu sacrum. Pośredniczące spojrzenie wysłanników nieba odwraca się od świata. Ich obecność zmienia się w tchnienie martwego powietrza. Obraca się w dotknięcie pustki. I jest to doświadczenie na wskroś duchowe. Dławiące się strachem. Odarte ze złudzeń. Bolesne. Nasłuchujące innego powietrza. Powiada o nim Jan:

Wiatr, gdzie chce, wieje i głos jego słyszysz, ale nie wiesz, skąd przychodzi i dokąd idzie.¹⁶

4.

Metafora powietrza, którym nie można oddychać, powietrza zbyt płytkiego, dławiącego jak knebel, twardego jak kastet, powietrza palącego, ściętego mrozem, naznaczonego skazą – powraca u rówieśników Bonowicza. Kluczowe odmiany tych powrotów widać dobrze w trzech wierszach Marcina Sendeckiego napisanych w roku 1986. Pierwszy z nich nosi tytuł *21 lipca* i wszedł do debiutanckiego tomu *Z wysokości*:

¹⁵ W. Bonowicz, *Pełne morze*, Wrocław 2006, s. 5.

¹⁶ J 3, 7 (passus przywołuję za *Biblią gdańską*).

Z okna autobusu: sztandary połykane przez wiatr i
 mężczyzna w drelichu, który zapala znicz: na próbę: ale
 tłusty dym jest prawdziwy i miękko wstępuje w powietrze
 pocięte liniami granic. Jeszcze tutaj, po tej stronie lipca,
 gdzie dopiero wciska się drewniany język dekretów i: już tutaj:
 pod płaskim, śliskim od potu słońcem, w skórzanych ubra-
 niach, z
 założonymi – na kark – rękami, w okopach z papieru, w ot-
 wartych
 ustach, w których znikamy podnosząc szklanki i głos. Już tu.¹⁷

Powietrze jest tu metonimią dusznej aury realnego socjalizmu, męczącej atmosfery podszytej fikcją ideologii, zaprawionej gorzkim poczuciem, że życie zatrzymało się o krok od święta, że w otwartych ustach upału, w gardle wiatru, pod dotknięciem dymu – znika wszystko, co próbuje rozchylić wargi, by odezwać się, pić, złapać oddech. Kolejny wiersz pochodzi z *Opisów przyrody*:

Święto; tylko niezmordowane gołębie nie mogą
 znaleźć sobie miejsca. Festyn w parku,
 powietrze jak rtęć. Tłuste monety toczą się
 po bruku; pracuje kurz, blaszane sztandary
 odcinają przechodniom pukle włosów. Słońce
 góruje, gazeta pokazuje język; ptasi zgiełk
 układa miasto do snu.¹⁸

¹⁷ M. Sendeki, *21 lipca*, [w:] idem, M. Sendeki, *Z wysokości. Wiersze z lat 1985–90*, Kraków–Warszawa 1992, s. 12 (drobne zmiany w interpunkcji i grafii wiersza: idem, *Z wysokości. Parcele*, Wrocław 2006, s. 18).

¹⁸ M. Sendeki, *[Święto]*, [w:] idem, *Opisy przyrody*, Legnica 2002, s. 14; pod wierszem widnieje data: 86.

Trwa nieruchome święto. Upał jest gęsty i lepki. Powietrze ma konsystencję płynnego metalu. Przenika je ptasi zgiełk, ptasi niepokój. Takie powietrze uśmierza życie. W takim świecie wszystko, co się wydarza, jest przygotowaniem do egzekucji. I dotyczy to zarówno przestrzeni upaństwowionej, oficjalnej, wystawionej na widok publiczny, jak i tej intymnej, obleczonej w oddech, ukrytej w pościeli. Odwołuję się do metafor z wiersza, który jest częścią cyklu *Grunť* i brzmi tak:

Zgaś światło, zaśnij, powietrze z obu stron
niedomkniętego okna łączy się ze sobą; nogi,
biodra, piersi i brzuch wciśnięte w pościel; to ładne,
weź na siebie oddech i zaśnij, połykając garści
zmieszanego z błotem powietrza, które jest,
którym żywimy się wszyscy.¹⁹

Na jaki brud wskazuje to błoto? O jakim rozkładzie zaświadcza? I skąd bierze się w powietrzu? – Być może nacieka tam z trzęsawisk i grobów. A jeśli tak, jeśli o takim gruncie tu mowa, to bagienne tchnienie „powietrza, które jest”, można połączyć z „gnijącym powietrzem”, o którym w debiutanckiej książce pisał Marcin Baran.²⁰ Zaś w trupim powiewie, „którym żywimy się wszyscy”, rozpoznać można zimny oddech śmierci; to on sprawia, że –

¹⁹ M. Sendeki, [Zgaś], [w:] idem, *Z wysokości. Parcele...*, s. 67; również ten wiersz opatrzony jest datą: 86.

²⁰ M. Baran, *Nieustanny pozór niezmienności życia...*, [w:] idem, *Pomieszanie*, Kraków 1991, s. 33.

ciemnieje niebo, a lodowaty
wiatr wbija swoje szpony w czoła,
i w usta, i w oszalałe liście.²¹

Takie powietrze „trzeszczy / jak łamane kości”²², jest
niczym „Strzaskana / mozaika”²³. W takim powietrzu
szaleje zamieć. Pisał o niej Świetlicki – przywołując baśń
Andersena:

twoje sanie w zadymce nie zaznam Królestwa
trzymam się mocno stołu nie zaznam Królestwa
trzymam się mocno stołu źrenice mam białe²⁴

Nie wiadomo, czy poeta myśli „o zimnej, pustej wspa-
niałości u Królowej Śniegu”, czy o tym Królestwie, które
nadchodzi jak „gorące, błogosławione lato”, i o którym
w zakończeniu opowieści o Gerdzie i Kayu mówi się
wprost:

Babka siedziała w jasnym blasku słońca i czytała z Biblii:
„A jeśli nie staniecie się jako dzieci, nie osiągniecie Królestwa
Bożego!”²⁵

Nie trzeba tej kwestii rozstrzygać. Istotne jest samo jej
postawienie. Wpisana w nią mocna dysjunkcja uzmysła-

²¹ M. Baran, *Nie wysłana odpowiedź na ankietę*, [w:] idem, *Tanero*, Kraków 1998, s. 38.

²² M. Baran, *Mistyczna relacja*, [w:] idem, *Tanero...*, s. 46.

²³ M. Baran, *Potrzeba miary*, [w:] idem, *Sosnowiec...*, s. 15.

²⁴ M. Świetlicki, *Pierwszy śnieg*, [w:] idem, *Zimne kraje. Wiersze 1980–1990*, Kraków–Warszawa 1992, s. 58 (pod wierszem widnieją daty: 83–87).

²⁵ J. Ch. Andersen, *Baśnie*, przeł. S. Beylin, S. Sawicki, Warszawa 1991, s. 184.

wia między innymi, że powietrze, którym oddycha młoda poezja w latach osiemdziesiątych, powietrze złamane, obce, ścięte mrozem, porwane przez zamieć – jest wewnętrznie rozwarstwione. Owszem, „gnije jak krew”, ale ma też swój jasny nurt.²⁶ W roku 1984 notował Świetlicki:

Idę sam z białym prześcieradłem
przez plac musztry.
Czasami jesteśmy wiatrem.
Czasami jesteśmy ptakiem,
żaglowcem i latawcem.
Łopot z nas wielki.²⁷

Dwa lata później napisze w *Celebracji wyjazdu*:

Na papierze wyraźnie napisano: WOLNY,
ostrożnie bez radości wychodzę w powietrze
dnia, w którym skamienieje moja wyobraźnia.²⁸

Te dwa ujęcia prowadzą w rozbieżnych kierunkach, ale mówią o tym samym powietrzu – porażającym wyobraźnię i ożywiającym jej łopot. Być może właśnie ten łopoczący nurt miał na myśli Sendek, kiedy w wierszu zatytułowanym *W* (pisał:

Upić się szybko i spać. sekretny
ogród w poszarzałej ziemi. Ukryte w

²⁶ Ujęte w cudzysłów sformułowanie pochodzi z ważnej dla Świetlickiego notatki Rafała Wojaczka zatytułowanej *Marche funebre* (vide: R. Wojacek, *Wiersze zebrane*, redakcja B. Kierc, Wrocław 2005, s. 326).

²⁷ M. Świetlicki, *Szmaty*, [w:] idem, *Zimne kraje...*, s. 20.

²⁸ M. Świetlicki, *Celebracja wyjazdu*, [w:] idem, *Zimne kraje...*, s. 40.

kaszlu, w kilku taktach płuc). Mam
w ustach benzynę, pielęgnuję, palę.²⁹

Co jest ukryte wewnątrz, w, po drugiej stronie otwartego nawiasu, pod powierzchnią „poszarzałej ziemi”, w łupinach snu? – Jakieś inne powietrze. Przechowane w spazmie płuc, w skurczu. Powietrze – sekretne, chore, łatwopalne. Powietrze, które płonie. Usytuowane na antypodach dusznej atmosfery partyjnego święta, festynu nie w porę, oddechu nocy, który śpiących zalewa błotem ciemności, rozkładu, śmierci. I jest to też powietrze różne od zapiekłego powietrza z wiersza Bonowicza. Tamto – przesiąknięte okrucieństwem, było jałowe. Powietrze Sendeckiego przechowuje w sobie „sekretny / ogród”.

5.

Pokoleniowy kontekst jest ważny i nie trzeba o nim zapominać. Ale mam też wrażenie, że Bonowicz, otwierając *Wybór większości* wierszem *Dwa inne*, nie wskazywał na rówieśników. Myślał przede wszystkim o innych poetach. Przypominał – sobie i nam – że powietrze było ważną materią dla pisarzy obu pokoleń Nowej Fali, że zaprzątało ich wyobraźnię, przenikało wiersze, wybrzmiewało w tytułach głośnych książek. Dotyczy to zwłaszcza „metafory oddechu i oddychania”, o której – w odniesieniu do twórczości pisarzy debiutujących w latach siedemdziesiątych – pisał Stanisław Barańczak:

²⁹ M. Sendek, *W* ([w:] idem, *Parcele*, Kraków-Warszawa 1998, s. 18 (drobna zmiana w zapisie wiersza: idem, *Z wysokości. Parcele...*, s. 52).

metafora ta, niezależnie od jej funkcjonowania w rozmaitych porządkach znaczeniowych, od postulatywnego po ironiczny, była dla autorów czymś w rodzaju klucza do otaczającej ich rzeczywistości.

I uściślał:

Świat objawiał im się przez elementarną reakcję obronną duszących się płuc – a kiedy „brak tchu”, wszystkie inne sprawy schodzą na dalszy plan, literatura staje się, jak to ujął kiedyś Mandelsztam, „walką o niezbędne dla życia powietrze”.³⁰

Uwagi autora *Jednym tchem* pochodzą z połowy lat osiemdziesiątych. W tym samym czasie Marian Stala z „nowofalowej metaforyki oddechu, oddychania, powietrza” wyprowadzał podstawy „języka interpretacji, który zmieściłby w sobie zarówno trwałość, jak i rozszerzanie horyzontu tej poezji”.³¹ W szkicu *Dopóki oddycham* czytamy o rozpoznaniach pierwszego okresu Nowej Fali:

Oddech, niezbędny element egzystencji, staje się tu straszną, niemożliwą do ominięcia pułapką, zastawioną przez rzeczywistość na Poszczególne Istnienie.³²

Rzeczywistość, o której mówi krytyk, ma wymiar zarówno polityczny, jak i egzystencjalny. Nosi na sobie znamiona systemu – „kolory oficjalne nikczemny rytuał pogrzebów”, ale stopniowo odsłania się w niej też me-

³⁰ S. Barańczak, *Wspólne powietrze. O wierszach Bronisława Maja*, [w:] B. Maj, *Zmęczenie*, Kraków 1986, s. 43.

³¹ J. Krzos [M. Stala], *Dopóki oddycham*, „Arka” 1986, nr 14, s. 25.

³² Ibidem, s. 26.

tafizyczna podszewka, a wraz z nią intuicja „niepewnej jasności”.³³ To właśnie ta intuicja pozwala powiązać oddech z głębią istnienia, w oddychaniu pozwala zobaczyć metonimię życia zawieszonego między materią każdego haustu powietrza i jego symboliczną treścią. Najwyraźniej widać to w wierszach poetów drugiego pokolenia Nowej Fali. To oni starają się zaczerpnąć powietrza z jego najgłębszych warstw. Tytułowy wiersz tomu *Oddychaj głęboko*, wiersz z września 1980, zaczynający się od słów „Istnieją jeszcze słudzy wiatru”, mówi o świecie, który przeczuć można jedynie „W modlitwie, / albo w chwili śmierci”, o świecie, gdzie –

ten kto mówi, śpiewa,
biegnie, pracuje, w sen zapada –
jest deszczem, zmierzchem, chłodnym wschodem,
kwitnieniem, tęczą lub przypiływem.³⁴

I w stronę tego właśnie świata prowadzi oddech spokrewniony z wiatrem, wybiegający ku jasnej mowie obłoków, w kierunku ich nieustrudzonej, cierplivej obecności – dostrzeżonej okiem dziecka, bliskiej na wyciągnięcie ręki:

Dziecko mówi: dotykam nieba
Tą trawką. Zamknąwszy oczy
Płyną obłoki.³⁵

³³ Posługuję się sformułowaniami Zbigniewa Herberta z wierszy *Potęga smaku* oraz *Pan Cogito i wyobrażenia* (idem, 89 wierszy, wybór i układ autora, Kraków 1998, s. 149, 153).

³⁴ J. Polkowski, *Oddychaj głęboko*, [w:] idem, *Elegie z Tymowskich Gór i inne wiersze*, Kraków 1990, s. 36.

³⁵ J. Polkowski, *Dziecko mówi...*, [w:] idem, *Elegie...*, s. 110.

6.

Sygnalizowane rozpoznania i tendencje powrócą w wierszach poetów debiutujących po roku 1989. Ramą dla tych powrotów będą dwie podstawowe odsłony form powietrza w nowofalowej poezji. Pierwszą z nich można nazwać tragiczną. Mówi o zderzeniu z historią, o jej druzgocącym uścisku, o grozie historii, której zimne, skwapliwe okrucieństwo podsycane jest przez polityczne żywioły. O takim – spopielającym – oddechu historii opowiada Maj w wierszu zaczynającym się od słów „To trwa zaledwie kilka minut”. Wiersz mówi o śmierci Walentego Badyłaka, byłego żołnierza AK i Kedywu, emerytowanego piekarza, który na krakowskim rynku, 21 marca 1980 roku, oblał się benzyną i podpalił w proteście przeciwko przemilczaniu przez władze zbrodni katyńskiej. Powie autor *Wspólnego powietrza* –

ubranie, potem włosy, roztrzęsione ręce i usta: głos
 zniekształcony bólem to tylko krzyk, już nie zdoła być
 słowem, brunatny żrący dym odrzuconej ofiary nie bije
 w niebo, nie zastygnie w znak: pełźnie nisko, niknie
 pochłonięty przez głodne płuca tłumu, który – zaledwie
 w kilka
 minut potem – wybierze życie: w bramach naprzeciw znów
 handlują dolarami i wódką, rozchodzą się spokojnie
 kręgi tłumu, gaśnie ostatni płomień
 starej Europy i krzepnie zwycięski głos
 miasta: „Gorejąc nie wiesz, czy się stawasz
 wolny”. I to, co twoje – ma być
 zatracone.³⁶

³⁶ B. Maj, *To trwa zaledwie kilka minut...*, [w:] idem, *Zmęczenie...*, s. 21.

Zdania te zapisał poeta w roku 1984. Ich siłę wzmacniała groza tamtego czasu. W dusznej aurze tonie nawet płomień „drzazgi smolnej”. Jest jak kamień rzucony w wodę. Rozchodzące się wokół niego kręgi – zostają zatracone. Kolejne fale: zapachu benzyny, zdławionego krzyku, gryzącego dymu – więzną w płucach gapiów. Na dnie z popiołów nie zaśni „gwiaździsty dyjament”. Powietrze pozostanie martwe. W opublikowanym trzy lata wcześniej tomie *Oddychaj głęboko* napominał ironicznie Jan Polkowski:

Ocalałeś nie po to, żeby dać świadectwo,
które jak dym z odrzuconej ofiary
nie chce opuścić płonących miast.³⁷

Ten dym ma partyjną legitymację. Jest cyniczny i bezwzględny. Wciska się wszędzie. Kłamie w żywe oczy. Nie oszczędza nikogo. Dusi, zabija. Jak wspomniałem, przeniknie również do wierszy młodszych poetów – nawet tak niechętnych polityce jak autor *Zimnych krajów*. W roku 1987 Świetlicki napisze:

Albo zaczadzić – albo umrzeć z zimna.
Tutejsza władza zadała nam jakieś
podchwytliwe pytania. Mówi teraz w radiu
o naszych odpowiedziach.

I doda:

Po pokoju błądzi
czad pytająco. Nie odpowiadamy.³⁸

³⁷ J. Polkowski, *Przesłanie pana X*, [w:] idem, *Elegie...*, s. 29.

³⁸ M. Świetlicki, 29 listopada 1987, [w:] idem, *Zimne kraje...*, s. 57.

Milczenie obraca się przeciwko milczącym. Chwyta za gardło mocniej niż żrący dym. I zarazem właśnie z milczenia wyprowadza swoje słowo poeta. Słowo rzucone na wiatr. Powierzone jego sile – czystej, nieposkromionej, swobodnej. O tej sile wolności, która „gdzie chce, wieje”, o sile wiersza na wietrze, autor *Oddychaj głęboko* napisze, mając na myśli Osipa Mandelsztama:

*Wiatr goni liście, dlaczego poeta
dzięki tym słowom zsuwa sobie z karku obrożę
i stoi w słońcu: wolny? Jak kamień, dym, chusta źródła.
Czy brzmią jak zakłęcie, ostatecznie wyzwalające
całopalenie?*

Wiatr (wolny), goni (wolny), liście (nu, padnimajsia)
płaskie twarze żołnierzy, więzienny drelich, wiatr,
boski dar słowa: wiatr. (Wam, obywatelu, Ojczyzna
zakazuje używać słowa:
wiatr.)³⁹

7.

Tragiczna odsłona powietrza graniczy bezpośrednio z jego drugą odsłoną – metafizyczną. Bardzo mocno ekspozuje to konstrukcja *Zmęczenia*. Obok wiersza o śmierci Walentego Badylaka, na sąsiedniej stronie, umieścił Maj inny zapis, w którym powietrze odgrywa kluczową rolę. Czytamy tam między innymi:

³⁹ J. Polkowski, *Rosja*, [w:] idem, *Elegie...*, s. 33.

Chłodne
 powietrze pełne zapachu i skrzypienia sosen, dom, stary
 człowiek, kot, ten wieczór – otacza mnie jego oddech – nie
 mogły,
 nigdy nie istniały razem: tylko spotkały się na
 mgnienie, w mojej wyobraźni: ich jedynym i pełnym
 świecie. Myślałem o nich: otoczyłem ich wspólnym powie-
 trzem, napełniłem
 życiem. Na mgnienie: ustaje trud wyobraźni, jasność myśli
 – świat
 się rozpada: stary dom, człowiek, zwierzę, wieczór – powracają,
 każde do swojej, odrębnej, nicości. – – – Ale czemu Ten, który
 myśli
 nas: wszystkich i wszystko, co jest, od zawsze, nieustrudzenie,
 bez
 mgnienia spoczynku – powoli traci moc i jasność: nieludzko
 zmęczona myśl zapada się – tak to widzimy: taki jest
 nasz, jedyny, świat – w ciemność, w obłąd i zgiełk.⁴⁰

Ten moment rozpoznania w oddechu wieczoru i n-
 nego powietrza, moment czułego przygarnięcia
 – jest ciemną iluminacją. Pozwala dojrzeć, że wspólne
 powietrze – podtrzymujące istnienie i samo podtrzymy-
 wane „każdym oddechem / wydartym rozpacz” – jest
 dane tylko na moment, że w każdej chwili idzie w roz-
 sypkę, zetraca się w milczeniu, niknie w utrudzonej wy-
 obraźni, w słabnącym wzroku Boga. I jeśli powietrze
 tchnie przeciwko nicości, to jest też jej częścią. Jeśli
 oddech wciąż jest gorący, wciąż pulsuje, to jest to tylko
 szczęśliwy traf –

⁴⁰ B. Maj, *Widzę szary dom...*, [w:] idem, *Zmęczenie...*, s. 20.

Tak się złożyło,
że to ty oddychasz równo i bezpiecznie
przy mnie, tak się złożyło, że jestem
szczęśliwy, dziękować Bogu, dziękować
komukolwiek, dziękować każdym oddechem
wydartym rozpaczy, wciąż wydzieranym
ogromnej lodowatej pustce, w której
wiatr tylko
żyje.⁴¹

8.

Na progu lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia pisał
Jan Polkowski:

Świat to tylko powietrze
światliste, sypkie, przezroczyste rzeczy,
łopocący oddech, przez który widzę
czas.⁴²

Tak odśłania się inne powietrze – spokrewnione ze
światłem, żywe, dotykające istnienia. W stronę jego prze-
nikliwej krystaliczności kieruje się oddech wiersza. I to
właśnie ten ruch chwytania powietrza zdaje się leżeć
u podstaw czegoś, co wolno może nazwać prawdą poe-
zji. Jak o niej mówić? Na początku lat siedemdziesiątych
w głośnym wierszu z debiutanckiego *Komunikatu* Adam
Zagajewski nakazywał:

⁴¹ B. Maj, *Nocą na dworcu: kamienna...*, [w:] *Elegie, treny, sny*, Kraków 2003, s. 35 (wiersz pochodzi z tomu *Wspólne powietrze* i powstał w roku 1978).

⁴² J. Polkowski, *Świat to tylko powietrze...*, [w:] idem, *Elegie...*, s. 27.

wyprostuj się osusz tampon języka
 wyjdź z tego kokonu rozgarnij te błony
 zaczerpnij najgłębsze warstwy powietrza
 i powoli pamiętaj o regułach składni
 powiedz prawdę do tego służysz w lewej ręce
 trzymasz miłość a w prawej nienawiść⁴³

W tym samym czasie Stanisław Baliński – emigrant, przyjaciel i rówieśnik skamandrytów – pisał w wierszu zatytułowanym *Sonet 1970*:

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 usnąć nie może.⁴⁴

Dla młodego poety prawda poezji ma w sobie coś z demaskacji. Jest gestem odmowy. Jej ruch jest ruchem wyzwania się. I to w tym sensie prawda łączy się z łapaniem oddechu, z sięganiem do najgłębszych warstw powietrza. Zagajewski zapisał ważne, zapadające w pamięć zdania. Ale mnie bardziej zastanawia ten niepokojący – i poruszający – obraz podróżnych płuc z sonetu Balińskiego. Obraz płuc śniących i bezsennych, wyczekujących, które niczym ptaki „obdarte ze śpiewu” krążą w milczącym powietrzu – szukają spoczynku i znajdują go tylko w trudzie metafory. Te płuca to wiersze – „strzępy ma-

⁴³ A. Zagajewski, *Komunikat*, Kraków 1972, s. 58.

⁴⁴ S. Baliński, *Wiersze emigracyjne*, Londyn 1981, s. 12; wyimki niżej: ibidem.

jaczeń” i zarazem „lampa wieczorna”. Ich oddech zмага się z „mgłą”, przyświadcza prawdzie obcej „realiom”. To prawda wypowiedzana na bezdechu, prawda tonących. Prawda wiersza na wietrze – wierne go poezji. Prawda do utraty tchu.

9.

Powietrze widziane w taki sposób każe myśleć o czymś, co jest śmiertelnie serio – o ciężarze, który przygnia-
ta, dławi, zapiera dech. I każe pamiętać o sile oddechu,
o jego powadze, o wysokim rejestrze, na jaki wskazywał
Tadeusz Różewicz, kiedy w roku 1959 pisał w wierszu
Zdjęcie ciężaru:

Przyszedł do was
i mówi

nie jesteście odpowiedzialni
ani za świat ani za koniec świata
zdjęto wam z ramion ciężar
jesteście jak ptaki i dzieci
bawcie się

i bawią się

zapominają
że poezja współczesna
to walka o oddech⁴⁵

⁴⁵ T. Różewicz, *Niepokój*, Wrocław 1980, s. 382 (wiersz pochodzi z tomu *Zielona róża*, który ukazał się w roku 1961).

Rozumiana w taki sposób poezja jest odpowiedzialnością za istnienie i właśnie dlatego staje się miejscem – jak powie Brodski – „walk o każdy oddech”.⁴⁶ Frazę wyjmuję z wiersza, który kończy się dystychem tyleż ironicznym, co gorzkim:

Siedzę po ciemku. I nie gorsza może
ta ciemność tutaj, niż ciemność na dworze.

Słowom autora *Części mowy* odpowiada echo. Zapisane przez polskiego poetę brzmi ono tak:

Krztusząc się dymem Josif Brodski wygrzebuje z popiołu
przypalone ziemniaki. New Jersey. Sól
– to jedyny wyraz, który wypowiada głośno. (Poemat.)
Nie zapisuje go.

Wokół *znowu brzozy szumią na wietrze*.
W jego wierszu o polskim wrześniu
trzydziestego dziewiątego roku.⁴⁷

To jedno z tych miejsc, gdzie spotykają się dwie odslony powietrza – tragiczna i metafizyczna. W tym spotkaniu powietrze przesiąknięte dymem wsącza się w to poruszone wiatrem. Powietrze ujęte w oddech obłoków zstępuje w ciemność –

I ciężkie chmury niosą pomruk gromu
ponad oknami, zasnutymi mrokiem.⁴⁸

⁴⁶ J. Brodski, *Zawsze twierdziłem, że los to zły karwał...*, przeł. S. Barańczak, [w:] idem, *82 wiersze i poematy*, wybór i oprac. S. Barańczak, przedmowa Cz. Miłosz, Kraków 1989, s. 92.

⁴⁷ J. Polkowski, *Rosja*, [w:] idem, *Elegie...*, s. 33.

⁴⁸ J. Brodski, *1 września*, przeł. S. Barańczak, [w:] idem, *82 wiersze...*, s. 55.

Powietrze warkliwe, złamane nocą – milknie „w błękitnej głuszy”; zmienia się – raz jeszcze powtarzam za Brodskim –

w rzeźby istnienia
bezgranicznego.⁴⁹

Tak pracują bezsenne płuca. W taki sposób oddycha istnienie. I to ono układa się w słowa modlitwy wypowiedanej szeptem –

(Obejmij nas korzeniami, Panie,
szumem szybujących gałęzi.)⁵⁰

W słowa napomnienia –

Niepodlegli nicości, podajmy dalej
niebotyczne pismo obłoków,
podawajmy je z ust do ust.⁵¹

O czym mówi to pismo? Czy jego ciężar jest do udźwignięcia? Nie wiem. Nie jestem pewien. Powtarzam więc za innym poetą –

Obłoki, straszne moje obłoki,
jak bije serce, jaki żal i smutek ziemi,
chmury, obłoki białe i milczące,

⁴⁹ J. Brodski, *Obłoki*, przeł. S. Barańczak, [w:] idem, *Tym tylko byłem. Wybór wierszy*, wybór i posłowie J. Illg, Kraków 2006, s. 216, 213.

⁵⁰ J. Polkowski, *Jestem tu między wami...*, [w:] idem, *Elegie...*, s. 89.

⁵¹ R. Krynicki, *Podajcie dalej*, [w:] idem, *Magnetyczny punkt. Wybrane wiersze i przekłady*, Warszawa 1996, s. 159.

patrzę na was o świcie oczami łez pełnemi
i wiem, że we mnie pycha, pożądanie
i okrucieństwo, i ziarno pogardy
dla snu martwego splatają posłanie,
a kłamstwa mego najpiękniejsze farby
zakryły prawdę. Wtedy spuszcza oczy
i czuję wicher, co przeze mnie wieje,
palący, suchy. O, jakże wy straszne
jesteście, stróże świata, obłoki! Niech zasną,
niech litościwa ogarnie mnie noc.⁵²

⁵² Cz. Miłosz, *Obłoki*, [w:] idem, *Poezje...*, s. 31.

INNE ŻYWIŁY

DZIECKO UKRYTE

(o książce Anny Czabanowskiej-Wróbel)

1.

Książka Anny Czabanowskiej-Wróbel *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski* jest naukowym osiągnięciem najwyższej próby.¹ To wnikliwe i świetnie napisane studium daje wgląd w słabo dotąd opisane, a jednocześnie – jak to pokazuje krakowska uczona – węzłowe dla Młodej Polski zagadnienia. Dziecko jest bowiem jednym z kluczowych symboli epoki. Jego „ślady” (s. 298) prowadzą przez wszystkie newralgiczne miejsca modernizmu, zaś jego nie zawsze oczywista „obecność” (s. 12) – rozpoznana i opisana – oświeśla w nowy sposób literaturę, a w dalszej perspektywie wyobraźnię i światoodczucie tamtych lat. Rozważania organizuje zasada „kolejnych przybliżeń” (s. 26) i dopełnień.

¹ Anna Czabanowska-Wróbel, *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, „Universitas”, Kraków 2003, ss. 383; przytoczenia z książki lokalizuję bezpośrednio w tekście głównym, sygnując je numerem strony.

Obok ujęć ogólnych (będą to historyczne przekroje, omówienia okalających „dzieciństwo” motywów i zagadnień, obszerne rozważania poświęcone twórczości poszczególnych pisarzy: Wyspiańskiego, Staffa, Leśmiana, Witkacego, Schulza), szereg wnikliwych analiz i interpretacji pojedynczych tekstów (osobne szkice poświęcone zostały *Muszli* Tetmajera, *Wili* Micińskiego i *Wiośnie* Schulza). Obok pisarzy słabo dziś pamiętanych, jak Zofia Rogoszońska czy Wacław Wolski, twórcy, których teksty kształtują główny nurt polskiego modernizmu. I choć Annę Czabanowską interesują głównie „utwory wybitne, nie zaś typowe” (s. 26), to przyglądając się Młodej Polsce z perspektywy dziecięcych motywów i tematów, kreśli w istocie rozległą panoramę epoki, pokazując przy tym, że „dziecko” i „dzieciństwo” są dominantą szczególnie ważnych dla modernistów dążeń i poszukiwań, że literatura tamtego czasu za sprawą „języka dzieciństwa” wkracza w obszary nowe i warte namysłu.

2.

W młodopolskim dziecku widać „wszystkie wątpliwości i sprzeczności wizji człowieka przełomu wieków”, zagadka dziecka jest bowiem – jak powiada Anna Czabanowska – zagadką człowieka (s. 32). Dla twórców Młodej Polski dziecko jest „wyrazistym znakiem” reprezentującym „człowieczeństwo w czystej postaci” (s. 81). Ale pamiętać trzeba i o tym, że dla pisarzy tamtej epoki „dziecko staje się tak ważne nie przez to, co o nim wiadomo, ale

za sprawą tego, co w nim niewiadome” (s. 32). To dlatego dziecku i jego sprawom – od niewinnych zabaw po ciemne *rites de passage* – artyści przyglądają się wówczas z taką uwagą. Przenikliwości spojrzenia towarzyszy czułość, często podszyta goryczą i bezradna, mąca lub – tak będzie u Wyspiańskiego – wyostrowająca obraz. Z drugiej strony wnikliwa analiza rodzi – paradoksalnie – ironiczny dystans, osuwa się w groteskę. Mimo to Młoda Polska uczy się dziecka – jego intuicji i wyobraźni, żywiołowej energii i słabości, kapryśnej przekory i egotycznego uporu, łączenia w sobie sprzeczności i bycia „jednością doznań” (s. 78), wreszcie jego „milczącej obecności” (s. 114), która jest „wymownym” znakiem odmienności i tajemnicy intymnego świata lub innej – często transcendentnej – rzeczywistości, a w dalszej perspektywie odsłaniającej się prawdy. Z dzieckiem – owocem miłości i owocem grzechu – stojącym mimowiednie i mimo woli w samym centrum spraw dorosłych, związana jest idea „przejawiania się tego, co najświętsze w tym, co na wskroś cielesne” (s. 199). Za sprawą dziecięcego spojrzenia „w świat realny ingeruje z zewnątrz nieznana, irracjonalna siła” (s. 170). Takie postrzeganie dziecka prowadzi w stronę wizji „człowieka jako »miejsca przejścia«” (s. 81), odsłania jego głębię i wieloznaczność, otwiera metafizyczną perspektywę. Jest też zarzewiem nowej koncepcji sztuki. Patrząc na lalkę w rękach dziecka, dostrzegając jego „prawdziwie ludzką skłonność do gry i teatralizacji życia” (s. 161), artysta widzi siebie – kukielkę w palcach Boga i zarazem pajaca, który stroi miny, bawi się w dziecko, chłonie „sentymentalny urok i lekkość dziecięcych maskarad” (s. 106).

Obecność w tekście literackim „dziecka” i „dzieciństwa” inicjuje podwójny puls wspomnienia i wyobraźni, w którym „»pamięć dzieciństwa« spotyka się z marzeniem o dzieciństwie” (s. 269). Ich przenikanie się prowadzi ku elegiom dzieciństwa, ku tęsknocie za jego urzekającym smutkiem i gorzkim pięknem, ale też w stronę dzieciństwa odczarowanego, z jego ciemną stroną „dziecka dalekiego od świętości” (s. 50) i „dziecka w sytuacji granicznej” (s. 153). To właśnie związek „tego co dziecięce z genialnością, szaleństwem i »pierwotnością«” (s. 151), ze sferą jakości irrealnych szczególnie pociągał pisarzy tamtej epoki. W nim też ma swoje źródło siła wielu ważnych tekstów modernizmu.

3.

Młodopolskie „dziecko” wyrasta z XIX wieku. Na kreślonym wówczas obrazie zaważyły zwłaszcza romantyczne i naturalistyczne sposoby myślenia i mówienia o „dzieciństwie” i „dziecięcości”. Ale też za sprawą literatury „dzieckiem podszytej” dokonuje się „prawdziwy powrót tego, co ważne a wyzwolone od krępujących, uproszczonych wyobrażeń” (s. 39) i jednocześnie ślady dziecka, które wówczas staje się „postacią *par excellence* groteskową” (s. 51) wyprowadzają młodopolskie doświadczenie w wiek XX. Annę Czabanowską interesują zwłaszcza dwa punkty dojścia. Wpisana w dzieło Schulza wizja powrotu „do mitycznego czasu dzieciństwa traktowanego jako »genialna epoka«” (s. 359), oraz twórczość Witkacego, który „poddął destrukcji i zarazem twórczo

przekształcił sposób, w jaki poprzednicy ukazywali postacie dziecięce [...], odnalazł [w nich] cechy groteskowe i wydobył ich »głębsze znaczenie« (s. 157). Wizje te łączy metafizyczna perspektywa, jej horyzont w obu projektach rysuje się jednak odmiennie. O ile bowiem »dzieci Witkacego okazują się »dziećmi otchłani«, przybyszami z nicości wędrującymi ku nicości« (s. 158), o tyle w dzieło autora *Wiosny* wpisana jest nadzieja innej ziemi i innego nieba. Drogę ku nim toruje impuls »nieskrępowanej niczym twórczości i wyobraźni« (s. 331), którego dynamikę opisują wektory skierowane wstecz i do wewnątrz. Dla Schulza jest to w istocie ruch lektury. Jej bieg to historia »czytania i interpretowania [...] niezliczonych kopii i wariantów« (s. 360), balansowania na niciach korespondencji i niuansów łączących rejony rzeczy z regionami wielkiej herezji. Do takiej optyki dobrze przystaje sposób patrzenia na literaturę ujawniający się w *Dziecku*. Książka ta jest bowiem nie tylko znakomitą naukową monografią, jest też subtelnym i przejmującym esejem. Jego główny nurt – podstawowy wątek – modeluje pytanie o »człowieczeństwo w stanie czystym«, o to co »najgłębsze i pierwotne w naturze człowieka« i stale zagrożone przez »nieuchronne tragiczne starcie z niszczącymi siłami« (s. 202). Krakowska uczona ma świadomość, że »będzie to zawsze temat otwarty« (s. 27), że dla ujęcia »dziecka« i tego wszystkiego, co ono ewokuje »brak jest miary« (s. 28). To właśnie dlatego istotną tkankę jej rozważań – ich ośnowę – tworzy ciąg erudycyjnych odesłań, błyskotliwych zestawień, finezyjnych inkrustacji. Kunszt pisarski Anny Czabanowskiej sprawia, że to właśnie za

ich sprawą, posłużmy się piękną formułą Waltera Benjamina, „myśl – jak relief – żyje we wszystkich fałdach i zakamarkach” narracji.²

4.

W szkicu *Dziecko ukryte* powiada Benjamin:

Zna w mieszkaniu wszystkie już kryjówki i wraca do nich jak do domu, gdzie ma się pewność, że wszystko zostanie się po staremu. Serce mu bije, wstrzymuje oddech. Tu zamyka się w świecie materialnym, który ukazuje się z niesamowitą wyrazistością, zbliża się bez słów.³

Dziecko doświadcza nagłej niezwykłości świata znikając z oczu dorosłym. Wyzbyte schludnej układności, której się od niego oczekuje, zanurzone bez reszty w toni fantazmatów, drżąc ze strachu i przejęcia, pomagając sobie koniuszkiem języka, przekrada się pod stół, przenika w rzeczy, które napływają do oczu i kładą się pod dłonie. Skryte za portierą „staje się czymś zwiewnym i białym – widmem”, schowane za drzwiami „przyobleka je jako ciężką maskę”, pije ze źródeł istnienia, syci się mięszem jego sedna, by nie ulec „w walce z demonem [...]”, który tak je przemienił, aby nie zostało odnalezione”. Ta paradoksalna struktura pozwala autorowi *Ulicy jednokierunkowej* naszkicować jedną z podstawowych jakości moder-

² W. Benjamin, *Relief*, [w:] idem, *Ulica jednokierunkowa*, przełożył A. Kopański, Warszawa 1997, s. 41.

³ Ibidem, s. 39; kolejne cytaty pochodzą z tej samej strony.

nistycznego światoodczucia. Metafora dziecka ukrytego osłania i skupia w sobie bowiem obszary tego, co prawdziwie i głęboko ludzkie, co jednocześnie wymyka się mowie i doświadczeniu człowieka wprawionego w byciu dorosłym, nawykłego do otwierania drzwi i rozsuwania zasłon. Zastygając w cieniu stołu, dziecko przenika przez woal tajemnicy.

Kto je odkryje, może sprawić, że znieruchomieje jako bożek pod stołem, może na zawsze owinąć je w firankę jako widmo, może na resztę życia zaczarować je w ciężkich drzwiach.

Anna Czabanowska pamięta o tym niebezpieczeństwie. Jej piękna i głęboka książka prowadzi nas przez labirynt dzieciństwa, przez „opowieść o młodopolskim dziecku” (s. 371) z największą ostrożnością. Subtelna i wnikliwa lektura tamtej narracji o dzieciństwie pozwala dojrzeć to, czego na pierwszy rzut oka nie widać: dziecko ukryte, to samo, które – idźmy dalej tropem metafor Benjamina –

odczarowuje mieszkanie rodziców [...] raz do roku w tajemniczych miejscach, w ich pustych oczodołach, w zeszytniałych ustach [...] szuka wielkanocnych jajek.

Pojawiający się tu rezurekcyjny ślad jest jednym z ważniejszych wątków rozprawy krakowskiej uczonej. Jego aura przenika bowiem te struktury i jakości, na których zasadza się siła i doniosłość dziecięcej metaforyki. Dotyczy to zwłaszcza kategorii „przemiany” i rozpoznania „mistycznego centrum”, „powrotu” i uczestnictwa w „czystym trwaniu” (s. 306), które stają się zarzewiem

mitu i wpisanego weń pragnienia. Jego zwieńczeniem jest „nadzieja, że pierwiastek dziecięcy, a zarazem boski, odrodzi się w ludzkiej duszy” (s. 262), że droga dojrzewania do dzieciństwa odsłoni – jak powiada Schulz – pełnię i bezmiar dzieciństwa odzyskanego, skupiającego w sobie „życie odnowione” (wyzwolone z ram niebytu i śmierci) i zarazem „życie w najczystszej postaci” (s. 363).

DAL KULIS

(notatki o tomie

Czechowicz. W poszukiwaniu ukrytego miasta)

1.

W autoportrecie Józef Czechowicz wyznawał:

stanąłem na ziemi w lublinie
tu mnie skrzydłem uderzyła trwoga¹

Lublin był dla autora *Apokalipsy negatywnej* miejscem „snów dzieciństwa” i „nudów książki szkolnej”, był połącią młodości, rozległym obszarem wiosennej epoki, kiedy to – jak pisze poeta w wierszu *We czterech* – „stopy biegnące po łące nieba / trawę gwiazd łamiał”.² Okazał się też przepaścią śmierci, jej otwartą, wezbraną otchłanią, frazą cisnącej się na usta *modlitwy żałobnej*. Czytamy w niej –

¹ J. Czechowicz, *Wiersze*, wybrał i przedmową poprzedził Cz. Miłosz, Warszawa 1997, s. 128.

² Ibidem, s. 28.

że pod kwiatami nie ma dna
to wiemy wiemy

I jeszcze tak –

świat nieistnienia skryje nas
wodnistą chustą
zamilknie czas potłucze czas
owale luster³

2.

O takim właśnie miejscu pokruszonych, tonących obrazów stara się opowiedzieć autor tomu *Czechowicz. W poszukiwaniu ukrytego miasta*.⁴ Podwójny tytuł mówi o odwróconym odbiciu, o jego pustych ramach. Nienazwane, ukryte miasto to Lublin sprzed dziesięcioleci, zwłaszcza ten z lat dwudziestych i trzydziestych zeszłego wieku. Lublin zakryty dla naszych oczu, nieoczywisty, zamglony, ale przecież za sprawą wywołujących go głosów – żywy, namacalny, z krwi i kości. I drugi biegun: ktoś niemal nieobecny, podpisany jako NN, ktoś, kogo wolno nazwać Nieznanym Narratorem – mówi o mieście Czechowicza. Zestawia wyimki z lubelskiej prasy, dokumenty, napomknienia w listach, spisywane po latach relacje, literackie rekonstrukcje. Odtwarza atmosferę

³ Ibidem, s. 215.

⁴ *Czechowicz. W poszukiwaniu ukrytego miasta*, t. 1, Lublin 2006, ss. 485; publikacja – dedykowana „Pamięci Władysława Panasza” – ukazała się jako monograficzny zeszyt pisma „Scriptores” (nr 30, z. 23) wydawanego w Lublinie przez Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”.

tamtych lat, odmalowuje ich koloryt. Opowiada o związanych z poetą ludziach i miejscach, o skonfiskowanych zeszytach „Lucifera” i „barykad”, o „poecie skonfiskowanym” – Józefie Łobodowskim, o piwiarni Ojca Grudnia, o Łoży Wielkiego Uśmiechu, o spotkaniu bibliofilów 31 maja 1931 roku, o skandalach i aresztach, o literackich zatrudnieniach i nocnych eskapadach redaktorów „Reflektora”, o podszytej pasją, elektryzującej nudzie prowincji... Szczodry gest tej opowieści, jej encyklopedyczne zacięcie, meandryczność, spiętrzenia detali i powtórzeń – mogą wydać się nieco na wyrost, mogą zbijać z tropu. Jednego wszak możemy być pewni. Wszystko, co się wydarza w obrębie tej historii, dzieje się ze względu na autora *Poematu o mieście Lublinie*. O ile jednak miasto ujawnia swoją niegdysiejszą fakturę, staje się swoim własnym obrazem, o tyle sam Czechowicz pojawia się tu jedynie mimochodem, w prześwitach, w przejściach, w głębi wijących się zaułków historii, w jej rozproszeniu. I jeśli w jakimś sensie autor *ballady z tamtej strony* pozostaje w samym centrum tej narracji, to jednocześnie zajmuje miejsce, które jest puste. Miejsce nieobecności. Tym miejscem jest Lublin.

3.

Na IX stronie tomu znaleźć można – opatrzone nagłówkiem *Dramatis personae* – zestawienie osób, których głosy usłyszymy w trakcie lektury. Jeśli dostrzec w tym zabiegu interpretacyjną dyrektywę, metatekstowy zabieg, wskazanie na wewnętrzną strukturę tomu, i jeśli – co za tym

idzie – zestawienie, o którym wspomniałem, potraktować jako spis osób dramatu, spis postaci teatralnej sztuki, która rozegra się na kartach *W poszukiwaniu ukrytego miasta*, to wolno chyba – idąc tropem teatralnych skojarzeń – powiedzieć, że jest to spektakl o scenografii, o tej przestrzeni, jak najbardziej scenicznej, z której dobiegają do nas słowa Czechowicza. Teatralny sztafaż łatwo zlekceważyć, przypominam więc słowa Waltera Benjamina, słowa notatki zapisanej pod koniec lat dwudziestych ubiegłego stulecia i opatrzonej tytułem *Przedmioty znalezione*:

Sina dal, która nie ustępuje przed żadną bliskością, a gdy znów podchodzi się bliżej, nie rozplywa się; która nie rozpóściera się przed podchodzącym chępliwie i z rozmachem, lecz tylko piętrzy się przed nim coraz bardziej skrycie i coraz groźniej – oto malowana dal kulis. To nadaje scenografiom ich niezrównany charakter.⁵

4.

W poszukiwaniu ukrytego miasta mówi o pustej scenie, o nieobecnym. W znanym odsłania nieznane, w oczywistym – nieoczywiste. Mówi o nawarstwieniach czasów, zdarzeń, osobowości. Tom jest w istocie wielogłosem – bujnym i zarazem wyraziście uporządkowanym. Zbudowany jest z cytatów, zestawień, gloss, przypisów, wypowiedzi. Autor i narrator weryfikuje to, co wiedzieliśmy

⁵ W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 1997, s. 44.

o Lublinie Czechowicza, wydobywa tony dotąd słabo słyszalne, pozwala wybrzmieć tym, które pozostawały stłumione, i tym, których nikt dotąd nie uchwycił. Jeśli pojawia się tu komentarz to – stonowany, dyskretny. Książka jest bowiem przede wszystkim lekcją uważnego wsłuchiwania się w głosy sprzed lat, w słowa dobiegające z tamtej strony czasu. Padają proste, podstawowe pytania: o ludzi, o instytucje kultury, o szkoły, czasopisma, realia życia artystycznych środowisk międzywojennego Lublina. Pytania, które nie powinny pozostać bez odpowiedzi – możliwie pełnej, dobrze sproblematyzowanej. Bez tych odpowiedzi trudno się obyć. Nie sposób zamknąć na nie oczu, jeśli chcemy serio traktować nasz namysł nad poezją Czechowicza, nad fenomenem jego artystycznej osobowości.

5.

Kreślone w lubelskim tomie odpowiedzi – wciąż niepełne, wciąż wymagające dopowiedzeń – składają się na spłot rozbieżnych wątków, przenikających się pasm, krzyżujących się relacji. Spłot, który tworzy siatkę, sieć – ta zaś staje się mapą, planem miasta, unerwieniem mitu, rysunkiem linii papilarnych dłoni dotykającej ukrytych obecności. To dzięki tej czulej mapie, pieczołowicie kreślonej i widmowej, dzięki mapie, która – powtarzam za Henrykiem Wańkiem – „bez fałszywego wstydu chce opisać świat”, możliwe są te wszystkie – tworzące ją – pasaże, przejścia, marszruty wytyczane w materii czasu, biegnące przez zakurzone biblioteczne półki, w głąb miejsc

i zdarzeń, tropem ludzi, którzy sami podążali za echem tamtego miasta, po jego brukach, po zatartych śladach, po ścieżkach pamięci.⁶ Wszystko po to, by możliwie wiernie oddać akustykę miejsca, by wskazać te jej rejestry, które modelują i wzmacniają zapisane przez Czechowicza słowa, rytm jego kroków, ich pogłos biegnący po zaułkach zawiłych, rytm i pogłos, które – jak wyznaje autor *Starych kamieni* – stanowiły tak często „muzyczny zaczątek wiersza”, stawały się jego pierwszą, źródłową formą.⁷ Formą wyrosłą z miejskiego bruku, pod nagim niebem miasta. Formą zakorzeniającą się – raz jeszcze Czechowicz – „w muzycznym porządku rzeczy”.⁸ A jeśli topografia ukrytego miasta istotnie jest partyturą, jeśli jest bezgłosną notacją, to czy nie mówi ona przede wszystkim o fakturze dotkliwej nieobecności odcisniętej w materialnej przestrzeni, o rzeczywistej obecności tego, co nieobecne, pogrążone w ciemności „silnej nocy”, tego, co – jak powie Rilke – „obco oddane oddalom, w nadmiarze / oddali, z dala od nas”.⁹ I czy nie mówi zarazem o niepewnym, nieoczywistym trwaniu tego, co daje się pochwycić, kładzie się pod stopy, biegnie, tętni, i w labirynty wątków, przejść, pasaży wpisuje żywiczny, tęczujący sens. Sprawia bowiem, że „godziny gorzkie bez godów / czarny druk

⁶ Przytoczony wyimek: H. Waniek, *Mappa mundi*, [w:] idem, *Opis podróży mistycznej z Oświęcimia do Zgorzelca. 1257–1957*, Kraków 1996, s. 9.

⁷ J. Czechowicz, *Z mojego warsztatu literackiego*, [w:] idem, *Wyobrażenia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 120.

⁸ Ibidem.

⁹ R. M. Rilke, *Tak wytężeni przeciw silnej nocy...*, [w:] idem, *Poezje*, wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył M. Jastrun, Kraków 1987, s. 313.

na pozólkłych stronicach” stają się „rzeką światel”, żywym nurtem w „ogniowych ogrodach”, gdzie – cytuję dalej *elegię uśpienia* – „tęcz jest tyle tęcze lecą ulicą / jedna niesie konew / z żywicą”.¹⁰ To o takim mieście – zstępujących tęcz, reflektorów penetrujących nagie niebo – opowiada, ktoś, kto przemierza ukryte zaułki. Ktoś, kto nosi w sercu odpaloną racę. Ten niemal nieobecny, nieoczywisty i nieznanym NN, to Tomasz Pietrasiewicz – reżyser teatralizujący pustkę, wypełniający ją obecnością mitu, scenograf wyobraźni, dramaturg pamięci. Ukryte miasto, w stronę którego podąża, miasto Czechowicza, to miejsce nieobecności poety, piętrząca się skrycie dal kulis – Lublin.

¹⁰ J. Czechowicz, *Wiersze...*, s. 113, 114.

OKO KAMIENIA

(wokół eseju Władysława Panas)

Ryszardowi Krynickiemu

1.

Zaczynam od cytatu, jakżeby inaczej, z Czechowicza, z wiersza *Wieniawa*, kładę go jako motto, i odtąd będę podążał ścieżkami metafor wyjętych z *Oka Cadyka* –

Z nieb czeluści otwartej na ścieżaj
biegną ciche niedźwiedzie nocy.

Nad ulicami, rzędem,
czarne, kosmate,
będą się tarzać po domach do chwili,
gdy księżyc wybuchnie zza chmur, jak krater.
Świat ku światłu przechyli.

Mowa tu o walce, którą z demonami toczy Lublin – Nowe Jeruzalem, jak to miasto nazywali mieszkający w nim Żydzi. Rzecz dzieje się pośród pagórów i podłęży przedmieścia. Tutaj swego czasu mieszkał caddîk, mąż sprawiedliwy, rebe Jakub Icchak – Widzący, Ha-Hozeh

mi-Lublin, nazywany również L u b l i n e m. Mieszkał, zanim przeniósł się pod zamek. A przeniósł się, bo to nie podmiejska cisza, a rejuwach zatłoczonych ulic – tak, spieszno nam to powiedzieć! – jest przestrzenią mesjańską. Na razie jednak jesteśmy wciąż na Wieniawie. Jak podpowiada Czechowicz w *Poemacie o mieście Lublinie* – niegdyś „winnice opinały te wzgórza”. Wiemy, że świątobliwy reb Lubliner, „niech jego niegasnące zasługi chronią nas!”, nie stronił od wina. Nie, nie dla jego cierpkiej mocy, ale – to oczywiste! – że jest n a p o j e m m e s j a ń s k i m. Wieniawa etymologicznie wiąże się z wiankami, to dlatego pojawiają się w wierszu Czechowicza, we fragmencie, który nie został tu przytoczony; wianek zaś odsyła do gestu wieńczenia, a ten kojarzyć wypada, zwłaszcza w rysującej się tu perspektywie, z koroną. Jeden z najznakomitszych uczniów Widzącego – rebe Chajim Halbersztam z Sącza, pouczył nas, a przypomina o tym Jiří Langer, że świątobliwy cadyk z Lublina –

Zamiast Bóg mówił *Krojn*, czyli korona. Ale gdy mówił *Krojn*, dreszcz przebiegał wszystkie nieba.

Dreszcz dla Czechowicza to mało. Nad Wieniawą zobaczy jaśniejący krater – wybuch księżycowego blasku. Za radą autora *Oka Cadyka* zostawiamy w dole „perłowy lampas” lamp przedmieścia. I z tej nadziemnej perspektywy widzimy obszar zalany światłem, lśniąca poświatę okrywającą – niczym płaszczem – „Blachy dachów”, które „dudnią bębniem”, gnąc się „pod mroku cichego łapą” (*Wieniawa*). Nad wzgórzem otworzyło się niebo. Nagłą kaskadę dostrzega teraz i nasze oko. Ale wiemy, że Widzący chodził

w tej jasności nieustannie. A była to ta sama potężna światłość, w której rozbłysku Jedyny Święty jał kształtować rzeczy stworzone, która – powiada *Zohar* – rozbiła „ziemskie naczynia”, która jeśliby dostała się w ręce okrutnika – pisze współczesny kabalista – mogłaby „cofnąć stworzenie do pierwotnego chaosu”, i która – powtórzmy za Dawidem – „jest rozsiana” i „wschodzi dla sprawiedliwego”, dla caddîkim, dla cadyka (*Psalms 97*). Ha-Hozeh mi-Lublin nosił tę poświatę w sobie i promieniał nią. Jak przypomina Martin Buber „uczniowie, pozostając w kręgu tego blasku, czuli się tak bezpiecznie, że zapominali o wygnaniu i myśleli, że są w świątyni jerozolimskiej”. Cóż to znaczy? Powiedzmy wprost – w Lublinie, albo inaczej: w blasku Lublina jaśniało światło ery mesjańskiej! Materię tego świata przenikała łagodna poświata tamtego. Buduję ten nieporadny, wsparty na anagramach chiazm, by uczynić zeń mocną podporę, wpleść w świat światło, okryć się nim jak płaszczem – bo oto trzeba teraz powiedzieć o drugiej stronie, o przepastnej ciemności lewej strony, o sitra achra. Lublin walczy z demonami. Jest to przedsięwzięcie w najwyższym stopniu ryzykowne. A odwoływanie się w tych zmaganiach do blasku miesiąca jest szczególnie niebezpieczne. W mistyce żydowskiej, zwłaszcza w kabale, księżyc ma złą sławę. W jego poświacie zyskują na sile demony. Kiedy miesiąca ubywa, kiedy zaczyna świecić odwróconym: czarnym światłem – rośnie moc zła. Dopiero gdy przyjdzie Mesjasz, lampa nocy zajaśnieje swoim pełnym blaskiem – będzie świeciła równie mocno jak słońce. Póki co, spoglądać na nią można jedynie przelotnie, i tylko w czasie odmawiania kidusz lewana – błogosławieństwa nowiu księżyca. Nie wiemy, jak

sprawował je cadyk na ulicy Szerokiej w Lublinie, ale musiał to być rytuał na tyle niezwykły i na tyle bulwersujący, że chasydzi, którzy po śmierci mistrza – rebe Szaloma, syna rabiego Abrahama Anioła, chcieli się przyłączyć do Widzącego, zobaczywszy jak Jakub Icchak odmawia kidusz lewana – powtórzmy za Martinem Buberem – „niczego już sobie nie obiecywali po Lublinie”. Co dokładnie ich odstręczało – nie wiemy. Wiemy natomiast, że były to jakieś drobne odstępstwa, pozostające jednak w drastycznej niezgodzie z tym, co w mniemaniu chasydów, a więc „czystych” i „pobożnych” uchodziło za właściwe – a pamiętać tu trzeba, że obyci przecież byli z niezwykłością zachowań dalekich od tradycyjnej ortodoksji. W końcu zostali przy Widzącym – przekonani słowami rebe Lublina: „Cóżby to był za Bóg, gdyby mu można było służyć tylko w jeden sposób”. Widzę w tej opowieści ślad wyraźnej predylekcji cadyka z Szerokiej do ciemnego blasku, który w niepojęty, zakryty dla naszych oczu sposób, łączy się z jasnym światłem – pomnażając jego intensywność. Ale to ciemne świecidło nie przestaje być filującym płomieniem. Jest bowiem r o z d a r t ą jasnością – jest lśnieniem ciemności, jest poświatą lewej strony: królestwa Samaela i Lilit. *Zohar* powiada –

A teraz pójdź i patrz! Owe rozdarte istoty pochodzą od Najwyższego, a równocześnie pochodzą od tego, co najniższe i dlatego nie mogą się dostosować ani do najwyższego, ani do najniższego... A wszystkie pochodzą od lewej mocy twórczej i kryją się przed oczami synów ludzkich i stają do walki z nimi.

Dla oczu Widzącego owe rozdarte istoty nie były zakryte. Toczył z nimi walkę. Widział ich filujący blask. W jego

światło nabiera szczególnego kolorytu, i szczególnego znaczenia – wyraźna i mocna skłonność rebe Jakuba do tego wszystkiego, co dwuznaczne. Do tumultu miasta. Do alkoholu. Do nocnych biesiad. Wreszcie do grzeszników. Ale tylko takich, którzy swoim grzechem potrafią się cieszyć – promienieją radością czystą, niezmaconą cieniem żalu czy skruchy. Mnożę te uwagi, by tym wyraźniej wybrzmiała siła rysującego się w Lublinie napięcia, owa odmiennność drogi, którą kroczy, na której w ów bulwersujący sposób służy Bogu. Lublin walczy z demonami. Pragnie ostatecznie złamać ich moc i sprowadzić na ziemię Mesjasza. Ale świątobliwy Lublin wiedział, że to właśnie „w łapach mroku kosmatych”, jak pięknie w wierszu *Petnia* rzecz ujmują Staff, spoczywają nieogarnione „pustkowia” i „bezdroża” tamtej strony – świata, który nadejdzie: Olam Haba. I wiedział też zapewne, że te łapy ciemności porwą go z poddasza na Szerokiej 28 i cisną jego ciałem o ziemię.

2.

Czy gilgul – doktryna o wędrówce duszy, o jej tikkun – dotyczy także placu? Jeśli pamiętać, że może dotyczyć kamienia, to odpowiedź nie powinna nastroczać większych trudności. Zwłaszcza dziś – gdy oko cadyka jest bardziej kamienne niż kiedykolwiek. A jednak niełatwo to powiedzieć. Odpowiedź – przecież oczywista, z trudem przechodzi przez gardło. Bo jakże to? Dusza sprawiedliwego, świątobliwego cadyka, który jest ostoją świata, dzięki któremu ten świat nie obraca się w nicość, cadyka, któremu znane są sprawy zakryte, który sprowadza na ziemię bo-

ską chwałę, a zwłaszcza jej esencję – światło, dusza cadyka, który w przyszłym świecie otoczony blaskiem zasiądzie w koronie na głowie, jego dusza – odwlekam ten moment, jak umiem – a więc, dusza cadyka, który widział i nosił w sobie ów oślepiający blask, rodzaj ciemnego płomienia, promieniejący z najgłębszych ciemności, więc – trzeba to w końcu powiedzieć – dusza świątobliwego Lublina miałaby zstąpić w kamień? Wszak kamień w myśl doktryny gilgul – to piekło. Czy jesteśmy zdziwieni? Nie. Cóż bowiem innego miałoby spotkać zuchwalca, który miesza się w sprawy Boże. Wiem, niejednen cadyk pouczał Najwyższego, jak radzić sobie z tym światem, byli i tacy, co unieważniali Boskie wyroki, ale rozstrzygać o zakończeniu tik-kun – o nastaniu ery mesjańskiej, o odkupieniu, o przyjściu Mesjasza! Za największy grzech – najdotkliwsza kara. Czy Widzący nie widział tego wszystkiego? Czy nie rozpoznał siebie w kamieniach na pustym placu, który został po jego mieście. Trudno w to uwierzyć. A jeśli zobaczył siebie w tych kamieniach? Dlaczego nie cofnął się przed mesjańską intrygą, skoro wiedział, że nie podoła, że żona usłyszy głos dziecka za drzwiami, że mimo zamkniętego okna ciemność wtargnie na poddasze, by go porwać? Odpowiedź jest oczywista. Nie trzeba tu cadyka. Każdy chasyd wie, że Najwyższy jest we wszystkim. I służyć można mu zawsze. Nawet – będąc kamieniem. Na tym jednak nie koniec. Mesjańska intryga Lublina nie urywa się tamtej feralnej nocy. Trwa nadal i rozgrywa się przed naszymi oczyma. Za radą autora *Oka Cadyka* raz jeszcze zmieniamy perspektywę. I oto widać Mesjasza wjeżdżającego na osiołku do Jerozolimy. Witają go tłumy. – Hosanna syno-

wi Dawidowemu! Błogosławiony Król, który przychodzi w imię Pańskie! Ten fragment *Psalmu 118* niesie z sobą podwójną semantykę. W hebrajskim wybrzmiewa przede wszystkim jako okrzyk grozy, natarczywa prośba: „ocal, wybaw!”, w aramejskim – w języku Jerozolimy czasów Jezusa i *Zoharu* – jest radosnym zawołaniem, wyrazem czci i uwielbienia. Na dziedzińcu Świątyni tamte okrzyki z ulic powtórzą bawiące się dzieci. Kiedy uczeni w Piśmie będą protestować – Jezus odpowie: „Czy nigdy nie czytaliście tych oto słów: Poprzez usta niemowląt i ssących przygotowałeś sobie chwałę”. Tak u Mateusza. W relacji Łukasza dzieci nie pojawiają się. Kiedy faryzeusze żądają, by Jezus uciszył tłumy – ten odpowiada: „Jeśli oni zamilkną, kamienie wołać będą”. Dziś po Szerokiej nie biegają pokrzykujące radośnie dzieci. Został plac wybrukowany kamieniami – migdałowe oko cadyka. Tak podobny do mandorli, która w iluminacjach Hildegardy z Bingen zawiera w sobie całe dzieło stworzenia, rzeczy niewidzialne i wieczne, majestat i tajemnicę Boskiego Imienia. I tak podobny do tej mandorli, która na bizantyńskich ikonach otacza Zstępującego do piekieł – Zmartwychwstałego. To właśnie w jej blasku, w świetle, które skupia – przychodzi Król. W wierszu *Mandorla* notuje Paul Celan:

W migdale – co tam tkwi w migdale?

Nic.

Nicość tkwi w migdale.

Tkwi tam i tkwi.

W nicości – kto tam tkwi? To Król.

Król tkwi tam, Król.

Tkwi tam i tkwi.

Nie będziesz siwy, żydowski kosmyku.

A twoje oko – ku czemu twoje oko tkwi?

Ku migdałowi twoje oko tkwi.

Tkwi oko twoje ku nicości.

Tkwi ku królowi.

Tak tkwi i tkwi.

Nie będziesz siwy, człowieczy kosmyku.

Pustka w migdale królewskiego błękitu.

3.

Ta myśl od lat nie dawała mi spokoju. Cadyk, światło naszych oczu – zstępujący w kamień. Strącony w obszar „wypełniony dokładnie / kamiennym sensem”. Widzę w tym ślad drogi, jaką podążał – ów bulwersujący gest świętego, który osłania sobą światło. Powiada Herbert –

Trzeba wstąpić w kamień, w drzewo, w wodę, w szpary furty.
Lepiej być skrzypieniem podłogi niż przeraźliwie przeźroczy-
stą doskonałością.

Cadyk zawsze jest postacią o wymiarze mesjańskim, zawsze bowiem może okazać się samym Mesjaszem. Jak wiadomo – w każdym pokoleniu żyje jeden sprawiedliwy, w którego wcieliła się dusza Zbawiciela. A cadyk, który zstąpił w plac? Izaak Luria uwalniał dusze uwięzione w kamieniach. W *Oku Cadyka* widzę podobny gest. Oto wołają kamienie. Oto esej o Widzącym i o widzeniu. Ale też o wzroku, który podąża za duktem druku, który biegnie za piszącą ręką, gdy ta odsłania na czystej kartce ścieżkę

pisma – o wzroku, który wyprzedza ruch długopisu i zmierza tam, gdzie odsłania się ciemność, a w niej wszystko to, czego nie sposób przemilczeć, co toruje sobie drogę do widzialnego świata. Prosty i czytelny dukt pisma okazuje się w istocie labiryntem. Na każdym kroku otwierają się ścieżki wiodące w wielu kierunkach, rosną kłacza symbolicznych struktur, piętrzą się fale metaforycznych przekształceń, niczym w ułożonym przez Szaloma Szarabiego kabalistycznym modlitewniku, gdzie nad każdym słowem widnieje odsyłacz do odpowiedniej części układu sefirot, by ten jaśniał w świadomości czytającego podczas inkantowania słów. Czytam ten przejmujący esej i słyszę kamień, który śpiewa. A w śpiewie – jak wiadomo – jest Mesjasz. Nie powinna nas dziwić ta figura. Czyż nie wiemy, że „kamyk jest stworzeniem / doskonałym”, że to kamyki „do końca będą na nas patrzeć / okiem spokojnym bardzo jasnym”? I czy nie jest tak, że właśnie pośród słów odnajdujemy ten blask, co nas spowija i osłania, byśmy mogli – jak powiada Herbert, i tym cytatem kończę – „trwać w świecie niby myślący kamień / Cierpliwy obojętny i czuły zarazem”.¹

¹ Osnową szkicu jest esej Władysława Panasa poświęcony Widzącemu z Lublina – *Oko Cadyka* (Lublin 2004). Z tekstów, którymi posiłkuję się – cytując je lub nawiązując do nich – wymienić wypada przynajmniej następujące: Martina Bubera *Opowieści chasydów* (przeł., uwagami i posłowiem opatrzył P. Hertz, Poznań 1989), oraz tegoż *Gog i Magog. Kronika chasydzka* (przełożył J. Garewicz, Warszawa 1999); Jiřiego Langerę *9 bram do tajemnic chasydów* (przeł. z angielskiego A. Golewska, Kraków 1987); Lawrence’a Kushnera *Miód ze skały. Wizje odnowy mistyki żydowskiej* (przeł. Z. Wiese, Poznań 1994); Konstantego Geberta „...By się pług nie złamał”. *Uwagi o demonologii żydowskiej* („Polska Sztuka Ludowa” 1989, nr 1-2); a także dwa wiersze Herberta: *Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin* i *Kamyk*, oraz jego prozę poetycką: *Żeby tylko nie anioł*.

RURY Z KREMEM

(notatki o prozie Etgara Kereta)

– dla Mamy autora »Astmy«

1.

Etgar Keret jest pisarzem o ustalonej marce. Dysponuje wyrazistym, rozpoznawalnym idiomem. Jego dobrze ustawiony głos brzmi mocno. Błyskotliwa wyobraźnia – zniewala. Nie sposób go z kimkolwiek pomylić. Trudno obok jego prozy przejść obojętnie.

2.

Po polsku ukazało się kilka ważnych książek Kereta. Wszystkie zostały dobrze przyjęte. Wszystkie cieszą się uznaniem i krytyki, i czytelników. Świadczy to – oczywiście – o randze tej prozy, o jej sile. Ale w jakiejś mierze popularność pisarza w Polsce przygotowana została przez wyrazistą ramę naszego myślenia o kształcie i możliwościach nowoczesnej literatury. Istotne są tu zwłaszcza

dwa wątki. Intertekstualny wymiar owej ramy kształtuje dobrze u nas znana twórczość pisarzy, którzy patronują prozie autora *Rur*; twórczość – Borisa Viana, Franza Kafki, Izaaka Babla. Zwłaszcza ich dzieło – przyswojone polszczyźnie za sprawą świetnych i wpływowych przekładów – podsuwa czytelnicza pamięć podczas lektury książek Kereta. Ta sama pamięć podpowiada, że kształt polskiej literatury nowoczesnej w znaczący sposób modelują artystyczne gesty tych pisarzy, którzy – od końca XIX wieku po ostatnie dziesięciolecie – głoszą potrzebę artystycznej wolności, zrzekają się zobowiązań, zrzucają z ramion płaszcz Konrada, szukają formy dla indywidualnego doświadczenia, szukają formy tak pojemnej, by zmieściła pomieścić całą jaskrawość życia, całą intensywność istnienia...

Z Keretem – i wieloma jego rówieśnikami w Izraelu – rzecz ma się podobnie. Należą do pokolenia, które – od końca lat osiemdziesiątych – zaczyna dławić się atmosferą narodowych mitów i państwowotwórczych ideologii. Mówi się o nich, że tworzą nową literaturę hebrajską. Nową – bo zrywającą z etosem pisarstwa stojącego na straży żydowskiej tożsamości, budującego poczucie odrębności narodowej, strzegącego idei, która scala społeczność tworzącą Izrael po niemal dwóch tysiącach lat diaspory. Ta nowa literatura nie chce stać na straży idei. Zrzeka się narodowych zobowiązań. Szuka dla siebie nowych uzasadnień – nowej formy, nowego języka.

3.

Odejście od przeżycia zbiorowego nie oznacza jednak zamknięcia oczu na to, co dzieje się na ulicy. Jest raczej próbą powiedzenia, że po ulicy, na której raz po raz wybuchają bomby, po ulicy, na której słyszeć wszystkie języki świata, chodzi nie naród, ale chodzą po niej ludzie – dziwni, osobni, niepodobni do siebie nawzajem. To oczywiste rozpoznanie. I w imię tej oczywistości pisarstwo Kereta – podobnie jak twórczość wielu jego rówieśników – upiera się przy samotności pojedynczego sensu. Wybiera samotny sens przeciwko sensom ogólnym, przeciwko niewzruszonym, przyjętym raz na zawsze racjom... Ta literatura stara się odebrać świat gotowym – jedynie słusznym – odpowiedziom. Próbuje powierzyć go pytaniom. Opowiada się za potrzebą niespodzianki. Wyzwala wyobraźnię, której rozkwitający ruch mówi o istnieniu czegoś intensywnego, istotnego, czegoś, co zostało pogrzebane pod lawiną przemilczeń i stereotypów, nazbyt łatwych odpowiedzi, sloganów, haseł, ideologii. I jeśli Keret na swój osobny sposób wybiera samotność, to czyni to w imię tęsknoty za światem poruszająco jasnym i zarazem intensywnym; jak ten, na który patrzyło się oczyma dziecka, oczyma, które widzą niezwykłość rzeczy prostych – ich przejmującą bezradność i prawdę. Stąd – jak sądzę – bierze się ciepło, nieledwie naiwna prostota tych opowiaderek, ich ubogi język – przystępny, uproszczony; język wyzbyty wyszukanych środków, wystylizowany na potoczność – niekiedy pretensjonalną, ocierającą się o banał lub wulgarność, częś-

ciej uczciwą, prostolinijną, niewymuszoną. W zapisie otwierającym debiutanckie *Rury* brzmi to tak –

Kiedy masz atak astmy, brak ci oddechu. Kiedy brak oddechu, trudno mówić. Twoje zdanie składa się z ilości powietrza, jaką możesz wypuścić z płuc. Nie ma tego dużo, jakieś trzy do sześciu słów. Nabierasz szacunku do słowa. Mijaszer sterty słów, które przychodzą ci do głowy. Wybierasz najważniejsze. I one też cię kosztują. Nie tak jak ludzi zdrowych, którzy wypowiadają wszystkie słowa gromadzące im się w głowie jak śmiecie. Kiedy ktoś w czasie ataku astmy mówi: „Kocham cię” czy „Strasznie cię kocham” – jest różnica. Różnica słowa. Słowo to wiele, bo tym słowem może być: „usiąść”, „inhalator” albo nawet „karetka”.¹

Dobrze słyszeć tu wszystkie atuty prozy Kereta. Jej siłę, prostotę, oszczędność, przenikliwość. I słyszeć też ironię – podszytą smutkiem, zmieszana z czułością, odważną.

4.

Odwaga tej prozy graniczy z okrucieństwem. Jej szczerość – wprawia w konfuzję, odbiera pewność siebie. Jej uczciwość – niepokoi. Taka literatura rodzi się z poczucia, że wewnątrz wszystkiego trwa przyczajone „ciemne nic”, że każda racja niweczy inne racje, że prawdziwy jest tylko świat zobaczony inaczej, że jego prawda zawsze jest na swój sposób skandaliczna. I jest to też pisarstwo, któremu

¹ E. Keret, *Rury*, przeł. A. Maciejowska, Warszawa 2007, s. 5.

przyświeca gorzka wiedza, że dzisiaj zdań po hebrajsku nie zapisuje się bezkarnie, że wypowiada się je w obliczu milczenia 6. milionów umarłych, że zdania te wybrzmiewają wobec upiornej obecności pomordowanych, i że wypowiada się je w sercu pustyni, pod ostrzałem, w kraju, gdzie wciąż wybuchają bomby... W gruzach wysadzonej dyskoteki, w rozerwanym eksplozją autobusie – trudno szukać źródeł sensu, źródeł nadziei. Te wypalone miejsca są raczej pustynią sensu, jałową ziemią, na której dobrze rosną tylko krzykliwe, agresywne ideologie. Owszem, to one na swój napuszony sposób dodają otuchy, pozwalają przetrwać, czynią życie znośnym. Tyle że jest to życie w rozpadzie, bez wytchnienia, na krawędzi rozpacz... To dlatego pisarz szuka innych perspektyw, innych sposobów patrzenia, innych miejsc, innych słów. Dlatego opowiada w strzępach, zbliżeniach, w narracyjnym skurczu, który chwyta za gardło dobrze zrobioną prozę i każe jej mówić głosem rwącym się, raz po raz zmieniającym swoją tonację, zdystansowanym wobec siebie, i wobec tego, o czym zaświadcza. Krótkie zapisy Kereta, szkice, zarysy opowiadań, scenki – mają siłę metafory. Są jak uderzenie zegara – wybrzmiewają mocno i milkną. Jednocześnie – zebrane w książce – składają się na pokruszoną, pstrokatą mozaikę, tworzą całość rozsypującą się, migotliwą, akcentującą dobitnie swoją hybrydyczność. Pisarski kunszt autora *Rur* robi ogromne wrażenie. Oszczędność, wyczelowana forma, ascetyczna dykcja – stanowią o sile tej prozy. Ale zarazem właśnie te jej cechy sprawiają, że jest to literatura ciężająca w stronę bibelotu. Jej finezyjność bywa zbyt łatwa, wprawia w konsternację, każe zapytać, czy taki

język potrafi unieść dramatyzm, intensywność, głębię istnienia? Czy krótka narracja, fabularny skrót, obrazek – mogą sprostać naszej rzeczywistości, czy potrafią dotknąć świata zbyt bujnego, by go zrozumieć? Czy mała forma narracyjna jest w stanie powiedzieć coś ważnego o świecie zmaconym, rozwarstwionym, rozpadającym się? Czy taki świat nie domaga się epickiego rozmachu, epopei, całej mitologii – z jej wielowątkową, wariacyjną narracją i wyrazistą ramą? Można te pytania sformułować też inaczej, można zapytać – po prostu – czy o świecie, w jakim przyszło nam żyć, da się jeszcze opowiadać bez konstruowania go wciąż na nowo, czy taki świat nie domaga się wielotomowej powieści, czy można jeszcze mówić o nim w przypowieściach?

5.

Opowiadane przez Kereta historie, budowane przez niego wyraziste scenki, czytelnie nakreślone obrazy – nie są ani proste, ani bezpieczne, są w dziecięcy sposób nieznośne, dopominają się uwagi, chcą, by wiązać z nimi nadzieje, a zarazem potracają strunę w najwyższym stopniu krnąbrną i utrapioną. Zastanawia mnie i niepokoi ta łatwość gagu, łatwość zgrywy, żartu, błazeństwa, satyry; łatwość, z jaką pod dotknięciem słów pisarza wywracają się solidne, solenne, pewne siebie, utwierdzone w poczuciu należnej im władzy – sposoby mówienia o świecie, symboliczne porządki, tradycje literackie... Ta proza wywraca na nice dobrze znane racje. Jest nieufna wobec języka. Otrząsa się z jego poręcznych prawd, z usługnych komunałów, które

okrywają świat tak gęsto, że nie widać zza nich rzeczy, że nie sposób rozpoznać pośród nich własnego doświadczenia. Ale w tekstach Kereta słysząc też popłoch, bezradne zmieszanie, które dochodzi do głosu, kiedy okazuje się, że tak łatwo wykoleić coś, czemu przywykliśmy ufać, coś bez czego nie sposób żyć. I może właśnie ta dwuznaczność sprawia, że figle i facecje autora *Rur* brzmią tak mocno i tak odważnie. Być może. Tylko czy dziecięca skłonność do niespodzianek, do forteli i odwróceń, do psikusów wyobraźni – nie wpada sama we własną pułapkę? Czy dziecięca potrzeba fabulacji, wymyślania niestworzonych rzeczy, mówienia trzy po trzy – nie odbiera światu istnienia? Czy nie czyni ze świata miejsca obcego, przesłoniętego woalem fikcji, woalem, który nasączony jest – jak w dziewiętnastowiecznych powieściach – chloroformem? Jeśli bowiem literatura żywi się figlującą fikcją, to wolno zapytać, czy jej materia nie jest anestezją, czy nie usypia rzeczywistości, czy nie porywa świata, czy wraz z nim nie odbiera nam samych siebie?

PUSTE MARY, CISZA

(na marginesie *Ostatniej Wieczerzy*)

Wojciechowi Gutowskiemu

W wierszu zatytułowanym *Realizm* Czesław Miłosz pisze:

Nie jest całkiem źle z nami, jeżeli możemy
Podziwiać holenderskie malarstwo. To znaczy,
Że co nam opowiadają od stu, dwustu lat,
Zbywamy wzruszeniem ramion. Choć straciliśmy
Dużo z dawnej pewności.

I dodaje poeta, podążając za spojrzeniem, które pada
na płótno:

A jednak to tutaj, chleb, talerz cynowy,
Półobrana cytryna, orzechy i chleb
Trwają i to tak mocno, że trudno nie wierzyć.
I zawstydzona jest abstrakcyjna sztuka,
Choć żadnej innej nie jesteśmy godni.
Więc wchodzę między tamte krajobrazy,
Pod niebo chmurne, skąd wystrzela promień
I w środku ciemnych równin jarzy się plama blasku.¹

¹ Cz. Miłosz, *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994, s. 25.

Przypominam te zdania, ponieważ kanwą *Ostatniej Wieczerzy* jest namalowany przez jednego z bohaterów powieści obraz, płótno, które jeśli nawet nie nawiązuje bezpośrednio do holenderskich mistrzów, to rodzi się z tej samej ambicji dotknięcia rzeczy, uchwycenia świata, odsłonięcia w nim czegoś, co – jak powiada Roberto Calasso – „wzmaga intensywność i sens”.² Tematem obrazu, o którym mowa, jest ewangeliczny motyw ostatniej wieczerzy – kulturowy topos i żywe źródło bijące w sercu chrześcijaństwa, powielana do znudzenia ikona popkultury i – widziane oczyma wiary – miejsce mesjańskiej, zbawczej obecności. Zanim jednak obraz powstanie, zanim ostatnia wieczerza pojawi się na płótnie – na teatralnej scenie zbierze się dwanaście osób. Malarz usadzi je za stołem i wykona serię zdjęć, by później brać z nich „wyobrażenie” i „podobieństwo”, by na ich podstawie malować. Sesję domknie szczególna fotografia:

– Teraz, na koniec, jeszcze jedno zdjęcie. – Mateusz stał obok statywu. – Najpierw wyłączymy wszystkie światła, potem proszę, żebyście się nie ruszali, aż nie zgaśnie błyskowa lampa.³

² R. Calasso, *Zaślubiny Kadmosa z Harmonią*, wprowadzenie J. Brodski, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 1995, s. 286.

³ P. Huelle, *Ostatnia Wieczerza*, Kraków 2007, s. 229. Wyżej posługuję się terminami wyjętymi z biblijnego opisu stworzenia. Odpowiedni pasus w *Biblii gdańskiej* brzmi tak: „Zatem rzekł Bóg: Uczyńmy człowieka na wyobrażenie nasze, według podobieństwa naszego”; u Wujka: „I rzekł: Uczyńmy człowieka na wyobrażenie i na podobieństwo nasze” (Rdz 1, 26; tutaj – i dalej – biblijne przytoczenia lokalizuję na sposób przyjęty w *Biblii tynieckiej*).

Wolno rzec, że zdjęcie jest tu rewersem płótna, że malarskie przedstawienie to awers, odwrotna strona dokumentującego gestu kogoś, kto zwalnia migawkę aparatu. I jeśli powieść gdańskiego prozaika istotnie rodzi się z ambicji dotknięcia tego, co rzeczywiste, jeśli wyrasta z potrzeby uchwycenia kształtu naszej rzeczywistości, to klarowną metaforą takiego dążenia będzie właśnie fotografia. Jej skrajny mimetyzm pozwala rzeczy przyłapać na istnieniu. Jest ujawnieniem widzialnego. Rozbudza istnienie, ożywia jego naoczność. Bo czy nie jest tak, że błysk flesza wyjawia jawę, wyostrza ją, budzi ze snu poruszonych kształtów, z letargu oka, wybawia kształt rzeczy z obszarów zagarnianych przez taksujące spojrzenie, wywabia z widzialnej materii świata – wyłuskuje na moment liczony w ułamkach sekund – coś, czego na pierwszy rzut oka nie widać. Coś, co jest rzeczywiste. I jeśli *Ostatnia Wieczerza* chce być powieścią realistyczną, jeśli jest drapieżna i polemiczna, jeśli stawia z bolesną trzeźwością pytania w najwyższym stopniu trudne i zarazem palące, pytania o status i sens rzeczywistości, w której dziś żyjemy, o jej jutro, o przyszły kształt naszej egzystencji, o jej wymiar eschatologiczny, jeśli więc, powieść autora *Weisera Dawidka* zmierza w stronę czegoś, co jest przejmujące i ważne, w stronę grozy i powagi istnienia, jeśli stara się zaświadczyć o ciemnym tchnieniu tajemnicy, o rodzącym się pod jej dotknięciem pragnieniu, które przyzywa Boga, jeśli opowiada o czymś niemożliwym, to dzieje się tak dlatego, że napisana przez Pawła Huelle książka w jednym z najważniejszych swoich nurtów mówi o pracy artysty, o jej roli i miejscu w naszym

świecie, o drogach, którymi podąża, i o celu, do którego zmierza. Można by rzec, dla skrótu, że refleksem prawdziwej stawki artystycznych poszukiwań jest w powieści skrajna i dramatyczna – oddana przez pisarza z nieskrywaną pasją – gwałtowność starcia dwóch koncepcji sztuki. Otóż *Ostatnia Wieczera* relacjonuje ostry spór między metafizykami i awangardystami. Ten ostatni termin wyjęty został z polemicznych pism Witkacego, wolno więc chyba powiedzieć, że opisywane przez autora *Innych historii* ostrze sporu biegnie przez naszą kulturę od z górą stu lat, że tkwi w młodopolskim fermentie, że oddziela myśl postmetafizyczną, kontekstualną, zamkniętą w granicach języka, od intuicji modernistycznej, od intuicji i nadziei tej formacji, która w wyczuleniu na głos niewiadomego, w doznaniu dziwności istnienia, w zawierzeniu składni religijnie zorientowanej wyobraźni, w poruszeniach jej figur – szuka istoty, poszukuje niczym nie osłoniętej prawdy, stara się uchwycić czysty ton sensu, przywołać do istnienia jego – jakby powiedział Witkacy – czystą formę.⁴ To zwrócenie się w stronę głębokich struktur świata, w stronę jego ukrytej, nie-

⁴ Młodopolskie źródła zorientowanego religijnie nurtu modernistycznej wyobraźni opisuje Wojciech Gutowski w książce *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski* (Kraków 2001). Z perspektywy czynionych tu uwag ważne wydają się zwłaszcza dwa wątki: niezwykła rozpiętość skali tamtych poszukiwań i dążeń, ich siła wsparta odwagą trwania w świecie nieobjętym i bezimiennym, siła rodząca się z niezgody na postępujący regres sensu; oraz: inicjowany wówczas ruch w stronę teologii poetyckiej, zwrot ku indywidualnej epifanii, który potrzebę zadomowienia w świecie zestrąja z porządkiem duchowego doświadczenia.

wyrażalnej esencji, nie niweczy realistycznego zacięcia artystycznych dążeń, nie przytępia ich egzystencjalnego ostrza. Wręcz przeciwnie, ambicją sztuki rodzącej się w modernistycznym fermentie jest zbliżać się do tego, co rzeczywiste, mówić o przestrzeni realnej egzystencji, wypowiadać ją; owszem – ze świadomością, że dziś jest to trudniejsze niż było kiedykolwiek, że nici oplatające naszą rzeczywistość, nici owego nexus rerum, któremu świat zawdzięcza spoistość, nici sensu, rwą się przy każdym dotknięciu, że wymykają się z rąk, nikną gdzieś w niedostępnych, wyzbytych istnienia zaświatach. To dlatego z taką uwagą pisarz przygląda się temu, co było na początku, dlatego prowadzi nas tam, gdzie rozciąga się przestrzeń „niekształtowa i próżna” – pomiędzy kurtyny zaciemnionych kulis.⁵ Dlatego snuta opowieść zmierza do miejsca, w którym wszystko się dopiero zaczyna. Punktem dojścia tej narracji, krawędzią relacjonowanych wydarzeń, kresem historii – jest jej inicjalny

⁵ Passus z *Genezis*, do którego się odwołuję, brzmi w *Biblii gdańskiej* tak: „A ziemia była niekształtowa i próżna, i ciemność była nad przepaścią, a Duch Boży unaszał się nad wodami” (1 Rdz 1, 2). To gwałtowne rozprzestrzenianie się pustki początku jeszcze dobitniej oddaje przekład Wujka, który zgeometryzuje piętrzące się kategorie negatywne, a dla wyostrenia ich skali posunie się aż do pleonazmu: „A ziemia była pusta i próżna, i ciemności były nad głębokością, a Duch Boży unaszał się nad wodami”. Przypominam obie kanoniczne dla polszczyzny wersje, pamiętam jednak, że w językowym świecie Pawła Huelle – i w przestrzeni wyobraźni kształtującej jego dzieło – właśnie gdański przekład Pisma Świętego odgrywa rolę kluczową, a siła jego oddziaływania dobitnie została poświadczona już na samym początku pisarskiej drogi artysty, czego klarownym znakiem są zwłaszcza mowy szalonego proroka – Żółtoskrzydłego z *Weisera Dawidka*. (Dalej biblijne passusy przytaczam za *Biblią gdańską*).

moment, rozbłysk krystalizującej się intuicji. W błysku flesza, na fotograficznej kliszy, utrwalony zostanie kontur, pierwszy szkic, brulionowy zapis, zarys tego, ku czemu zmierzał będzie artysta. W *Ostatniej Wieczery* opowieść wynurza się z opisanego w pierwszym rozdziale snu, z niepokojąco realistycznej wizji, z głębi zmałowanego, wzburzonego nieistnienia, wynurza się na powierzchnię jawy i biegnie w stronę realiów znanego nam świata, w stronę ciemności, która zapada na scenie pustego teatru. To tam – z głębi scenicznej ciszy – padnie najważniejsze pytanie powieści. Brzmiące gorzko, ironicznie, niepokojąco. Ujęte w nawias głębokiego mroku. Pisarz powie, że były to „egipskie ciemności”, i że zostały one „rozcięte nagłą błyskawicą flesza”. I dalej:

– A gdzie jest Jezus? – zapytał ktoś niezbyt głośno.

Przez długi moment elektryk nie rozjaśniał sceny. Tkwiliśmy nieruchomo w najgłębszym mroku i nikt nie powiedział słowa.⁶

O czym mówi to milczenie? Gdzie prowadzi poprzeczająca je finalna i na wskroś sceniczna kwestia? Jak wolno się domyślać wypowiada ją „człowiek oszalały”, dwunasty apostoł niewczesnej nowiny, wariat, któremu Paweł Huelle włoży do ręki nie świecącą „w jasne przedpołudnie latarnię”, ale niebieski balonik z McDonald’sa.⁷ Jeśli nawiązuję do przypowieści Nietzschego, jeśli przy-

⁶ P. Huelle, *Ostatnia Wieczera...*, s. 229.

⁷ Vide: F. Nietzsche, *Wiedza radosna*. (»La gaya scienza«), przeł. L. Staff, Warszawa 1907, s. 167-169 (fragment 125: *Człowiek oszalały*).

pominam wraz z nią tamto dramatyczne, gorzkie rozpoznanie, które swój wyraz znalazło w zawołaniu „Bóg jest martwy”, to przecież nie po to, by wskazać w ten sposób na rodowód *Ostatniej Wieczerzy*. Przywołuję Nietzscheańską opowieść o człowieku szalonym, przypominam jego niewczesną i nazbyt ogromną wieść po to, by zarysować zmałowany i przez to zawrotny horyzont powieści gdańskiego pisarza, by oddać skalę i stawkę wpisanych w nią pytań. A mówią one w swojej odwróconej dykcji o milczeniu świata. O niezmałowanej ciszy, która zalega obszary istnienia. O jałowym nieistnieniu, które zakrada się wszędzie i zewsząd nadciąga. O doznaniu nieobecności Boga. O intensywnej, gęstej, namacalnej materii tej nieobecności. I mówią też o Bogu, który jest słaby z miłości, który z miłości umiera – w opuszczeniu, w świecie wyzbytym nadziei. Te pytania wypowiada się de profundis – „Z bezdna goryczy, z smutku otchłani głębokiej”, „w noc lęku i trwogi bezwładnej”. Posiłkuję się wyimkami z młodopolskiego wiersza Leopolda Staffa, z sonetu zatytułowanego *Nieśmiertelność*, mam bowiem wrażenie, że właśnie tam, u progu XX wieku, w mateczniku modernizmu, bije ciemne źródło intuicji, która mówi, że „Stół Wieczerzy Ostatniej [...] Zmienił się w puste mary”, i która każe odpowiedzieć –

a gdy w swej bezradnej
Duszy cię szukał, zimne twe znalazłem zwłoki.

I choć nie zmartwychwstałeś, bo wciąż zło się plemi,
Co ongi na krzyż wbiło twe członki przeczyste,
Jednakże nieśmiertelny wiecznie jesteś, Chryste.

Bo co dzień w jakiejś duszy, z najlepszych na ziemi,
 Co jedząc chleb goryczy, pijąc z strutej rzeki
 Musiała zwątpić w miłość, umierasz na wieki!⁸

To dotknięcie pustki ma paradoksalną naturę. Przyświadcza śmierci i zarazem wskazuje na puste mary. Daje świadectwo nieistnieniu, jest echem jego martwej ciszy, ukazuje „zimne [...] zwłoki” tego, który jest „nieśmiertelny wiecznie”, przywołuje go z nicości, dotyka pustki po nim, i tym samym utwierdza poczucie realnego świata – ocalonego w poruszeniu wyobraźni, zakorzenionego w symbolicznej tkance tego miejsca bez dna, gdzie korytem „strutej rzeki” płynie dojmująco realny ludzki czas. Ta kwestia jest dla Pawła Huelle szczególnie istotna. *Ostatnia Wieczerza* chce być powieścią współczesną i realistyczną, chce mówić o tym, co wydarza się na naszych oczach. Ale jednocześnie deiktyczne „teraz” sytuuje w nieokreślonej – choć zapewne i nieodległej – przyszłości. Dlaczego? Być może wolno raz jeszcze przywołać Nietzschego, który powiada: „Opisuję nadchodzącą przyszłość”, i dodaje w przedmowie do *Woli mocy*:

Tę historię można opowiedzieć już teraz: albowiem konieczność sama jest tutaj przy robocie. Ta przyszłość mówi już setkami znaków, ten los zapowiada się wszędzie; dla tej muzyki przyszłości wszyscy mają już słuch zaostrożony. Cała nasza kultura europejska porusza się już od dłuższego czasu z taką torturą naprężenia, jak gdyby zmierzała do katastro-

⁸ L. Staff, *Nieśmiertelność*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, Warszawa 1967, t. 1, s. 990; wiersz pochodzi z tomu *Łabędź i Lira* (1914).

fy: niespokojnie, gwałtownie, z pieca na łeb: jak potok, który chce dobiec kresu, który już się nie namysła, który wprost boi się namysłu.⁹

Jeśli z tej perspektywy spojrzeć na wydarzenia rozgrywające się w bezimiennym mieście nad zatoką, na spowijającą je groteskową i apokaliptyczną aurę, na polemiczny pazur powieści i na jej podszyty goryczą komizm, to czy nie zobaczymy w *Ostatniej Wieczerzy* tekstu, który stara się pochwycić alikwoty tej „muzyki przyszłości”, która już brzmi, już narasta niespokojnie i gwałtownie, choć muzycy dopiero stroją instrumenty... Powtórzę więc raz jeszcze: *Ostatnia Wieczerza* chce być powieścią współczesną. I właśnie dlatego wyostrza perspektywę, przydaje wyrazisty kontur relacjonowanej historii, rozpisuje ją na mocno zaznaczone wątki. Chce nazywać rzeczy po imieniu i korzysta przy tym z mimetycznych uprawnień realistycznej prozy. Nie udaje jednak dokumentu, nie próbuje być reportażem. Wręcz przeciwnie. Zaciera historyczny kontur. Nie kryje się z fikcyjnością. Eksponuje swój literacki rodowód. Czerpie z konwencji powieści epistolarnej. Jest powieścią o artystach. Pamięta o *Próchnie* i *Nietocie*, o powieściowej prozie Witkacego – o *622 upadkach Bunga*, o *Pożegnaniu jesieni* i *Nienasyceniu*. Jest wreszcie powieścią z kluczem. Mruga porozumiewawczo, rzuca na papier środowiskowy sztafaż, grubą kreską przerysowuje realia otaczającej nas rzeczywi-

⁹ F. Nietzsche, *Wola mocy. Próba przemiany wszelkich wartości*, przeł. S. Frycz i K. Drzewiecki, Warszawa 1910/1911, s. 1; cytaty wyżej za: F. Nietzsche, *Zapiski o nihilizmie (z lat 1885–1889)*, przeł. G. Sowinski, [w:] *Wokół nihilizmu*, pod red. G. Sowinskiego, Kraków 2001, s. 99.

stości, wyjaskrawia je i deformuje, kreśli karykatury, stroi miny, a tym samym – w groteskowym skurczu – przekreśla ewokowany świat i przedrzeźnia własną literackość. Ale pisarski gest nie wyczerpuje się w tym podważeniu własnych podstaw, w wywróceniu ich na nice, w poderwaniu twardej ziemi spod stóp. Ruch pod prąd i w głąb – nie ustaje. *Ostatnia Wieczerza* jest bowiem również – jak powtarza narrator – kroniką. Jest intymnym zapisem, notacją, która chce być wierna faktom. Co więc spisuje i poświadcza? Gdzie prowadzą te wszystkie przenikające się pasma narracji, meandryczne wątki, symboliczne dopływy, splątania porządków i znaczeń? Mówiąc najkrócej, powieść Pawła Huelle jest zapisem duchowego doświadczenia współczesności, jest archeologią duszy. Realizm *Ostatniej Wieczerzy* to realizm metafizyczny. Jej oczywiste tu i teraz zakorzenia się w jakimś trudnym, niejasnym, z gruntu nieoczywistym czasie, który biegnie wstecz. Jej puls bije w przestrzeni, która gwałtownie wycofuje się, ubywa, zanika, aż w końcu zostaje tylko to, co dzieje się na scenie w pustym teatrze świata, pod pędzlem artysty, w jego spojrzeniu, które biegnie w głąb pustyni, umiera z pragnienia, pije ze źródła wyobraźni. U Pawła Huelle to spojrzenie jest przenikliwe i czułe. I jest też przejmująco odważne. O takim wzroku powiada Miłosz w wierszu *Biografia artysty* –

Chyba tylko czułość
 Umie prowadzić pędzel tak uważnie
 Wzdłuż powieki bolesnego oka,
 Po fałdzie koło ust zamkniętych w żalu.¹⁰

¹⁰ Cz. Miłosz, *Na brzegu rzeki...*, s. 24.

A jeśli istotnie kreska „ust zamkniętych w żalu” zmusza do milczenia, to przecież właśnie w tej ciemnej, dusznej ciszy brzmi niekiedy ton jasny i czysty, wyjęty spod powieki „bolesnego oka”, ton tęsknoty, nuta nieobecności, „prosty tren / o pięknym nieobecnym”, echo „marzeń wewnętrznego oka”, pogłos czegoś, co – powtarzam dalej za Herbertem, za jego *Studium przedmiotu* –

będzie
cichsze od aniołów
dumniejsze od królów
prawdziwsze niż wieloryb

Miejsce tej odwróconej obecności – zaprzeczonej i zarazem zintensyfikowanej, miejscu obecności, która „ma oblicze rzeczy ostatecznych”, jest – „przedświat / biały raj”, nieobjęty przestwór „polarnej przestrzeni” wymieciony do cna przez „skrzydło zamieci”. Zestawiam i piętrzę intuicje poety, rozpisuję coś, co jest „zaledwie / przeczute”, zbieram rozsypane zarysy, by tym mocniej wybrzmiało zdanie, w którym usłyszeć mamy pierwsze „fiat”. W uszach kogoś, kto je wypowiada, brzmi ono jak krzyk, jak nagły grom –

uderzy w nagi horyzont
prostopadły piorun

Na płótnie pojawia się zarys: „pion – poziom”. Na pustej scenie słyszeć „prosty tren” –

włosy
wszystkich jego linii
łączą się
w jeden strumień światła

Tak uobecnia się nieobecne – zjawia się na moment w rozbłysku flesza, przywołane do istnienia przez zwielokrotniony w ciszy trzask migawki. W taki sposób rozbrzmiewa echo „surowych marzeń wewnętrznego oka”.¹¹ O imaginacyjnej tonacji tego pogłosu, o zestrojonym z nim przenikliwym spojrzeniu, które biegnie wstecz, w głąb świata, pod prąd czasu, o jasnym wzroku, który podąża za marzeniem oka, o marzeniu zanurzającym w czysty przestwór, w jego „wyżynne, ostre powietrze”, o marzeniu przywracającym oddech – pisał przed laty, w szkicu zatytułowanym *Wyznania uduszonego*, Kazimierz Wyka.¹² Zanim przywołam zdania zanotowane przez krakowskiego krytyka, dopowiem, że tonacja, o której mowa, rodzi się z doznania niepowetowanej utraty, wypływa z poczucia, że jałowe fale pustki sięgają ust i nie można już złapać tchu, że w tych przyptywach nicości manifestuje się coś, co jest całkowicie inne, nieznane, niemożliwe; i dodam też, że tonacja ta mówi o marzeniu, które odpowiada – niczym echo – niemożliwemu, mówi o czystym, zwielokrotnionym powiewie piętrzącej się ciszy, o skrytych w niej fabulacjach, o książkach nienapisanych, o szeleście czystych stronic, na których roją się historie bez pokrycia. Powiada o nich Wyka: „Moje Marzenie-Księga to historia literatury polskiej nie taka, jaką jest naprawdę, lecz taka, jaką być powinna”.¹³ Spisanie takiej

¹¹ Wiersz cytuję za: Z. Herbert, *Studium przedmiotu*, Wrocław 1997, s. 54–58.

¹² Posługuję się wyimkiem z: F. Nietzsche, *Ecce homo. Jak się staje – kim się jest*, przeł. L. Staff, Warszawa 1911, s. 2.

¹³ K. Wyka, *Wyznania uduszonego*, [w:] idem, *Łowy na kryteria*, Warszawa 1965, s. 121.

mocno i czysto. Takim głosem przemawia literackie marzenie. Czystość głosu jest materią, za sprawą której krystalizuje się szkicowana scena, a wraz z nią nabierają realnych kształtów wysnute z marzenia zdania i obrazy. To ważna kwestia. Tym bardziej, że fundatorska siła artystycznego gestu została tu ściśle związana z ideą odkupienia. Głębokim nurtem przywoływanej przeze mnie sceny, jej najostrzej zarysowanym konturem, jest bowiem wątek mesjański. Przygotowany przez motyw Grobu Pańskiego, przez rezurekcyjne skojarzenia, i wydobyty na powierzchnię w wygłosie apokryficznej opowieści o spotkaniu, „do jakiego nigdy nie doszło”, o zaistnieniu niemożliwego, o nadziei, która podpowiada, że era mesjańska rozpoczęła się już i – trwa. W największym skrócie brzmi to tak:

Kończąc już szkic na placu przed Bazyliką Grobu, David Roberts przypomina sobie ostatni fragment ich rozmowy. Nie mógł się przestyszyć: padło tam zdanie o mesjaszu. Nie konkretnym człowieku, ale mesjaszu narodzie, który przybity do krzyża zmartwychwstał, przynosząc wolność wszystkim innym.

Dalej czytamy:

Wkładając rysunek do teki, składając przenośną sztalugę, David Roberts nie może przypomnieć sobie tylko jednego: poeta o dźwięcznym nazwisku wymienił jakąś konkretną datę, być może właśnie nadejścia mesjańskiej ery. [...] Roberts nie zapamiętał jej dokładnie. Czy było to możliwe, aby ten kulturalny, elegancki, świetnie wykształcony poeta, podał rok 1978?¹⁶

¹⁶ Ibidem, s. 152, 153.

Trudno o bardziej przejrzystą deklarację. Wskazana data wywołuje wszak z pamięci jedną z najbardziej znanych figur wyobraźni Słowackiego. Myślę o wierszu *Pośród niesnasków Pan Bóg uderza...*, o słowach, które w kontekście konklawe z roku 1978 brzmią mocno i przejmująco –

Pośród niesnasków Pan Bóg uderza
W ogromny dzwon.
Dla Słowiańskiego oto Papieża
Otwarty tron.

Zapisana przez poetę wizja jest na wskroś mesjańska i apokaliptyczna, jej zorientowany finalistycznie wektor wskazuje na rzeczywistość dostępującą zbawienia. Ale w zdaniach wystylizowanych na prorocstwo słysząc również intuicję, że mesjańska era już teraz dochodzi do głosu, że wydarza się na oczach kogoś, kto mówi bez cienia wątpliwości, jakby wskazując na zbliżającą się postać: „oto idzie Papież Słowiański”.¹⁷ Oto teraz staje się „ów dzień”, już dziś dokonuje się ta chwila, o której w innym wierszu powie autor *Króla-Ducha*:

I wstał Anhelli z grobu – za nim wszystkie duchy,
Szaman, Eloë... cała ćma z grobów wstała
I wszystkie brały dawno porzucone ciała.

A Sybir był zaćmiony jakby zawieruchy
Ciemnymi i powietrze się ciągle mieszało,
I chmury szły, i grady błyskały, i grzmiało.

¹⁷ J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 1: *Liryki i powieści poetyckie*, oprac. i wstęp J. Krzyżanowski, Wrocław 1989, s. 118 (dalej jako: *Liryki...*).

Wstaliśmy i ku Polsce szli – a na cmentarzu
 Zatrzymał Szaman ową straszną duchów zgraję
 I spytał głośno: „Kogo z mogilnych nie staje?”

A wszyscy byli; – straszny i zimny grabarzu
 Śmierci, gdzież jest twój oścień, gdzież zwycięstwo twoje?
 Wszyscyśmy byli – i krwi naszej poszły zdroje.¹⁸

Przytaczam cały liryk, by dobrze wybrzmiało to dramatyczne zmańczenie, które pojawia się zawsze tam, gdzie „dziecinne ucho” łowi „prawdę – niecałą”, prosty i nagły ślad, ułomek nieobjętej prawdy. Jej refleks zjawia się pośród słów –

Jako dyjament z innego świata,
 Dziwnie błyszczącego.¹⁹

Ale ta jasna sugestia ma też swój zaciemniony kontur. Staram się go uchwycić, bo właśnie jego nieoczywista krawędź jest linią rysującego się tu horyzontu. I jest to też linia marzenia. Wyprowadzana niewprawną ręką z brulionów dzieciństwa, z jego zatartych szkiców i blaknących zdjęć, wywiedziona ze szpargału, który z wolna staje się Autentykiem, wiedzie przez świat „otwarty, bezbronny i niczyj”, i zmierza pewnie w stronę Genialnej Epoki. Powtórzę więc raz jeszcze za Kazimierzem Wyką: „Pamiętacie te słowa Bruno Schulza”? Te, w których „marzona i niemożliwa Księga” to świat – jak pisze autor *Maneki-*

¹⁸ J. Słowacki, *I wstał Anhell z grobu – za nim wszystkie duchy...*, [w:] idem, *Liryki...*, s. 116.

¹⁹ J. Słowacki, *W dziecinne moje cudne lata...*, [w:] idem, *Liryki...*, s. 98.

nów – „pusty i czysty”, bezgranicznie otwarty, pochwycony na istnieniu w „ów dzień”.²⁰ Słowa, o których myślę, brzmią tak:

– W taki dzień podchodzi Mesjasz aż na brzeg horyzontu i patrzy stamtąd na ziemię. I gdy ją tak widzi białą, cichą, z jej błękitami i zamyśleniem, może się zdarzyć, że mu się zgubi w oczach granica, niebieskawe pasma obłoków podłożą się przejściem i sam nie wiedząc, co czyni, zejdzie na ziemię. I ziemia nawet nie zauważy w swej zadumie tego, który zszedł na jej drogi, a ludzie obudzą się z popołudniowej drzemki i nie będą nic pamiętali. Cała historia będzie jak wymazana i będzie jak za prawieków, nim zaczęły się dzieje.²¹

Uchwycona tu nić marzenia biegnie w nieskończoność, w stronę tego, co było na początku, i dalej, ku regionom mesjańskiej nadziei. Jej proklamacja jest u Schulza echem zdań zapisanych w *Prorocztwie Izajaszowym*:

Albowiem oto Ja tworzę niebiosy nowe, i ziemię nową, a nie będą wspomniane rzeczy pierwsze, ani wstąpią na serce. Owszem weselcie się, a radujcie się na wieki wieków z tego, co Ja stworzę; bo oto Ja stworzę Jeruzalem na radość, a lud jego na wesele.²²

Urywam ekscerpcję, choć wątek można rozwijać dalej – ad infinitum. Czyż jednak nie widać już dość wyraźnie,

²⁰ Cytuję kolejno: K. Wyka, *Wyznania uduszonego...*, s. 121; B. Schulz, *Genialna epoka*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 128; wyimek w zdaniu wyżej ze: s. 130.

²¹ B. Schulz, *Genialna epoka...*, s. 130.

²² Iz 65, 17-18.

że mesjański ślad odcisnięty w *Ostatniej Wieczerzy* mówi o czymś, co trwa niezmiennie pośród słów i podawane jest z ust do ust, że jest to wieść powierzona marzeniu, które wygląda Mesjasza, i że to właśnie głos tęsknoty przyzywającej „Jeruzalem nowe, zstępujące z nieba” odsłania wciąż żywe pokłady religijnej wyobraźni?²³ W tradycji judeochrześcijańskiej – w jej tak ważnym dla autora *Castorpa* mistycznym i ezoterycznym nurcie – marzenie, o którym mowa, jest ruchem wyobraźni zorientowanej eschatologicznie, i jest też radykalnie pojętą pracą nad ziszczeniem się mesjańskiej ery. Bruno Schulz dobitnie i na różne sposoby przypominał, że literatura trudzi się nad podobnym dziełem, żywi podobną nadzieję, że w jakiejś – sobie właściwej – mierze sama jest erą mesjańską.²⁴ Paweł Huelle zdaje się o tym pamiętać. Pisząc, wypatruje miejsca mesjańskiej interwencji, miejsca, które staje się – i jest – sceną dzieła zbawienia. I właśnie dlatego, jak wolno sądzić, w powieści gdańskiego prozaika tak ważną rolę odgrywa topografia Jerozolimy. To fascynujący trop, którego nie będę tu śledził, choć jest to przedsięwzięcie wyjątkowo kuszące. Pozwolę sobie na jeden tylko domysł. Sądzę mianowicie, że najważniejszym locus powieściowej Jerozolimy jest jedna z jej bram. Ta mianowicie, którą dziś nazywa się Bramą Złotą. Swoją nazwę zawdzięcza niezwyklej barwie wschodniego muru starej Jerozolimy

²³ Ap 21, 2.

²⁴ W kwestii tej vide: W. Panas, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997; oraz: idem, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Lublin 2001.

– smaganego podmuchami wiatru wiejącego z pustyni. Jej gorący oddech niesie tumany duszącego pyłu, który pokrywa kamienie mieszaniną połyskliwych żółci i zgaszonych ugrów. Kto widział Złotą Bramę w blasku wschodzącego słońca, ten – podobno – nie zapomni tego widoku nigdy. Ale chromatyczny rejestr to tylko preludium, to zaledwie kanwa dla barwnego splotu symbolicznych znaczeń, których również nie zamierzam tu rozwijać. Poprzestanę na oczywistościach, bo już one wystarczą, by tych, którzy mają uszy, przyprowadzić o zawrót głowy. Powiem najkrócej jak potrafię. Złota Brama jest najogłędniej mówiąc – osobliwa. Jest bramą, której nie sposób przekroczyć. Od tysiąca prawie lat pozostaje zamurowana. Muzułmanie sądzą bowiem – i jest to tradycja wciąż żywa – że tylko przez Złotą Bramę mogą wdrzeć się do Jerozolimy najeżdźcy, że tylko przez tą zaślepioną dziś bramę mogą wkroczyć do świętego miasta, by je – co oczywiste – zniszczyć i zbezczęścić. Ale jest i inna osobliwość – diametralnie, by tak rzec, odmienna. Złotą Bramę tworzy – inaczej niż ma to miejsce w przypadku całej reszty bram Jerozolimy – układ dwóch usytuowanych obok siebie i połączonych portali. Jeden z nich – Bab el-Tawba – to Brama Skruchy. Drugi – Bab el-Rahma – to Brama Miłosierdzia. Obie bramy – jak mówi chrześcijańska legenda – jako pierwsze otworzą się przed Mesjaszem.²⁵ Czy muszę dodawać, że w tradycji przywoływanej przez Pawła Huelle ów osobli-

²⁵ Vide: I. Lewin, *Z historii i tradycji: szkice z dziejów kultury żydowskiej*, Warszawa 1983; H. Wahle, *Wspólne dziedzictwo: judaizm i chrześcijaństwo w kontekście dziejów zbawienia*, przeł. Z. Kowalska, Tarnów 1993; J. Bright, *Historia Izraela*, przeł. J. Radożycki, Warszawa 1994.

wy moment, kiedy skrucha i miłosierdzie staną się bramą, kiedy otworzą się i zajaśnieją, będzie tym progiem ciemności, tą krawędzią dziejów, o którym mówi się w Kantyku Zachariasza, że jest to „wschód z wysoka” – nagły rozbłysk pustynnego poranka, jasność innego nieba rozwidniająca się niczym błysk flesza? Czy muszę dopowiadać, że w taki właśnie sposób przybywa Mesjasz, o którym w wielkanoctnym *Exsultet* mówi się, że jest jutrzeńką „nie znającą zachodu”, że jest „niosącym światło”, który „wróciwszy z otchłani pogodnie zajaśniał ludzkości”?²⁶ Nie wiem, czy trzeba – i czy wolno – wątki te rozwijać. Zaznaczę więc tylko jeden kierunek otwierającej się tu perspektywy, ten mianowicie, który łączy mesjańską intuicję z jej demonicznym rewersem. To oczywiście jeden z toposów modernistycznej wyobraźni. Jej źródła biją najmocniej w Młodej Polsce, ale tropy biegną przecież dalej – między innymi do pism Słowackiego. Pamiętał o tym zwłaszcza Tadeusz Miciński.²⁷ Przywołuję autora *Niedokonanego*, by przypomnieć skalę i stawkę dążeń polskiego modernizmu. Ale chcę też wskazać jeszcze jeden zastanawiający splot. Otóż, kiedy czytamy w eseju *Fundamenty Nowej Polski* –

Chrystus musi naradzać się w każdym kościele polskim, Lucifer musi jawić swe mądrości w Tatrach, nie na Libanie²⁸

²⁶ *Mszał Rzymski*: liturgia Wigilii Paschalnej.

²⁷ O jednym z ciekawszych aspektów rezonansu pism Słowackiego w dziele autora *Walki o Chrystusa* pisze Wojciech Gutowski w szkicu *Tadeusza Micińskiego dialog z »Królem-Duchem«* (w: *Wyobraźnia Juliusza Słowackiego*, pod red. D. T. Lebiody, Bydgoszcz 2006, s. 233-245).

²⁸ T. Miciński, *Fundamenty Nowej Polski*, [w:] idem, *Do źródeł duszy polskiej*, Lwów 1906, s. 179.

– to trudno oprzeć się wrażeniu, że mowa tu między innymi o tym samym epizodzie biografii autora *Króla-Ducha*, o którym wspomina się w *Ostatniej Wieczerzy*, we fragmencie pozostającym w bezpośrednim związku z apokryficzną opowieścią o spotkaniu szkockiego rysoownika i polskiego poety:

Słowacki wyruszył w podróż do Grecji i Ziemi Świętej w sierpniu 1836 roku. W klasztorze Batcheszban w górach Libanu pisał *Anhellego* rok później, wiosną.²⁹

Kilka akapitów wcześniej właśnie wyimek z *Anhellego* włączył gdański prozaik w opowieść, która pozwala „pójść za własnym marzeniem”, w relację ze spotkania, do którego – powtórzmy – „nigdy nie doszło”:

Na prośbę Roberta Słowacki czyta po polsku jedno zdanie zapisane w swoim sztambuchu i tłumaczy je od razu na angielski. „Dobrzy byliby z nich ludzie w szczęściu, ale je nędza przemieni w ludzi złych i szkodliwych. Co uczyniłeś, Boże?”

Przytoczone słowa to drugi werset II rozdziału *Anhellego*. Wypowiada je Szaman, a odnoszę się do „owej zgrai wygnańców”, których serca „słabe są i dadzą się podbić smutkowi”. Na takim właśnie rozpoznaniu zasadza się me-sjańskie przedsięwzięcie, o którym mówi poeta ustami Szamana w tym samym rozdziale poematu, dwa wersy dalej:

Wybiorę więc jednego z nich i ukocham go jak syna, a umierając oddam mu ciężar mój, i większy ciężar, niż mogą unieść inni; aby w nim było odkupienie.

²⁹ P. Huelle, *Ostatnia Wieczerza...*, s. 153; cytaty niżej: s. 147, 152.

I pokażę mu wszystkie nieszczęścia tej ziemi, a potem zostawię samego w ciemności wielkiej z brzemieniem myśli i tęsknot na sercu.³⁰

Zaprojektowana w ten sposób odkupieńcza misja jest na wskroś paradoksalna. Okaze się chybiona, uwięźnięcie w martwym ciele tytułowego bohatera poematu, i jednocześnie pozostanie dziełem zbawienia. Będzie to dzieło pogrążone w śnie śmierci, głuche na głos wywiedziony „z płomienistej zorzy”, głos, który ogłasza: „Oto zmarłych wstają narody!”, i nawołuje:

Kto ma duszę, niech wstanie! niech żyje! bo jest czas żywota dla ludzi silnych.

Anhelli pozostaje na marach – „serce jego nie obudziło się na głos rycerza”, spoczywa w ciszy zalegającej „nad ciałem martwego” wraz z ostatnim słowem poematu.³¹ Dlaczego? Być może wolno powiedzieć, że „olbrzymie zdarzenie”, które w nim spoczywa, „jest jeszcze w drodze i wędruje – nie doszło jeszcze do uszu ludzi”.³² Ale można to ująć również inaczej, można rzec mianowicie, że mesjańskie dzieło zapada w martwe milczenie, że tonie w martwym ciele, pogrąża się w jego ciemności, która wciąż jeszcze wygląda promienia ostatecznej rezurekcji. Dopiero jej blask sprawi –

³⁰ J. Słowacki, *Anhelli*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 2: *Poematy*, oprac. J. Krzyżanowski, Wrocław 1989, s. 209.

³¹ Ibidem, s. 246, 247.

³² F. Nietzsche, *Wiedza radosna...*, fragment 125: *Człowiek oszalały*, s. 169.

Że praca duchów będzie widzialna
Przed trumną tu.³³

Póki co –

Fletnie nie grają, mogiły spią wiecznie,
Czas nasz zgodzony z ziemi zegarami –
Stoim i spiemy... a świat spi pod nami.³⁴

W powieści Pawła Huelle czas nie usypia – płynie kapryśnie i nieubłagane. Wyrывa się z kolein chronologii, meandruje, zakreśla pętle, krzewi się w rozregulowanych zegarach, gubi daty, myli miary. Biegnie wstecz i zarazem gwałtownie rwie do przodu, by na koniec ustać w martwym punkcie, znieruchomieć –

Przez długi moment elektryk nie rozjaśniał sceny. Tkwiliśmy nieruchomo w najgłębszym mroku i nikt nie powiedział słowa.

Te zdania mówią o świecie, który zamiera struchlały wobec prawdy nazbyt oczywistej i nie do zniesienia, prawdy, która swój kształt odnajduje w prostym, nieledwie naiwnym pytaniu: „– A gdzie jest Jezus?”. W odpowiedzi zapada milczenie, światło, które jeszcze przed chwilą „schodziło powoli, łagodnie”, teraz tonie „w najgłębszym mroku”. Tonie? Być może wolno rzecz ująć w taki sposób. Zanim bowiem nastąpi kataleptyczny „długi moment”, zanim w mrok rzuci „ktoś niezbyt

³³ J. Słowacki, *Pośród niesnasków Pan Bóg uderza...*, [w:] idem, *Liryki...*, s. 119.

³⁴ J. Słowacki, *Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli...*, [w:] ibidem, s. 81.

głośno” dramatyczne pytanie – naszym oczom ukażą się zwłoki Dwunastego. Po spełnieniu posłannictwa nie zdoła wrócić do szpitala dla umysłowo chorych, który bierze za swój królewski pałac. Spróbuje iść „taflą jeziora, po wodzie” i utonie. Jego martwe ciało wyłowione ze spiętrzonych wód Strzyży, dryfuje w stronę najgłębszych ciemności, w mrok dla naszych oczu rozciągający się za progiem śmierci. Sądzę, że to Dwunasty zapytał o Jezusa, że to właśnie ten obłąkany apostoł niewczesnej nowiny wypowiada słowa, w których słysząc „głos wołającego na puszczy”.³⁵ Ten głos brzmi niedorzecznie i gorzko. Zastanawia i niepokoi. A jeśli figura Jana Chrzciciela rzeczywiście jest tu na miejscu, to pamiętać trzeba, że jest on zwiastunem tego Słowa, które „było na początku”, i tej światłości, która „w ciemnościach świeci”.³⁶ Powiada ewangelista:

Jan świadczył o nim, i wołał, mówiąc: Tenci był, o którym powiedział: Który po mnie przyszedłszy, uprzedził mię; bo pierwiej był niż ja.³⁷

Kto był przed Dwunastym? Oto jeden ze śladów tej paradoksalnej: uprzedniej i zarazem dopiero następującej obecności –

³⁵ Jan Chrzciciel mówi o sobie: „Jam jest głos wołającego na puszczy: Proście drogę Pańską, jako powiedział Izajasz prorok”; w nawiązaniu do wersetu z Izajasza: „Głos wołającego na puszczy: Gotujcie drogę Pańską, prostą czyńcie na pustyni ścieżkę Boga naszego” (cytaty kolejno: J 1, 23; Iz 40, 3).

³⁶ J 1, 2. 5.

³⁷ J 1, 15.

Następnego dnia, około południa, strażacy wyłowili jego ciało przy wylotowej śluzie. Prąd spychał zwłoki, aż zatrzymały się na kratownicy.³⁸

W tych zdaniach dostrzec można zatarty, negatywny rewers finałowej sceny *Weisera Dawidka*. Jakby tamten zaginiony chłopiec o mesjańskich rysach, który zniknął w „nisko sklepionej niszy tunelu” wypiętrzonego nad Strzyżą, odnalazł się wreszcie po drugiej stronie nasypu, w innym czasie, w odwróconym świecie, w wywróconym na nice odbiciu tamtej mesjańskiej ery, tamtego lata, kiedy Weiser ukazał się w Boże Ciało w obłoku kadzidlanego dymu, a morze stało się „cuchnącą i lepką mazią” pełną gnijących ryb –

Tysiące kolek pływających do góry brzuchami poruszało się w leniwym rytmie fal, tworząc kilkumetrowej szerokości pas martwych tułowi. Wystarczyło wsadzić rękę do wody, by przy-czepione do skóry łuski migotały niczym pancerz. [...] Ale to był – jak się okazało – dopiero początek.³⁹

O wyłowieniu zwłok Dwunastego narrator powie: „Ale to przecież było później”. Wcześniej odbędzie się – jak w *Weiserze Dawidku* – ostatnia wieczerza bez Jezusa, wieczerza już nie sprawowana na prosty, dziecięcy sposób, ale inscenizowana na deskach teatru, zamarkowana „przy długim stole, przy którym środkowe krzesło pozostawało ciągle wolne”.⁴⁰ Zaledwie szkic, odbicie, odległy refleks.

³⁸ P. Huelle, *Ostatnia Wieczerza...*, s. 229.

³⁹ P. Huelle, *Weiser Dawidek*, Gdańsk 1987, s. 14; wyżej wyimek ze s. 215.

⁴⁰ P. Huelle, *Ostatnia Wieczerza...*, s. 229.

Obraz wyjęty z ciemności. Bez chleba i wina. I bez Judasza. Zastąpi go właśnie Dwunasty – kuriozalny posłaniec, nierozpoznany zwiastun czasów ostatecznych. Kiedy myślę o nim, jak siedzi na scenie z niebieskim balonikiem w jednej ręce i ciemnymi okularami w drugiej, na godzinę, może dwie, przed morderstwem, którego się dopuści, i przed swoją własną absurdalną śmiercią w rozlewisku Strzyży, kiedy wyobrażam sobie, jak mruga oczami po zdjęciu czarnych okularów, przypominają mi się słowa Jezusa wypowiedziane, gdy „wiele uczniów jego odeszło nazad, a więcej z nim nie chodzili”, słowa gorzkie i niepokojące: „Izaliż ja nie dwunastu was obrał? a jeden z was jest dyjabeł”.⁴¹ Czy można posunąć się dalej? Czy nie, którą staram się uchwycić, nie rwie się tu definitywnie? Być może. Ale może też w tym zerwaniu właśnie tli się coś, co przekracza noc sensu, otwiera inną perspektywę, odwraca kartę, z błysku flesza wyprowadza mesjańską intuicję. Może w taki sposób przemawia sens, który zawsze pozostaje – jak powiada Sergio Quinzio – „przedmiotem nadziei”.⁴² Jeśli tak właśnie jest, to trzeba przecież dopowiedzieć, że ten kontur *Ostatniej Wieczery*, zarysowany został nadzwyczaj delikatnym pociągnięciem pióra, że zdecydowanie dobitniej wybrzmiewa tu dykcja niepokojących pytań, lustrzanych odwróceń, zniekształceń, że tylko chwilami słysząc w tej narracji ściszony głos nadziei – zawsze trudnej, niejasnej, nieoczywistej. Nadziei

⁴¹ J 6, 70; wcześniej: J 6, 66.

⁴² S. Quinzio, *Hebrajskie korzenie nowożytności*, przeł. M. Bielawski, Kraków 2005, s. 162.

wpisanej w gest artysty, nadziei, o której Ryszard Krynicki w wierszu *Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie* mówi tak –

Jak tu się znalazłaś,
biedna mumio egipskiej księżniczki,
wystawiona na cudze spojrzenia?
Teraz tutaj są twoje zaświaty.
Sam przez chwilę jestem ich częścią,
póki patrzę na ciebie.

Innych, jak dotąd, nie ma.
Nie wiadomo,
czy będą.⁴³

⁴³ R. Krynicki, *Kamień, szron*, Kraków 2004, s. 46.

Z AUTU

(notatki o krytyce)

1.

Z czystą grą jest kłopot. Nie jest efektowna, nie budzi emocji. Kibice czują się zawiedzeni. Bez faulu nie ma widowiska.

I to nie jest fair.

2.

Na kibiców, na ich solidny doping, liczyć może krytyk przewidywalny. Wie, czego szuka, i potrafi to znaleźć. Zna się na rzeczy. Wyznaje się na koniunkturach. Wydawcy go lubią. Czytelnicy znają. Rozstawia po kątach, rozdziela szturchańce. Stałe fragmenty gry opanował do perfekcji. Ma poczucie należnej mu władzy i znakomite samopoczucie. Nie bawi się w maskowanie kompleksów. Uwielbia być przy piłce. Wierzy w retoryczny drybling. Wie – i powie. W lekturze bywa to nużące. Zwykle wprawia w zażenowanie. Niezmiennie trąci nudą. Ale kibice

są mu wierni, a sędzia na niejedno przymknie oko. W tej rozgrywce wszystkich zajmuje gra. To ona jest stawką. Reszta jest pretekstem.

I to nie jest fair.

3.

Na doping kibiców, czy choćby na ich wyrozumiałość, liczyć raczej nie może krytyk uważny i wnikliwy. Skupiony na tekście. Wpatrzony w jego ciemność. Interesuje go literatura. To jej próbuje towarzyszyć. Nie obawia się więc własnych potknięć. Stara się sprostac czemuś, co jest nagłe i niesłychane. Mierzy się ze słowami, które nie dają wytchnienia. Trwa przy frazach brzmiących mocno i czysto. Krąży wokół figur, które prowadzą w stronę niepewnych granic języka, poza uciekający horyzont wyobraźni, w głąb jej archaicznych złóż i niejasnych źródeł. Pyta o to, co dotąd pozostawało bezkształtne. Dotyka ciemności. I jest przekonany, że dopiero tutaj ustać może jego praca, że tylko to jest fair. Dlatego mówi głosem ściszonego. Dlatego niechętnie wpuszcza się go na boisko. Jeśli już zostaje wysłuchany, to w odpowiedzi zapada na moment kłopotliwa cisza. Konsternacja nie trwa długo. Nad jej grymasami szybko górę bierze obojętność. Kibice obrzucają się petardami. Sędzia odgwizduje koniec meczu. Nie ma w tym wrogości. Nie ma życzliwości. Jest dyskretna niechęć. Wszyscy mają swoje dobre racje. Wszyscy grają czysto. Wszyscy są *comme il faut*.

I to nie jest fair.

4.

Krytyk sięga po teksty jeszcze nie rozpoznane, po teksty, które dopiero grają o awans do reprezentacji. I czyni to, nie tylko po to, by usłyszeć za ich sprawą rzeczy przejmujące i ważne, a to zawsze oznacza – nowe i odkrywczе. Słucha również jak w słowach dopiero co wypowiedzianych, brzmia głosy, które od dawna zna, którym ufa. Chce wiedzieć, czy nowa literatura jest odpowiedzią. A jeśli tak – to na jaką miarę. Chce znać jej próbę. Stara się rozpoznać skalę. Probierz znajduje pewną ręką na półkach swojej biblioteki. To właśnie w tym taksującym spojrzeniu selekcyjnera, w tym prowizorycznym, nierzadko krótkowzrocznym wysiłku zestawień rodzi się krytyka.

I to nie jest fair.

5.

Krytyk zwykle pyta nie tylko o wyłaniające się z tekstu nowe, nieoczekiwane – rejestry mowy. Pyta również o te obszary doświadczenia, którym literatura pozwala przemówić i zaistnieć, o te przestrzenie egzystencji, którym zabrakło słów, o strefy tego, co – niepojęte i poniechane. Pyta o odciskające się w tekście doznanie świata, o takie jego przeżycie, w którym nasze doświadczenie zyskuje nowy kształt i nowy sens. Innymi słowy krytyk pyta, na ile literatura zmierza w stronę tego, co odczuwamy jako rzeczywiste, na ile jest w stanie sprostać głębi i grozie istnienia, na ile pozwala rozpoznać, że przestrzenie wyobraźni są rozleglejsze, niż dotąd byliśmy skłonni sądzić, że świat

dopiero się staje, że jego mapy nigdy nie są dość dokładne. Taka krytyka bywa doświadczeniem duchowym. Bywa literaturą. Ale jednocześnie jest – niemal zawsze – nazbyt pospieszną odpowiedzią na potrzebę chwili. Jej nerwowa dykcja, naznaczona skazą doraźności, ma posmak niejasnej nadziei – nieco naiwnej, zmieszanej z egzaltacją. Jej pasja, zwykle ujęta w dyskursywny kontur – daje wrażenie obcości i chłodu. W takich razach sędzia liniowy sygnalizuje – spalony. Główny pokazuje – grać dalej.

I to nie jest fair.

6.

Niekiedy zdarza się, że krytyk uważny i wnikliwy patrzy nie tylko w ciemność tekstu. Niekiedy widzi również to dotknięcie ciemności, którego doświadcza pisarz. Niekiedy ogląda samą przemianę ciemności w literaturę. Nie wiem, czy nie wkracza wtedy w przestrzeń nazbyt intymną. Nie wiem, czy powinien wyjawiać wszystko, co udaje mu się dostrzec. Nie wiem, bo kiedy krytyk zawiesza głos, przemilcza – nie gra czysto. Ale kiedy dopowiada – również nie jest w porządku. Rzecz jasna, dotyczy to jedynie krytyka o przenikliwym wzroku. Krytyk mierny, jeśli nawet posuwa się zbyt daleko – gra na innej murawie, kopie w inną piłkę.

I to nie jest fair.

7.

Jeśli to prawda, że krytyk dotyka ciemności, że nazywa ją i woła po imieniu, to prawdą jest również, że tej ciemności odbiera głos właśnie praca krytyka. To jego trud, niepokojący trud obcowania z czymś, co jest idiomatyczne, i przez to skandaliczne, trud pisanie o przestrzeni, która wymaga jedynie lektury, trud upartego trwania przy tekście, sprawia, że ciemność blednie, wiersz traci oddech, powieść – nerw, obrońcy – czujność, napastnicy – werwę. A sama literatura staje się czytanką dla szkolnej dziatwy.

I to nie jest fair.

8.

Wybitny krytyk jest często pisarzem mocniej intrygującym, bardziej fascynującym niż twórcy, których dzieło bierze na warsztat. I rzecz nie w ich randze, bo zwykle jest wysoka. Wybitny krytyk zazwyczaj pisze o tekstach najwybitniejszych. Rzecz w tym, że ciemność, z którą się mierzy, którą osłania podwójną gardą namysłu i pasji, że ciemność, o którą się upomina, jest dalece intensywniejsza, jest głębiej dojmująca niż ta, której puls słyszy we frapującej go literaturze. W takich razach rzadko oddaje się mu sprawiedliwość. Rzadko czyta się go tak uważnie, jak na to zasługuje. Rzadko docenia się siłę jego pisarstwa, finezję, z jaką kieruje piłkę do bramki.

I to nie jest fair.

9.

Pytanie o czystą grę, bez dopingu – jest pytaniem o bezinteresowność. I jest to też pytanie o przyzwoitość. Nie wiem, czy przyzwoitość może być miarą w przestrzeni tak dwuznacznej jak literatura. Nie wiem, czy ktoś uprawia krytykę bezinteresowną. Mogę jedynie przypuszczać, co byłoby jej stawką.

I to jest fair.

NOTA

Szkice składające się na książkę powstały na przestrzeni kilku ostatnich lat. Niektóre z nich ukazały się drukiem. Część z publikowanych wcześniej tekstów opracowałem na nowo.

Oto stosowne zestawienie:

Ja to sobie tańczę. Notatki o poezji Marcina Świetlickiego,
„Kresy” 2001, nr 3, s. 48-52.

W oku cadyka. Wokół eseju Władysława Panasza,
„Tygodnik Powszechny” 2004, nr 39, s. 15.

Dziecko ukryte, „Teksty Drugie” 2005, nr 1-2, s. 99-102.

Spinka, spoina, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 47, dodatek:
„Książki w Tygodniku”, s. 8-9.

Lustro z podwójnym dnem (notatki o poezji Artura Szłosarka),
„Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2005,
t. XII: *Rewolucja pod spodem*, s. 135-154.

W koronie utudy, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 9, dodatek:
„Książki w Tygodniku”, s. 10-11.

Kompas krytyka, „Polonistyka” 2006, nr 4, s. 12-13.

Gorzkie morze, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 26, dodatek:
„Książki w Tygodniku”, s. 12-13.

Hotel Limbus, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 47, dodatek:
„Książki w Tygodniku”, s. 7-8.

Pokolenie przelotu (poezja po roku 1989), [w:] *Historia literatury polskiej w dziesięciu tomach*, t. 10, suplement: *Literatura współczesna. 1956-2006*, Bochnia - Kraków - Warszawa 2006, s. 361-378 (przedruk: *Pokolenie przelotu (poezja po roku 1989)*, [w:] *Historia literatury i kultury polskiej*, red. A. Skoczek, t. 4: *Literatura współczesna*, Warszawa 2008, s. 643-659).

Dal kulis, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 15, dodatek: „Książki w Tygodniku”, s. 15 (przedruk: *Dal kulis*, [w:] *Czechowicz. W poszukiwaniu ukrytego miasta*, t. 2, Lublin 2007, s. 250-253).

Żywy towar, opium (notatki o »Koloniach« Tomasza Różyckiego), „Kresy” 2007, nr 1-2, s. 141-152.

Nieoczywistość, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 43, dodatek: „Książki w Tygodniku”, s. 10-11.

INDEKS OSÓB

- Andersen Hans Christian 70, 272
Ackroyd Peter 170
Augustyn św. 181, 212
Arabudzki Michał 36
Ashbery John 22
Babl Izaak 316
Badylak Walenty 277, 279
Baka Józef, ks. 81
Baliński Stanisław 282
Baran Bogdan 32
Baran Marcin 42, 51, 52, 144, 219, 221, 222, 223, 265, 266, 271, 272
Barańczak Stanisław 22, 36, 132, 274, 275, 284, 285
Benjamin Walter 90, 178, 294, 295, 300
Berent Wacław 14
Bereś Stanisław 139, 141, 144, 156
Beylin Stefania 272
Białoszewski Miron 22, 23
Bielawski Maciej 348
Bieńkowski Zbigniew 135, 136
Blake Nicholas 172
Blake William 148, 155, 156, 168, 170, 171, 172, 173, 179, 180, 184, 192
Błoński Jan 135, 139, 149, 150, 153, 158
Bolecki Władysław 136
Bonowicz Wojciech 36, 117, 118, 119, 122, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 203, 204, 205, 207, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 267, 268, 269, 274
Böhme Jakub 180
Bright John 341
Brodski Josif 250, 284, 285, 324
Buber Martin 307, 308, 313
Bursa Andrzej 22, 71
Bykowska Karolina 139
Calasso Roberto 324

- Celan Paul 148, 311
Cieślak Tomasz 136
Cioran Emil 91
Czabanowska-Wróbel Anna
289, 290, 292, 293, 295
Czapliński Przemysław 57, 145
Czechowicz Józef 22, 115, 116,
297, 298, 299, 300, 301, 302,
303, 305, 306, 360
Dickinson Emily 148
Dostojewski Fiodor 190
Drzewiecki Konrad 331
Dudek Jolanta 192
Dycki zob. Tkaczyszyn-Dycki
Eugeniusz
Dyduch Grzegorz 87
Eckhart Mistrz 180, 181
Ekier Jakub 36
Feuerstein Georg 113
Filas Paweł 17
Fraszek Andrzej 138, 141,
145, 148, 149, 157, 158
Frycz Stefan 331
Gałczyński Konstanty Idelfons
70
Garewicz Jan 313
Gebert Konstanty 313
Ginsberg Allen 31, 32, 70
Gola Justyna 136
Golewska Anna 313
Gosk Hanna 210
Gutorow Jacek 53
Gutowski Wojciech 263, 323,
326, 342
Halbersztam Chajim 306
Hartwig Julia 23, 228, 261
Herbert Zbigniew 19, 22, 70,
276, 312, 313, 333, 334
Hertz Paweł 313
Hildegarda z Bingen 311
Huelle Paweł 324, 325, 327,
328, 330, 332, 335, 340,
341, 343, 345, 347
Huxley Aldous 179
Illg Jerzy 285
Jachowicz Stanisław 246
Jarzębski Jerzy 339
Jastrun Mieczysław 302
Jerofiejew Wieniedikt 113, 116,
182
Jurewicz Aleksander 23
Kafka Franz 148, 178, 316
Kania Ireneusz 91
Karsov Nina 113
Kasprzysiak Stanisław 324
Keret Etgar 315, 316, 317, 318,
319, 320, 321
Kierc Bogusław 25, 273
Klejnocki Jarosław 18, 136
Kleyff Jacek 124
Kłak Tadeusz 302
Kociuba Grzegorz 138, 145,
150, 152
Koehler Krzysztof 36
Kołyszko Piotr 179
Kopacki Andrzej 90, 294, 300
Kornhauser Julian 22
Kot Karol 87

- Kowalska Zofia 341
 Kowalczykowa Alina 43
 Kraskowska Ewa 170
 Krynicki Ryszard 22, 170, 179, 285, 305, 349
 Krzos Jacek zob. Stala Marian
 Krzyżanowski Julian 257, 337, 344
 Kubiak Zygmunt 155
 Kunz Tomasz 71, 145, 149, 150
 Kushner Lawrence 313
 Kuźma Erazm 136
 Lang Fritz 87
 Langer Jiří 306, 313
 Lebioda Dariusz Tomasz 342
 Lechoń Jan 21
 Leszczyński Jan 264
 Leśmian Bolesław 22, 63, 219, 250, 290
 Lewin Izaak 341
 Lipski Leo 210, 211, 212
 Luria Izaak 312
 Lurker Manfred 212
 Łukasiewicz Jacek 136
 Łobodowski Józef 299
 Maciejowska Agnieszka 318
 Maj Bronisław 22, 23, 275, 277, 279, 280, 281
 Majmonides Mojżesz 113
 Mandelsztam Osip 250, 275, 279
 Mathieu Bernard 264
 Michnik Adam 19
 Micińska Anna 209
 Miciński Tadeusz 165, 262, 263, 290, 342
 Mickiewicz Adam 70, 98, 99, 165, 228, 250
 Międzyrzecki Artur 228, 261
 Mikiciuk Elżbieta 190
 Mikurda Kuba 196
 Milton John 102, 104, 179
 Miłosz Czesław 19, 22, 41, 70, 132, 148, 170, 171, 187, 228, 250, 260, 284, 286, 297, 323, 332
 Morawska Maria Magdalena 36
 Nietzsche Fryderyk 14, 42, 259, 328, 329, 330, 331, 334, 344
 Norwid Cyprian Kamil 335
 Nowak Jan 41
 Nowosielski Jerzy 190
 Ogrodowczyk Andrzej 23
 O'Hara Frank 22
 Olędzka-Frybesowa Aleksandra 41
 Ostrowski Cezary 29
 Panas Władysław 298, 305, 313, 340, 359
 Pawlak Antoni 23
 Pietrasiewicz Tomasz 303
 Pietrych Krystyna 136
 Podsiadło Jacek 16, 17, 24, 32, 33, 34, 36, 123, 124, 125, 127, 129, 131, 132, 133, 134, 228, 244

- Polkowski Jan 11, 12, 13, 14, 15, 22, 23, 148, 170, 276, 278, 279, 281, 284, 285
- Prokopiuk Jerzy 181, 212
- Quinzio Sergio 348
- Radożycki Jan 341
- Rilke Rainer Maria 148, 302
- Rimbaud Artur 228, 260, 261, 264
- Roberts David 335, 336
- Rogoszówna Zofia 290
- Roth Joseph 250
- Różycki Tomasz 52, 225, 226, 227, 228, 233, 235, 236, 238, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 249, 250, 251, 252, 253, 360
- Różewicz Tadeusz 22, 23, 283
- Sawicki Stanisław 272
- Schulz Bruno 37, 228, 242, 250, 290, 292, 293, 296, 338, 339, 340
- Schuyler James 22
- Sendecki Marcin 36, 42, 50, 51, 219, 221, 222, 223, 269, 270, 271, 273, 274
- Skoczek Anna 360
- Słomczyński Maciej 102
- Słonimski Antoni 30
- Słowacki Juliusz 257, 335, 337, 338, 342, 343, 344, 345
- Słucki Arnold 148
- Sommer Piotr 23
- Sosnowski Andrzej 16, 42, 43, 44, 46, 48, 49, 50, 52, 219, 221, 222, 223, 225, 228, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 266
- Sowinski Grzegorz 331
- Staff Leopold 259, 290, 309, 328, 329, 330, 334
- Stala Marian 19, 53, 57, 58, 59, 135, 137, 138, 139, 141, 145, 149, 150, 157, 162, 197, 260, 275
- Stankowska Agata 150, 152, 159
- Stavisky Nikita 113
- Stiler Roman 212
- Szarabi Szalom 313
- Szechter Szymon 113
- Szlachciuk Maciej OFMC ap 211
- Szłosarek Artur 16, 36, 37, 38, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 144, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 161, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 192, 359
- Szyborska Wisława 19, 22
- Szymona Wiesław OP 181
- Ślązak Anioł 180
- Śliwiński Piotr 53, 57, 138, 139, 145, 148, 149, 152, 158, 159, 198

- Świetlicki Marcin 11, 12, 13,
14, 15, 16, 19, 21, 24, 25,
26, 27, 28, 29, 30, 31, 32,
36, 55, 57, 58, 59, 61, 63, 65,
67, 68, 69, 70, 71, 73, 75, 76,
77, 79, 81, 83, 86, 87, 88, 89,
90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98,
99, 100, 103, 104, 108, 114,
117, 118, 119, 120, 121, 122,
123, 132, 148, 170, 186, 228,
242, 272, 273, 278, 359
- Tekieli Robert 17
- Tetmajer Kazimierz (Przerwa)
290
- Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz
36, 39, 41
- Trakl Georg 49
- Trznadel Jacek 63
- Tuwim Julian 43
- Urbanowski Maciej 136
- Vian Boris 316
- Vonnegut Kurt 182
- Wahle Hedwig 341
- Waits Tom 5
- Waniek Henryk 179, 301, 302
- Wantuch Wiesława 136, 158
- Wat Aleksander 22, 148, 170,
208, 209, 237
- Weil Simone 41
- Weiser Dawidek 325, 327, 347
- Wencel Wojciech 52
- Widzący z Lublina 305, 306,
307, 308, 309, 310, 312, 313
- Wiedemann Adam 198
- Wiese Zdzisław 313
- Wilczyk Wojciech 36
- Wirpsza Witold 148
- Witkacy zob. Witkiewicz Sta-
niśław Ignacy
- Witkiewicz Stanisław Ignacy
263, 264, 290, 292, 293, 326,
331
- Wojaczek Rafał 18, 22, 23, 25,
70, 273
- Wolski Wacław 290
- Wróblewski Grzegorz 36
- Wujek Jakub, ks. 81, 178, 181,
183, 185, 186, 324, 327
- Wygoda Franek 156, 179
- Wyka Kazimierz 334, 338, 339
- Wyspiański Stanisław 290, 291
- Zagajewski Adam 14, 15, 18,
70, 281, 282
- Zajac Renata 136
- Zgorzelski Czesław 165
- Zieliński Jan 209

Printed in Poland

Wydawnictwo Pasaże
ul. Kunegundy 34/20
33-300 Nowy Sącz

tel. (0-12) 357-50-72
email: biuro@pasaze.com.pl
www.pasaze.com.pl

Informacje o dystrybucji są dostępne na stronie internetowej
Wydawnictwa Pasaże.

Druk i oprawa:
UniDruk Kraków
www.unidruk.com.pl

