

Paweł Próchniak

# Rachunek strat

poezja – krytyka – lektura



strony poezji | biblioteka

## Tworzyć przestrzeń rezonansu dla prawdy poezji.

Wychodzić naprzeciw rzeczywistej obecności, która odnajduje się w wierszu – za jego sprawą zyskuje głos. Podążać za słowami poety w stronę niepewnych granic języka, poza uciekający horyzont wyobraźni. Szukać w poezji śladów i form duchowego wymiaru istnienia. Szukać w niej oparcia. Tak rozumiem powinności krytyki. Takiej krytyce starałem się być wierny.

Paweł Próchniak



**Rachunek strat**

**seria**

**strony poezji | biblioteka**

**komitet redakcyjny**

**Paweł Próchniak**

**Danuta Opacka-Walasek**

**Piotr Śliwiński**



strony poezji | biblioteka

Paweł Próchniak

# Rachunek strat

poezja - krytyka - lektura

Kraków 2016

Dofinansowano ze środków Uniwersytetu Pedagogicznego  
im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie.





## Spis treści

### POEZJA

- 11 Nuta człowiecza  
(na marginesie *Asymetrii* Adama Zagajewskiego)
- 27 Polkowski: psalm przepaści  
(pięć notatek z powodu *Głosów*)
- 31 Rozłam światła  
(uwagi o tomie *Pod światło* Jacka Podsiadły)
- 45 Podsiadło: pisane przez sen  
(lematy)
- 49 Struna ciemności  
(notatki z lektury wierszy Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego)
- 57 Dycki: z zaplecza  
(dyrdymałka)
- 77 Miejsca bez nazwy  
(uwagi o poezji Marcina Barana)
- 83 Słowa skądkolwiek  
(pięć notatek o wierszach Marcina Senddeckiego)
- 89 Dąbrowski: spomiędzy  
(zapiski)
- 95 Szron wyobraźni  
(na marginesie tomu *Pomiędzy* Tadeusza Dąbrowskiego)
- 103 Sny i rdza  
(uwagi o wierszach Bartosza Konstrata)
- 137 Mansztajn: zimny haj  
(cztery urywki)

## KRYTYKA

- 141 Dar krytyki  
(notatki o pisarstwie krytycznoliterackim Mariana Stali)
- 149 Pochwała uważności  
(urywki, wypisy)
- 159 Któřędy  
(czytając *Wierszyk dla Piotra*)

## LEKTURA

- 165 Rzeczywista obecność poezji  
(na marginesie lekcji George'a Steinera)
- 173 Czasami jestem  
(czytając wiersz *McDonald's*)
- 185 Figura sensu  
(tezy)



...and some of them are with me.

Leonard Cohen



POEZJA



# Nuta człowiecza

(uwagi na marginesie *Asymetrii*

Adama Zagajewskiego)

...opowieść rabbiego Chanocha o nauczycielu, który płaczącemu w szkole chłopcu radzi: „Zajrzyj do książki! Kto patrzy w książkę, nie płacze”.

W. G. Sebald

## 1.

Obecność poety w świecie jest tajemnicą. Tajemnicą jest obecność w naszym świecie poezji. Spotkanie z tajemnicą przydarza się nam – niekiedy. I pozostaje darem – rzadkim i cennym. Dzieje się tak wtedy, gdy poecie udaje się mówić głosem, w którym można wyczuć – jak to ujmuje Adam Zagajewski w szkicu o Sebaldzie – „bezpośredniość prawdy”.<sup>1</sup> Takiego głosu – i wibrującego w nim tonu prawdy – nie słyszy się dziś w poezji często. Niełatwo uchwycić go w nowoczesnym wierszu. Jeszcze trudniej wyjść mu naprzeciw. Ale to właśnie rozpoznanie tego odbrzmiewającego w słowach „bezpośredniego dreszczu prawdy” sprawia, że otwierają się przed nami – biorąc sformułowanie od Sebalda, mówiącego o muzyce Schuberta – „całe światy, o których się w ogóle nie wiedziało”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> A. Zagajewski, *Melancholijny i konkretny*, „Zeszyty Literackie” 2012, nr 2, s. 38; przytoczenie niżej: ibidem (wyr. w cytacie pochodzi od Zagajewskiego).

<sup>2</sup> W. G. Sebald, *Wyimki*, przeł. M. Łukasiewicz, A. Pokojńska, „Zeszyty Literackie” 2012, nr 2, s. 43 (z *Wyimków* wzięte zostało również motto niniejszego szkicu: ibidem, s. 45).

## 2.

Wspominam o Sebaldzie i przytaczam jego słowa w kontekście tomu *Asymetria* Adama Zagajewskiego, by tym mocniej zaakcentować obecność rządzących tą książką zwichrowanych symetrii i powiązanych z nimi zwichniętych napięć. Zagajewskiego i Sebalda łączy bowiem nieoczywista – podskórna i jednostronna – relacja, która ma w sobie wiele z asymetrii właśnie. W najbardziej oczywistym wymiarze rzecz zasadza się na kontrapunktowym odwróceniu. W rozpoznaniu polskiego poety dzieło autora *Pierścieni Saturna* jest realistycznie ujętym królestwem śmierci.<sup>3</sup> Sam Zagajewski zaś stara się stać po stronie życia, które – jak powie – „jest być może marzeniem tylko, tylko nadzieją”.<sup>4</sup> To prawda, autora *Ziemi ognistej* nie od dziś zaprzęta chwila radości, chwila życia. Ale przecież i jego wiersze raz po raz przeszywa przecucie, że nasz świat jest światem umarłych. Nagłe i przenikliwe ukłucia takiego rozpoznania mają często postać drobnych, migawkowych napomknień, jak choćby te z *Pomarańczowego notesu*: „Piękne jest królestwo umarłych”, „Turyści to dusze / pokutujące”.<sup>5</sup> Niekiedy jed-

<sup>3</sup> Zagajewski pisze: „Świat Sebalda, tak niezwykle opisany, tak fascynujący w swojej mrocznej monotonii, jest martwy” (A. Zagajewski, *Melancholijny i konkretny...*, s. 39). Jeszcze mocniej – w odniesieniu do powieści *Austerlitz* – ujmuje to Pietro Citati: „Wszędzie jest tylko podziemne królestwo. [...] Tylko szalenięc dostrzega prawdę, której nikt inny nie widzi: świat jest szary, przeszłość powraca jedynie po to, by wzmóc nasz ból, wszystko jest trwogą, depresją, schizofrenią, królestwem umarłych.” (P. Citati, *Arcydzieło Sebalda*, przeł. J. Ugniewska, „Zeszyty Literackie” 2012, nr 2, s. 118). W podobnym duchu – akcentując martwość i skrajnie depresyjną aurę opisywanej przez Sebalda rzeczywistości – wypowiedział się Zagajewski w poświęconej autorowi *Campo Santo* audycji radiowej, która nosiła tytuł *Wywoływanie martwego świata* (audycję z udziałem Dariusza Czai, Magdaleny Heydel, Grzegorza Jankowicza i Adama Zagajewskiego poprowadzili Dorota Gacek i Andrzej Franaszek; emisja: Polskie Radio, program 2, 22 października 2012 r. – zapis audycji dostępny jest w witrynie internetowej Polskiego Radia).

<sup>4</sup> A. Zagajewski, *Melancholijny i konkretny...*, s. 40.

<sup>5</sup> A. Zagajewski, *Pomarańczowy notes*, w: idem, *Asymetria*, Kraków 2014, s. 76 (dalej przytoczenia z tomu sygnują tytułem wiersza i numerem strony, z której pochodzi cytat).

nak flesz trwa dłużej i w jego ostrym świetle zjawiają się obrazy wyluskane z łupin pozorów, a wraz z nimi słowa boleśnie trzeźwe, po ludzku prawdziwe. Brzmi to – na przykład – tak:

Jestem tylko turystą w widzialnym świecie,  
jednym z tysiąca cieni, które  
snują się w ogromnych halach lotnisk –

a za mną jak wierny pies jedzie na małych kółkach  
moja zielona walizka.<sup>6</sup>

Albo w ten sposób:

A może właśnie tutaj jest królestwo umarłych,  
pomyślałem; było to nad Wisłą,  
wśród chwastów i mniszków i pogiętych puszek  
po coca-coli, które musiały wiele wycierpieć,

w marcu, kiedy młode i nierozważne kielki trawy  
ufnie wyruszają w drogę bez końca  
a uczniowie na wagarach piją tanie wino  
w pierwszej chaotycznej ekstazie.<sup>7</sup>

W tych obrazach dochodzi do głosu intuicja jakiejś innej, niejasnej dymensji istnienia – niepokojąco rzeczywistej, budzącej grozę, ale zarazem stanowiącej mocne memento czegoś istotnego, do czego nie mamy dostępu. Nie wiemy, czym jest ten obszar nazbyt raptowny lub zbyt ogromny, byśmy mogli w nim trwać, ale wyczuwamy niekiedy, że unoszą nas tam – jak mówi Sebald –

<sup>6</sup> *Walizka*, s. 15.

<sup>7</sup> *Na wagarach*, s. 28.

„prądy przepływające między rzeczywistością a imaginacją”.<sup>8</sup> I to właśnie za sprawą spięć i przebić tych prądów udaje się od czasu do czasu dotknąć czegoś, co jawi się nam jako fantazmat marzenia, ale zarazem jest formą realnej obecności.

### 3.

W przywoływanym wyżej szkicu o Sebaldzie powiada Zagajewski, że piszący artysta „jest jak pilot szybowca, zdany tylko na prądy powietrzne i nie wie, nie może wiedzieć, czy przeleci dziesięć kilometrów, czy pięćset, na północ czy na południe”.<sup>9</sup> Ukuta przez autora *Anten* awiatyczna metafora mówi o kapryśnej, władczej sile, która bierze słowa w swoje przemożne władanie, uprowadza je, unosi, ale zarazem otwiera za ich sprawą – i w nich – napowietrzną perspektywę, powierzając – tym samym – oku coś, czego zwykle nie potrafimy objąć wzrokiem. To z tej ptasiej perspektywy można niekiedy dostrzec, że mamy w oczach refleks jakiegoś „niepojętego dla nas porządku”, że „ponad granicami przestrzeni i czasu wszystko jest ze sobą powiązane”.<sup>10</sup> I tym właśnie jest literatura, którą – powtarzam za Sebaldem – „unoszą w górę nadzieja, że przy dostatecznej koncentracji da się raz jeszcze synoptrycznym spojrzeniem uchwycić zapadłe za horyzont krajobrazy czasu”.<sup>11</sup> Ta wznosząca – niczym powietrzny prąd – nadzieja podpowiada też, że „wystarczy tylko drobny duchowy impuls, który zamknięte w naszych głowach i stale krążące w kółko myśli wypuści na wolność w przestrzeni uniwersum, gdzie, jak w porządnym

<sup>8</sup> W. G. Sebald, *Kafka i kino*, w: idem, *Campo Santo*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2014, s. 236.

<sup>9</sup> A. Zagajewski, *Melancholijny i konkretny...*, s. 36.

<sup>10</sup> W. G. Sebald, *Le promeneur solitaire. Wspomnienie o Robercie Walszerze*, „Zeszyty Literackie” 2012, nr 2, s. 56, s. 67.

<sup>11</sup> W. G. Sebald, *Tekstury snu. Przypisek do Nabokowa*, w: idem, *Campo Santo...*, s. 218.



zdaniu, wszystko będzie na swoim miejscu i bezpieczne”.<sup>12</sup> Stąd już zaledwie krok do rozpoznania, że tylko w literaturze jest ocalenie, że zbawić nas może jedynie słowo właściwie użyte – poezja. Jak mówi autor *Campo Santo*: „Jest wiele form pisania, ale tylko formie literackiej [...] chodzi o próbę restytucji”.<sup>13</sup> Mam wrażenie, że w tym marzeniu o literaturze jako restytucji obaj pisarze – Sebald i Zagajewski – spotykają się, a łącząca ich asymetria zyskuje dzięki temu siłę i wyrazistość kontrapunktu.

#### 4.

Na przeplotach mocnych kontrapunktów opiera się również konstrukcja tomu *Asymetria*. Składające się nań wiersze i zapisy są przejrzyste i niejasne zarazem. Jest w nich dreszcz radości i jest ćmiący ból. Jest czułość i chłód. Jest światło, ale jest też oddech nocy, tchnienie ciemności. Jest poetycka lekkość. I jest – zawsze ryzykowny – ton szczerości. O wielu z tych wierszy można by powiedzieć – biorąc metaforę od Leopolda Staffa – że są proste „jak podanie ręki”.<sup>14</sup> Ale jednocześnie – te same wiersze – rodzą się z poczucia, że „tylko to, co niemożliwe, może być wspinałe”.<sup>15</sup>

#### 5.

Tak, poezja mierzy się z niemożliwym. Każdy prawdziwy wiersz „może się zamienić w rozkwitający poemat”, bo porywa się na całość istnienia.<sup>16</sup> Chce być całym światem. Chce pomieścić w sobie wszystko. I w każdym wierszu pulsuje załęczek wszystkiego.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 220.

<sup>13</sup> W. G. Sebald, *Próba restytucji*, w: idem, *Campo Santo...*, s. 290.

<sup>14</sup> L. Staff, *Ars poetica*, w: idem, *Poezje zebrane*, red. L. Michalska, t. 2, Warszawa 1967, s. 650.

<sup>15</sup> *Umarł Krzyś Michalski*, s. 70.

<sup>16</sup> *Rozkwitający poemat*, s. 18.

Pulsuje i czeka. Czeką na nas – na nasze uważne spojrzenie, na naszą czujną obecność.

## 6.

Owa niedosiężna całość istnienia zjawia się na kartach *Asymetrii* pod postacią powszednich doświadczeń. Ta powszedniość oddana zostaje tak, jak czynili to dawni mistrzowie realizmu: z poczuciem, że w najzwyklejszych poruszeniach codzienności jest coś, co warto uchwycić i unaocznic z dwóch – przynajmniej – powodów. Po pierwsze dlatego, że w tym, co zwykłe, jest coś na wskroś prawdziwego – jakaś namacalna, prosta prawda rzeczywistego istnienia świata i nas samych, prosta prawda rzeczywistej obecności, której nie wolno przeoczyć, jeśli chcemy żyć w realnym świecie, jeśli chcemy prawdziwie w nim być. Drugi powód wiąże się z rozpoznaniem, że każda drobina codzienności zawsze – w pewnej mierze – pozostaje metaforą, że skrywa jakieś intymne i ważne sensy, które zwykle – na co dzień – uykają naszemu spojrzeniu. Wiersze – również wiersze z *Asymetrii* – starają się te sensy uchwycić, zatrzymać, powierzyć oku czytelnika.

## 7.

Ten malarski realizm – malarski z ducha, nie z formy – to jedno. Bo jest też w wierszach Zagajewskiego także inny realizm – realizm muzyczny – mierzący się z muzyczną naturą świata, oddający muzyczność jego materii, sięgający – być może – w stronę muzycznych źródeł samego istnienia. I rzecz nie tylko w wariacyjnym rozwijaniu tematów tomu, w przeplataniu linii melodycznych, w sztuce fugi i kontrapunktu, w sekwencjach precyzyjnie rozłożonych akordów – uderzanych pewnie i delikatnie. To wszystko jest w tej książce, ale jest też coś jeszcze. Jest rozpisane na wiersze przeczucie, że muzyka stanowi zapowiedź i obietnicę życia,

że w jakiś niepojęty sposób podtrzymuje nasze istnienie, że coś ważnego nam mówi, coś nam tłumaczy, że w muzyce nasze życie rozpoznaje swoją głębię i siłę, swoje piękno, swoją kruchość.

## 8.

O tym wszystkim wie już niemało chłopiec odtwarzający niegdyś z winylowej płyty trzeci koncert fortepianowy Rachmaninowa – chłopiec odkrywający, że istnieje „muzyka od początku obca i piękna jak Greta Garbo”, że za jej sprawą odsłania się „coś innego, zupełnie innego”, coś, co niezaprzeczalnie „jest”.<sup>17</sup> Ten chłopiec w *Asymetrii* powie o sobie i o tamtym – sprzed lat – wykonaniu *Koncertu d-moll*:

słyszałem w nim obietnicę rzeczy, które miały nadejść,  
zapowiedź trudnego szczęścia, miłości, szkic  
krajobrazów, które miałem kiedyś poznać,  
przeczcucie czyśćca i raj, wędrówki i, na końcu,  
może także czegoś w rodzaju wybaczenia.<sup>18</sup>

Nie wiemy, czym jest to wybaczenie. Nie wiemy, czy ma w sobie coś z wybawienia. Ale być może jakiś refleks wybawienia właśnie dostrzegł ten sam chłopiec, odpominający w sobie – i w wierszu – postać nieżyjącego od lat ojca, który dawno temu – w któreś wrześnieowe, niedzielne popołudnie – słuchał płynącej z radia muzyki. O tym doświadczeniu Zagajewski napisze w ten sposób:

i tak pozostaje w mojej pamięci, skupiony,  
nieruchomy, tak zostaje na zawsze,  
ponad kalendarzem, ponad przepaścią,

<sup>17</sup> *Dżungla*, s. 59.

<sup>18</sup> *Rachmaninow*, s. 30.

ponad starością, która go zniszczyła,  
i nawet teraz, kiedy już go nie ma, wciąż  
jest tutaj, uważny, książka odłożona,  
a on, odchylony w fotelu, spokojny,  
słucha Chopina, tak jakby ten nokturn  
coś do niego mówił, coś mu tłumaczył.<sup>19</sup>

## 9.

Jeśli otaczająca nas rzeczywistość do pewnego przynajmniej stopnia istnieje na sposób muzyczny (jeśli muzyka jest najwyższą formą istnienia), to właśnie tym jej rejestrom (i tym przeczuciom) wychodzą naprzeciw wiersze, które z najprostszych poruszeń codzienności – z uchwyconych obrazów, z zatrzymanych momentów – wydobywają ton prawdziwie i głęboko ludzki, ton czegoś niepodległego w nas, ton powagi, ton płochliwej radości, ton smutku, ton nadziei. Józef Czechowicz powiedziałaby o tym tonie, że jest to „nuta człowiecza”.<sup>20</sup> To właśnie ten niepodległy ton sprawia, że – jak przypomina Zagajewski w wierszu *Nigdzie* – nokturny Chopina nie wymagają uzasadnienia, że nie trzeba uzasadniać ani nocy, ani bólu, ani miłości. To samo dotyczy poezji. I naszego istnienia.

## 10.

W *Asymetrii* ta na wskroś ludzka nuta znajduje oparcie w czulej uważności i najpełniej wibruje w wysokich rejestrach. Z niej bierze się powaga, solenność, mocne serio. Ale są w tej książce też całe pokłady ironii. I autoironii. W zapisanych przez Zagajewskiego wierszach – od debiutanckiego *Komunikatu* z roku 1972 do dziś – zjawiają się raz po raz bliki żartu, ukryte cudzysłowy, rozległe

<sup>19</sup> *Nokturn*, s. 75.

<sup>20</sup> Tytuł *nuta człowiecza* nosił ostatni – wydany w roku 1939 w Warszawie – tom poetycki Józefa Czechowicza.

passusy zapisane niewidoczną na pierwsze wejrzenie kursywą. Te pasma warto mieć na oku. Warto podążać za nimi. Warto śledzić ich migotliwe fluktuacje. Ale są w tych wierszach również dziwne, niepokojące momenty, kiedy kursywa niepostrzeżenie przekształca się w proste pismo i wtedy literacka biegłość traci rezon – opalizująca wieloznaczność przechodzi w zimną dosłowność, szczęście obraca się w cierpienie, życie zmienia się w śmierć. Takich miejsc jest w *Asymetrii* sporo. Są jak nagły powiew nie wiadomo skąd. Wprawiają w popłoch. Przyprawiają o dreszcz. Chwilami aż bołą. Nie wiem, czym w istocie są, ani co znaczą. Nie wiem, dlaczego toną w ciszy. Ale mam wrażenie, że ich dotkliwość ufundowana jest na czymś rzeczywistym – ważnym, przejmującym, intymnym. Na czymś, co nie powinno zostać przemilczane i dlatego zostaje nam powierzone. Jak choćby takie zdania:

Obudź się, moja duszo.  
Nie wiem, gdzie jesteś,  
gdzie się ukryłaś,  
ale proszę cię, obudź się,  
jeszcze jesteście razem,  
jeszcze droga przed nami,  
naszą gwiazdą będzie  
jasny rąbek świtu.<sup>21</sup>

Albo te:

Z trudem tylko domyślamy się, dlaczego zdarza się, że dzieła sztuki zwijają się, zamykają jak włoskie muzeum w dniu strajku (sciopero).

Dlaczego także nasze dusze zwijają się niekiedy i zamykają jak włoskie muzeum w dniu strajku (sciopero).

<sup>21</sup> *Obudź się*, s. 67.

Dlaczego sztuka milczy, gdy dzieją się rzeczy straszliwe, dlaczego jej wtedy nie potrzebujemy – tak jakby rzeczy straszliwe wypełniały świat całkowicie, kompletnie, po sam dach. Nie wiemy, czym jest sztuka.<sup>22</sup>

## 11.

Jeśli nasze dusze popadają w stupor, jeśli odchodzą od nas niekiedy na bardzo długo, jeśli opuszczają nas definitywnie, to dzieje się to zapewne nie bez związku ze straszlivymi rzeczami, o których wspomina Zagajewski. To tchnienie niezmiernego okrucieństwa rzeczy straszlivych pokrywa wszystko rdzą. To ono sprawia, że widzimy aż nazbyt jasno, jak powoli sunie w stronę naszego serca „brązowa nienawiść rdzy”.<sup>23</sup> I wtedy możemy powiedzieć również o sobie:

Za nami zostały masowe groby  
i bezdomne cierpienie  
Teraz my jesteśmy bezdomni  
i jest tylko ta chwila  
i lśniące pajęczyny i krzaki głogu<sup>24</sup>

## 12.

W wierszu *Ulica Radiowa* przeczytamy, że ostatnie słowo ma grobowa cisza, że ostatecznie „milczenie zawsze zwycięża”.<sup>25</sup> Ta triumfująca cisza jest przepastna i bezgranicznie swobodna – ogarnia i pochłania wszystko. W niej zakorzenia się i trwa poezja. To dlatego wiedza wierszy jest niekiedy tak gorzka, tak lodowato zimna –

<sup>22</sup> *Wiemy, czym jest sztuka*, s. 24-25.

<sup>23</sup> *Autostrada*, s. 66.

<sup>24</sup> *Podróż ze Lwowa na Śląsk w roku 1945*, s. 64.

<sup>25</sup> *Ulica Radiowa*, s. 51.

jak szare zimne fale północnego morza,  
które pochłonęło już tyle okrętów  
ale wciąż jest głodne.<sup>26</sup>

Ale ta świdrująca w uszach cisza niesie też ze sobą inną wiedzę – przecucie innej głębi. Właśnie to przecucie sprawia, że poeci wciąż piszą elegie – czule żegnają umarłych, przerzucają chybocliwe mosty „ponad kalendarzem, ponad przepaścią”.<sup>27</sup> Po tych mostach wędruje w naszą stronę płochliwa i tak bardzo niedzisiejsza „cudowność”. Zagajewski powie, że „wszędzie kryją się niezmiernie / zapasy cudowności”, które „czekają na nasze spojrzenie”.<sup>28</sup> W innym wierszu dopowie jednak, że dzisiaj „to, co cudowne stało się nieśmiałe”, że „trudno je odnaleźć, zapamiętać, / utrwalić”, wystarczy jednak – powtarzam dalej za poetą – podnieść wzrok, by zobaczyć, że przecież wciąż płyną nad nami „wysokie, / białe, wielopiętrowe chmury, / aroganckie, dumne cumulusy” i wciąż w nich kryją się „wierne ptaki wędrowne, żurawie i gile”, wciąż w tych napowietrznych obszarach mieszkają „jaskółki, wilgi, jerzyki”.<sup>29</sup> Te ptaki niebieskie – zamieszkujące królestwo cudowności, królestwo marzenia – zstępują niekiedy na ziemię. Zjawiają się w naszym świecie, by brodzić w jego ogniu i przypomnieć nam, że „płomień może być także / schronieniem, mieszkaniem”, że jest „potężnym oksymoronem”, z którego wyłania się błysk słowa właściwie użytego – błysk poezji.<sup>30</sup> W tym błysku odśaniają się – jak mówi Sebald – „dziwne związki, niedostępne dla logiki przyczynowej”, i widać w nim również klucze

<sup>26</sup> *Północne morze*, s. 27.

<sup>27</sup> *Nokturn*, s. 75.

<sup>28</sup> *Rozkwitający poemat*, s. 18.

<sup>29</sup> *Białe żagle*, s. 50.

<sup>30</sup> *Zimorodek*, s. 20.

„rzeczy niewyjaśnionych”, które „wciąż krążą nad nami”, wciąż kołują w ciemniejącym powietrzu nad naszymi głowami – jak „śmierć i ocalenie”.<sup>31</sup>

### 13.

Zagajewski pamięta, że rzeczywistym błyskiem poezji są „Ciemne wiersze”, ale wie też, że w ciemnych wierszach w jakiś niepojęty sposób przeglądają się „Letnie poranki, które lśnią”.<sup>32</sup> I to właśnie dzięki takim koniunkcjom, dzięki ich tajemniczej asymetrii „dziki ogień świata” udziela nam schronienia i sprawia, że „myśli płoną lecz nie zostają unicestwione”, a naszym oczom ukazuje się nagle prosta prawda olśnienia, z którą zwykle nie potrafimy się skomunikować.<sup>33</sup> W pięknym, poruszającym wierszu – zatytułowanym *Podziemne pociągi* – Zagajewski zobaczył to tak:

i zdarzają się chwile objawienia,  
kiedy dumnie błyszczą kwiaty kasztanów

i niepewnie idą wśród traw  
młodziutkie drozdy oszołomione  
heraklitem ogniem majowego ogrodu.<sup>34</sup>

### 14.

Wracam do Sebald, by wraz z nim zapytać o wspomniane wyżej koniunkcje i ich lustrzane asymetrie –

<sup>31</sup> Przytaczam kolejno: W. G. Sebald, *Próba restytucji...*, s. 289; A. Zagajewski: *Kuzyn Hannes*, s. 79; *Białe żagle*, s. 50.

<sup>32</sup> *Pomarańczowy zeszyt*, s. 77.

<sup>33</sup> *Zimorodek*, s. 20.

<sup>34</sup> *Podziemne pociągi*, s. 43.



Co znaczą takie podobieństwa, przecinające się linie, korespondencje? Czy chodzi tylko o krzywe zwierciadła pamięci, o autoiluzje, złudzenia zmysłów, czy o wdrukowane w chaos ludzkich relacji, obejmujące na równi żywych i umarłych, schematy jakiegoś niepojętego dla nas porządku?<sup>35</sup>

Nie umiem odpowiedzieć jednoznacznie na te pytania. Wpisaną w nie sugestię biorę jednak za dobrą monetę. Sądzę bowiem, że o tym niepojętym porządku wiedzą coś wiersze, które zjawiają się w naszym świecie jak ptaki niebieskie. I wiedzą coś o nim chyba również książki czekające na nas cierpliwie – w samotności, w ciszy. Czym jest – czym mógłby być – taki porządek, możemy się jedynie domyślać. Podobnie, jak możemy tylko domyślać się, czym jest intymne życie książek. W wierszu o umarłym poecie – o zapomnianym poecie „goryczy i zachwytu” – napisze Zagajewski:

Teraz mieszka na półce bibliotecznej  
jak tatarnik biwakujący w wysokich górach.<sup>36</sup>

Biwak w górach, na skalnej półce – tak podpowiada wpisana w ten obraz nadzieja – jest jedynie antraktem. Pozwala przetrwać noc, by o świcie można było na nowo podjąć wspinaczkę. I jeśli nawet biblioteczna noc ciągnie się w nieskończoność, jeśli wiedza powierzonych tej nocy wierszy pozostaje zwykle pogrążona w nieprzeniknionej ciemności, to przecież właśnie tam – wysoko w górach, na skalnej półce – można uczyć się na nowo „jak patrzeć na oszronione drzewa, / jak żyć nieruchomo”.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> W. G. Sebald, *Le promeneur solitaire...*, s. 56.

<sup>36</sup> *Półka*, s. 40.

<sup>37</sup> *Dzieciństwo*, s. 33.

## 15.

Wiersze autora *Asymetrii* przypominają, że można żyć jak dziecko – w spojrzeniu, które jest czystą ciekawością, w niewinnym zapamiętaniu, w zachwycie, który nie wie, że jest zachwytem. Ale te wiersze pamiętają również, że w każdym naszym spojrzeniu jest jakaś asymetria, że w naszym sposobie patrzenia jest coś, co nie pozwala widzieć „w ostrym świetle prawdy” –

ostrym i złożonym,  
złożonym i sprawiedliwym,  
sprawiedliwym i nieosiągalnym,  
nieosiągalnym i wspaniałym.<sup>38</sup>

To dlatego potrzebujemy sztuki. Dlatego szukamy słów, które są jak „jasny rąbek świtu” – rąbek blasku rozjaśniający horyzont. W charakterystycznej dla siebie ironicznej dykcji Zagajewski powie w jednym z wierszy *Asymetrii*, że poeci „Nic nie wiedzą” i właśnie dlatego „zapisują pojedyncze metafory” – metafory chwytające coś, co jest jak strzęp snu, jak spłoszony ptak.<sup>39</sup> Ten łopot to błysk rzeczywistej wiedzy. Wiedzy na wskroś muzycznej – wywiedzionej z głębokiej ciszy. Poeci, którzy „nic nie wiedzą”, słyszą bowiem coś, czego nie słychać, słyszą absolutną ciszę – wytopioną w żarze upalnego lata, w żarze południa, kiedy milkną nawet cykady. W tej ciszy słychać (między innymi) trzaskające więzadła istnienia – „niezliczone suche wystrzały”.<sup>40</sup> To dlatego – chyba dlatego – wiedza poetów, muzyczna wiedza ich wierszy, jest w istocie pewna i dosadna. Jak cios, jak suchy wystrzał w uszach kogoś, kogo za moment ugodzi pocisk. Jak uderzenie

<sup>38</sup> *Studniówka*, s. 39.

<sup>39</sup> *Poeci to presokratycy*, s. 11.

<sup>40</sup> *Lato '95*, s. 13.

lęku, jak chwila, kiedy nastaje „cisza / i bezsilny płacz”.<sup>41</sup> Taka „wiedza jest gorzka, zbyt gorzka”.<sup>42</sup> Nie powinno więc nas dziwić, że poeci przeważnie milczą – milczeniem swoich wierszy. Milczą w napisanych przez siebie wierszach, bo widzą jak „pada czarny deszcz” Piranesiego, jak tonie w nim Wenecja, a wraz z nią całe istnienie, jak rdza pożera wszystko i oddaje świat we władanie pustki o martwych, zaciśniętych ustach.<sup>43</sup> Ta głucha pustka nie opuszcza nas ani na chwilę. Nieustannie świdruje w uszach. Ale milczenie poety – milczenie ujęte w wiersz – nie jest triumfem martwej i głuchej ciszy o ustach zaspuntowanych. Wręcz przeciwnie. Jest pełne dźwięków, pełne słów, pełne ich muzyki, która odślania naszym olśnionym oczom – wracam uparcie do tej metafory – „jasny rąbek świtu”. W tym świtającym blasku widać inne królestwo – lotne, nieskończone królestwo istnienia na wagarach. Jest takie królestwo –

A w nim są budziki, które płaczą  
i płyty jazzowe z winylu,  
są guziki i agrest,  
i czarny bez.<sup>44</sup>

<sup>41</sup> *Ten dzień*, s. 46.

<sup>42</sup> *Północne morze*, s. 27.

<sup>43</sup> *Wenecja, listopad*, s. 26 (vide też: *Autostrada*, s. 66).

<sup>44</sup> *Na wagarach*, s. 29.



# Polkowski: psalm przepaści

## (pięć notatek z powodu *Głosów*)

### 1.

W latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia Jan Polkowski był najważniejszym poetą niepodległościowego podziemia. Kojarzono go – nie bez racji – z kręgiem literatury zaangażowanej w działalność opozycyjną, w mocny, jednoznaczny i konsekwentny sprzeciw wobec – jak powie w *Głosach* – „niehumanitarnej władzy” i „jej zbrodniczej działalności”.<sup>1</sup> Ale jednocześnie wiersze autora *Głosów* były wówczas – i są dzisiaj – nie tylko świadectwem niezgody, aktem walki, gestem opowiedzenia się przeciwko bezsensowi i jałowej grozie realnego socjalizmu. Wtedy – od końca lat siedemdziesiątych po rok 1990, od debiutu w podziemnym „Zapisie” po *Elegie z Tymowskich gór* – Polkowski ustanawiał nowy ton w polskiej poezji. Ton wysoki, czysty, przejmujący. Wydobywał z ówczesnej sponiewieranej polszczyzny coś, co brzmiało – i wciąż brzmi – jak pewnie uderzony akord, jak czysto poprowadzona muzyczna fraza, która zestrzaja rozpierzchłe nuty i tonacje istnienia, łączy w mocny splot: poruszenia słów i wyobraźni, wysokie rejestry kultury i prozę życia, mrowienie pamięci i dreszcz biegnący przez ciało. Tamte wiersze miały i nadal mają w sobie coś z powagi i konieczności słów usłyszanych we śnie, coś z intymnego obrzędu, coś z podniosłej liturgii, w której uczestniczyliśmy w dzieciństwie i która wciąż w nas trwa.

<sup>1</sup> J. Polkowski, *Czy moje myśli już dzisiaj obumierają...*, w: idem, *Głosy*, Sopot 2012, s. 29 (dalej cytaty z *Głosów* sygnuję incipitem utworu i numerem strony, z której pochodzi przytoczenie). Książka ukazała się w serii Biblioteka „Toposu” (tom 75) i zawiera osiem fotografii autorstwa Marysi Gąseckiej, wykonanych w Stoczni Gdańskiej zimą 2008 roku.

## 2.

Ten nowy ton polskiej liryki i zarazem nowy rejestr polszczyzny komentowali wtedy krytycy najwybitniejsi – Jan Błoński, Stanisław Barańczak, Marian Stala. Ich rozpoznania pozostają w mocy. Dotykają bowiem tego niesłabnącego pulsu, który ożywia zarówno wiersze z zamkniętego *Elegiami z Tymowskich gór* pierwszego okresu twórczości, jak i te napisane po niemal dwóch dekadach milczenia i opublikowane w ostatnich latach w tomach *Cantus*, *Cień*, *Głosy* i *Gorzka godzina*. To właśnie ten żywy puls wierszy, puls pewnie i czysto poprowadzonych fraz – sprawia, że poezja Jana Polkowskiego wciąż wychodzi naprzeciw istnieniu. Podtrzymuje je i utwierdza, pozostaje mu wierna. Wciąż na różne sposoby dotyka tajemnicy naszego istnienia i istnienia świata. I wciąż jest słowem właściwie użytym. Wsłuchuje się w naszą wspólną przeszłość, w przeszłość zaprzepaszczoną, zstępującą do otchłani. I udziela jej głosu. Pozwala przemówić czemuś, co utraciliśmy, co okryte jest zasłoną śmierci i zapomnienia. Podpowiada nowy kształt czemuś, co porzuciliśmy, choć mogłoby nas ocalić – czemuś istotnemu w nas i w świecie, co pozostaje osierocone i murszeje, rozpada się, niknie trawione przez ciemność. Innymi słowy, wiersze autora *Drzew* wciąż biorą na siebie rzeczy przejmujące i ważne – rzeczy, których nie umiemy nazwać, choć są na wyciągnięcie ręki. Wciąż wydobywają z milczenia coś, co jest proste i zwyczajne, a zarazem poruszające i pełne znaczenia – jak nasze życie, jak my sami.

## 3.

Wszystko to widać wyjątkowo dobrze, kiedy patrzy się na poezję Jana Polkowskiego z perspektywy *Głosów* – książki, w której przemawiają zabici na Wybrzeżu w grudniu 1970 i ich najbliżsi. Ten wielogłosowy poemat pointowany jest przez rodzaj poety-

ckiego manifestu ujętego w formę odautorskiej noty. Wyłania się z niej postulat poezji, która umniejsza swoje pragnienia, zapomina „o sobie choćby na mgnienie” i otwiera się na „anonimowe, niewysłowione przesłanie”, staje się nasłuchiwanym, czułością, przywróceniem pamięci, wcieleniem utraconego istnienia w słowo.<sup>2</sup> Taka poezja wsłuchuje się w ciszę, w której trwają umarli i zapomniani. I od tej ciszy uczy się śpiewu. Od umarłych uczy się wierności. Od zapomnianych – milczenia, w którym spełnia się nasz los. Taka poezja zagląda w przepaść śmierci – próbuje przeniknąć coś, co zetnęło w oddechu przepaści, w tchnieniu nieistnienia. I stara się jednocześnie – powtarzam za Janem Polkowskim – „podejść bliżej”, podejść „Tak blisko jak to jest możliwe” do czegoś, co jest „trwaniem” i „podróżą” i „zmartwychwstaniem”, ale zarazem jest – dalej powtarzam za poetą – „zatarte i nierozpoznane i rozsypane i nienarodzone”.<sup>3</sup> W ten dziwny i na wskroś niepokojący sposób istnieją umarli. I miłość, która wciąż łączy ich z żywymi. Miłość bezbronna i bezradna – prosta, naiwna, odważna. Niekiedy ukryta w bezsilnej złości, w zapiekłym, cichym bólu, w rozpacz. I przez to tak bardzo podobna do naszej miłości. W tym podobieństwie spełnia się ludzki los – los żywych i umarłych. Los nas wszystkich – nieustannie zapominanych, niknących, zagarnianych przez ciemność.

#### 4.

W notatce, do której się odwołuję, Polkowski powiada, że poezja powinna „Przenikać los ludzi wyblakłych, których życie uwięzło w niejasnej frazie niknącego cienia”.<sup>4</sup> Jego wiersze, wyławiające głosy z ciemności, pisane są właśnie taką frazą – frazą wierności

<sup>2</sup> *Czy moje myśli już dzisiaj obumierają...*, s. 29.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

tym, których nie ma. Z podziwem myślę o tej wierności umarłym. I o odwadze szukania słów dla rzeczy przejmujących i ważnych, dotyczących każdego z nas, a mimo to okrytych milczeniem, zasłoniętych przed wzrokiem naszych słów.

## 5.

Nie umiem tego dobrze uchwycić. Pozostaje dla mnie tajemnicą, jak to się dzieje, że słowa złożone przez Jana Polkowskiego we frazę wiersza, wydają się słowami właściwie użytymi. Może wiersz zmienia je w rzeczywistą obecność, w prawdziwe istnienie? Może właśnie dzięki nim myśl pozostaje żywa, wyobraźnia nie obumiera? Może za ich sprawą i mnie dosięga ta czułość, z jaką poezja przemywa rany słów? Może powtarzam za poetą frazy wyprowadzane z ciemności i pozwalam im w sobie zamieszkać w nadziei, że „kiedyś znów staną się modlitwą”?<sup>5</sup> Nie wiem. Więc wsłuchuję się w ten czysty ton niedzielnego poranka – w „psalm przepaści”.<sup>6</sup> I widzę –

widzę wyraźnie szczegóły wykute w srebrnym powietrzu:  
grzbiety traw poruszone lekkim jak woda ostrzem  
kamień w kształcie Afryki z rzekami z białego kwarcu  
i żuka jak się gramoli na mariacką wieżę.  
Jest już w połowie drogi i powoli brnie wyżej  
ku jasnej łodzi powietrza  
w której dzisiaj kończy się zawsze  
jutro lub jeszcze dalej.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> *Nie powiedziałam ci, że jestem w ciąży...*, s. 14.

<sup>6</sup> *Mieszkając w tobie myślę czasem czy zrozumiałeś...*, s. 26.

<sup>7</sup> *Senność, senność, senność, fale kroków gasnące...*, s. 27.



# Rozłam światła

(uwagi o tomie *Pod światło* Jacka Podsiadły)

## 1.

*Pod światło* to książka wielu tonów, wielu dykcji. Jest zgrzytliwa i finezyjna, bardzo wyrazista w brzmieniu i lekka zarazem. Jest poetycko dopięta, dociśnięta, mocno zasznurowana, ale w jakiejś mierze jest też zadziornie chwiejna, rozbrykana, chwilaми może nawet puszczone na żywioł. Słysząc w niej popisowe solówki, słysząc ironiczne pasaże i ich łobuzerski chichot, ale słysząc też rejestr brany wysoko – rejestr wyostrzonej powagi, która formalne piruety i ironiczne gry przekształca w czystą nutę elegii, w ton rozrachunku i pożegnania. To właśnie ta nuta – grana pod światło, brana „resztką słów”, dukana „w tę pustkę” nad nami – wydobywa z ciszy muzykę przenikających się tonów, które tworzą materię istnienia i tym samym materię poezji. W elegii *Na śmierć Michała Fostowicza* – w jednym, tworzącym ten wiersz zdaniu, które próbuje pomieścić wszystko – brzmi to tak:

Słuchałem Israela Kamakawiwo'ole,  
w tle rwały się dźwięki z kreskówki Marianki,  
z kosmosu, choć się czeka, nie dochodził sygnał,  
więc sprawdziłem pocztę, trochę machinalnie,  
i był mail od Śliwy, jedno zdanie czy też  
ledwie równoważnik, nabrały powagi  
szczebioty, skowyty rysunkowej zgrai  
oraz gitara, na której ten gruby Hawajczyk  
grał teraz tak, jakby grał idąc pod górę  
z dzieciakiem na plecach i walcząc z wichurą,  
która nam z powrotem wpycha oddech w usta,

i zamajaczyła mi gdzieś moja młodość,  
okolice Kłodzka i twoja Alicja,  
że do domu do was szło się bardzo długo,  
bo jak mieszkać, to tylko wysoko, jak ptaki,  
i że nic dziwnego, że gwałtownik, pijak,  
w ogóle ktoś taki jak ja w tamtych czasach  
nie sterczał w kolejce po buddyjską mądrość  
u twych drzwi, i w sumie to nawet i lepiej,  
żeś nie znał wznoszonych za ciebie toastów  
ni cichych podziwów, takich jak nad ranem,  
gdy się ujrzy mrówkę czy żdźbło w nowym świetle,  
bo to w samotności poznajemy piękno,  
co tu zresztą gadać, gdy pora wysiadać,  
świat anonimowy i animowany  
przychodził po nasze triumfy jak po swoje,  
resztką słów i ledwie mrucząc je pod nosem  
składam ci elegię, hołd tyci, daremny,  
by wyznać nikomu, wydukać w tę pustkę,  
że zawsze, ilekroć byłem w Międzygórzu,  
lubiłem myśleć, że jesteś: tam, w górze.<sup>1</sup>

## 2.

W jakiejś mierze te wiersze chcą się bawić, mrugają porozumiewawczo, meandrują, dają się ponosić rytmom, biegną gdzieś z wypiekami na twarzy, jakby były podminowane dziecięcymi

<sup>1</sup> J. Podsiadło, *Pod światło*, Opole 2012, s. 12-13 (dalej cytaty z tej edycji sygnują tytułem wiersza i numerem strony, z której pochodzi przytoczenie). Elegii *Na śmierć Michała Fostowicza* osobny esej – zatytułowany „składam ci elegię, hołd tyci, daremny” – poświęcił Karol Maliszewski (w: idem, *Wolność czytania. Teksty z przypisami i bez*, Mikołów 2015, s. 290-300). Z innych – bardzo nielicznych – prac w całości odnoszących się do tomu *Pod światło*, warto mieć w pamięci zwłaszcza następujące szkice: A. Spólna, *Zdradzony przez mowę. O tomie „Pod światło” Jacka Podsiadły*, „Świat i Słowo” 2012, nr 2, s. 305-310; J. Szaket, *Anty-grawitacja*, „Fa-Art” 2012, nr 1-2, s. 171-173; S. Hornik, *Żeby nigdy nie umarliśmy*, „Szafa. Kwartalnik Literacko-Artystyczny” 2012 (marzec), nr 42 (tekst dostępny w witrynie internetowej czasopisma).

grzechotkami. Są w nich brzmiące obco – wyprute i porzucone – paprochy, zadry, bękarty. Są rozdarcia – nagie, niezabliźnione. Chwilami wydaje się, że w niszach przez Podsiadłą wersach jest jakaś ściema, jakaś szarża oczywistości, że trafiają się w nich miejsca tylko na pozór podkreślone ironicznie, a w istocie bieżnikowane, wypchane watą albo – na odwrót – podchodzące pustką, odpowiadające głucho na nasze pukanie. Ale również w tych wierszach – może zwłaszcza w nich – jest coś z celnie wymierzonego ciosu i zarazem coś z tkliwej czułości. Jest łagodność i siła ewangelicznych paradoksów. Jest gorzkie serio – ujęte w karby mocnej frazy, podbite przez patos najprostszych prawd. I jest konkret, namacalność, rzeczywista obecność.

### 3.

Ten konkret rzeczywistej obecności opiera się na dobrze rozpoznawalnej dykcji, na sile głosu kogoś, kto od lat przypomina nam, że słowo – zwłaszcza słowo wiersza, słowo właściwie użyte – upomina się o wolność dla siebie i dla nas, że samo jest miejscem wolności i właśnie dlatego pozostaje zobowiązaniem. Podsiadło nie pierwszy raz wpisuje siebie w wiersze – własną obecność uwierzytelnia sygnaturą stylu, przebicciem do biograficznych realiów, wskazaniem na życiowy konkret. Nie pierwszy raz patrzy na siebie pod światło słów. Pod dotknięciem tego spojrzenia zjawia się – wypisz, wymaluj – w lustrze wiersza. Wzięty trochę na ucho, trochę pod włos. Prześwietlający samego siebie – przenikliwie i zarazem z przymrużeniem oka. I prześwietlony – w dziwny, nieoczywisty sposób wypełniony światłem. Jest w tej iluminacji jakaś tajemnica. Jest w niej jasny posmak święta. Być może odsłania się za jej sprawą prosta prawda, że słowa potrafią rozświetlić czytając rzeczywistą obecność, że poezja – niekiedy – nasycy swoim światłem to, czego dotyka. Ale jest chyba w tej dziwnej iluminacji tak-

że coś z codziennych objawień, coś z tych powszednich olśnień, w których wciąż na nowo odsłania się nam nasze własne istnienie, istnienie innych ludzi, istnienie świata. W wierszach z tomu *Pod światło* źródłem takich iluminacyjnych epifanii bywa najczęściej spotkanie egzystencjalnie zaświadczonej obecności z żywiołem języka – zwłaszcza z jego akustyczną materią. Wprost mówi o tym – podszyty melancholią, przewrotnie autoironiczny, prześmiewczo-smutny – *Lament świętokrzyski*. Między innymi w ten sposób:

Nurkował w mowie jak w wodzie i bez niej byłby nikim.  
Zaglądał jak w obce studnie w słowniki wiążące języki.  
Począpał na południe, gdzie żyją śmieszne Pepiki  
w domach z wodowodami, dżokeje pardubiccy  
hodowani na pizzy z łajna ich krowokoni  
i dalej, gdzie szorstcy Madziaje, naród zdolny się najeść  
gulaszem z jednego jeziora. Na dziwnie dalekim wschodzie  
odkrył lud, co mu język poskładał chyba złodziej,  
kraj spółek i zoo, i logicznych cudów,  
dusznych odekołonów, werlibrów i werbliudów.  
Wplątać się w jakiś język jak w kaftan bezpieczeństwa,  
wstąpić na Drogę męczeństwa w kieszonkowym wydaniu,  
zmierzyć się z Janem Chrzcicielem i boa-gwałcicielem,  
być Tomkiem Wilmowskim albo kimś takim jak Tadzik Piórko,  
którego do połowy podziwia całe podwórko,  
co mu tam Smuga cienias czy Jacopone da Todi  
ze swoim „Największą chorobą duszy jest jej chłód”.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> *Lament świętokrzyski*, s. 32-33. Dla porządku dopowiedzmy, że autorem słynnego zdania, mówiącego o „chłodzie” (oziębłości) jako największej „chorobie duszy”, jest Alexis de Tocqueville (dziewiętnastowieczny myśliciel polityczny, zdecydowany zwolennik demokracji), a nie – jak mogłoby wynikać z wiersza Podsiadły, podpisującego się niekiedy Jac Po – średniowieczny poeta i mistyk Jacopone da Todi (któremu – notabene – przypisuje się sekwencję *Stabat Mater Dolorosa*, stanowiącą ważny intertekst średniowiecznego planktu, zaczynającego się od słów: „Posłuchajcie, bracia miła...” i zwykle – zarówno potocznie, jak i w literaturze fachowej – opatrywanego tytułem *Lament świętokrzyski*). Przytoczone przez autora *Przez sen* zdanie Alexisa de Tocqueville (w oryginale: „La

#### 4.

Podsiadło jest poetą poruszeń egzystencji. Ciekawi go życie. Ale ciekawi go też język. Chętnie rozpisuje na wiersz prymarne znaczenia, które leżą w głębi słów. Chętnie myszkuje w zakamarkach wyrazów, pośród morfemów, w przydźwiękach brzmień. Na tym rejestrze języka opiera swoje notacje, w których unerwienie mowy staje się unerwieniem istnienia. Ta przyległość – zobaczona pod światło – pozwala dostrzec nici zszywające rzeczywistość, nici i przęśła łączące rejestry na pierwszy rzut oka nieprzystające do siebie, ale w istocie – w jakiś tajemniczy sposób – spokrewnione. Te pokrewieństwa – w wierszach Podsiadły – najczęściej oparte są na współbrzmieniach, na korespondencji audytywnych wymiarów słów i fraz, na ich wspólnym pulsie, na tym samym wewnętrznym rytmie.

#### 5.

Nie oznacza to oczywiście, że uchwycony i zapisany przez poetę świat jest harmonijną całością, że scala go jedno metrum, że jego wielorakie rejestry można sprowadzić do jednej tonacji, do kluczowego tonu. Wręcz przeciwnie. Rzeczywistość zobaczona przez pryzmat wiersza odsłania swoją palimpsestową naturę, rozwarstwia się, i widzimy, że tworzy ją wiele przeplatających się pasm, pomiędzy którymi biegną szczeliny rozdarć – głębokie i bolesne, rozorane w świecie i w nas „jak kora drzewa po odłamaniu konaru”.<sup>3</sup> Poezja rodzi się w tych wiecznie jątrzących się szczelinach. Sączy się z nich. I jednocześnie – na swój sposób – zabliznia je. Temu służą precyzyjnie wystukiwane rytmy,

grande maladie de l'âme, c'est le froid") pochodzi z listu – datowanego 3 stycznia 1857 – do Ludwika de Kergorlay (vide: Ch. Manzini, *Qui êtes-vous Monsieur de Tocqueville?*, Saint-Lô 2005, s. 150).

<sup>3</sup> *Robinia i judaszowiec*, s. 17.

kunsztowne zakładki rymów, instrumentacyjne pasaże, nagłe spięcia słów, wyładowania sensu. W tych zabiegach odzywa się poczucie, że w rytmie jest nadzieja, że rym leczy istnienie, że zetałała, rozłazącą się materię rzeczywistości można cerować nicią współbrzmień, że ścieg napiętych wersów nadaje spoistość egzystencji, że wiersz nie tylko splata rozpięzchłe pasma świata i doświadczenia, ale niekiedy też tka je na nowo.

## 6.

Mówię o szyciu i tkaniu, bo w tomie *Pod światło* ważną – konstrukcyjną – rolę odgrywają metafory krawieckie, które pojawiają się w otwierającej książkę *Przedmowie*:

Nie masz tarczy, nie masz kija.  
Na nic suknia i makijaż,  
gdy co krok ten rozziw mijasz,  
rozstęp w gładkiej skórze świata,  
uskok, zgrzyt, dysonans. A tak  
cenisz wszystkie te pasówki:  
paski, pliski, wsuwki, mufki  
i dokładne, czyste czyny.  
Wierność mufce, szlufce, patce  
i pomadce masz po Matce,  
a po Ojcu wierność linii,  
wiarę prostą jak z kowadła.<sup>4</sup>

To te metafory – rozwijane dalej w motywach „ściegu śladów” wędrówki i pisma, śpiewu powiązanego z istnieniem, przenikania się głosów, wicia gniazd, splatania „gałązek sensu” – pozwalają myśleć o tym, co spaja brzegi szczelin, zszywa rozdarcia, leczy rany istnienia.

<sup>4</sup> *Przedmowa*, s. 6.

## 7.

Ale jest w tej książce też inny nurt – nie mniej ważny, a przy tym mocniej zaznaczony, wyraźniejszy. Jego kanwę tworzy poczucie, że słowa są jak „szlam w sieci”, że kiedyś nas „zdradzą”, że ostatecznie „na nic się nie zdadzą”, a jedyny wiatyk, jaki nas czeka, to ta hostia pustki w ustach – obol bez nominału, szton zgrany do ostatka, „znak starty” i „pusty”, „przepustka do zera”.<sup>5</sup> Podsiadło pisze:

Nie mamy języka.  
Wszystkie słowa są oderwane.  
Znaczenia zdrapane do krwi.<sup>6</sup>

W innym miejscu dopowie: „Język to same errata”.<sup>7</sup> I jeśli niekiedy spośród tych odartych do naga usterek i omyłek wyłania się jakiś sens, który przychodzi znikąd i „nie wchodzi / w rachubę”, to dzieje się tak chyba dlatego, że droga owego sensu biegnie rewersową fastrygą przez ślepe korytarze ryte w głębokiej ciemności, że wiecie „nie wiedzieć którądy” i zarazem – w jakiś niepojęty sposób – prowadzi do celu właśnie „przez grzechy i błędy”.<sup>8</sup>

## 8.

Obecność „erratowego” nurtu, o którym mowa, jeszcze dobitniej ujawnia się poprzez to dziwne i niepokojące ogołocenie, które sprawia, że czytając tom *Pod światło*, patrzymy na nagie

<sup>5</sup> Przytoczenia z wierszy: *Matryca i bękart*, s. 15; „*Me Cincee Ann, me Cincee Ann*”, s. 27; *Hostia i tarcza*, s. 7.

<sup>6</sup> „*Me Cincee Ann, me Cincee Ann*”, s. 27.

<sup>7</sup> *Lament świętokrzyski*, s. 33.

<sup>8</sup> *Przestrzeń i oś*, s. 28; *Hostia i tarcza*, s. 7; obraz korytarzy rytych w ciemności biorę z wiersza *Masz wiadomość* (s. 14).

„rosochate strofy”, na odsłonięte żebra wersów, na wywleczoną na jaw strukturę tomu.<sup>9</sup> I na obnażone dźwięki wierszy – gotowych gryźć jak niemowlę.<sup>10</sup> W tym огоłoceniu – ryzykownym poetycko i pisarsko wywrotnym – jest coś z rozpoznania, że nasze słowa to w istocie „kilka coraz gładszych liter”, przez które przelewa się zżuty do cna „mięszsz języka”.<sup>11</sup> Dlatego słowa stają bezradne wobec cierpienia i zła. Dlatego są bezsilne wobec okrucieństwa dotykającego bezbronnych. I jeśli nawet w tej konfrontacji z zimną grozą nie popadają w niemotę, jeśli próbują – jak w *Sentencji i wyroku* – podtrzymać w istnieniu albo przynajmniej opłakać zamordowane dzieci, jeśli starają się unieść coś, co jest nie do udźwignięcia, jeśli usiłują wyłowić ze szlamu codzienności zdarzenia, których nie wolno przemilczeć i o których nie sposób mówić głosem krystalicznie czystym, to nie wiadomo, czy potrafią wówczas pozostać poezją, czy nie osuwają się – jak *Sentencja i wyrok* lub *Psalm* – w retoryczność, w terapeutyczny gest, w szyty grubymi nićmi koncept. Nie umiem rozstrzygnąć tej kwestii. Sądzę jednak, że w ten sposób – w tym podwójnym obnażeniu poezji, w odsłonięciu jej kośćca i jej bezradności – daje o sobie znać poczucie, że w głębi istnienia – u podstaw doświadczenia egzystencjalnego i poetyckiego – leży radykalny „rozłam, rozbrat, rozdział”.<sup>12</sup> Krok dalej zjawia się rozpoznanie, że we wszystkim pulsuje niezabliźniony „roz-ziew” i otwierający się w nim prześwit na coś, od czego wieje ciemnością, chłodem, grozą.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Vide: *Skąd się biorą dzieci*, s. 44.

<sup>10</sup> Vide: *Spis treści*, s. 51.

<sup>11</sup> *Lament świętokrzyski*, s. 36; *Spis treści*, s. 52.

<sup>12</sup> *Spis treści*, s. 50.

<sup>13</sup> *Przedmowa*, s. 6.



## 9.

Wiersze Podsiadły nie uchylają się przed spojrzeniem w ten „rozstęp w gładkiej skórze świata”.<sup>14</sup> Wychodzą mu naprzeciw. Biorą na siebie jego skazę. Przepisują po swojemu wyprowadzone z niej jakości – „uskok, zgrzyt, dysonans”.<sup>15</sup> Zagłębiają się w noc, „drżąc, śniąc, łkając, płonąc, blednąc” – jakby stąpały po pękającym pod stopami lodzie.<sup>16</sup> To stąd w tych wierszach tyle wytężonej uwagi. Stąd ich kreci upór w drażnieniu ciemnych korytarzy. I odwaga śpiewu zjawiającego się w miejscu, gdzie nie ma „nic do zaśpiewania”.<sup>17</sup>

## 10.

Ten śpiew rozpięty jest między odległymi brzegami. Trwa w mocnym uścisku sprzecznych żywiołów. Z jednej strony – jak zawsze – żwawe życie, krzątania i kurzawa spraw publicznych, kośba podwyższonego ciśnienia, szajba gier o nic, wrzawa niczyich bitew. Po drugiej stronie: przestrzeń intymna, erotyczna, w jakiś niejasny – i wzniosły – sposób spokrewniona ze śmiercią, z jej ciemnym, spopielającym tchnieniem. Na ten układ i na związane z nim napięcie nakłada się relacja między początkiem i końcem – między prostotą rzeczy pierwszych i groteskowym blichtrzem rzeczy ostatecznych, między „przedmową” i „spisem treści”. Na początku, w inicjalnym wersie *Przedmowy* – „mgła”.<sup>18</sup> Na końcu, w wygłosowym wersie *Spisu treści* – „zimna pulpa”.<sup>19</sup> Na początku chłód niezadrukowanej jeszcze karty dnia. Na końcu „miąsz ję-

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> *Bękart, żebrak, słowo, ciało*, s. 8.

<sup>17</sup> *Masz wiadomość*, s. 14.

<sup>18</sup> *Przedmowa*, s. 5.

<sup>19</sup> *Spis treści*, s. 52.

zyka” – miazga słów, makulatura. Ale to właśnie z tej makulatury – jak czytamy na karcie redakcyjnej książki – zrobiony jest papier, na którym wydrukowano tom *Pod światło*. Z tej makulatury kiełkują wiersze, które uparcie i wytrwale – niczym rośliny – rosną ku światłu. Te wiersze biorą na siebie modlitewną dykcję i wydobywają z niej miłosny ton. Przepowiadają z pamięci dziecięce pacierz, zaklęcia, wyliczanki, magiczne enumeracje i wyprowadzają z nich ton czułości. Tak zaświadczają, że jest coś, co pełga w ciemności, że ten nikły, popielny blask – jeśli potrafimy mu zaufać – ofiarowuje nam piękno, roznieca i ochrania naszą miłość. W ten sposób powierza naszym ustom swoją tajemnicę. I swój smutek. Tak rozumiem – zwłaszcza – zakończenie wiersza *Popioły i znaki*:

I przyszła i ona, dama na waleta,  
lekkosć spięta z mozołem, pochodnia i dym.  
Zająłem się popiołem,  
bo przyszło do mnie piękno, a piękno jest smutne.<sup>20</sup>

## II.

Miłość, o której mówi Podsiadło, rodzi się w ciemności. Każe szukać – po omacku – ciepła czyjegoś ciała, wtulić się w nie, jemu zaufać. Jest jak cieśnina innego ciśnienia – głębinowy uskok, zapadlisko ciszy. Ale ma też wymiar jeszcze czystszy, jeszcze bardziej niewinny. Ma w sobie coś z dziecięcego marzenia, wypowiedzianego – pod spadające gwiazdy – przez Mariankę: „Żeby nigdy nie umarliśmy”.<sup>21</sup> Takiej czystości marzenia można wyjść naprzeciw jedynie wierszem. I może jedynie ona godna jest poezji. Nie tylko dlatego, że ustanawia prawdziwie liryczny ton. Ale również z tej przyczyny, że być może wyłącznie to czyste i proste marzenie dzie-

<sup>20</sup> *Popioły i znaki*, s. 10.

<sup>21</sup> *Strzeżę i metrum*, s. 37.

cka – to „niemożliwe żądanie”, rzucone w ciemność – jest w stanie nas ocalić. Może tylko ono bierze rzeczywisty odwet na grozie istnienia obracającego się w zimny popiół, w nic. Bierze odwet – poddaje rytm życia, wynajduje właściwe słowo, daje oparcie:

Jest zatem niebo nad nami, piękne i puste, trochę  
rozbebeszone, jak po przejściu zwycięzców.  
Znów je na pół sekundy przecina pionowa szrama.  
I stary, zepsuty, liczony między tych, co zdradzili gwiazdy,  
jak gdybym znowu odnalazł w sobie dawną muzykę,  
gdy córka gryziopórka wypowiedziała to zdanie,  
to niemożliwe żądanie; i zgodziłem się na nie.<sup>22</sup>

## 12.

Rzecz jasna, również ta łagodna czystość dziecięcego marzenia ma w tomie *Pod światło* swoją przeciwwagę i zarazem dopełnienie. Mam na myśli ten publicystyczny nalot, którym pokrywa się wiersz pisany z niezgody, z potrzeby głośnego powiedzenia „nie”. To właśnie ta potrzeba wyartykułowania sprzeciwu sprawia, że Podsiadło nie boi się zbyt wielu słów przeciągniętych grubą nicią retorycznej fastrygi. Nie boi się felietonowego sznytu i aż na zbyt mocnych dopowiedzeniach, jak choćby te z *Wiersza zalecanego przez ministerstwo edukacji do użytku szkolnego*, który ma w sobie coś z hiphopowego wykopu i amoku, coś z językowej szarży, coś z pobudki granej na ostatni dzwonek, wzywającej na barykady:

Polityczni samojebcy, z ust dymiących fekaliami  
płynię pieśń we wszystkich barwach szamba, świństw napierdalando.  
Niosą gówno na sztandarach, rżężą służba, prawda, wiara.  
Wykurwiste antytezy, wieczny kryzys, plan proroczy,

<sup>22</sup> Ibidem, s. 38.

sprawa słuszna, pieniądz czysty a publicystyka mądra,  
z reklam banku patrzy na mnie bankrut słowa, rekrut kłamstwa,  
wytrzeszczając, jak to aktor, przekurwione oczy.

Prezydent w stadzie kardynałów pływa wśród kału dyrdymałów,  
który którego, Bóg gdzie mieszka; czasem ktoś zdradzi lub zwariuje,  
źle się wyrazi, kraj obrazi, zakurzy w lipnym krajobrazie;  
a gdy ojczyzna się pogniewa, wywleka wtedy z mieszka na wierzch  
konstytucyjne swe narządy, sejm, trybunały, senat, sądy;  
i jeśli tamten zły kurzyniec sto razy klęknie i przeprosi,  
to tutaj, w gimnastycznej sali swe dupsko znów z rozumem scali  
i tak odzyska człowieczeństwo. Poetów będą zapraszali.  
Orkiestrę dętą, kiedy święto. Staną u żłoba, bo żałoba.  
A nad tym wszystkim krzyż i jastrząb, papież lub pielgrzym, albo obaj.

Polsko. Ojczyzno moja. Jesteś jak choroba.<sup>23</sup>

### 13.

Autor *Odmowy współdziałania* przypomina nam od lat, że z każdym wierszem idzie się na jakieś barykady, że nawet najbardziej intymny zapis poetycki jest zawołaniem bojowym, że poezja to w istocie walka i dlatego trzeba pisać wiersze bez waty, zrobione na blachę, bo na barykadach za watowane miejsca płaci się życiem. Ten bojowy zaśpiew nie oznacza oczywiście wstąpienia w jakieś szeregi, nie przekłada się bezpośrednio na taki czy inny ideologiczny akces. W wierszu *Spis treści* – zestawiającym inwentarz kluczowych fraz i zagadnień tomu – Podsiadło napisze, że blask poezji „mieszka za wysoko, / żeby służyć jakiejś sprawie”.<sup>24</sup> Ten świecący blask z wysoka to rozdarta podszewka nocy – „ranna zorza”.<sup>25</sup> Rozpięta na

<sup>23</sup> *Wiersz zalecany przez ministerstwo edukacji do użytku szkolnego*, s. 41-42.

<sup>24</sup> *Spis treści*, s. 49.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

poodwracanych gwiazdozbiorach – rewersowa, obrócona w negatyw.<sup>26</sup> Zakorzeniona w grzechach i błędach. Blisko spokrewniona „z tym, co się nie może zdarzyć”.<sup>27</sup> Z niewiadomych powodów wciąż na nowo zstępująca w „rozgrzebane groby wierszy”.<sup>28</sup> I niekiedy – w tych wierszach – wstająca z martwych. Odwrócone światło zmartwychwstania poezji zwykle pozostaje dla nas ukryte. Nasz wzrok nie dosięga źródeł tego światła. Nie umiemy istnieć w jego pełnym blasku. Poeta powie jednak:

ale jest poświęta wokół –  
choć ogień nie ma prawie:  
czasem ledwie iskra w ciele  
suchym jak wiór, słoma, wiecheć.<sup>29</sup>

Zobaczony w ten sposób ślad czyjejś rzeczywistej obecności staje się żywą obecnością poezji. Mieszkający na wysokościach „blask” zjawia się w poświęcie świtu – wciąż na nowo okrywającej istnienie. I skupia się raz po raz w tej znikliwej iskrze, która czasem rozpala wióry naszych ciał – powierzając je miłości i życiu.

## 14.

Mam wrażenie, że można sformułować to jeszcze mocniej. Można – mianowicie – powiedzieć, że dla Podsiadły poezja stanowi boski pierwiastek w świecie. To dlatego wiersz idący na barykady jest zarazem rzeczywistością mesjańską – jest otwartą perspektywą tego, co zmierza ku nam w ciszy i niekiedy spełnia się w naszej lekturze. Nie wiemy, co to jest. Ten wędrowny sens dla

<sup>26</sup> Vide: *To, co mogło się nie zdarzyć*, s. 45.

<sup>27</sup> *Spis treści*, s. 49.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 51.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 49.

naszych oczu okryty jest nocą. Możemy jedynie domyślać się, że przychodzi z głębokiej ciemności i właśnie dlatego bierze na siebie postać odwróceń, zatarć, uskoków. W wierszach z tomu *Pod światło* brzmi to w taki sposób:

Zmięknie ostatni twardziel, mięczak się utwardzi.  
Kiedys także twój syn będzie tobą gardził.  
Blask, który przyjdzie w grudniu, może pochodzić od miecza,  
gdyż, jak mówi prawosławna kolęda, pośród nieprawdy rodzi się  
Chrystus.<sup>30</sup>

Albo tak:

Wierne będą sukinsyny,  
pies, dziewica podupadła,  
bękart, żebrak, ciało, słowo,  
strach budzący się na nowo  
i krzyk, który był przed mową.<sup>31</sup>

Wierny krzyk, o którym tu mowa, krzyk odzywający się „pośród nieprawdy”, to również krzyk narodzin – także narodzin słowa. W tym krzyku dziewica podupadła i jej bękart stają się śladem spełnionej obecności – ukrytej we wnętrzu paradoksu i zarazem odcisniętej w istnieniu. Ta rzeczywista obecność – wywiedziona z czegoś, co było przed mową – powierzona zostaje słowu, które trwa w oczekiwaniu. Tak wydarza się nadzieja. Tak daje o sobie znać Bóg grudniowy, Bóg nadchodzący – w wielkiej ciszy nieba, w jego przepastnej pustce, w rozłamie niewidzialnego światła, któremu przyświadcza poeta.

<sup>30</sup> *Wahadło i passa*, s. 18.

<sup>31</sup> *Przedmowa*, s. 6.

# Podsiadło: pisane przez sen

## (lematy)

### 1.

Jacek Podsiadło jest jednym z najbardziej niezwykłych poetów, jacy przydarzyli się współczesnej polszczyźnie. Jego wiersze są popisem wirtuozerii, jest w nich lekkość salta, ale kiedy czyta się je uważnie, można odnieść wrażenie, że przywołuje je do istnienia i nadaje im formę nie tylko ręką poety, lecz również coś tajemniczego, co zna słowa od podszewki i wnika nawet w ich sen. Jednocześnie te same wiersze biorą się z poczucia, że słowa – wolne, uczciwe, odważne – niosą ze sobą i powierzają nam coś cennego, co zjawia się w nich jako rzeczywista obecność. Tego poczucia warto bronić. Zwłaszcza dziś, kiedy toniemy w powodzi słów wydrylowanych, klekocących, jałowych. To właśnie tej pustej paplaninie sprzeciwia się wiersz, przypominając, że są takie słowa, od których biegnie przez nas dreszcz – słowa zjawiające się w tych najważniejszych momentach, odsłaniające przed nami coś, co jest istotne, przejmujące do żywego, olśniewająco nowe. Takie słowa to – jak pisał niegdyś Jan Błoński – słowa właściwie użyte. Ich matecznikiem jest poezja. W jej wnętrzu – we wnętrzu metafory – rodzą się i trwają. Dobrze słyhać to w tomie *Przez sen* – już od pierwszego wiersza.

### 2.

Książka zaczyna się precyzyjnie uderzonym akordem, wierszem *Auto da fé*, który ma siłę manifestu i zarazem jest aktem wyznania wiary:

Mam gdzieś koniec poezji. Czniam wyczerpanie języka.  
Jest dźwięk, który pieski preriowe wydają tylko na widok grzechotnika.<sup>1</sup>

Prosto, mocno, odważnie. W poczuciu, że słowo właściwie użyte potrafi nas ocalić, że istnieją słowa, które stają twarzą w twarz ze śmiercią i nie odwracają oczu. Takie słowa są najczystsza poezją i jednocześnie nie stroszą literackich piórek, nie mnożą porozumiewawczych mrugnięć. Jest w nich coś z tej prostej, jasnej prawdy, o której wiele lat temu – w wierszu *Ars Poetica* – pisał Leopold Staff:

I niech wiersz, co ze strun się toczy,  
Będzie, przybrawszy rytm i dźwięki,  
Tak jasny jak spojrzenie w oczy  
I prosty jak podanie ręki.<sup>2</sup>

W asyście takich zdań słyszę czysty rejestr tego, co wybrzmiewa u Podsiadły i zapisane zostało przez sen: przez sen słów, przez sen poezji. To właśnie w tym śnie trwa coś niezmaconego i spokrewnionego ze śpiewem, coś, co jest naszym losem i naszą powinnością. Podsiadło – w wierszu zaczynającym się od słów „jest ptasi śpiew” – pisze o tym tak:

jest we mnie wiele rudymentów stałych jak słupy wbite w morze jak  
nieodmienne części mowy  
jest to moja powinność wobec mowy kiedy sam jestem jej częścią.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> J. Podsiadło, *Przez sen*, Lublin 2014, s. 3 (dalej przytoczenia z tomu sygnuję tytułem lub incipitem wiersza i numerem strony, z której pochodzi cytat). Książka ukazała się nakładem Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” – w opracowaniu graficznym Małgorzaty Rybickiej.

<sup>2</sup> L. Staff, *Poezje zebrane*, red. L. Michalska, t. 2, Warszawa 1967, s. 650.

<sup>3</sup> *jest ptasi śpiew od samego rana...*, s. 16.



### 3.

Wiersze z tomu *Przez sen* nie dają gotowych recept. Nie niosą łatwej pociechy. Przeciwnie. Są wyzwaniem. Jest w nich niepokojąca powaga i nieodparta konieczność słów wypowiedzianych we śnie. Jest dotknięcie tajemnicy, w której brodzą nasze sny i sny słów. Jest niefrasobliwa lekkość językowych piruetów, lekkość tańca, a pod nią – ciągnący od snów ciemny powiew absurdu i zimnej grozy. Ten wielokształtny żywioł ze szczególną siłą dochodzi do głosu w zamykającej książkę *Piosence o spaniu*. Słysząc w tym nokturnie – jak często u Podsiadły – gniew, żart, polemiczną swadę i jednocześnie czułość, tkliwy dreszcz. Słysząc ton odwagi, ton radości. I słysząc także nawiązanie – czynione na poły ironicznie, na poły serio – do jednego z najwspanialszych wierszy Josifa Brodskiego, do *Wielkiej elegii dla Johna Donne'a*. Wspominam o tym, bo to właśnie Brodski – w innym miejscu – przypominał, że „z człowieka zostaje część jego / mowy. Część mowy w ogóle. Część mowy”.<sup>4</sup> Podsiadło – w wierszu *Przed synagogą w Drohobyczu* – dopowiada, że zostaje po nas też milczenie, w którym rozbrzmiewa „język, nasz ostatni wierny”.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> J. Brodski, *Część mowy*, przeł. S. Barańczak, w: idem, *82 wiersze i poematy*, wybór i oprac. S. Barańczak, przedmowa Cz. Miłosz, Kraków 1989, s. 137.

<sup>5</sup> *Przed synagogą w Drohobyczu*, s. 26.



# Struna ciemności

## (notatki z lektury wierszy Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego)

### 1.

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki pisze wiersze w poczuciu, że poezja jest miejscem na ziemi, a los poety obrysowuje granice tego miejsca i udziela mu istnienia. Takim miejscem ustanawianym przez los jest całe dzieło Dyckiego – budowane konsekwentnie z przeplatających się wątków i układające się w hybrydyczny poemat, którego fabuła rozwija się od wierszy szpitalnych z roku 1987 i wciąż pozostaje otwarta. Poszczególne ogniwa i pasma tego poematu uformowane zostały z obsesyjnych „napomknień i powtórzeń”, z pasaży powracających natrętnie fraz, z przywoływanych wciąż na nowo imion.<sup>1</sup> Dycki powie, że poezja jest jak „modlitwa / za zmarłych”.<sup>2</sup> Żywi się imionami, podtrzymuje imiona w istnieniu. Pamięta i pielęgnuje imiona tych, którzy odeszli. Ale pielęgnuje też słowa – imiona rzeczy, imiona istnienia. W ten sposób poezja wywodzi samą siebie „z ojczystego gąszczu”, wychodzi naprzeciw śmierci słów i staje się losem.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> E. Tkaczyszyn-Dycki, *to nie jest tak że zapominam...*, w: idem, *Oddam wiersze w dobre ręce (1988-2010)*, Wrocław 2010, s. 371 (dalej cytaty z tej edycji sygnuję tytułem lub incipitem wiersza i numerem strony, z której pochodzi przytoczenie).

<sup>2</sup> E. Tkaczyszyn-Dycki, *Modlitwa za zmarłych*, w: idem, *Imię i znamię*, Wrocław 2011, s. 48.

<sup>3</sup> *śpiewaliśmy wieczne odpoczywanie...*, s. 354.

## 2.

Linia zapisywanego przez poetę losu jest jak struna – napięta do granic wytrzymałości, reagująca na najłżejsze dotknięcie, wyłapująca drgania biegnące przez czas, ze szczególną siłą odbrzmiewająca w martwej ciszy cmentarzy. Taka struna kaleczy palce – pozostawia „otwarte rany”.<sup>4</sup> Te otwarte rany to wiersze – zaognione, bolesne, ale zawsze gotowe „do umiłowania rzeczy / intymnych i bezgranicznych”.<sup>5</sup>

## 3.

Dycki wywodzi swoje wiersze nie tylko z ojczywego gąszczu. Wywodzi je również z ciemności ciała. Dlatego jest w nich coś na wskroś erotycznego. Dlatego ma się wrażenie, że pisane były „w gorączce miłości”, w mocnym i głębokim poczuciu, że tylko ta gorączka pozostaje nam wierna, że właśnie ona udziela oparcia, wchodzi w krew, przenika do kości.<sup>6</sup> Wiersze autora *Rekolekcji w 1988 roku* wiedzą o ciele coś, czego poza nimi nie umiemy dostrzec i nazwać. Wydobywają z cielesnego doświadczenia tony prawdziwe i konieczne. W jakiś tajemniczy sposób są spokrewnione z cielesnością, ale zarazem wywracają na nice nasze poczucie oswojenia z ciałem. Przypominają, że ciało jest przeciwko nam, że ogień buzujący w naszych „prerażonych kościach” jest ogniem otchłani, że ten „piach”, który czujemy w sobie, to ziemia cmentarna.<sup>7</sup> Pisany w takim rozpoznaniu wiersz przychodzi „z głębi / wszystkich złorzeczeń”, zjawia się pod dyktando przecucia, że obowiązkiem poety jest „mówić o zaświnionych / wną-

<sup>4</sup> oto złożyliśmy ciało do trumienki..., s. 42.

<sup>5</sup> schizofrenia jest domem..., s. 66.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 65.

<sup>7</sup> umyśliłem pisać wiersze o twojej śmierci..., s. 33; niech będzie przeklęty..., s. 123; vide też: szliśmy za trumienką lubaczowską..., s. 88.

trzech zeszmaceniu i zaświatach” i o tym czymś niezwalczonym w nas, co jest „grzechem w postaci czystej” – niczym dziecko niesione do chrztu.<sup>8</sup>

#### 4.

W wierszu *Zaczepka* Dycki napisze: „każdy poeta jest zbokiem // pisząc wiersze z Bogiem i mimo Boga”.<sup>9</sup> Wcześniej – w *Piosence o przepiciu* – powie: „każdemu z nas z ust jedzie”.<sup>10</sup> Tak odzywa się świadomość, że poezja zawsze mówi językiem zaplątanym w otchłani, że odsłania i rozjątrza bezwstyd naszego istnienia. I może właśnie ta wyostrzona świadomość sprawia, że autor *Liber mortuorum* jest poetą, który z odwagą i w pokorze – biorąc ten motyw z *Piosenki dla Funi Bełskiej* – staje do pocałunku z ustami pełnymi grzechu. W tych ustach uwija się obrotny język – wprawny tak samo w rozwiąłości i w świętej mowie. To jego niestrudzona praca sprawia, że wiersze Dyckiego znajdują „pięknych / chłopców w najgorszym położeniu” – rzuconych na kolana, powalonych na ziemię.<sup>11</sup> Rodzą się w zaduchu dworcowego klozetu, w torsjach chorej kobiety: „przed cuchnącym / lustrem snu nad sedesem”.<sup>12</sup> Ale przeczuwają też coś, czego nie potrafimy nazwać, coś głębszego i bardziej bezlitosnego, niż pojęcia i wyobrażenia, którymi karmi się nasza nadzieja i nasza miłość. Być może nigdy nie zdołamy zbliżyć się do tego świata. Może pozostaje nam jedynie ta ćmiąca tęsknota za czymś, co jest tak

<sup>8</sup> Pierwsze dwa wyimki pochodzą z przywoływanego wyżej tomu *Imię i znamię: przyszedłem by ci powiedzieć...*, s. 44; *nie wiem do dziś dlaczego...*, s. 41; trzecie przytoczenie: *Rekolekcje w 1988 roku*, s. 182.

<sup>9</sup> *Zaczepka*, s. 405.

<sup>10</sup> *Piosenka o przepiciu*, s. 357.

<sup>11</sup> E. Tkaczyszyn-Dycki, *widziałem bardzo pięknych...*, w: idem, *Imię i znamię...*, s. 39.

<sup>12</sup> *nie połykaj białych proszków...*, s. 254.

prawdziwe, że przyprawia o zawrót głowy, zapiera dech, odbiera rozum. Nie wiemy, czym jest ta inna rzeczywistość – doskonała i przerażająca, ukryta w najgłębszej ciemności, ukazująca się „w oślepiającym świetle schizofrenii”.<sup>13</sup> Wiemy jednak, że prowadzi nas niczym gwiazda – „przeklęta” i „najjaśniejsza” – której nie dosięga ani oko, ani wyobraźnia.<sup>14</sup> Nie umiemy rozpoznać, co nam zwiastuje. Ale jej światło „jest już w drodze jak kwitnąca gałązka jabłoni”.<sup>15</sup> Już zawczasu przenika nas do żywego. Dycki powie:

to tylko my nie rozumiemy  
co ona pragnie nam przekazać nie przekazując

owocu z pestek treści  
co ona pragnie nam ofiarować nie ofiarowując<sup>16</sup>

Ten dar jest darem poezji. Zjawia się „w słodkich ujściach nocy” i przyświadcza „temu co w nas / nie do odnalezienia”.<sup>17</sup>

## 5.

W wierszach autora *Dobranocki* z największą siłą przemawia ciemność. To w niej – pod „czarną pestką słońca”, w asyście śmierci – wzbiera „bardzo ciemna woda która bulgocze”.<sup>18</sup> Powie o niej poeta:

<sup>13</sup> *gwiazdo niespełna rozumu ziemskiego...*, s. 15, 16.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *mój przyjaciel jest chory...*, s. 22.

<sup>16</sup> *gwiazdo niespełna rozumu ziemskiego...*, s. 15-16.

<sup>17</sup> *zapewne jesteś jako mówią z ciała...*, s. 108; *śpiewaliśmy wieczne odpoczywanie i słońko...*, s. 276.

<sup>18</sup> *Darczyńca*, s. 232;

mój przyjaciel jest martwy i w ustach  
jego ta ciemna woda co w ciemnościach  
i w oczach ta ciemna woda co w bulgotaniu  
gwiazd kiedy wybiegają nad miasto<sup>19</sup>

Ciemna woda zalewająca usta i oczy umarłych jest wodą „znikąd” – bije ze źródeł nocy i przemawia jej milczącym językiem. Ale zarazem – jak czytamy – jej bezgłośnie bulgotanie to krzyk wyrrywający się z ust przyjaciela, który „jest martwy / i znikąd nie ma jego przyjścia”.<sup>20</sup> Ten bezgłośny krzyk umarłych warg podejmują żywe usta poety, który trwa złączony pocałunkiem z tymi, co odeszli. W debiutanckim tomie Dycki ujmował to tak: „dzień rozpoczynam od krzyku nieodrodny / syn tych co poumierali”.<sup>21</sup> Po latach – w wierszu zatytułowanym *Niedziela* – dopowiadał:

o Słodki który mnie  
wydałeś na pastwę ognia dlaczego w moich  
ustach stoi woda i nazywa rzeczy dziwnie po swojemu<sup>22</sup>

Mam wrażenie, że w najlepszych wierszach autora *Peregrynarza* przemawia właśnie ta wymowna woda ciemności – woda „znikąd”, „woda co w ciemnościach gada / wielkie rzeczy”.<sup>23</sup> Nie wiem, czy jest to woda wielka i czysta, ale wydaje mi się, że w jakiś niepojęty sposób udziela nam swojego istnienia, które spełnia się w zaśpiewie modlitwy –

<sup>19</sup> *Bojkot radia i telewizji w latach osiemdziesiątych*, s. 125.

<sup>20</sup> *Awantura z powodu listy obecności*, s. 78.

<sup>21</sup> *znowu przyjechałem w przemyskie...*, s. 45.

<sup>22</sup> *Niedziela*, s. 292.

<sup>23</sup> *Bojkot radia i telewizji w latach osiemdziesiątych*, s. 125.

Ty jesteś Panie nasza łódź odwieczna  
co nas wybawi od martwego brzegu  
i na wodach morskich wzywasz nas na jeszcze  
większą głębię wciąż bliżej siebie<sup>24</sup>

W tej żegludze nasze życie odbija od „martwego brzegu” – wplywa na głębię, unosi się na odmętach śmierci i bierze na siebie los „poezji której nikt / nie chce”.<sup>25</sup>

## 6.

Losem poezji jest jej „nadaremność”. Dycki pisze:

dostrzegam  
nadaremność poezji kiedy usiłuję sobie  
przypomnieć coś więcej aniżeli imię dziadka  
i coś więcej aniżeli imię mojej matki<sup>26</sup>

W tym samym wierszu jednak dodaje: „nigdy się nie pogodzę (po tym / co się stało) z nieprzydatnością poezji”.<sup>27</sup> Poezja jest konieczna, bo to właśnie ona podtrzymuje w istnieniu imiona – odpomina je, przywraca ustom i w ten sposób wadzi się ze śmiercią. W gęstym i przenikliwym świetle wiersza widać aż nazbyt dobrze, że śmierć szuka dla siebie miejsca pośród nas. Szuka uparcie i niekiedy odnajduje swoją postać w „młodej lecz nieładnej / kobiecie która studiuje nekrologi”.<sup>28</sup> Poeta powie:

<sup>24</sup> *codziennie umiera ponad 1000 chorych...*, s. 194.

<sup>25</sup> E. Tkaczyszyn-Dycki, *Piosenka czarnolesska*, w: idem, *Antologia*, wybór wierszy E. Tkaczyszyn-Dycki, wstęp P. Próchniak, Warszawa 2013, s. 175.

<sup>26</sup> E. Tkaczyszyn-Dycki, *miałem wielkie szczęście do ludzi...*, w: idem, *Imię i znamię...*, s. 7.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> *przyglądam się młodej lecz nieładnej...*, s. 381.



jest w niej coś  
z nieuchwytnego piękna kiedy dostrzega  
nazwiska owych Kępskich Widawskich  
i Traczewskich które jej nic nie mówią<sup>29</sup>

To nieuchwytnie piękno śmierci wiąże się chyba z jej czystą bezinteresownością, która jest formą niewinnego okrucieństwa. Jego zimną prawdę trzeba oswajać wierszem, który odprawia egzekwie, postępuje w skupieniu „za trumienką lubaczowską / drogą”.<sup>30</sup> I jeśli taki wiersz rzeczywiście towarzyszy umarłym, jeśli przywołuje ich i uobecnia, to jest też tym wołaniem, na które czekać będą nasze martwe kości, by kiedyś odnaleźć się –

na lubaczowskiej  
drodze jak stado gęsi powracających  
z łąk bardzo późnym wieczorem<sup>31</sup>

## 7.

Poeta to ktoś, kto stoi samotnie w prześwicie otwartym na ten późny wieczór i bierze na siebie podmuch ciągnący od ciemnej wody – podmuch ciemności. Dycki powiada: „tylko wiersz jest od Boga i wiatr / w owym wierszu z którym się ścigam”.<sup>32</sup> W innym miejscu napisze, że nasz język to „głina / udręczona tchnieniem // Pana Boga i przez każdego / z nas gdy brak tchu”.<sup>33</sup> Ten bezdech jest rewersem boskiego tchnienia. Ustępuje pod dotknięciem wiatru, który wieje przez wiersz i ożywia glinę języka uformowaną na obraz i podobieństwo stwarzającego słowa.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> *szliśmy za trumienką lubaczowską...*, s. 88.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> *Dobranocka*, s. 244.

<sup>33</sup> *z językiem trzeba twardo...*, s. 372.



# Dycki: z zaplecza (dyrdymałka)

## 1.

W dyrdymałce zamykającej *Zaplecze* pisał Tkaczyszyn:

Nie maskujmy się dłużej, nie ściemniajmy. Odrzućmy śmiało niepotrzebny woal: Ilnicki to Dycki, Dycki to Ilnicki.<sup>1</sup>

Wtedy, w roku 2002, demaskował Leszka Ilnickiego – jednego z narratorów *Poczty kresowej*. Niemal dekadę później, w *Przypisie* kończącym *Imię i znanie*, zdemaskuje podmiot swoich poezji. Ujawni mianowicie, że jest on synem banderówki i wnukiem rezuna – żołnierza Ukraińskiej Powstańczej Armii. Oczywiście, od dawna wiedzieliśmy, kto mówi w wierszach Dyckiego, ale chyba nigdy wcześniej – w żadnej innej jego książce poetyckiej – autor-ski głos nie poświadczał tak dobitnie swojego prawa do utożsamienia z głosem dobiegającym z wierszy. Ciekawi mnie to autor-skie wyznanie pomieszczone w przypisie – jak czytam – „m.in. do cyklu siedmiu wierszy pod tytułem *Gniazdo*”.<sup>2</sup> Ciekawi mnie potrzeba wpisania poetyckiej genealogii w historię spod znaku „Pamiętaj Lasze – po San nasze”, w prawdziwą biografię kogoś, kto w roku 1977 zarzucił mowę rodzinnej wioski i zaczął mówić językiem Lachów, by ostatecznie stać się polskim „poetą / współczesnym uwikłanym we wszystkie kutasy / kutasiki ozdobniki”.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> E. Tkaczyszyn-Dycki, *Zaplecze*, Legnica 2002, s. 140 (dalej jako: *Zaplecze*).

<sup>2</sup> E. Tkaczyszyn-Dycki, *Przypis*, w: idem, *Imię i znanie*, Wrocław 2011, s. 56 (dalej cytaty z tomu sygnują tytułem lub incipitem wiersza i numerem strony, z której pochodzi przytoczenie; w ten sam sposób lokalizuję wyimki z *Przypisu*).

<sup>3</sup> *od początku nakręcała mnie polszczyzna...*, s. 34.

A być „poetą / współczesnym uwikłanym w niejedno / brzydkie słowo”, to odpowiadać „słowo po słowie” za „każde zadupie za każdy luby / zakątek”.<sup>4</sup> I móc powiedzieć:

ani mru-mru przychodzą do mnie  
ludzie (Jasiejo, Jasiusio  
i Jasieczko) których dzisiaj już  
nie ma ale o tym kiedy indziej<sup>5</sup>

## 2.

W wierszach Dyckiego wielokrotnie odzywa się poczucie, że „nie ma nic potworniejszego aniżeli zapadnięcie w niepamięć, aniżeli obojętność wobec dawnych żywotów”.<sup>6</sup> W poruszającej *Modlitwie za zmarłych* z tomu *Imię i znamię*, w jej fragmencie najbardziej ściszym, ujętym w nawias, brzmi to tak:

(od tego mamy poezję  
ażeby nie rozpadły się w proch dawne  
imiona których już nikt oprócz mnie

nie wprowadzi do porannej i wieczornej  
modlitwy)<sup>7</sup>

Podobnie było w *Zapleczu*. Jednym z jego najważniejszych tematów jest bowiem „to straszliwe nieporozumienie i nasze przecież skrajne niedbalstwo” sprawiające, że „w niepamięć po-

<sup>4</sup> Cytaty pierwszy i trzeci: *nie sądzę zresztą by Zadybie różniło się...*, s. 27; cytat drugi: *Piosenka lizuska*, s. 33.

<sup>5</sup> *w domu zaś czeka na nas...*, s. 25.

<sup>6</sup> *Zaplecze*, s. 95.

<sup>7</sup> *Modlitwa za zmarłych*, s. 48.

szło tyłu dawnych *niegłupich wierszoskładców*".<sup>8</sup> Pod piórem autora *Poczty kresowej* poeci, o których „nikt nie raczy pamiętać”, poeci od dawna pogrążeni „w absolutnych ciemnościach zapomnienia” – opuszczają na moment „wierszokleckie zaświaty”.<sup>9</sup> Zjawiają się zawołani po imieniu. Powracają w cytacie, w zarysie sylwetki wziętej od któregoś z dawnych komentatorów. Istnieją niepewnie, chwiejnie – niczym ich własne wiersze. A jak mówi Dycki: „Wiersze mają to do siebie, że są nad wyraz ulotne”.<sup>10</sup> Dlatego trzeba je mieć na oku. Trzeba je czytać.

### 3.

W wygłosie *Zaplecza* Tkaczyszyn wyznawał:

Lubię wiersze, do wierszyków mam dziwną słabość i predylekcję. Rozczytywałem się w poezji, odkąd zacząłem sięgać po książki. Dawno, dawno temu w Wólce Krowickiej. Na półpiętrze w rupieciarni, która mieściła bibliotekę Dyckich, Illickich, Jakimowiczów herbu Dąbrowa i część księgozbioru ks. Stanisława Sobczyńskiego z Krowicy Hołodowskiej.<sup>11</sup>

Jakie wiersze były w bibliotece ulokowanej gdzieś pomiędzy piętrami, w rupieciarni – na tym dziwnym zapleczu codzienności, w którym zakorzenia się wyobraźnia chłopca chodzącego za barankami po łąkach Wólki Krowickiej? Mogę się tylko domyślać, co wtedy czytał, na jakie tony nastroił się wówczas jego słuch. Nie mam jednak wątpliwości, że wciąż go ciekawią wierszowane starocie, poetyckie kurioza w rodzaju:

<sup>8</sup> *Zaplecze*, s. 123, 18.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 95, 123, 77.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 71.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 153.

Trzydzieści dwa zębów mają  
Ludzie, którymi jadają.<sup>12</sup>

Dziwna predylekcja do wierszyków nie pierzchła. Słabość pozostała. W *Zapleczu* poeta napisze: „głupieję na widok nieporadnych i kalekich wierszy”.<sup>13</sup> I jeszcze tak: „Przepadam za tym starodawnym wysilonym, a jednocześnie jakby nie wysilonym wierszoklectwem”.<sup>14</sup> Ktoś powie, że Tkaczyszyn leci głównie na siedemnastowieczne rymy, że bierze go przede wszystkim robota rymopisów sprzed czterech stuleci. Niby prawda. Ale jednak nie cała. Słabo znam się na zapomnianych poetach, którzy czterysta lat temu – znów Dycki – „byli jakoś tam rozchwytywani, czytani i komentowani”.<sup>15</sup> Mogę śmiało, choć nie bez wstydu, powtórzyć za autorem *Poczty kresowej*, że aż nazbyt wielu z nich „nie udało mi się przeczytać z powodu grubych ignoranckich zaniedbań”.<sup>16</sup> Przeczytałem jednak wystarczająco dużo ciemnych i niepokojących ksiązek poetyckich sprzed stulecia, by wiedzieć, że są tam wyjątkowo smaczne poetyckie kurioza, że polszczyzna ma „wielu niegłupich wierszokładców, których po-grzebała obojętność i niepamięć”, że napisano po polsku sporą przygarść wierszy wysilonych, a jednocześnie jakby nie wysilonych i wciąż wartych lektury, a mimo to zepchniętych – jak mówi Dycki – „na dno ciemnej studni”.<sup>17</sup> Podoba mi się metafora ciemnej studni, więc – jak przystało na dyrdymałkę – ciągnę cytata dalej:

<sup>12</sup> Ibidem, s. 29.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 79.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 77.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 84.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 19, 87.

W Polsce o tę studnię niepamięci dość łatwo, specjalizujemy się w odrzucaniu swoich wierszokletów zwłaszcza gdy o rozlicznych Zbierzchowskich nie ma się komu wyklócać.<sup>18</sup>

Nie miejsce tu, żeby o Zbierzchowskiego się upominać, żeby go z ciemnej studni Młodej Polski na siłę za uszy wyciągać, choć mam przecież w pamięci jego wariacyjne nawroty fraz, zapętlenia, refreniczne zaśpiewy. Choćby te z *Uroczyska*: „Cicho... Zaraz liście będą spadały”, „Cicho zaraz liście będą spadały”. I te z *Moczarów*: „Nad brzegiem chylą czoła niespokojne drzewa”, „Nad brzegiem chylą czoła zalęknione drzewa”, „Nad brzegiem chylą czoła opuszczone drzewa”. Przypominam Henryka Zbierzchowskiego – za Dyckim – bo zastanawia mnie i niepokoi „ach, ta z piekła rodem niepamięć”, która pewną ręką odbiera nam i obraca w niwecz nie tylko poetycki knot, ale i wiersz „bezwzględnie bardzo dobry”, a takim wierszem są choćby – przynajmniej w opinii Stanisława Rogowskiego – wspomniane wyżej *Moczary*, którymi Zbierzchowski debiutował z niemałym sukcesem w krakowskim „Życiu” za redakcji Przybyszewskiego.<sup>19</sup> To właśnie na Rogowskiego powołuje się Tkaczyszyn i powiada tak:

Rad byłbym w miarę swoich skromnych możliwości zinterpretować jakiś utwór Zbierzchowskiego. Takie *Moczary* na przykład, o których Rogowski informuje, że mogą nami od razu zawładnąć. Bo to *bezwzględnie bardzo dobry* kawałek. A *bezwzględnie bardzo dobry* kawałek nie sześcinnie w zakamarkach ludzkiej pamięci, to oczywiste, że ludzka pamięć i wrażliwość nie pogrzebie tekstu, który ma jej służyć.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Ibidem, s. 87.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 123, 90. Vide: H. Zbierzchowski, *Moczary*, „Życie” 1899, nr 19-20, s. 380 (w tym samym zeszycie pisma ukazały się m.in. *Dziennik uwodziciela Kierkegaarda* i *Litania do Szatana* Baudelaire’a).

<sup>20</sup> *Zaplecze*, s. 90.

No cóż, różnie bywa. Gdy u schyłku ubiegłego stulecia Dycki pisał przywoływane przeze mnie *Dyrzymałki o niczym*, nie miał w pamięci *Moczarów*, ale miał ten wiersz w swojej bibliotece. I miał go też na półce „około 1977 roku po opuszczeniu Wólki Krowickiej i zamieszkaniu w Lubaczowie”, kiedy to przestał posługiwać się „językiem chachłackim, mieszaniną polskiego i ukraińskiego”, który był jego – jak to ujmuje – „pierwszym językiem”.<sup>21</sup> Wtedy właśnie – mniej więcej w pierwszej klasie ogólniaka – zarzucenie języka dzieciństwa zbiega się z intensywną lekturą *Antologii współczesnych poetów polskich z podobiznami niektórych autorów* ułożonej przez Kazimierza Królińskiego i wydanej we Lwowie w roku 1908.<sup>22</sup> W tej *Antologii* – pośród wielu zapomnianych wierszy młodopolan i twórców starszych od nich o generację lub dwie – są również *Moczary*. Dycki opowiadał mi o swoim ówczesnym odkrywaniu polskiej poezji, o rodzącej się fascynacji. I o tym, jak zebrane przez Królińskiego utwory brał podczas młodzieńczej lektury za poezję w dosłownym sensie współczesną. Tamtą książkę dostałem od poety w roku 2008. Przeczytałem ją uważnie wtedy i wracam do niej, pomny napomnienia Leszka Ilnickiego: „Bądźmy uważni, kiedy do naszych rąk przyplączą się

<sup>21</sup> *Przypis*, s. 56.

<sup>22</sup> *Antologia współczesnych poetów polskich z podobiznami niektórych autorów*, ułożył K. Króliński, Lwów 1908 (przytoczone wyżej wyimki z wierszy Henryka Zbierchowskiego: ibidem, s. 617, 618, 615, 616). Almanach zestawiony przez Królińskiego szkicuje mapę polskiej poezji pierwszej dekady dwudziestego stulecia i zarazem – w dający do myślenia sposób – oświetla próg nowoczesnej poezji w Polsce. Książka warta jest więc osobnej uwagi i wnikliwej lekturze mogłoby ją poddać nie tylko badacze Młodej Polski, mimo że zamysł przyświecający antologiiście był nader skromny. W zamykającym całość *Przypisku* zamysł ten oraz utrudniające jego realizację ograniczenia wyłożone zostały w sposób następujący: „Niniejsza książka stanowi niejako wystawę i przeznaczona jest dla szerokiego ogółu, któremu staraliśmy się przedstawić, jacy poeci obecnie żyją, co i jak piszą. Poezje bowiem wydawane przez poszczególnych autorów obecnie prawie żadnego nie mają pokupu i są znane jedynie szczupłemu gronu miłośników. [...] Piszących obecnie i drukujących wiersze jest przeszło 300 osób. Myśmy jednak mogli pomieścić 107 i to z wielkim trudem, bo książka niniejsza osiągnęła liczbę 40 arkuszy, a więc stanowczo przeszła poza tom” (ibidem, s. 637-638).



stare książki”.<sup>23</sup> Mam też w uszach zachętę z *Emerologeionu* Jana Gostumiowskiego przytoczoną w *Dyrzymałkach przede wszystkim jarosławskich*:

Księgą się zabaw, dziatki na naukę oddaj, handluj, z uczonymi przestawaj, rachunki czyń.<sup>24</sup>

Mniejsza o handel i rachunki, ale starą *Antologią współczesnych poetów polskich* można zabawić się przednio i na różne sposoby. Można z powodzeniem szukać w niej fraz tchnących „swojsko brzmiącą dziwnością i śmiesznością”.<sup>25</sup> Można zadawać jej pytania historycznoliterackie i zastanawiać się nad polifonią polskiej poezji początku XX wieku, nad zarzuconymi dykcjami poetyckiej polszczyzny, nad jej ślepyimi uliczkami, nad tym, jak przeobrażały się pisane po polsku wiersze, z jaką odwagą i uporem mierzyły się z własną tajemnicą i jak później umierały w zapomnieniu. Ale można też pytać, na ten przykład, o pochodzenie wklejonego do książki słynnego exlibrisu Józefa Czechowicza z tańczącą kosturką i napisem „Vita somnium breve” – wykładanym jako: „Życie jest snem pierzchliwym”, choć w kontekście funeralnej wyobraźni Czechowicza i Dyckiego nie od rzeczy chyba jest pamiętać, że łacińskie „breve” to również tyle, co „klepsydra, zawiadomienie o śmierci”, a jak wiadomo „poeta zrobi wiersz z każdego / ździebka choćby z nekrologu”, zwłaszcza taki poeta, który wciąż układa i odprawia niekończące się egzekwie.<sup>26</sup> Można też, oczywista, zabawiać się na wiele innych sposobów. Póki co, bawię się jednak myślą, że Dycki w okolicach roku 1977 – kiedy to, przypominam,

<sup>23</sup> *Zaplecze*, s. 47.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 36.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 116.

<sup>26</sup> *niechaj wystarczy nam to...*, s. 49.

porzucił język chachłacki na rzecz polszczyzny – rzeczywiście czytał zestawioną przez Królińskiego *Antologię współczesnych poetów polskich* z roku 1908. Rzecz jasna nie mam pewności, że istotnie tak było, ale krzepię się smacznym cytatem z *Zaplecza*:

Upieram się i nie ustąpię, tak było, że z niewiasty *czart w postaci muchy wyszedł*. Niechaj nikt nie protestuje, liczy się bowiem przekaz, liczy się solidny i sugestywny zapis, który nie po to przetrwał, ażeby [...] obalać jego nienaruszalne piętko.<sup>27</sup>

Wiem, poezję doby Młodej Polski może i do opętanej niewiasty dałoby się od biedy porównać, ale Dycki nie czart, a już na pewno do muchy mu daleko. Niby racja, ale i tak nie ustąpię. Będę się upierał i nawet jeśli poeta rzecz mi tylko opowiadał, to i tak powołam się na zapis. Najpierw jednak przytoczenie z *Akademii Bałajskiej* – fragment czytelniczego credo Ilnickiego, przyszpilający celnie, jak sam mówi, jego „czytelniczy defekt”.<sup>28</sup> Wyimek brzmi tak: „z ołówkiem w rękę [...] szukam okazji, przymierzam się do cytatu”.<sup>29</sup> Niby nic – a jednak. W egzemplarzu *Antologii*, nad którym tu się rozwodzę, sporo jest takich ołówkowych trafień poczynionych ręką Tkaczyszyna. Z not o autorach ołówek poety wyławia zwłaszcza, jakżeby inaczej, wzmianki o Lwowie. W wierszach zaś szuka dziwnych słów, wyrwanych fraz, zdań śpiewnie połamanych, podbitych jakimś trzeźwym smutkiem i niemal bezradnych – jak choćby te z *Biednych pieśni* Rydla:

Biedne pieśni mojej duszy –  
Co się z wami stanie?  
Czy was przyjmą ludzkie uszy

<sup>27</sup> *Zaplecze*, s. 97.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 120.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

I czy jakąś pierś poruszy  
Śpiewne wasze granie?<sup>30</sup>

Albo te z Komornickiej: „Ja się rozpacznie rwę”.<sup>31</sup> Z Milewskiego: „Strasznie mi duszę zmordowały katy”.<sup>32</sup> Z Marii Czerkawskiej: „Nie wiń mię – jam jaskółką samotną, [...] i dusza ma nie wie, / Czy ma być winnem gronem czy wilczą jagodą”.<sup>33</sup> Z Jana Husakowskiego: „Nie płacz... i ja się znam nieco na mękach...”.<sup>34</sup>  
Z Wacława Nawrockiego:

Na mej drodze pustka leży...  
Gdziebądź źrenicą puszczy wodzę,  
Nigdzie niczego nie znachodzę.<sup>35</sup>

Z Edwarda Leszczyńskiego:

ja już wtedy pan mogilny  
odpoczynek mam.<sup>36</sup>

Ze Stanisława Barącza:

W mej duszy, tej na poły zwalonej katedrze,  
Wszędzie sterczą ponure mych dążeń grobowce –  
A puchacz smutnych przeczuć zawodzi swe jęki.

<sup>30</sup> L. Rydel, *Biedne pieśni*, w: *Antologia...*, s. 454.

<sup>31</sup> M. Komornicka, *Akt pokory*, w: *ibidem*, s. 183.

<sup>32</sup> E. Milewski, *Z czarnej przeszłości...*, w: *ibidem*, s. 301.

<sup>33</sup> M. Czerkawska, *Nie wiń mię...*, w: *ibidem*, s. 39.

<sup>34</sup> J. Husakowski, *W godzinę rozstania*, w: *ibidem*, s. 123.

<sup>35</sup> W. Nawrocki, *Na mej drodze pustka...*, w: *ibidem*, s. 336.

<sup>36</sup> E. Leszczyński, *Gdy w mogiłę zamkną ciemną...*, w: *ibidem*, s. 237.

I gdy nagle myśl jasna ciemności rozedrze,  
Z pod pleśni przez pajęczyn rozsnute pokrowce  
Widzę – szyderczo śmierci uśmiechnięte szczęki.<sup>37</sup>

Nie twierdzę wcale, że Dycki czytający antologię Królińskiego z ołówkiem w ręku ma wiele zrozumienia dla poezji Młodej Polski. Dla trzecioplanowej prozy z tamtych lat – owszem. Ale już na przykład dla Tetmajera – nie bardzo. W *Zapleczu* powiada:

Tetmajera w ogóle nie chwytam, prawie go nie studiowałem.  
Poza *Hymnem do nirwany*.<sup>38</sup>

Młoda Polska bez Tetmajera to – by tak rzec – kościół bez Boga. Ale bez Tetmajera nie ma młodopolszczyzny, a jej lekcję na moje ucho poeta odebrał. I jeśli nawet echo tamtej dykcji jest zatarte, jeśli w wierszach nie brzmi zbyt mocno, to w *Zapleczu* zostawiła ślad, na którym niejedną dyrdymałkę młodopolską można by zawiesić.

#### 4.

W brawurowym *Ciągu dalszym dyrdymalek bezecnych* Dycki bierze na warsztat powieść Ewy Soplicy zatytułowaną *Noce aktorki*. Jednym z jej bohaterów jest Stanisław Stecki –

Piękny i młody poeta. Trochę odlotowy – *podobno mógł stworzyć tylko między północą a świtaniem* – ale to nic, że odlotowy, ostatecznie każdy posiada jakiś mniejszy lub większy feler.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> S. Barącz, *Ból*, w: ibidem, s. 13.

<sup>38</sup> *Zapleczu*, s. 155.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 55.

Fikuśny feler to rzecz nie do pogardzenia. Ale poeta z powieści *Soplica* ma też bardziej wymyślne atuty. Choćby takie:

w swojej poezji mógł wydziwiać, wszak *wyczuwał stany duszy Brahmanów, zmarłych przed dwoma tysiącami lat i obcował poufale z mieszkańcami Hadesu i raju chrześcijańskiego*.<sup>40</sup>

Tkaczyszyn napisze: „Stecki bardzo mnie zafrapował”, „zaprzątnąłem się Stanisławem Steckim, zafrasowałem się nadzwyczajnie”.<sup>41</sup> I doda, że „przebrnął przez *Noce aktorki* wyłącznie dla ewentualnych perełek poetyckich Steckiego”.<sup>42</sup> Jak nietrudno się domyślić – czytał na próżno. Zamiast perełek – „szczególna materia kpiny i drwiny, z której Ewa Soplica ochoczo korzysta, ilekroć musi pokazać poetę”.<sup>43</sup> Z jeszcze większą ochotą używają sobie bohaterowie jej powieści – zwłaszcza hrabia Darucki: „*niech pan pisze, byłem tylko ja nie musiał tego czytać!*”, „*Zabawny naród poeci, [...] to jest taki cech, który żyje w parafii wiecznych złudzeń*”.<sup>44</sup> Ale furda hrabia – zwłaszcza, że chwilami wypada przyznać mu rację. Prawdziwym kłopotem są karygodne zaniedbania autorki, która spaprała „niecodzienne zjawisko”.<sup>45</sup> Znow Tkaczyszyn –

Oto Ewa Soplica w *Nocach aktorki* zrobiła niemało ażeby utkać interesującą postać, uniezwyklić ją i wnet w najgłupszy sposób zaprzepaścić. I co z tego, iż dowiadujemy się o Steckim, że *był piękny i posiadał ogniste oczy, że podobno godziny duchów były dla*

<sup>40</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 56, 59.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 60.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 59, 62.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 57.

*niego momentami natchnienia, skoro nie zostaliśmy dopuszczeni do niebłahej twórczości?*<sup>46</sup>

Trudno więc dziwić się irytacji Dyckiego:

U licha, jak było można olać poezję Stanisława Steckiego? I to w sytuacji, kiedy *każdy tom [...] przyjmowany był z entuzjazmem i zachwytem rosnącym w miarę, jak wiersze jego stawały się bardziej rozwichrzzone, niesamowite i niezrozumiałe...* Co za okropne przewinienie wobec mnie, wielce utrudzonego czytelnika.<sup>47</sup>

I trudno nie podzielać rozczarowania wieńczącego pilne poszukiwanie „ewentualnych perełek” – wierszy „zawiłych” i „udziwnionych”:

Skarbów tych nie znalazłem. Natknąłem się zaledwie na głośność stwierdzeń: *Stecki co do formy był kubistą w literaturze, zaś treścią poezyj jego była metafizyka rymowana.* No i masz babo placek! *Metafizyka rymowana*, o której nie wiadomo, jaki dokładnie przybrała kształt.<sup>48</sup>

Wobec takiej fuszerki irytacja i rozczarowanie to mało. Dycki zeźli się więc na dobre i powie wprost o autorce *Nocy aktorki*: „nie potrafię wybaczyć jej chybionego wizerunku poety i mistyka”.<sup>49</sup> Dać chybiony portret poety i mistyka, sprowadzić go do karykatury – to istotnie postępek niewybaczalny. Niewiele da się z tym zrobić. Stecki nikim innym już nie będzie – pozostanie na zawsze

<sup>46</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 60.

własną karykaturą. Mam jednak wrażenie, że zaprzątnięcie i zafrapowanie narratora *Zaplecza* dotyka w Stanisławie Steckim czegoś dużo poważniejszego niż karykatura – czegoś, co zjawia się jako „straszliwe nieporozumienie”, czegoś ciemnego i niepokojącego, co można by nazwać zagładą głosu, zstąpieniem poezji do otchłani, gdyby w tym dotknięciu nieistnienia nie maczało palców nasze „skrajne niedbalstwo”.<sup>50</sup> Wiem, co mówię – jestem historykiem literatury, badaczem Młodej Polski.

## 5.

Ewa Soplica to pseudonim Marii Folusiewiczowej. Napisane przez nią *Noce aktorki* ukazały się w Krakowie nakładem Księgarni J. Czarneckiego. Wydawca nie zadbał co prawda o wskazanie daty publikacji, ale wiemy, że powieść wyszła drukiem w roku 1918 – u schyłku Młodej Polski, w pięć lat po debiucie autorki, którym były *Momenty*, wydane również przez Czarneckiego, tyle że w Wieliczce. Dopowiadam, czego lubaczowski dyrdymałkopis nie wyszperał, bo książka wzięta przez niego na warsztat w *Ciągu dalszym dyrdymałek bezecznych* to powieść współczesna – osadzona w realiach początków XX wieku. Wolno więc chyba powiedzieć, że Stanisław Stecki – „Piękny i młody *dżokej Pegaza*” – jest młodopolskim poetą, jednym z tych dziwnych, arabeskowych, nieledwie kuriozalnych stworów poetyckich, które zamieszkiwały polszczyznę przed z górą stu laty.<sup>51</sup> Niby nic, ale zafrapowanie nieistniejącym poetą Młodej Polski i dziwna predylekcja do wierszy – jakoś się ze sobą w *Zapleczu* rymują. Dziwna słabość i zaprzątnięcie wierszami, które w *Nocach aktorki* stwarzają poetę, choć „nigdy przenigdy nie poznamy” ich, bo nie istnieją.<sup>52</sup> Nie ma ich, ale przecież trwają

<sup>50</sup> Ibidem, s. 123.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>52</sup> Ibidem.

w odwróconym echu, w zapomnieniu, w nieobecności. Nadzwyczajne zafrapowanie i ta młodopolska *Antologia współczesnych poetów polskich* czytana przez piętnastolatka, który po latach będzie powtarzał nie bez racji, że jest „poetą / współczesnym” i na pastwiskach naszej współczesności będzie nawoływał:

gdzie jesteście  
moje natchnione wierszyki (zwłaszcza moje

husiata) chodziłem za wami po ulicach  
Wawci ale dotąd was nie wypatrzyłem<sup>53</sup>

Te wiersze poginęły jak gąski – kiedyś, dawno temu, „na pidłuhu”, „na pastywnyku”, gdzie pasał je bosy pastuszek, mały Dycio.<sup>54</sup> Wiele lat później – w innym czasie, w innym świecie – poeta z czułością pielęgnujący w sobie „najlepszego we wsi pastuszka” nadal troszczy się o tamte pisklęta, pasie ich nieistnienie, nadal zwołuje wytrwale swoje husiata i cierpliwie spisuje wciąż nowe wersje starych, nieistniejących wierszy.<sup>55</sup>

## 6.

Ktoś powie, że drobiazgi, które wyciągam, to zwykłe „kutasiki ozdobniki” bez znaczenia, że zamiast solić „akademickie wywody”, brnę „w ślepe zaułki” i trzęsę się nad jakimś – jak mówi Tkaczyszyn – „szczegółem szczegółastym”.<sup>56</sup> Może i tak. Nie będę się kłócił. Ale pamiętam przecież, że „w *Dyrzymałkach* wszystko jest

<sup>53</sup> *Pastwiska*, s. 31.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *miałem bowiem wielkie szczęście...*, s. 11.

<sup>56</sup> Przytaczam kolejno: *od początku nakręcała mnie polszczyzna...*, s. 34; *Zaplecze*, s. 124, 33, 134.



niezmiernie ważne i niezmiernie drugorzędne”, więc i ja – za autorem *Zaplecza* – „Nie pomijam rzeczy drobnych”.<sup>57</sup> Niby mam w uszach: „Drobiazgi zbagatelizujmy i zostawmy na uboczu”, niby słyszę jak Leszek Ilnicki napomina sam siebie i mnie: „Trzymajmy się sedna”, dobrze jednak wiem – i Dycki to wie – że są takie drobiazgi, w których leży dużo więcej niż sedno. Biorę się więc na koniec za jeszcze jeden detal.<sup>58</sup>

## 7.

Chłopiec, rozczytujący się w poezji odkąd zaczął sięgać po książki, napisze po latach w wierszu *Obłoki* zamykającym *Imię i znamię* –

w jednym wierszu znajduję „trocha”  
w drugim zaś „zimny wiatr chłodne chmury  
żenie” lecz z nikogo się nie natrząsam  
chyba że z siebie raz po raz powtarzając

za wielkim poetą „zimny wiatr żenie  
polem niebieskie baranki” gdzie jesteście  
moje baranki chodziłem za wami  
ale was nie upilnowałem w Wólce Krowickiej<sup>59</sup>

Te dwie strofy robią na mnie ogromne wrażenie między innymi dlatego, że słyszę w nich odwrócone echo zdań zapisanych przez Słowackiego –

Baranki moje,  
Zaświtał czas,

<sup>57</sup> *Zaplecze*, s. 66, 18.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 70, 74.

<sup>59</sup> *Obłoki*, s. 54.

Nad piękne zdroje  
Powiodę was.  
Puszczę was, owieczki,  
Na piękne kwiateczki  
I będę pał.

Baranki z ducha,  
Ja pasterz wasz;  
Pan Bóg mię słuca,  
Ozłocił twarz.  
Bogiem promienny,  
Odprawiam bezsenne  
Anielską straż.<sup>60</sup>

Dziś już nie ma baranków. Przegnało je to zimne tchnienie, o którym Nietzsche w słynnym 125. passusie *Wiedzy radosnej* powie:

Czy nie owiewa nas pusty przestwór? Czy nie pozimniało? Czy nie nadchodzi ciągle noc i coraz więcej nocy?<sup>61</sup>

I jeśli ktoś odprawia dzisiaj „Anielską straż”, to czyni to nie z blaskiem świtu na twarzy, ale w bezsennej ciemności – wobec pustki, nieobecności, zapomnienia. Oczywiście wielki poeta cytowany w *Obłokach* to nie Słowacki. Wyimki pochodzą z liryków Iwaszkiewicza pomieszczonych w tomie *Lato 1932*. Rozpisanie funkcji tych przytoczeń „odkładam na kiedy indziej, na nieco dalsze jutro”.<sup>62</sup> Teraz nadmienię tylko, że Dycki posłużył się fragmentami wierszy

<sup>60</sup> J. Słowacki, *Baranki moje...*, w: idem, *Dzieła wybrane*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 1: *Liryki i powieści poetyckie*, oprac. oraz wstęp napisał J. Krzyżanowski, Wrocław 1989, s. 111.

<sup>61</sup> F. Nietzsche, *Człowiek oszalały*, w: idem, *Wiedza radosna*. („La gaya scienza”), przeł. L. Staff, wyd. 2, przejrzone i ponownie porównane z oryginałem, Warszawa 1911, s. 168.

<sup>62</sup> *Zaplecze*, s. 100.

mówiących o nieuchronnej stracie i konieczności rozstania, o pokusie miłości odchodzącej „jak lato”, o spustoszeniu, które oczyszcza i destyluje istnienie.<sup>63</sup> W rozstaniu i utracie odsłania się prawda o ludzkim świecie – również prawda śpiewu i prawda miłości. Wykryształowane w ten sposób wątki prowadzą między innymi do dziewiątego ogniwa cyklu Iwaszkiewicza, do wiersza zbudowanego na akwatyicznych asocjacjach, w którym prawda radykalnego rozłączenia, prawda rozbieżnych nurtów życia, podszyta jest nieugaszonym pragnieniem i dziwną, paradoksalną nadzieją łączącej wszystko głębi – ściętej ostatecznym chłodem, krystalicznej, ukrytej. Taka nadzieja mieszka we wnętrzu sprzeczności – chroni się w płynnej dykcji niepewności, przypuszczeń, pytań:

Nic nas z sobą nie łączy i nigdy nie złączy,  
Za nic w świecie nie można kupić nam jedności,  
Każde z nas własną drogą dąży do miłości,  
Ja, jak leniwa rzeka – ty, jak strumień rączy.

Do widzenia, dobranoc... kiedy się ujrzymy?  
Czy się spotkamy w morzu wieczystym i kiedy?  
Może, gdy smutnej wiosny miną blade biedy,  
Spoczniemy, połączeni mdłym całunem zimy?<sup>64</sup>

## 8.

W tomie *Inne życie* z roku 1938 jest wiersz *Zima*. Iwaszkiewicz zaczyna go w ten sposób:

I oto białe leżą na wszystkim zastony.  
Z siwego nieba chmurą upadają gwiazdy

<sup>63</sup> Vide: J. Iwaszkiewicz, *Lato 1932*, Warszawa 1980, s. 5, 9, 10.

<sup>64</sup> Ibidem, s. 13.

Zabite śniegiem. Lecą kracząc wrony,  
I sanie gwizdzą gotowe do jazdy.<sup>65</sup>

A tak kończy:

Prędzej, prędzej, do śniegu, samotni, do ziemi,  
W lód szerniały krew nasza czarna się roztrwoni,  
Prędzej zasnąć zimowo: a nad zbawionemi  
Nigdy już nowa wiosna życiem nie zadzwoni.  
Bo przysięgam, i uwierz patrząc w moje oczy,  
Niech się w nich wieczna prawda jak scena odślania:  
Nie ma, nie ma, ach, nie ma – zima serce mroczy  
I śnieg całunem wieje – nie ma zmartwychwstania.<sup>66</sup>

Mam wrażenie, że Dycki myśli podobnie. Ale wie też, że ta „wieczna prawda” – poprzedzona i odwlekana czterokrotnie powtórzonym „nie ma”, prawda, od której „śnieg całunem wieje” – nie jest prawdą poezji. W obrębie wiersza zmartwychwstanie dokonuje się i trwa. Taka – jak sądzę – jest wedle autora *Zaplecha* podstawowa powinność literatury. Ktoś, kto mówi w wierszu Iwaszkiewicza, powiada, że „splot traw” i „zapachy” wiosny tylko nas łudzą.<sup>67</sup> Cieleśna prawda naszych pragnień spełni się, gdy „spocniemy wreszcie w czarnym cieniu zimy”, gdy całun ciemności okryje nas i uleczy z istnienia. Dlatego trzeba szukać miejsca, gdzie –

Na dnie, za śniegiem i za zimnym lodem  
Czarne źródółko cierpi i wodę wylewa

<sup>65</sup> J. Iwaszkiewicz, *Zima*, w: idem, *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1958, s. 346.

<sup>66</sup> Ibidem, s. 346-347.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 346; cytaty poniżej: ibidem.

Ten dziwny puls „życia, co pod zimą śpiewa”, to w wizji Iwaszkiewicza nieprzenikniona „czarność, woda zamarznięta” przechodząca w „już nic”. W tej ściętej mrozem ciemności „lód szerniały” i „krew nasza czarna” stają się tym samym. W niej ma oparcie śpiew, który jest na dnie wszystkiego, pod zimą. I źródłany ton – cierpiący i żywy. Taki ton obywa się bez nas. W naszym świecie chwyta go niekiedy wiersz. Wtedy ciemne źródło bije pośród słów – niewidoczne i nieme, utwierdzone w pragnieniu.



# Miejsca bez nazwy

## (uwagi o poezji Marcina Barana)

### 1.

Marcin Baran jest autorem dwunastu książek poetyckich, które od ponad dwudziestu lat w istotny sposób współtworzą panoramę nowoczesnej liryki w Polsce. W książkach tych – od debiutanckiego *Pomieszania* z roku 1990, poprzez nominowane do nagrody Nike *Zabiegi miłosne*, po uhonorowaną Silesiusem *Niemal całkowitą utratę płynności* – słychać głos kogoś, kto stale pamięta, że wiersze żyją życiem słów, że wytapia się je z pokładów językowej rudy, ze sposobów mówienia, z innych wierszy. Baran pamięta jednak również, że wiersze robione z poruszeń mowy nie tylko żywią się językową otoczką świata, ale są też częścią czegoś żywego, dojmująco realnego, istniejącego prawdziwie, i niekiedy pozwalają tej żywej obecności zaistnieć pośród słów. Pisane z taką świadomością wiersze szukają wyrazu dla otaczającej nas rzeczywistości, dla jej faktury i głębi. Dotykają tego, co stanowi realną materię doświadczenia – indywidualnego i zbiorowego. Zbliżają się do duchowych wymiarów ludzkiej egzystencji. Wsłuchują się w tajemnicę współistnienia słowa i świata. Z powagą traktują religijny wymiar tej tajemnicy. Raz po raz pozwalają wybrzmieć temu, co dotąd nam umykało i dopiero teraz – w wierszu – odsłania się, odnajduje formę, daje do myślenia. Baran, jak mało który współczesny poeta, potrafi uchwycić świat w jego niepokojącym skomplikowaniu, w zamiętaniu, w dziwnym pogmatwaniu pasm i rejestrów rzeczywistości, która mierzwi się i grzęźnie sama w sobie, coraz bardziej zamulona i jałowa. Ale autor *Pomieszania* umie też wydobyć z zamętu to, co nadaje światu spoistość, decyduje o jego

rzeczywistym kształcie, umożliwia trwanie na przekór nicości. W ten sposób poezja spełnia swoją powinność i staje się głosem istnienia.

## 2.

Poezja Marcina Barana jest próbą językowego zadomawiania się w realiach naszej współczesności – tracącej spójność, rozbitej na fragmenty, wewnętrznie sprzecznej. Pisane przez poetę wiersze zwykle dotyczą znanej nam rzeczywistości w taki sposób, że odsłania się w niej coś nieoczekiwanego i zarazem nieodparcie prawdziwego. W tych nagłych prześwitach odnajduje się świat – konkretny i namacalny. Ale niekiedy dobiega z nich też odległe echo czegoś niemożliwego, czegoś, co jawi się jako nierealne, a mimo to istnieje w sposób rzeczywisty i poruszający. Ten nieokreślony rejestr istnienia, który uparcie szuka dla siebie miejsca w naszej wyobraźni i w naszym doświadczeniu, opiera się słowom, nie daje się im obłąskawić, ale jednocześnie tylko w asyście słów uobecnia się w ludzkiej rzeczywistości. Autor *Zabiegów miłosnych* pisze wiersze podążające śladem tej dziwnej obecności czegoś przejmująco ważnego i niesłychanego zarazem, czegoś, co nas nieskończenie przerasta i dlatego nie pozwala się ująć i nazwać. Ta niepochwytne obecność jest w ciągłym ruchu – meandruje, kluczy i w ten sposób zmierza w naszą stronę, wychodzi nam naprzeciw, przypomina o swoim istnieniu. Ma w sobie coś z niepojętej obecności Boga, coś z uderzenia miłości – zawrotnej i oszałamiającej. Ale jest w niej też gorzki posmak rzeczy ostatecznych – koniecznych, nieodwołalnych, druzgocących. I jest popiół codzienności – zimny, wypalony do cna. W poezji Barana ta ukryta i rzeczywista obecność zjawia się jako miejsce bez nazwy – trudne do uchwycenia zaburzenie topografii codzienności. Spokrewniona jest też z tajemnicą płynącego



czasu – zagarniającej wszystko fali, która niesie nas, wypłukuje, rozpuszcza w sobie. Autor *Sprzecznych fragmentów* dopowiada, że ta niszczycielska fala zarazem niweczy i oczyszcza istnienie. Jest nigdy nieogojącą się raną i błogosławieństwem. Niestrudzenie rozwiewa ruchome piaski naszej świadomości i jednocześnie pozwala tej kurzawie krystalizować się w formy zapierające dech w piersiach.

### 3.

Odsłonięte w wierszach miejsca bez nazwy uobecniają to, czego poezja dotyka i ku czemu prowadzi. Przypominają, że po spotkaniu z wierszem świat nie jest już taki sam. Podobnie, jak my jesteśmy inni po przejściu przez wiersz. Ta przemiana dokonuje się za sprawą słów – w tyglu języka. To dlatego tak ważne jest, żeby słowa żyły, rezonowały, nasiąkały znaczeniami. Baran pozwala słowom swobodnie oddychać – szukać nowych sensów, nowych tonacji i rytmów. Jego wiersze nie boją się językowych szarż. Rozpiera je energia. Ich rozpoznawalny idiom bierze się ze współbrzmienia wielu rozbieżnych dykcji. Jest w nich trzeźwa rezerwa podszyta niepokojem. Jest radość złamana smutkiem. Jest szorstka czułość wobec świata, wobec konkretnych ludzi. Przemawia przez te wiersze ciało – zmysłowe, erotyczne i już zawczasu dotknięte przez śmierć. Nie uchylają się od komentowania bieżących zdarzeń. Buzuje w nich ironiczny żywioł. Bywają zabawne – zwłaszcza na poziomie dziwnych zbitek słów, wykoślawionych wyrażań, rozregulowanych frazeologizmów. Ale bronią też czegoś, co jest śmiertelnie serio, czegoś dojmująco prawdziwego, bez czego nasze życie obróciłoby się w blichtr i blagę. Jakby poezja miała wszystko pomieścić w sobie – wszystkie sposoby mówienia i wszystko, co jest do powiedzenia. Jakby tylko w niej było możliwe scalenie wszystkich rejestrów otaczają-

cej nas rzeczywistości. Można to ująć inaczej. Można powiedzieć, że wiersze autora *Sprzecznych fragmentów* są archeologią uśpionych znaczeń – pracujących podskórnie sensów, nieoczekiwanych efektów mowy, ukrytych wymiarów języka. I jednocześnie są poetyckim raportem z codzienności rozpisanej na migotliwą siatkę napięć, która spowija nasz świat. Można też dodać, że w tej poezji słowa, których używamy na co dzień, zmieniają stan skupienia. Stają się na swój sposób nieważkie, wymykają się, ulatują. Niełatwo nad nimi zapanować, trudno je przyszpilić, przypisać do konkretnych i oczywistych znaczeń. Ale zarazem te nieważkie wyrazy pod piórem poety nabierają szczególnej intensywności i wagi. Niepokoją, poruszają struny od dawna w nas milczące, wydobywają na jaw coś nieokreślonego, co pozwala się nazwać tylko słowem użytym w wierszu. I niekiedy to dotknięcie czegoś w nieokreślony sposób realnego zmienia się za sprawą poetyckiego słowa w doświadczenie duchowe – w poruszenie duszy, żywą obecność tajemnicy.

#### 4.

Autor *Niemal całkowitej utraty płynności* nie jest poetą nazbyt ekspansywnym. Jego uczciwe i rzetelne wiersze z rzadka stają się poetyckimi szlagierami. Lepiej czują się w drugim planie – jakby dopiero czekały na czytelnika, jakby pisane były w poczuciu, że prawdziwie i w pełni mogą wybrzmieć tylko w kulisach świata, po drugiej stronie tej teatralnej scenografii, którą tak łatwo bierzemy za realną scenerię naszej codzienności. W panoramę współczesnej poezji wnoszą te wiersze ton osobny i trudny do oswojenia. Wpisana jest w nie realistyczna inklinacja i jednocześnie podminowuje je surrealny żywioł. Są świadomie literackie. Nie stronią od sztuczności. Jest w nich sceniczny gest. Ale jest też takt i dyskrecja. Jest siła tego, co nieoczywiste, a zarazem prze-

mujące i ważne. To dlatego warto w te wiersze wsłuchiwać się wciąż na nowo. Warto śledzić drogę, jaką przeszły od połowy lat '80 ubiegłego wieku do dziś. Warto zobaczyć je jako całość – wewnętrznie konsekwentną, świadomą własnego azymutu, a przy tym mocno zniuansowaną i stale otwartą na nieoczekiwane dopływy, impulsy, olśnienia.

(2013)



# Słowa skądkolwiek

## (pięć notatek o wierszach Marcina Sendeckiego)

...nikt inny tak tobie nie powie

Jarosław Iwaszkiewicz

### 1.

Marcin Sendekci debiutował w roku 1992 tomem *Z wysokości* – świetnym poetycko, oszczędnym w środkach, operującym stonowaną paletą emocji, a przy tym rozpoznającym ówczesną rzeczywistość w sposób przenikliwy i przekonujący. Dziś – po opublikowaniu kilkunastu książek i arkuszy poetyckich – Sendekci wydaje się bardziej poetą języka niż otaczającego nas świata, więcej w jego wierszach przygód słów niż realiów codzienności, więcej świadectw lektury i enigmatycznych poruszeń mowy niż wyraźnych śladów doświadczenia. Nie oznacza to jednak, że autor *Błamu* wybrał dumne wygnanie i zamknął się bez reszty w wieży z wyrazów, że interesuje go wyłącznie słowienie. Po części może tak jest. Ale wiersze Sendeckiego są nie tylko – i nie przede wszystkim – zagadkowymi przedmiotami ze słów. Są również sondami zapuszczonymi w dostępny nam świat. Wydobywają na jaw szczególne pasmo jego istnienia – niepochwytne dla oka, wymykające się powszechnej wrażliwości, na swój sposób nadrealne, ukryte w jakiejś dziwnej podczerwieni rzeczywistości, do której dostęp mamy tylko tam, gdzie zostaje przefiltrowana przez słowa, ukształtowana na ich obraz i podobieństwo. To ukryte widmo rozpoznają wiersze. Ich praca ma w sobie coś z cierplivej pracy radaru. Z kotłujących się w eterze trzasków wyłapują pojedyncze tony, sek-

wencje dźwięków, melodyjne frazy i nadają im formę – czystą, domkniętą, konieczną.

## 2.

Sendecki obdarzony jest niezwykłym słuchem. Wolno może powiedzieć, że widzi świat poprzez pryzmat struktur na wskroś muzycznych, że doświadcza rzeczywistości poprzez rytmy, przebiegi brzmień, zaśpiewy, echa. Nie zawsze tak było. W pierwszych książkach przeważały sekwencje obrazów – podporządkowane spojrzeniu, układające się niekiedy w załączkowe opowieści. Przebłyskiwała w nich egzystencja, przebłyskiwała pamięć, ale budowane były też w poczuciu, że „w każdej chwili otwiera się szyb”, że uchwycony w wierszu moment jest sztolnią prowadzącą w głąb istnienia, do miejsca, gdzie poruszają się w ciszy „podskórne / usta: mięso snu”.<sup>1</sup> Z biegiem lat – z książki na książkę – wiersze Sendeckiego zstępują coraz głębiej. Pojawiają się w nich obrazy obrane z łupin, oczyszczone do nagiej kości – dziwne, niejasne, enigmatyczne. Ta enigmatyczność odsłania surrealny charakter ludzkiej rzeczywistości – jej irracjonalny rdzeń, który rozrasta się we wszystkim i pulsuje pod skórą rzeczy, w taktach oddechu, w głębi snów. Zobaczony z takiej perspektywy świat staje się wnętrzem wprawionego w ruch kalejdoskopu. Traci oparcie i spoistość. Ma się wrażenie, że linie jego konturów graniczą z czymś ciemnym, groźnym, na wskroś absurdalnym, z czymś, co jest snem we śnie i trwa w całkowitym mroku, w zimnej ciemności, której nie sposób przekroczyć – „jakby / zamokły zapałki albo skończył się gaz”.<sup>2</sup> W ten lity mrok, zalegający pod wszystkim, schodzą wiersze. Zanurzają się w ciemność, by wydobyć na

<sup>1</sup> Wyimki z wierszy *Ostatni szlif* i *[Pociągi]* cytuję za: M. Sendeckim, *Błam. 1985-2011*, Wrocław 2012, s. 96 (dalej przytoczenia z tej edycji sygnuję tytułem wiersza i numerem strony, z której pochodzi cytat).

<sup>2</sup> *Dedykacja*, s. 65.

jaw mrowiące się w niej fantasmagoryczne, niestworzone rzeczy. Te fantasmagorie są podszewką istnienia. Mówią coś ważnego o jego naturze. Podpowiadają, że wszystko nicowane jest popiołem nocy. Same są tym popiołem. Ale wystarczy tylko dmuchnąć i zajmują się żarem – wychodzą z cienia, rosną w oczach, zmieniają się w dziwaczne rośliny wierszy.

### 3.

W wierszach Sendeckiego te żarzące się przebłyski obrazów zawsze mają wyraźnie muzyczną fakturę. Nie tylko dlatego, że z konieczności oblekają się w „chochole sylaby” – szeleszczące od najłżejszego podmuchu.<sup>3</sup> Autor *Starej piosenki* od dawna zapisuje frazy, których siła bierze się z pasaży rytmów, przebiegów brzmień, kombinacji dźwięków. W kilku ostatnich książkach jest w tych frazach również coś z łobuzerskiej energii scratchy, coś ze świadomie rozgrywanych przesterowań i zgrzytów. Te poetyckie scratche są jak elektryczne impulsy, jak dreszcze, które rozbijają tkankę wiersza i jednocześnie nadają jej spoistość. Dzięki nim roszady słów i szarady znaczeń – dokonujące się często pod dyktando powracających w wariantowych repetycjach struktur rytmicznych lub zadanych z góry kodów – nie toną we własnej pustce, ich poetycki potencjał nie zatraca się w jałowym biegu donikąd. Sendecki jest wirtuozem wariacji – ciekawią go powtórzenia i remiksy. To dlatego tak chętnie ogrywa cytaty, misternie piętrzy powracające motywy i ułamki fraz, zestawia kolekcje osobliwych wyrazów, natrętnych rytmów, nawarstwiających się brzmień. Dlatego rozbija zdania i pozwala, by ze słów opadały powierzchowne znaczenia, by uciekał z nich łatwy sens. Czyni tak, ponieważ wie, że „Raz się mówi a potem powtarza”.<sup>4</sup> I wy-

<sup>3</sup> [Fabryczne], s. 270.

<sup>4</sup> [Jedno], s. 278.

ciąga z tej wiedzy coraz dalej idące konsekwencje. Jeśli bowiem nasze „Juczne słowa” są „Niemądre od powtarzania / Zdrętwiałe od nieuwagi”, jeśli są już tak wytarte, że prześwieca przez nie czysty banał, jeśli stały się tak otępiałe i bezwolne, że godzą się na własną oczywistość, to trzeba „Wziąć słowa skądkolwiek” i rozbudzić w nich na nowo wieloznaczność – przymusić je do wiersza.<sup>5</sup> Trzeba przepuścić przez nie prąd, utoczyć z nich krwi – „Aż zrobią się całkiem ciemne”.<sup>6</sup> Wtedy dopiero przyjmuje je „Noc // elementarna” i chwytają grunt.<sup>7</sup> Wtedy przydarzają im się nagle przebicia do rzeczywistości i na moment dotykają tych najintensywniej prawdziwych pasm istnienia, w których trwa miłość, rozpacz chwyta za gardło, ćmi smutek.

#### 4.

W jednym z wierszy poeta napisze, za Franciszkiem Karpińskim: „ja to żartuję”.<sup>8</sup> W innym zanotuje: „Protokoły zabawy / Znajdziesz w księdze akcesji” i natychmiast dopowie przewrotnie, że „warunki akcesji / Nie stanowią o niczym / Ważnym dla reguł zabawy”.<sup>9</sup> Jest w tej poezji i taki rejestr – żartobliwej gry, zabawy komunałami, ironicznej wiwisekcji myślowych nawyków i językowych kolein. Rzecz jednak nie w sztubackim przymusie śmiechu. Sendeckiego nie interesuje układanie wiców. Nie sili się na kpiny, szturchańce, złośliwości. Jeśli ma poczucie, że „Świat [...] wyraźnie się domaga kąśliwej uwagi”, to bierze się ono z jasnego rozpoznania zasad tej bezmyślnej zabawy fundującej rzeczywistość, która metodycznie – z mechaniczną precyzją – „odziera [...]

<sup>5</sup> [Ju], s. 333; [Warszawianka], s. 190.

<sup>6</sup> [Ju], s. 333.

<sup>7</sup> [Jedno], s. 278.

<sup>8</sup> [St], s. 295.

<sup>9</sup> [Druga poprawka], s. 236.



z życia” nas i nasze słowa.<sup>10</sup> Ta zabawa jest zimna i okrutna. Nie można odmówić w niej udziału. Można jedynie rozgrywać jej reguły po swojemu – rozpisywać w wierszu, w repetycjach rytmu, w powracających przebiegach brzmień. Można brać skądkolwiek „obce słowa” – zestawiać wciąż na nowo „ekscerpt z wokabularza sił specjalnych” – i przeciskać je przez zagryzione wargi, wykrztuszać „W niecce / W jąkałe” do ostatka, do cna, do bezdechu, do nagiej litery, do ostatniego „a”, aż będzie można powiedzieć: „To jest nie ze słów”.<sup>11</sup>

## 5.

Sendecki jest pasterzem słów. Pielęguje ich życie. Wsłuchuje się w ich śpiew. Jest też kimś, kto wyprowadza słowa w nieznanne, powierza je fantazyjnym ścieżkom czystej spekulacji i konstrukcyjnych gier. Jego ciemne, zagadkowe wiersze są często formą namysłu nad językowym zapośredniczeniem świata i doświadczenia, nad zafiksowaniem w języku wszystkiego, do czego mamy dostęp. Nierzadko wszak wiersze te bywają także śladem egzystencji, śladem czegoś realnego, co nie powinno zostać przemilczane. Przypominają wtedy, że prawdziwa obecność w świecie to uważność spojrzenia i uważność słów. Ale raz po raz przypominają również, że poezja ogołocona do najczystszej rdzenia jest w istocie odwagą spalania rodzinnego miasta i wyruszenia w morze, że – by wrócić na teren literatury – ma w sobie coś z tej odwagi, o której w pierwszej księdze *Wojny peloponeskiej* pisze – cytowany przez Sendeckiego – Tukidydes:

Zdecydowaliśmy się opuścić miasto, zniszczyć nasz dobytek i nie zdradzać wspólnej sprawy pozostałych sprzymierzeńców. Nie

<sup>10</sup> *Uwaga! W sprzedaży kanapki*, s. 92; [*Druga poprawka*], s. 236.

<sup>11</sup> Cytuję kolejno: [*Tu ziemski*], s. 275; [*Jedno*], s. 278; [*Niec*], s. 334.

chcieliśmy rozproszyć się i być przez to nieużyteczni, lecz postanowiliśmy na okrętach podjąć ryzyko bitwy, nie czując urazy o to, żeście nam nie pomogli.<sup>12</sup>

Poezja autora *Błamu* nie nosi w sobie urazy. Nie dopomina się namolnie o uwagę. Nie nadskakuje czytelnikom. Jest żeglugą w nieznanie. Jest ryzykiem. Toczy się w niej – i za jej sprawą – bitwa o to, co można jeszcze w języku ocalić, o siłę słów, o ich żywą treść, w której odciska się prawda istnienia zawieszona w ułamku chwili, na moment ocalonego, i jednocześnie niezmiennie zapadającego się w noc, zawsze wychylonego w nieistnienie, a przy tym w tajemniczy sposób połączonego z tym, co dopiero zaistnieje. Rozpoznanemu tak istnieniu niełatwo jest sprostać. Niełatwo przełożyć je na ludzki język. To dlatego poeta wypływa w nieznanie, szuka, walczy. Dlatego powtarza sobie i nam:

Jeśli zagryziesz wargi  
Może starczy ci słów<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Cytat z *Wojny peloponeskiej* – a jest to przekład pióra Kazimierza Kumanieckiego – zamyka prozę poetycką *Na dobre*, pochodzącą z tomu *Opisy przyrody* (2002) i datowaną: 1999 (vide: M. Sendeki, *Błam...*, s. 125). *Opisy przyrody* opatrzył poeta takim oto – po części ironicznym, na swój sposób krotocwilnym, ale też gorzko trzeźwym – zastrzeżeniem: „Wszystkie opisane tu zdarzenia i postaci są najzupełniej fikcyjne. Jakiegokolwiek podobieństwo do prawdziwych osób i wydarzeń jest zatem dziełem przypadku” (ibidem, s. 109). W odniesieniu do zapisu Tukidydesa brzmi to szczególnie mocno – w sposób dający do myślenia i niepokojący.

<sup>13</sup> [*Błom*], s. 293.

# Dąbrowski: spamiędzy

## (zapiski)

### 1.

Tadeusz Dąbrowski jest autorem sześciu tomów poetyckich – świetnie przyjętych, nagradzanych, docenionych przez czytelników. W każdej z tych książek – od debiutanckich *Wypieków* z roku 1999 po opublikowane ostatnio *Pomiędzy* – słyhać głos kogoś, kto wierszami wychodzi naprzeciw realnemu istnieniu i cierpliwie stawia czoła poczuciu, że niczego i tak nie da się powiedzieć, że nawet najbardziej krwiste zdanie to ostatecznie tylko garść wyrazów i nic więcej. To poczucie wyjąławia słowa, pozbawia je wagi. Wiersze Dąbrowskiego pokazują, że to, co mówimy, może mieć znaczenie. Trzeba tylko wytrwale i konsekwentnie upominać się o prawdę słów, o ich rzeczywisty sens. I trzeba pozwolić im oddychać naszym życiem.

### 2.

Dąbrowski nie jest poetyckim szaradzią. Nie zmienia wiersza w partię ping-ponga. Dobiera słowa ostrożnie, wierzy bowiem w intymną więź łączącą język z rzeczywistością. Wierzy, że mowa jest formą istnienia, że cisnące się na usta słowa są w realny sposób zestrojone z doświadczeniem. I ma poczucie, że obowiązkiem poety jest to współbrzmienie oczyszczać z szumów i podtrzymywać. Nie oznacza to, że autor *Te Deum* jest poetą naiwnym. Wręcz przeciwnie. Potrafi patrzeć trzeźwo – na świat i na poezję. Umie wydobyć na jaw potłuczone skorupy języka, który kiedyś spajał i zawierał w sobie wszystko. Umie oddać w wierszu grząską trywialność i pusty, jałowy tragizm świata bez rękojmi – świata zde-

wastowanego przez człowieka i porzuconego przez Boga. Poezja Dąbrowskiego nie zamyka oczu na tandetę rzeczywistości, z której wyrasta. Wie, że odbija w sobie jej pyszałkowaty blichtr, że sama jest skażona próżnością. Zna swoją ułomność i słabość. Ale umie też szukać tego, co ma znaczenie. Potrafi być w tym uważna, czuła, przenikliwa. I niekiedy udaje się jej dotknąć tajemnicy.

### 3.

Wiersze Dąbrowskiego często są medytacją nad słowem – nad jego znaczeniami, nad tym, co może ono udźwignąć, co w istocie z sobą przynosi, kiedy zjawia się w naszych ustach. Takie wmyślanie się w słowa odsłania swoją wagę, gdy uzmysłowić sobie i przyjąć, że „Nasze życie / dzieje się w każdej chwili w każdym słowie”.<sup>1</sup> To życie w słowach nie jest tu jedynie metaforą. Trzeba je rozumieć także dosłownie, jest bowiem koniecznym i rzeczywistym rewersem prostej prawdy, że wciąż obracamy się w milczenie, że „Nasze ciała obracają się w popiół”.<sup>2</sup> Tej nadciągającej zewsząd śmierci i jej głuchej ciszy przeciwstawia się życie słów – życie zawieszona w jakiejś nieokreślonej przestrzeni, która utkana jest z płataniny nieustannie rozwarstwiających się znaczeń, z krótkich spięć wyobraźni, z mrowienia myśli i rozwidlających się w niej pęknięć. Autor *Pomiędzy* powiada, że istniejąca w taki sposób przestrzeń jest obszarem zwielokrotnionej niepewności, ale zarazem właśnie ta niepewna przestrzeń to jedyne oparcie, jakie ma nasza świadomość, kiedy próbuje odnaleźć się w świecie, nadać formę doświadczeniu, utwierdzić własne istnienie.

<sup>1</sup> T. Dąbrowski, *Za oknem pada deszcz...*, w: idem, *Pomiędzy*, Kraków 2013, s. 34. Książka ukazała się w serii Biblioteka Poetycka Wydawnictwa a5 (tom 75) i zawiera dwie fotografie autorstwa Tadeusza Dąbrowskiego – umieszczone na pierwszej i czwartej stronie okładki (zbudowana w ten sposób klamra konstrukcyjna oraz wytworzone dzięki niej napięcie między obrazem i słowem – warte są osobnego namysłu).

<sup>2</sup> Ibidem.

Pod piórem poety ta przestrzeń zjawiającej się obecności odsłania swoją nieoczywistą naturę – staje się wierszem zrobionym ze słów i jednocześnie okazuje się czymś pomiędzy słowami.

#### 4.

Dąbrowskiego od dawna ciekawią przestrzenie rozciągające się pomiędzy – leżące w miejscu nieokreślonym, przechodnim, a zarazem usytuowane pośród wszystkiego, w samym centrum, w środku. Takie miejsca są w nieustannym ruchu, wymykają się zwykłej topografii, nie ma ich na poręcznych planach naszej codzienności. Ale to właśnie tutaj – pomiędzy było i będzie – dzieje się nasze życie. Tutaj – w tym znikliwym pomiędzy – odnajdujemy nasze istnienie, które zawsze jest w pół drogi i nieustannie wychyla się poza siebie.

#### 5.

W poprzedniej książce – w *Czarnym kwadracie* – pisał poeta o przestrzeniach rozciągających się pomiędzy słowem i prawdą tego, do czego słowo odsyła:

W przestrzeni między słowem *jabłko* a prawdą jabłka dzieje się jabłko. Przestrzeń między słowem *śmierć* a prawdą śmierci jest największa. W niej dzieje się życie. Między słowem *prawda* a prawdą dzieje się

śmierć.<sup>3</sup>

W tomie *Pomiędzy* te przestrzenie są mniej klarowne. Ich oczywistość zostaje podważona. Nie tracą jednak nic z siły pracujące-

<sup>3</sup> T. Dąbrowski, *Słowo jabłko nie zawiera w sobie żadnej prawdy...*, w: idem, *Czarny kwadrat*, Kraków 2009, s. 20.

go w nich podskórnie paradoksu. Nadal wybijają myśl z utartych torów, elektryzują wyobraźnię. I wciąż szukają dostępu do tajemnicy naszego istnienia pośród słów – w uścisku życia i śmierci.

## 6.

Dąbrowski chętnie sięga po dyskretny paradoks, ale opowiada też proste historie, które są formą chłodnej spekulacji i zarazem mają w sobie coś z przypowieści. Kiedy próbujemy zbliżyć się do nich, uchwycić ich znaczenie – niepostrzeżenie rozszerzają swoje granice, zaczynają pracować w jakimś innym rejestrze, odzywa się w nich coś, co jest nieoczywiste i konieczne zarazem. Ten efekt wzmacniają mocne pointy – zbudowane na wieloznaczności słów i obrazów, oparte często na zbitkach brzmień – w których słowa doznają nagłego przyspieszenia i zaczynają „szybciej szukać”.<sup>4</sup> Za sprawą takich przyspieszeń tworzą się zapętlone momenty. Zaczynamy w nich widzieć siebie z zewnątrz. Jakiś błąd systemu powiela nas w nieskończoność. I możemy przeżyć całe życie w tym rozbłysku chwili, w wierszu, w zapisanej w nim historii, w obrazie, który znaczy więcej, niż potrafimy pojąć, a zarazem jest fragmentem naszej wyobraźni, nad którym panujemy bez reszty. W ten sposób może spełnić się wysiłek kształtowania samego siebie, wysiłek, dzięki któremu od czasu do czasu nasza płynna tożsamość krystalizuje się na moment i wtedy znów wiemy, kim jesteśmy, wiemy, że istniejemy prawdziwie, że nasze istnienie nie przecieka nam przez palce, że ma znaczenie, że jest w nim sens.

## 7.

Poezja autora *Pomiędzy* jest takim wysiłkiem ustanawiania siebie. Jest czymś śmiertelnie serio. I czymś na wskroś ironicznym.

<sup>4</sup> T. Dąbrowski, *Chodzę po Nowym Jorku i ani żywego ducha...*, w: idem, *Pomiędzy...*, s. 8.

W jej formach – dziwnie gładkich i chropawych jednocześnie – jest dystans i chłód. Odzywa się w nich stłumiony ton goryczy, który przyprawia o dreszcz. W żartach, które stroi sobie ta poetka, jest coś z okrucieństwa precyzyjnej wyobraźni, coś z chłodu czystej, doszlifowanej konstrukcji, o krawędziach tak ostrych, że aż kaleczą. Ale jest w wierszach Dąbrowskiego również coś, co podpowiada, że prawdziwie istniejemy we wnętrzu metafory, że nasze życie rośnie pośród słów, którym powierzamy siebie. I jest wiara, że słowa nas nie zawiodą.

(2013)





# Szron wyobraźni

(na marginesie tomu *Pomiędzy*  
Tadeusza Dąbrowskiego)

## 1.

Pomiędzy? Czyli gdzie? W jakimś nie tutaj i nie tam? W szczelinie czegoś nieokreślonego? W pustym prześwicie? Nigdzie? Czy może odwrotnie – pośród, wewnątrz, w środku? Czy to wysunięte na tytuł tomu „pomiędzy” mówi o utracie oparcia, o zawieszeniu w pustce? Czy raczej jest drogą, ruchem, otwartą możliwością? Czy jest, jak nasze życie – rozpięte między narodzinami i śmiercią, między tym, że kiedyś nas nie było i znów nas nie będzie? Czy jest jak to znikliwe, niepewne życie, którego doświadczamy w poczuciu uwięzienia, ugrzęźnięcia w ciele, zamurowania w naszej własnej tożsamości, ale zarazem – przeciwnie – doświadczamy go w rozpoznaniu, że jest mostem, który wciąż kładzie się nam pod stopy, nigdy się nie kończy, biegnie w nieskończoność? Nie umiem odpowiedzieć na te pytania. Powtarzam je więc tylko, pamiętając, że w pytaniu zawsze już kiełkuje odpowiedź i że to dykcja pytań jest językiem prawdy, że prawda właśnie w pytaniu zakorzenia się i rośnie.

## 2.

Tadeusz Dąbrowski jest poetą pojemnej anegdoty, która – owszem – ma w sobie coś z przypowieści, ale jest też oszczędną, zdystansowaną, niemal oschłą relacją, spisaną pod dyktando skostniałej z zimna wyobraźni. Taka anegdota to miejsce nieokreślone literatury – leżące gdzieś pomiędzy wierszem i prozą, w dziwnej dymensji wytartych wyrazów, które są suche, ubogie,

ograbione ze swoich niegdyśszych sensów, a mimo to otwiera się w nich wiejąca chłodem szczelina, która sprawia, że znaczą więcej, że biorą na siebie znaczenia sfatygowane, kulejące, niekiedy wręcz puste, ale dudniące przy tym echem czegoś istotnego, czegoś, czego na co dzień nie ma pośród słów.

### 3.

W jednym z wierszy pomieszczonych w *Pomiędzy* powiada Tadeusz Dąbrowski: „Nasze życie / dzieje się w każdej chwili w każdym słowie”.<sup>1</sup> To zdanie można – i zapewne trzeba – rozumieć na kilka sposobów. Mówi ono między innymi, że w każdym słowie jest całe nasze życie i dzieje się tak zawsze, w każdym momencie – również teraz. A jeśli istotnie żyjemy we wszystkich słowach, jeśli życie słów jest i naszym życiem, to trzeba pozwalać słowom żyć pełnią życia. Trzeba chronić je przed uwięzieniem w tautologii, w suchej formule słownikowej definicji. Trzeba ich strzec przed tymi momentami, gdy – jak czytamy w innym wierszu – „nabierają / wody w usta”, zacinają się w sobie, milczą.<sup>2</sup> W tym zaciętym milczeniu zaczyna plenić się atrofia znaczeń, śmierć sensu – sensu, który zawsze jest mżeniem, mrowieniem, dreszczem, rysą pęknięcia, szczeliną nietożsamości.

### 4.

W wierszach Dąbrowskiego słowa są jak wsteczne lusterka, w które zerkamy, by upewnić się, że to, co zniknęło nam z oczu wciąż istnieje. Ale niekiedy te słowa błędzą też pośród „nagich czarnych drzew skwierczących na mrozie” i w tym błędzeniu wy-

<sup>1</sup> T. Dąbrowski, *Za oknem pada deszcz...*, w: idem, *Pomiędzy*, Kraków 2013, s. 34 (dalej cytaty z tomu sygnują tytułem lub incipitem wiersza i numerem strony, z której pochodzi przytoczenie).

<sup>2</sup> *Ludzie wymieniają słowa...*, s. 33.

chodzą naprzeciw czemuś, co wyziera „zza grubej tafli lodu w kolorze rybiej / łuski”.<sup>3</sup> Od takich obrazów można dostać dreszczy, również dlatego, że same są dreszczem wyobraźni. Tych dreszczy nie ma w *Pomiędzy* zbyt wiele. Jeśli zjawiają się, to nie są łatwym chwytem. Z trudem odnajdują się w świecie słów. I może właśnie dlatego niektóre z nich robią tak mocne wrażenie.

## 5.

Uderzenia zimnej wyobraźni przekładają się na wiersz „spokojny jak śpiący najgłębszym snem // albo jak trup”.<sup>4</sup> Taki wiersz – poddany działaniu mocnej narkozy, wiersz letargiczny, letalny – dryfuje w ciemności, przesiąka – na drodze dziwnej, niejasnej osmozy – w głąb drzemki starego człowieka, w głąb jego uobecniającej się nieobecności, w głąb snu, który zagarnia życie, wywraca je na nice, unieważnia i zarazem podtrzymuje. Uśpiony wiersz jest niczym szalupa – dryfująca po wodach nocy, szukająca przystani. Taką przystanią może być „oddech śpiącej żony” i jej promieniąca od snu twarz.<sup>5</sup> Ta przystań to brzeg życia, przy którym cumuje falujące, wiecznie wzburzone istnienie kogoś, kto słucha oddechu śpiącej i patrzy na jej jasną, spokojną twarz. W *Liście do śpiącej żony* brzmi to w ten sposób:

Wczesny

świt. W tym świetle jesteś ciałem niebieskim.  
Patrzę na ciebie i wydaje mi się,  
że patrząc, nadaję ci sens.  
A nadaję go sobie.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> *Dlaczego akurat to zimowe popołudnie...*, s. 49.

<sup>4</sup> *Robię notatki z Lacana...*, s. 32.

<sup>5</sup> *Staram się żyć...*, s. 44.

<sup>6</sup> *List do śpiącej żony*, s. 18.

## 6.

W wierszach autora *Wypieków* rzadko trafiają się takie bliki światła, jasne rozpoznania, chwile pewności. Chłód rządzącej tą poezją wyobraźni bierze się – tak sędzę – z poczucia, że dar sztuki, dar poezji, to odsłonięcie się wiedzy, która oślepia i poraża, otrzeźwia złudzenia, sprawia, że przestajemy być dziećmi. Dąbrowski powiada w *Pomiędzy*, że nasza codzienna egzystencja to bieżanina w labiryncie wielkiego centrum handlowego bez wyjścia, że jesteśmy jak szcury, które golą sierść i stają na tylnych łapach, że żyjemy w świecie, gdzie wszystko jest na odległość trzech kliknięć, a słownik w telefonie podpowiada nam, co mamy do powiedzenia. Wiele w tym prawdy. Choć nie jest to prawda, której nie znalibyśmy od stu lat z niemałym okładem. Rzecz jednak nie w sileniu się na wymyślne diagnozy. Trzeźwe spojrzenie to dzisiaj i tak bardzo dużo.

## 7.

To trzeźwe spojrzenie nie od dziś wybiega u Dąbrowskiego w niebo, które milczy – „jak grób, jak Bóg, jak bruk”.<sup>7</sup> W tym kamiennym milczeniu „nieba / wybrukowanego czaszkami umarłych” objawia się Bóg długonogich komarów – „Bóg pajaków czy much”.<sup>8</sup> Do takiego Boga można modlić się być może tylko szczerą modlitwą – modlitwą niepokojąco trzeźwą:

Zastanawiam się, kto nas karmi, kto  
rozsypuje trutki, rozstawia pułapki.<sup>9</sup>

Ale modlitwą do niego jest też to rosnące pragnienie, by rzucić się w przepaść, od której nic nas nie oddziela – nic, prócz umow-

<sup>7</sup> *Bruku, przepraszam, że zwracam się do ciebie...*, s. 15.

<sup>8</sup> Pierwsze przytoczenie: *ibidem*, s. 15; drugie: *Trzy wiersze o komarach*, s. 22.

<sup>9</sup> *Jestem jednym z dziesięciu...*, s. 7.

nych granic, jakie wyznacza nam pewną ręką wodogłowy geniusz naszych czasów, karłowaty duch ponowoczesnej cywilizacji.

## 8.

Persona wierszy Dąbrowskiego to trzeźwy, nieco zgryźliwy, ironista – kieszonkowy Eklezjasta, Kohelet komarów. Ale też znudzony swoją rolą urzędnik od wierszy, wieczny stypendysta poezji, umęczony niekończącą się podróżą donikąd. Zmieniają się miejsca, łóżka, kobiety, ale w istocie nic się nie zmienia, wszędzie jest tak samo. Wszędzie ta sama nuda i ta sama swojska stęchlizna, z której – jak czytamy – „rodzi się / życie”.<sup>10</sup> W tym życiu – bujającym się niczym hamak między słońcem i księżycem – można by zamieszkać wierszem, można by w nim nawet szukać oparcia, również dla poezji, gdyby nie nieznośny egotyzm kogoś, kto pcha się do wiersza – mówi w wierszu, mówi wierszem, bierze jego słowa w swoje posiadanie. To w tej egotycznej pustce skwierczy nuda. Nuda – aż mdli. I właśnie przeciwko niej protestuje wiersz – układa się w słowa prostej, naiwnej, tkliwej prośby: „Wołam was: / numizmatyko, filatelistyko, rybki i samoloty / z dzieciństwa, na powrót mnie pochłońcie. [...] Niech / coś mnie pochłonie [...]. I niech to nie będzie tylko / piękno, tylko piekło”.<sup>11</sup> Czy taka prośba nie sięga niemożliwego? Czy coś może uczynić jej załość? Czy piekło piękna jest czułe na nasze wołanie? Czy dotknięcie jego ognia jest na ludzką miarę? Być może. Ale prawdziwe piękno przychodzi nieproszone. Zjawia się nieprzejednane jak Szeol, potężne jak śmierć. I zostawia miejsca obolałe, zdruzgotane, wypalone. Te miejsca są – powtarzam za poetą – „jak dziury po gwoździach” i jak „pusty grób”.<sup>12</sup> Wolno może powiedzieć, że

<sup>10</sup> *W drodze do Jerozolimy*, s. 19.

<sup>11</sup> *Ten moment przed snem...*, s. 27.

<sup>12</sup> *Proboszcz z Kalmaru wyznał publicznie...*, s. 37.

poezja Dąbrowskiego jest na swój sposób teologią pustego grobu, a to znaczy wiary, która pozostaje sobą tylko wtedy, gdy nic jej nie oddziela od niewiary, jak nic nie oddziela lewej strony twarzy kobiety po wylewie od prawej strony jej twarzy. W wierszu, do którego się odwołuję, brzmi to tak:

Lewa strona jej twarzy wszystko już wie,  
prawa też.

Mogłoby się wydawać, że nie ma między nimi  
żadnego porozumienia.

Lecz gdy ruchliwa część coś mówi albo się śmieje,  
druga uparcie ciągnie za kącik ust, przywołując  
do porządku swoje egzaltowane odbicie.

Wygląda to trochę jak przeciąganie liny  
nad przepaścią.<sup>13</sup>

Ta zburzona symetria i rozwierająca się za jej sprawą przepaść – są w każdym z nas. To one czynią nas ludźmi. Każdy z nas może powtórzyć – nie bez nuty ironii, to prawda, ale i zupełnie serio:

czuję w sobie lód i skwar, i tornada,  
rośliny, ludzi, zwierzęta i twoje drobne  
stopy, które biegną na spotkanie ze mną  
ulicą wstrząsaną dreszczem deszczu<sup>14</sup>

Nie wiemy, kto biegnie nam na spotkanie. Miłość czy śmierć?  
Być może wie coś o tym serce, którego tupot chcielibyśmy usły-

<sup>13</sup> *Portret kobiety po wylewie*, s. 39.

<sup>14</sup> *Weź ode mnie trochę tego ciężaru...*, s. 13.

szeć. Coś w tej kwestii podpowiada nam może ten mrowiący szron pracującej w nas wyobraźni, ten mżący dreszcz, który niekiedy nas dosięga i scala na moment. Póki co, lewa strona naszej twarzy odbija się w prawej. Prawa w lewej. Przyświadczają jedna drugiej i przeczą sobie nawzajem. Rozdzielająca je niewidzialna linia to tafla lustra, w którym widać, że to, co jest, przegląda się w tym, czego nie ma, a nieistnienie podpowiada kształt istnieniu. Tak pracuje lustro. Na czymś podobnym – tak sądzę – polega praca sztuki, praca poezji. W lustrze wiersza rozsypane słowa układają się na mgnienie w zimny płomień sztucznych ogni, w „tysiące iskiei, których nie da się złożyć”, a mimo to są jak „zdanie / wielokrotnie złożone do grobu” i wciąż na nowo powstające z martwych.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> *Chciałem uratować ich jak najwięcej...*, s. 31.





# Sny i rdza

## (uwagi o wierszach Bartosza Konstrata)

### 1.

Świat wierszy Bartosza Konstrata to świat ze snu, który nie daje wytchnienia – świat wydobyty na jaw przez jakiś oniryczny instynkt, wyłuskany spod podszewki jawy, uchwycony „w chwilach przebudzenia i niedokładnych odwzorowań rzeczywistości”.<sup>1</sup> Jeden z bohaterów tej poezji powie: „za plecami ma tylko sen, mleczną rzekę istnienia, spienioną i // wpływającą w swoje własne łono”.<sup>2</sup> Takie zrównanie snu i istnienia sugeruje (i uzmysławia), że sen i istnienie są dla siebie nawzajem kanwą, że przenikają się wzajemnie, że istnienie ma naturę i konsystencję snu, że sen jest źródłową formą istnienia. I właśnie dlatego – dopowiadam za poetą – tak realne jest to, co przemazuje się nam w oczach na zmęczeniu, pod opadającymi powiekami, we śnie.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> B. Konstrat, *De Schreeuw, 1895*, w: idem, *thanatos jeans*, Łódź 2005, s. 11 (dalej cytaty z tomu sygnuję skróttem – tj).

<sup>2</sup> B. Konstrat, *twoje imię*, w: idem, *własny holokaust*, Tychy 2015, s. 18 (dalej cytaty z tomu sygnuję skróttem – wh).

<sup>3</sup> Karol Maliszewski pisał o debiutanckim tomie Konstrata: „Niepokojący oniryzm tych surrealnych wizji na długo pozostaje w pamięci”; dopowiedzmy więc, że z czasem ta sugestywność onirycznej aury jeszcze się nasili i jeśli wiersze autora *thanatos jeans* nadal „tworzą rozpisaną na gesty, scenki i sytuacje opowieść o człowieku”, jeśli wciąż na nowo aktualizują „jego gotowość do wypowiedzenia samego siebie poprzez fragmenty snów i jawy, wybrane i ustawione obok siebie z wdziękiem i mistrzostwem”, to oniryczny żywioł w kolejnych odsłonach tej opowieści odgrywa – mam wrażenie – coraz większą rolę (K. Maliszewski, *Dżinsy z Tanatosa*, w: idem, *Po debiucie. Dziennik krytyka*, Wrocław 2008, s. 116).

## 2.

Jednocześnie świat zjawiający się w tej poezji to świat o dobrze wyczuwalnej fakturze, pełen rantów, zadr, kaleczących krawędzi – niemal namacalny. Jest w nim przenikliwy, wilgotny chłód ciągnący od pokrytych lodem rzek. Jest szron zarastający szyby, wnioskujący w ciało. Jest wbity w kolano dziecka – wciąż dryfujący przez czas – „brudny okruch / blachy”.<sup>4</sup> Są palce dotykające zadrapań, pęknięć, szram – wyczuwające w nich bezosobowy, tępy ból. I jest skóra rozumiejąca więcej, niż myśl. Ujmowana w ten sposób rzeczywistość sprawia wrażenie chropawej, martwej, wypalanej – jak po pożarze. Kruszy się i rozpada – jakby była przeżarta przez rdzę. Jej szkielet tworzą nagie żebra opuszczonej stacji benzynowej, krokwie i banty nocnych strychów, nagie drzewa, połamane parasole i rybnie ości rzucone na „okrutny bez powodu wiatr”.<sup>5</sup> Ale zarazem w tej zdruzgotanej i wypatroszonej rzeczywistości pleni się coś błotnistego, bagiennego – coś, co nieustannie fermentuje i kipi.<sup>6</sup> Ten wzbierający żywioł to pleśń śmierci – uparcie rozrastające się, pełnące po wszystkich liszaje umierania. To za ich sprawą za dnia toniemy w odmętach światła, które „rozkwita jak stłuczony oddech”, nocą przemierzamy „spalone // ścierniska”, a „nasze twarze pozbawione masek” – twarze zobaczone w lustrze, po przebudzeniu – to w istocie „negatywy portretów

<sup>4</sup> *I może*, tj, s. 10.

<sup>5</sup> B. Konstrat, o *łatwych piosenkach*, w: idem, *traktaty konstrata*, Katowice 2008, s. 19 (dalej cytaty z tomu sygnuję skrótami – tk).

<sup>6</sup> Jak choćby morze w wierszu *Liż*, które „kipiało jak sfermentowane” (tj, s. 29). Ta buzująca kipiela, na różne sposoby dająca o sobie znać w wierszach Konstrata, jest ekwiwalentem gorączki trawiącej świat (i podmiot) tej poezji – gorączki chorobliwej, spopielającej, ale też zabarwionej erotycznie, graniczącej z egzaltacją. W wierszach autora *własnego holokaustu* – jak pisał przed laty Karol Maliszewski – „wyczuwa się podskórne drżenie, wyczuwa się jakąś egzaltację. Egzaltację zamierania w pół gestu. I w końcu egzaltację umierania, rozkładu” (K. Maliszewski, *Dżinsy z Tanatosa...*, s. 115).

trumiennych”.<sup>7</sup> W wierszu *Mirabelki* poeta powie: „spleśniały język słońca trawił moje trzewia”.<sup>8</sup> W innym – dużo późniejszym – napisze: „zamieszkały w nas dziwne owady, bóg podpala nam w głowach pudełka zapalek”.<sup>9</sup> W tych rozbłyskach – które są niczym eksplozje „szrapneli” i żarzą się w umyśle jak „dogasający ul” – świat na moment zyskuje widmowy kształt, krystalizuje się w owadziej bieganinie skorodowanych, rozsypujących się obrazów.<sup>10</sup> Te obrazy mrowią się w wierszach, żyją swoim owadzim życiem w ściółce słów. Trwają przy nas i udzielają nam swojego istnienia. Jak czytamy w *traktatach konstrata*:

Najbardziej wierne są owady. Mają niewiele czasu. Ich życie to rytuał. Bóg nie przeznaczył dla nich żadnych wątpliwości.<sup>11</sup>

### 3.

Ściółka słów jest nie tylko pożywką dla pleśni umierania. Pleni się w niej też grzybnia języka. W wierszu *o łatwych piosenkach* Konstrat pisze: „te podstępne usta, które zagnieździły się w moim uchu. Jestem ich / więźniem”.<sup>12</sup> W jednym z ogniów *encyklopedii utraconych szans* dopowiada: „dzień mówi do mnie szyfrem, zakazonym językiem, obleczonym w trąd”.<sup>13</sup> W ten sposób daje o so-

<sup>7</sup> Dwa pierwsze wyimki: *twoje imię*, wh, s. 18; *western*, wh, s. 12; trzecie przytoczenie: B. Konstrat, *Sędziowie*, w: idem, *samochody i krew*, Kraków 2009, s. 13 (dalej cytaty z tomu sygnują skróttem – sik).

<sup>8</sup> *Mirabelki*, tj, s. 30.

<sup>9</sup> *pantery*, wh, s. 32.

<sup>10</sup> Vide: *Ul dogasa* (sik, s. 16).

<sup>11</sup> *traktat o wierności*, tk, s. 18.

<sup>12</sup> *o łatwych piosenkach*, tk, s. 19.

<sup>13</sup> B. Konstrat, *bum, bum*, w: idem, *dzika kość. encyklopedia utraconych szans*, Olkusz 2013, s. 15 (dalej cytaty z tomu sygnują skróttem – dk).

bie znać praca „języka liżącego zwłoki”.<sup>14</sup> Krok dalej są już „pyłki śmierci w // korzeniach sylab” i „grzybnia, która się rozsiewa”.<sup>15</sup> Jak czytamy w wierszu *piknik: ostatnie starcie*: „wszystko rodzi się w świetle, / pulsuje w żarłocznej grzybni, w muzycznym sercu, którego zwrotki to kolana rzek, refreny – // gardła autostrad”.<sup>16</sup> To „muzyczne serce” pracuje w upiornej ciemności – jest jak widmo w fotograficznej ciemni, jak snop światła w czerni kina. Jego ciemne tętno ożywia „nieskończone historie na wyblakłych zdjęciach” i wprawia w ruch historie rozwleczone w nieskończoność – kręcące się w kółko na „przydługim filmie”.<sup>17</sup> Tak zjawia się świat – dotkliwie realny, uformowany ze zjaw, spowity w sen mowy.

#### 4.

Świat wierszy Konstrata – jak pisze Alina Świeściak – „wspiera się na chwiejnej równowadze upajającej zmysłowości i otwierającej się pod nią pustki”, jest „fantastyczną kombinacją zmysłowości, zachłannego pożądania i poczucia nieuchronnej utraty”, a rejestry te spaja trudny do rozwikłania „splot naiwności i oczywistości z jakąś niepokojącą tajemnicą, zawsze tą samą, za którą stoją tłumione libidalne pragnienia”.<sup>18</sup> W tym samym szkicu czytamy, że autor *własnego holokaustu* jest „kolekcjonerem zmysłowych

<sup>14</sup> *opowiadanie o skórze*, dk, s. 33. Motyw lizania – na różne sposoby ukonkretniany, często zabarwiony erotycznie, ale sytuujący się też w wielu innych ramach i kontekstach – powraca w wierszach Konstrata niemal obsesyjnie. Oto jeszcze jeden z wielu możliwych przykładów: „język – błogie homagium dla zabitych w trawie, dla leżących w konwaliach, dla liżących róż” (*język jest*, dk, s. 5).

<sup>15</sup> *piknik: ostatnie starcie*, wh, s. 20; *opowiadanie o skórze*, dk, s. 33.

<sup>16</sup> *piknik: ostatnie starcie*, wh, s. 20.

<sup>17</sup> *trawertynowe mięso*, dk, s. 46; *zwierzętko sensu*, dk, s. 7.

<sup>18</sup> A. Świeściak, *Szybka akcja, mroczne klimaty*, w: idem, *Lekcje nieobecności. Szkice o najnowszej poezji polskiej (2001-2010)*, Mikołów 2010, s. 136, 137, 135.

historii i zmysłowych fraz”, że „mnoży poetyckie byty, sprawdza »ja« za pomocą cudzych »kodów egzystencjalnych« [...], konstruując wiele biografii alternatywnych, zachłystuje się przy tym zmysłowym bogactwem, »wylewem« rzeczywistości”, a „zmysłowa elegancja” jest u niego „umiejętnie kontrapunktowana językową i fabularną dosadnością”.<sup>19</sup> Tak odzywa się głód rzeczywistego istnienia, głód realnej obecności, wydobywający na jaw to coś zwierzęcego, co wciąż mamy wszyte pod skórę – żywe pragnienie, panikę w potrzasku, prawdziwy ból. Podmiot i bohater tej poezji powie: „I tylko ja – zawsze taki nieśmiały i płochy. Jak gdybym był kropką niedokończonego / zdania. [...] Jak gdyby ktoś obiecał mi więcej – gdzie on teraz jest?”.<sup>20</sup> Ale rzecz nie tylko w tym, że zawsze chcemy czegoś więcej, że nie wystarcza nam „jesień, wiosna, jezioro, / lotnisko, samotność”.<sup>21</sup> W istocie chodzi o to, by buzujący w nas ogień ogarnął całe istnienie – jak w wierszu *Obowiazki*: „Przespąć się z nim. I ze wszystkim.”.<sup>22</sup>

## 5.

Ta zachłanna zmysłowość wierszy Konstrata ma kilka podstawowych odcieni. Jest w tych wierszach czułość – zapożyczona w ciele, pachnąca żywą skórą, pulsująca, naelektryzowana, ale zarazem niemal zimna, po trosze okrutna. Jest dziwne okrucieństwo – dziecięce, instynktowne, na swój sposób niewinne i jednocześnie świadome siebie, niemal perwersyjne. I jest dreszcz fascynacji zrodzonej w chłopięcej wyobraźni – fascynacji podbarwionej erotycznie, naelektryzowanej czymś wysmakowanym, delikatnej, ale zarazem mocnej jak głęboki sen, odurzającej. By

<sup>19</sup> Ibidem, s. 137, 134, 135.

<sup>20</sup> *thesaurus miłości*, tk, s. 27.

<sup>21</sup> *Uśnij*, sik, s. 40.

<sup>22</sup> *Obowiazki*, sik, s. 30.

nakreślić kontur tej fascynacji poeta posłuży się – w wierszu *Piski* – precyzyjnie zbudowanym napięciem. Z jednej strony oglądane w dzieciństwie antyczne rzeźby nagich mężczyzn na czarno-białych fotografiach – równowaga ich formy, czystość linii. Z drugiej – również pamiętane z dzieciństwa – pachnące mrozem lub rozgrzane w słońcu męskie ciała, ich gorące tchnienie, w którym ogrzewa się zziębnięta wyobraźnia wiejskiego chłopca. To napięcie dotyka też czegoś ciemnego i niepokojącego, dosięga libidinalnego podglebia egzystencji i miłości, powołuje do istnienia widmowe „mitologie uszyte z nerwic i nieżyków”, ale ma przede wszystkim jasną tonację, która wybrzmiewa u Konstrata w zdaniach takich, jak to:

Ja myślałem o tobie przez te wszystkie lata, wyszywałem palcami liter twoje wargi, twoje skostniałe dłonie, które mógłbym ogrzać.<sup>23</sup>

Albo w ten sposób:

Dotknąłem cię ciepłym ze strachu palcem. Odwróciłaś się do mnie i zobaczyłem na twojej twarzy, że wszystkie planety wciąż krążą spokojnie.<sup>24</sup>

## 6.

W poezji autora *thanatos jeans* obowiązuje dziwny i niepokojący surrealny realizm – w nieoczywisty sposób zahaczony o konkret doświadczenia, o doznania ciała, ale zarazem skłócony z jawą rzeczywistości, jawnie oniryczny, powierzony fabulacjom wyobraźni, która,

<sup>23</sup> *Na huśtawkach*, sik, s. 15; cytat wyżej: *usb moje serce*, dk, s. 48.

<sup>24</sup> *Pył, proszek*, sik, s. 26.

owszem, wybudza słowa ze snu, rozbudza ich asocjacyjny i syntaktyczny potencjał, ale sama jest jak senny majak i jak lunatyczne błędzenie. To ten somnambuliczny ruch wyobraźni (ściśle powiązany z poruszeniami mowy) odpowiada za wewnętrzną płynność rzeczywistości ewokowanej w wierszach Konstrata – w wierszach i poprzez nie. Ich rozlewna obrazowość znajduje oparcie w rozlewności składni – w jej chwiejnej dyscyplinie, która podtrzymuje i rozpędza frazę, nadając jej formę gramatycznie ustaloną, domkniętą, a zarazem znaczeniowo labilną i wyobraźniowo otwartą.

## 7.

Znakiem firmowym tej poezji są figury semantycznie niezde-terminowane – zmienne, migotliwe, tłoczące się w pośpiechu na stopniach „ruchomych schodów”.<sup>25</sup> Zawsze w rozbiegu do finałowego salta, które zawisa w powietrzu – nigdzie, w miejscu, które się wymknęło. Konstrat powie: „wszystko, co umyka uwadze / reporterów i śpiących górników, to wszystko będzie pointą”.<sup>26</sup> W ten sposób do głosu dochodzi przeświadczenie, że powinnością poezji jest trwać w niepewności – zawierzyć pytaniu, niespełnieniu, czystości pragnienia. W innym miejscu poeta napisze – w imieniu kogoś, kto mówi w wierszu *wersje*: „jak // gdyby prowadziła mnie pomyłka, pełna błędów errata”.<sup>27</sup> Tak nakreślona marszruta – biegnąca śladem drukarskich omyłek, rozpisana na „jest” i „powinno być” – nie układa się w czysty dukt pisma. Przeciwnie. Jest ścieżką słów, które zgubiły drogę i teraz błąkają się po manowcach przejęzyczeń. To z tych manowców wybrzmiewa pytanie: „ktoś mnie napisał i teraz mnie prowadzi stróżka opowieści, wyciekająca z pęknięć w wodzie i / w oparach

<sup>25</sup> *Liż*, tj, s. 29.

<sup>26</sup> *tarcie*, dk, s. 44.

<sup>27</sup> *wersje*, wh, s. 6.

światła?”.<sup>28</sup> I stamtąd też dobiega odpowiedź: „ktoś opowiedział / moją śmierć i echo przyniesie ją znów do mnie, ułoży na progu zwiniętą w kłębek jak // bezdomne zwierzę”.<sup>29</sup>

## 8.

Te omyłki i błędy zdradzają – między innymi – że żyjemy w wielu opowieściach jednocześnie, na kartach wielu historii. I zarazem – paradoksalnie – żyjemy „nigdzie”, zawsze „nie u siebie”, niezmiennie porzuceni przez to, co bezpowrotnie minione, opuszczeni przez niespełnione możliwości, przez marzenia, które nie stały się rzeczywistością. Z takiego rozpoznania wyrasta świat rozbity i płynny – raz za razem zestawiany z tasowanych obrazów, nieustannie przemontowywany, wciąż od nowa wtłaczany w kieszonkowe opowieści do składania i rozkładania, rozpisywany na historie snujące się równolegle, autonomiczne, domknięte, i jednocześnie w jakiś niejasny sposób wzajemnie poprzepłatanne, otwarte na siebie nawzajem, otwarte na nowe wątki, nowe warianty, nowe zakończenia.<sup>30</sup>

## 9.

Wyobraźnia Konstrata pracuje jak stół montażowy, na którym tnie się i klei naświetlone już klisze długich fraz. Tak właśnie rodzi się topografia świata wykreowanego przez wiersze au-

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Jedną z form tych przetasowań – szczególnie wyrazistą, bo uwidaczniającą się w planie metatekstowym – jest zderzenie rzeczywistego następowania po sobie wierszy na kolejnych stronach tomu *samochody i krew* z odmienną – alternatywną – ich kolejnością zestawioną w spisie treści książki, gdzie – dodatkowo – wiersze pogrupowane zostały w trzy cykle, których tytuły – co podkreśla typografia – układają się w lustrzaną odwrotność tytułu tomu: „krew” „i” „samochody” (vide: sik, s. 51-52).



tora *korekty pasma* – ich widmowa geografia, która wymyka się uroszczeniom nazbyt dosłownej kartografii, ale zarazem pozwala przecież odczytać imaginacyjne współrzędne i odnaleźć się w miejscu wyobraźni. Ta widmowa topografia tworzy przestrzeń dla wpisanej w wiersze biografii – nierzeczywistej biografii, której materia utkana jest z realnych zdarzeń, z doznań dotkliwie obecnych, zakarbowanych w ciele, zapisanych frazami nieogajających się zranień i ćmiącego w nich bólu, erotycznego dreszczu, niedających się uśmierzyć pragnień. Innymi słowy, wiersze autora *encyklopedii utraconych szans* obrysowują miejsce egzystencji – miejsce wydarzającego się życia. To miejsce jest u Konstrata miejscem fikcji – w mocnym sensie realnej, bardziej rzeczywistej niż otaczający nas świat, odsłaniającej coś głęboko prawdziwego. Ta prawdziwa fikcja, która bierze w posiadanie wszystko, co odczuwamy jako realne, jest fikcją grawitujących słów, fikcją poezji. Jej imaginacyjna materia wyłania się z ciemnego podglebia świadomości, ma w sobie coś z bezwładności nocnych marzeń, ale opatrzona jest też mocną sygnaturą autorską – sygnaturą stylu.

## 10.

Ten styl – rozpoznawalny, choć wciąż chyba nie do końca ukształtowany – jest oczywiście przede wszystkim poetycką dykcją. Ale jest też formą wyobraźni, której praca przekłada się na charakterystyczną dla tej poezji poetykę dotkliwości. Konstrat pisze: „obudziłem się ranny, przetrącony, nieobecny dla wszystkich”, „kaleczyły mnie wiosny, rosły we mnie gałęzie // historycznej śmierci”, „zajmuje mnie tylko pielęgnacja rany”.<sup>31</sup> Albo tak: „ciała mieliśmy wypełnione potłuczonymi // szklankami i talerzami”, „bądź mną, zostań, spójrz w lustro, do-

<sup>31</sup> *Tonno intife*, sik, s. 37; *pantery*, wh, s. 32; *Historia, potem replay*, tj, s. 21.

tknij szkieletu bólu”.<sup>32</sup> Jakby wyobraźnia poety przyświadczała jakiejś organicznej „potrzebie bólu”.<sup>33</sup> Jakby ten ktoś „ciągle ranny, złapany w sidła klatki, wciąż przerażony” nosił w sobie – „zmrożony nóż”.<sup>34</sup> Biorę ten motyw z tomu *własny holokaust*, by przypomnieć, że już w książce *samochody i krew* ważną rolę – rolę „przykładu” i „przekładu” – odgrywał tkwiący w gardle nóż „ostri i płonny”.<sup>35</sup> Myślę o *piosence czuwającego*, w której zjawia się zaprawione goryczą ostrze tego, co uwięzło w krtani – tkwi w niej jak niewypowiedziane słowo pożegnania i zarazem jest szukającą słów modlitwą:

ostri nożu i wsobny raczej obudź rany  
raczej nie pozwól zasnąć obudź raczej ból  
niż daj spać fałszywie raczej obudź ból<sup>36</sup>

To rozbudzanie bólu – jątrzenie rany – otwiera wrażliwość i język na świat, który jest jak okrutny cyrk zarżniętych, wypatroszonych zwierząt – cyrk, w którym „dobre zdrowie zawdzięcza się najczęściej zwierzętom / podłączonym pod prąd”.<sup>37</sup> Ten cyrk – jak czytamy w wierszu *scjentyzm* – „jest // wszędzie, szczególnie w snach i chorobach, szczególnie w majaczeniach chorób,

<sup>32</sup> *frida*, wh, s. 30; *De Schreeuw*, 1893, tj, s. 11 (tytułowe „De Schreeuw” – po holendersku „krzyk” – to aluzja do słynnego obrazu Edvarda Muncha, ukończonego w roku 1893; wspominam o tym ze względu na dolorystyczną aurę *Krzyku*, ale także dlatego, że w wierszach Konstrata pojawia się sporo odesłań do malarstwa, co – obok częstych nawiązań do poetyki filmu i do konkretnych dzieł filmowych – warte jest osobnego namysłu).

<sup>33</sup> *w siedemnastym odcinku nakładam na głowę koc (smutna dziesiątka i kolor upadku)*, dk, s. 54.

<sup>34</sup> *Prawie przestałem oddychać*, tj, s. 37; *twoje imię*, wh, s. 18.

<sup>35</sup> *Przykład*, sik, s. 19.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *De Schreeuw*, 1893, tj, s. 11.

ale nie tylko, / jest wszędzie”.<sup>38</sup> Takiego świata nie sposób zaakceptować, ale zarazem taki właśnie świat – i tylko taki – jest miejscem realnego życia z całym jego dziwnym i okrutnym pięknem. W tym rozpoznaniu – jak sądzę – ma swoje źródło obecna w poezji Konstrata dialektyka „pokarmu i głodu”, bliskości i dystansu, miłości podsycanej przez zazdrość i czułości przenikającej się z okrucieństwem.<sup>39</sup> Widać to dobrze zwłaszcza w erotykach poety. Kiedy – na przykład – pisze: „byłeś koszulą z pokrzyw, gradem urodzaju”.<sup>40</sup> Albo tak:

kiedyś w nocy dotknąłem jego ciała i poczułem, że on na pewno umrze, nawet, jeśli jest piekło, on do dzisiaj nie wie, że ja się domyślam<sup>41</sup>

Tym zdaniom wtórują frazy z późniejszych wierszy: „boję się bardziej niż ranne zwierzę”, „nie mam już w tobie plonu. mości // się we mnie rana, grzebie we mnie strach.”<sup>42</sup> I ta: „pogrzeb myśli, trupozu, wydobędziesz śpiew”.<sup>43</sup>

## 11.

W tonacji tych egzekwii jest coś prostego, niepokojąco oczywistego – coś, co pozwala patrzeć w oczy umierających zwierząt, słyszeć trzask odzierania ze skóry, widzieć martwe mięso, dostrzegać pleniącą się na wszystkim pleśń śmierci. Widzieć – i nie

<sup>38</sup> *scjentyzm*, wh, s. 31.

<sup>39</sup> *w pokoju traum i totemów*, dk, s. 51.

<sup>40</sup> *Tonno intife*, sik, s. 37.

<sup>41</sup> *Sierść*, tj, s. 28.

<sup>42</sup> *o łatwych piosenkach*, tk, s. 19; *western*, wh, s. 12.

<sup>43</sup> *w potrzasku*, wh, s. 21.

odwrócić wzroku. Być może tak właśnie patrzy martwe oko wiersza. I może tylko wiersz o martwym spojrzeniu jest w stanie puścić do nas oko. Choćby tak:

i nie jestem pewien, czy widziałem to w filmie, czy w wiejskim teatrze, gdzie radość się mieszała z roztopionym

smalcem, na którym się smażyło święta i wakacje, nogi ciotek, odnogi cierpienia, bo nic nie wychodziło lepiej niż cierpienie, niż umieranie w nędzy, kiedy węszył strach i znajdował padlinę<sup>44</sup>

W tym mrugnięciu jest jakaś dziwna – przyziemna, na poły trywialna – ekstatyczność. Jest podszyty nią bieg słów – zdyszany, pełen potknięć bieg w niemą, fermentującą rzeczywistość, która oku wyobraźni (i oku poezji) jawi się jako oschła, obojętna groza. I jest intuicja, że właśnie w tej grozie kryje się ocalenie. Wystarczy powierzyć się jej. Wystarczy wejść w nią z zamkniętymi oczami.

## 12.

Ocaleniem jest też intymna prawda poezji. Jeśli więc zjawia się w tych wierszach historia – to prywatna. Jeśli realna rzeczywistość – to przepuszczona przez osobisty, wewnętrzny filtr. Egzystencjalny kontur zapisów Konstrata – ironiczny, podszyty zmyśleniem – nie sprowadza się jednak do cyzelowania autoportretu. Przeciwnie. Nie ma tu egotycznego panoszenia się w wierszu. Nie ma ani czarnych podkoszułków, ani melonika na bakier. Jest sygnatura wyobraźni. Jest rozkręcający się wir obsesji. I jest wprawiona w ruch szpula z filmem, w którym przygody słów idą o lepsze z przecuciem rzeczywistej obecności, z poczuciem, że gramatyka – również gramatyka tworzenia – toruje

<sup>44</sup> *postsynchrony śmierci*, dk, s. 37.

drogę jakiejś innej składni, która wrasta w nas jak plątanina korzeni, jak delta szukającej ujścia rzeki.

### 13.

Niektóre wiersze Konstrata to urywki obyczajowych historii – podanych ironicznie, jawnie fikcyjnych, wydumanych, jakby wyjętych z odcinków nudnawej telenoweli o życiu wziętej z czytań middle class. Bohaterowie tych historii to papierowe wydumuszki – nawet imiona mają papierowe. Są lekko zblazowani, odrobinę nieprzytomni, upozowani, z naiwnym uporem pielęgnują neurozy, odgrzewają resztki erotycznych ekscytacji, starają się stłumić w sobie lęk, zagadują pustkę:

– Chyba nie chcę tej książki w domu, tych listów bliźniaczo podobnych do siebie, – bądź ze mną – czekam na ciebie – przyjdź do mnie – wyjdź za mnie – wróć do mnie – bądź ze mną – co te słowa tak naprawdę znaczą?

Nie chcę wiedzieć, bo wiem.

– No cóż – odpowiedziałem – mam ten problem z Edmundem.<sup>45</sup>

Tak wygląda nasz świat odbity w ekranie telewizora. I jeśli nawet nie „wszyscy gramy rolę // zagranicznych gwiazd, szemrzących garniturów i sukienek z tafty”, to i tak ma nas w swojej władzy nawiedzony reżyser –

opętany nowym realizmem, gdzie kamera uwodzi, a montaż to sitko, drobny cedzak sensu i uśpionych lęków, których nikt nie rozumie, bo namalowano je

<sup>45</sup> *Minstone, 1984, dopisek dla E. White'a, s. 22-23.*

na skórach zwierząt ofiarnych, mężczyzn ofiarnych, na kościach trupów siedzących w strapontenach<sup>46</sup>

Ci umarli na dostawkach to nasza widownia, wpatrzona w świat, który – jak próbujemy wierzyć – „nie jest jedynie garścią piachu rzuconą w twarz kiepskiego grajka”.<sup>47</sup> Na tym rozpoznaniu – trzeźwym i okrutnym – rzecz jednak się nie kończy. Owszem, jesteśmy postaciami „rozklekotanego serialu” i nasze życie – „melodramat bez zakończenia” – rozwija się „w kiczowatym wątku”, ale zawsze też toczy się „na przedmieściach wojny”, z uporem, na zimno wkręca się „w rzeczywistość jak skandynawski film” i nieustannie podszyte jest czymś dosadnym, brutalnym, złowieszczym.<sup>48</sup> To ciemne podglebie daje o sobie znać w nagłych przepięciach, w migotaniu tła, w przenikającym wszystko – płynącym z jakiejś nieokreślonej głębi – „pulsowaniu herców”, które przekłada się na drgania, drżenia, dygoty.<sup>49</sup> Jeden z bohaterów poezji Konstrata – i zarazem podmiot wiersza – powie: „życie to przeważnie trzęsące się ręce”.<sup>50</sup> Inny – również rozpisany na dwie role – wyzna: „Jeszcze jestem drzeniem”.<sup>51</sup>

## 14.

To właśnie temu drzeniu wychodzą naprzeciw scenki rodzajowe przeszyte niejasnym dreszczem – czymś niepokojącym, na poły

<sup>46</sup> *gigazylion, ten piesek*, dk, s. 19; cytat wyżej: *popularny myśliwy, we wnętrzu którego*, dk, s. 34.

<sup>47</sup> *gigazylion, ten piesek*, dk, s. 19.

<sup>48</sup> Dwa pierwsze przytoczenia: *wiersz*, dk, s. 50, 49; dwa kolejne: *qc*, dk, s. 13; ostatnie: *wiersz*, dk, s. 49.

<sup>49</sup> *qc*, dk, s. 13.

<sup>50</sup> *Noce i dnie*, sik, s. 32.

<sup>51</sup> *traktat o czynniku ryzyka*, tk, s. 11.

tajemniczym, i zarazem zwyczajnym, niemal oczywistym. W ekspozycji wiersza *Louveciennes* wygląda to tak:

Psy z ochotą nurkujące w stawie. Jeżeli jakiś zmarły woła o ratunek, z pewnością go dostanie, choć raczej nie dzisiaj.

Po raz pierwszy od dawna jesteśmy tu razem. Małgorzata przyniosła weki pełne wiśni. Światło zaraz znalazło do środka. Jest cicho, słychać, że konie gryzą trawę tuż pod oknem kuchni.

A tak w wygłosie:

Louveciennes umiera, drewno gnije, deszcz pada, duchy się kołaczą. Odór starych domostw, przetarte aksamitne pokrycia. Zapuszczymy się w płataninę ogrodu porośniętego chwastami, będziemy spacerować po nabrzeżu rzeki, a rano się okaże, że i tak jedyne, co nas tutaj może spotkać, to śniadanie w robotniczej knajpie.<sup>52</sup>

Jest w tym może sugestia jakiejś głębi – czegoś, co odbrzmięwa wołaniem zmarłych o ratunek, kołatanie duchów. Ale jest też poczucie, że żyjemy na powierzchni, że nasz wzrok nieustannie ślizga się po tafli lustra, że innej głębi nie będzie, choć ścigamy ją uparcie, na bezdechu, tonąc.

## 15.

W *encyklopedii utraconych szans* Konstrat pisze: „żyją w twoim oddechu postsynchrony śmierci, niedźwiedzie, których łapy rozdierają serce”.<sup>53</sup> Dogrywanie postsynchronów – nakładanie głosu na obraz, podkładanie słów pod zapisany wcześniej ruch

<sup>52</sup> *Louveciennes*, sik, s. 29.

<sup>53</sup> *postsynchrony śmierci*, dk, s. 37.

warg – to etap filmowej postprodukcji. I właśnie ta czynność – jak chce poeta – zmienia film w „nawne akwarele, gdzie wszystko ma sens”, choć wiadomo – jak czytamy dalej – że „wszystko // nie istnieje, a sens jest wystrzałem z rewolweru wieczności, z namalowanych śliną olbrzymów i cyrku, na którego arenie drążą korytarze chińscy sprzedawcy // majtek”.<sup>54</sup> Za sprawą tej parady obrazów – nieważkich, odrealnionych, przemazujących się w ciszy jak w niemym filmie – dochodzi do głosu przedtakt mowy, chwila przed wydechem, poprzedzająca moment, gdy śmierć dogra – uwyraźni – wypowiedane na ekranie kwestie. To w odwróconym świetle tej projekcji – w milczącej ciemności nadciągającej zewsząd nocy – słyhać wyraźnie, że „ryby pisały scenariusze naszych rozmów” i widać obrazy takie, jak ten: „tańczą wokół niedźwiedzie, w ich językach sens”.<sup>55</sup>

## 16.

Poezja Konstrata nie jest anestezją. Nie szuka łatwych konsolacji. Nie ufa podszeptom sensu rozsądnego, danego z góry, sznurowującego usta. Chętnie tropi jego sidła i pułapki. Wywleka spod podszewki języka – pączkujące tam niczym drożdże w cieście – „małe zarzewia sensu, od których się zaczyna chorobliwa jazda po torze rozsądku, po lodowisku słówek i wulkanie zdań, zasłużonej rozpacz i nieczynnej jaźni”.<sup>56</sup> Wywleka je i nicuje – przewleka na nice, patroszy z watoliny jowialnych znaczeń. Dzieje się tak, ponieważ autor *dzikiej kości* pamięta, że rzeczywistość, której dotyczą projekcje wiersza, nie wyczerpuje swojego potencjału w słownych konstrukcjach, nie można jej sprowadzić do układu pojęć, do sekwencji obrazów. Przeciwnie. Konstrukty – słowne,

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> *kalectwo*, wh, s. 7; *przeboje*, dk, s. 39.

<sup>56</sup> *bum, bum*, dk, s. 15.



myślowe, imaginacyjne – zwykle ją przesłaniają. Stąd – jak sądzę – tyle wyobraźniowej dezynwoltury w zapisach Konstrata i tak silnie dochodząca w nich do głosu potrzeba filtrowania wyobraźni z przedstawieniowych nawyków, potrzeba wybijania myśli z kolein poznawczych strategii, ze skłonności do prostego kalkowania tego, co znane. Stawką wiersza bowiem – tak rozumiem intencje poety – jest nieznanne, niepochwytne, niemożliwe.

## 17.

Konstrat szuka miejsc bez miejsca – miejsc niemożliwych. I w trakcie tych poszukiwań odnajduje niekiedy te dziwne – wytrawione w pustce, wyzierające z niej – zakamarki, w których mieszka płochy „zwierzątko sensu”.<sup>57</sup> To zwierzątko – nocne i płochliwe – węszy w ciemności, buszuje po jej kredensach. Nasze spojrzenie ubiera to myszkowanie w teatralny sztafaż. Poeta napisze, że mysia krzątanina w uśpionym domu „korzysta // z ramp i lampionów, z cudzych dekoracji, świecących w nocy i po-  
ustawianych jedna przy drugiej we wnętrzu kredensu”.<sup>58</sup> W tym teatrze wolno – chyba – zobaczyć figurę wiersza, który wysuwa w ciemność pędy zawiłych fraz, czułki słów, wyczuwające coś, co za dnia nam umyka. Te pędy fraz – pogmatwane, bluszczowate, chwilami nieledwie młodopolskie – układają się w syntagmy rozwijające się na poślizgu, potoczyste i chropawe zarazem, skłonne do inwersji i zdrobnień, często oparte na nieoczywistych kolokacjach, chętnie szafujące liczbą mnogą, pełne abstrakcyjnych wyrażań o wątpliwej referencyjności, a przy tym jakby z rozmysłem udziwnionych, rozchybotanych, nierzadko aż koślawych. W ten sposób myszkujące słowa zyskują wolność, wybiegają za własny horyzont, otwierają się na nieznanne. I jednocześnie tworzą

<sup>57</sup> *zwierzątko sensu*, dk, s. 7.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

ruchliwe ławice wyrazów – ożywiane i mącone przez huśtawki skojarzeń. Można z tych ławic wyłowić wszystko – można w nich odnaleźć powierzchnię i głębię, przenikliwość i banał, mądrość i blagę, rozpaczliwy ton i blik żartu, iskrzący dreszcz i skrzeczącą pospolitość, językową świeżość, odkrywczość, lekkość, werwę i estetykę kalkomanii, nużące słowienie, szlam logorei, w którym w końcu grzęzną słowa rzucone na wiatr.

## 18.

W tym szlamie są i takie wyrazy, które wyblakły od wycierania sobie nimi ust, skarłały, przesiąknęły pustką, a mimo to nie pozwalają o sobie zapomnieć. Jednym z nich jest „wieczność” – obsesyjnie powracająca w wierszach autora *encyklopedii utraconych szans*, ogrywana jako słowo i pojęcie na wiele sposobów, brana w różnych tonacjach, w równym stopniu oswojona, udomowiona i nieskończenie odległa, nieosiągalna. To w jej tchnieniu – na przykład – zapamiętane z dzieciństwa sianokosy jarzą się aurą spraw ostatecznych, przenika je odurzająco-mdlący zapach jakiejś innej rzeczywistości, a w upale wiejskiego lata wisi coś, co – już zawczasu – piszczy w trawie i podpowiada, że w końcu – u kresu – „słońce pęknie i // wejdziemy w rozpaloną ranę”.<sup>59</sup> W ten sposób wieczność – raz jeszcze, na chwilę – zyskuje dawny blask, otwiera się czymś druzgocącym i nieludzkim, a zarazem intymnym, pozostającym na wyciągnięcie ręki. Jednak to nie wieczność – statyczna, abstrakcyjna, spokrewniona z nieskończonością – jest prawdziwym żywiołem poezji Konstrata. Jacek Łukasiewicz powie, że jest to „poezja pędu, niepowstrzymana”, a jej „głównym [...] tematem jest z pewnością czas” – czas w niejasny sposób powiązany z istnieniem, z jego wydarzaniem się, i ten czas, który stanowi materię poezji, czas utkany z rytmów i przebiegów brzmień, uwięzły w sło-

<sup>59</sup> *frida*, wh, s. 30.

wach, w zatrzymanych obrazach, ale zarazem wybudzony, żywy, pulsujący w oddechu lektury.<sup>60</sup>

## 19.

Łukasiewicz pisze o tomie *dzika kość*, że pomieszczone w tej książce teksty „trzeba czytać na głos”, że „słowo drukowane żąda tu od czytelnika głosu”.<sup>61</sup> I dodaje:

Głośne lektury tej poezji muszą się między sobą różnić, często nawet bardzo, czytelnik zmuszony jest do wybierania pomiędzy proponowanymi przez tekst interpretacjami miar i intonacji. Po-tem dopiero otwiera się przed nim pole różnych interpretacji obrazów.<sup>62</sup>

Te miary podpowiadane przez zapisy Konstrata, to „przede wszystkim jedenasto- i trzynastozgłoskowce, mocno obecne w pamięci wiersza polskiego i w historycznej pamięci polskiego języka”.<sup>63</sup> Tworzą one (nie tylko w *dzikiej kości*, ale także w innych książkach Konstrata) rytmiczno-intonacyjną kanwę, która wchodzi w złożone relacje z innymi zasadami modelowania materii tekstu – z zasadami wpisanymi w grafię, dyktowanymi przez

<sup>60</sup> J. Łukasiewicz, *Głos wierszy Konstrata*, w: idem, *Kąt widzenia. Notatki literackie*, Wrocław 2016, s. 336, 334 (uwagi Łukasiewicza dotyczą tomu *dzika kość*, ale wolno – jak sądzę – odnieść je do całej poezji autora *thanatos jeans*). Wpisane w wiersze Konstrata napięcie między „czasem” i „wiecznością” jedynie tu sygnalizuję, przypominając – za Jeanem Guittone – pytania ważne również dla poety: „jak wytłumaczyć fakt, że »trzeba czekać«? [...] jak wytłumaczyć, że akcja całego filmu nie dzieje się w jednej chwili? [...] Dlaczego, jak mówi Platon: »zdarzenie ma miejsce teraz, a nie zawsze«?” (J. Guittone, *Absurd i tajemnica. O czym rozmawiałem z prezydentem Mitterrandem*, przeł. J. Łukaszewicz, Wrocław 1998, s. 53, 55).

<sup>61</sup> J. Łukasiewicz, *Głos wierszy Konstrata...*, s. 333.

<sup>62</sup> Ibidem, s. 336-337.

<sup>63</sup> Ibidem, s. 333.

składnię polszczyzny i przez asocjacyjną syntaksę przenikających się struktur ikonicznych.

## 20.

Akustyczną kanwę tej poezji tworzą – oczywiście – nie tylko rytmy. Jej osnową jest również muzyczne frazowanie niosące zapis. Ma ono u swoich podstaw koronkowe serie wewnętrznych rymów i paronomazji, kontrolowane kolizje słów, składniowe koncepty, rządzone najczęściej zasadą oksymoronu i ukrytej parentyzy. Zarazem jest to muzyka pozostawiona samej sobie, rodząca się z tarcia wyrazów, bliska estetyce szumu, przesterowanego hałasu tła, w którym grawitują współbrzmienia, rezonujące ze sobą przydźwięki, tonacje, linie melodyczne. Wszystko to oparte jest na rozkręcających się okresach zdaniowych, na pasażach nieważkich wyrazów, pamiętających, że są molekułami języka, że mogą układać się w zmienne konstelacje, bo syntaksa góruje nad logiką, a prawa rekacji wcale nie muszą przekładać się na porządek klarownych znaczeń. Ta muzyczna materia to trzewia wiersza – „trzewia bezładnie // spadające z wersu w wers” i jednocześnie ujęte w karby wariacyjnych powtórzeń.<sup>64</sup> Autor *thanatos jeans* jest poetą recydingu. Podobne syntagmy powracają u niego w różnych utworach – odmiennie opracowane, inaczej winkrustowane w materię wiersza, w inny sposób oświetlone. I rzecz nie tylko w wirtuozerskich popisach. Chodzi również o ich referencyjny potencjał. Świat prześwitujący przez te przetworzone frazy to bowiem świat oglądany z różnych punktów widzenia, widziany przez ruchomy okular tych samych figur wyobraźni, obrazów, scen, zdarzeń – powracających jakby od niechcienia i zarazem niemal obsesyjnie. Tych samych, ale sprawdzanych raz jeszcze, na nowo.

<sup>64</sup> *trawertynowe mięso*, dk, s. 46.

## 21.

Konstrat ceni echolalie – potrafi wiele poświęcić dla brzmienia. Ale jego ulubionym zabiegiem jest technika montażu, oparta na łączeniu różnych miar wierszowych i pozostająca w analogii do filmowego montażu akcji równoległych, polegającego – odpowiedzmy dla jasności – na przeplataniu scen należących do wydarzeń rozgrywających się symultanicznie w tym samym czasie. Ta analogia – sygnalizowana przez poetę – jest w pełni uzasadniona. Autor *Pisków* chętnie bowiem pracuje na obrazach i to właśnie obrazy stanowią podstawowy budulec świata ewokowanego w jego wierszach. Jak pisze Alina Świeściak –

Te wiersze to realistycznie wystylizowane scenki, ale realizm jest w nich tylko pozorem, grą prowadzoną z „wizmem” – niemal zawsze narzucają się one jako obiekt do „ogłądania”, każą nam śledzić strzępki zdarzeń, z których większość musi pozostać w ukryciu, jako niewyrażone lub niewyrażalne. Zaś to, co pozostaje w ukryciu, jest konwulsyjne, kipi pod powierzchnią tekstu.<sup>65</sup>

Istniejąca w taki sposób rzeczywistość staje w oczach – „żywi się zahipnotyzowanym wzrokiem widza”.<sup>66</sup> I zarazem ma naturę powidoku – trwa pod przymkniętymi powiekami.

## 22.

Autor *samochodów i krwi* wydobywa załączki obrazów z drobin języka – rozwija je, układa w zmienne konstelacje. Buduje obrazy wewnętrznie rozwarstwione – krzewiące się, poddane aleatorycznym przekształceniom, przemasujące się w zmiennym tempie

<sup>65</sup> A. Świeściak, *Szybka akcja...*, s. 135.

<sup>66</sup> Ibidem, s. 137.

lub eksplodujące niczym „szrapnele w umyśle”.<sup>67</sup> Niekiedy obrazy w tej poezji zjawiają się w serii migawkowych krystalizacji – wyostrzonych na moment w punktowej, konkretyzującej ewokacji. Częściej są to obrazy zmacone i zatarte – jakby zostały wyjęte ze snu, jakby były poruszonym zdjęciem, źle wywołaną fotografią, na której rozszczepione barwy i smugi światła przypominają szybkie pociągnięcia pędzlem. Zwłaszcza wtedy ma się wrażenie, że coś buzuje w ich wnętrzu, coś przez nie prześwituje, że w istocie utkanie zostały z tego, co przez nie przeziera. Ta podskórna transparencja tłoczących się obrazów tworzy efekt przejrzystości – paradoksalnej przejrzystości slajdów, która zasadza się na interferencji niewidzialnej przezroczystości z tym, co widzialne. W ten sposób transparencja medium podtrzymuje obraz. I odwrotnie – widzialny obraz odsłania niewidzialną przezroczystość. Można odnieść to do natury języka – do jego prawdziwej fikcji, uobecniającej nieobecne. Ale można też dopowiedzieć – a wiersze Konstrata dają po temu asumpt – że to właśnie w ekspirujących obrazach zjawiają się niekiedy błyski istnienia, przebłyski rzeczywistej obecności, a dzieje się to dzięki zamazaniom, które stawiają niepochwytą dla oka przejrzystość jako problem, unaoczniają samą jej możliwość i otwierają perspektywę na inny rejestr widzenia, na widzenie synoptyczne – chwytające obrazy w ich konkretności i transparencji.

### 23.

Zapisy Konstrata często mają w sobie coś ze szkicu, z malarskiego studium. Chętnie żywią się fragmentami realnej rzeczywistości, zahaczają o egzystencjalny konkret, ale rodzą się przede wszystkim – widać to szczególnie dobrze w *encyklopedii utraconych szans* – z organicznej potrzeby fabulacji. To dlatego są jak kieszonkowe opowiadania, jak ledwie naszkicowane zarysy powieści, niejas-

<sup>67</sup> Vide: *Ul dogasa*, s. 16.

ne załączki mitologii albo spisane tuż po przebudzeniu partytury dziwnych, sennych bylin, które fermentują w głębi słów. Ma się wrażenie, że Konstrat opowiada jakąś prawdziwą historię, że tworzy rodzaj sagi zbudowanej z urywków realnych przeżyć, z glos do niegdysiejszych zdarzeń, z przypomnień. Ale zarazem ten rzeczywisty świat – rzeczywisty, bo opowiedziany – jest światem z sennych rojeń, z wyobraźni. Jawnie przenika go fikcja. Jego realność jest teatralną realnością długiego zmierzchu, powolnego zapadania się w ciemność, albo przeciwnie – ciągnącego się w nieskończoność zimowego świtu, który na oślepiep obmacuje „świat”.<sup>68</sup> Ta teatralność sprawia, że w budowanych przez Konstrata obrazach jest coś hieratycznego. Chwilami ma się wrażenie, że stoi za nimi jakaś osobliwa liturgia – wyobraźniowa i pisarska. Jednocześnie niemal zawsze ujęte są w wyraźnie groteskowy kontur, który raz po raz podbity zostaje dziwnym poczuciem humoru – przytłumionym, zgaszonym, niemal jawnie smutnym. Niekiedy jest w tych obrazach mimowolny komizm scen wyrwanych z kontekstu – widzianych jak z pędzącego pociągu, dostrzeżonych kątem oka na uciekających wstecz peronach, w oknach mijanych domów. Te gorzkokomiczne miejsca nie śmieją. Nie są też chyba śladami radości. Przypominają natomiast – mam wrażenie – że wiersze autora *własnego holokaustu* rodzą się – jak pisze poeta – „w ustach przebitych śmiechem”, że uczą się swoich sardonicznych grymasów od „radosnej śmierci”.<sup>69</sup>

## 24.

Rzeczywistość ewokowana przez poezję autora *dzikiej kości* jest nie tylko groteskowo-hieratyczna. Jest też płynna, rozmazana, akwarelowa. Tworzą ją naszkicowane kilkoma długimi pociąg-

<sup>68</sup> Vide: *Oblubieniec, sik*, s. 10.

<sup>69</sup> *w pokoju traum i totemów*, dk, s. 51.

nięciami pędzla gwaszowe portrety i sceny, spod których wyziera jakaś niejasna osnowa, sam zarys, coś, co jest odarte z zewnętrznych form, ogołoczone do szkieletu tak bardzo, że nie wiemy, jak to uchwycić, przyswoić sobie, nazwać. Budowane przez Konstrata długie zdania są jak pociągłe sekwencje przemazujących się, sypkich obrazów, jak ciągnące się – w zmiennym tempie – syntagmy przetrzymanych ujęć, nagłych przebitok, zamarkowanych w kilku kadrach sytuacji i zarysów zdarzeń. Niemal nieruchomych – „stojących w ruchu”.<sup>70</sup> A zarazem zawrotnie potocznych, wartkich – jak rozmazane pasma świata widziane z wirującej zbyt szybko karuzeli. Jakby nałożyły się na siebie dwa tryby percepcji, dwie prędkości odtwarzania. Z jednej strony widzimy obrazy migające nam przed oczyma, odtwarzane „na przyspieszeniu”, niemal groteskowe. Ale patrzymy też na sceny uwięzione w zatrzymanym kadrze, stojące „na pauzie” – pozornie nieruchome, bo kiedy przyjrzeć się im z bliska, widać, że coś w nich drży, mrowi się, że są utkane z zapętlonych ruchów, z sekwencji ledwie zauważalnych poruszeń, które nigdy nie ustają. Namysł nad tym wewnętrznym życiem obrazów – w sposób artystycznie przekonujący i intelektualnie pogłębiony – prowadzi w swoich pracach wideo Bill Viola.<sup>71</sup> Wspominam o tym, bo to właśnie film i sztuka wideo przypominają, że nieruchomy obraz nie istnieje, że zawsze jest strumieniem wibrującego światła, które w aktywny – performatywny – sposób udziela nam widzenia. Poezja Konstrata wiele

<sup>70</sup> Biorę ten językowy koncept z wiersza *Żywe pochodnie* (tj, s. 34).

<sup>71</sup> Mam na myśli zwłaszcza takie prace Violi jak *The Reflecting Pool*, *The Passing* czy wideo-instalacje *Tiny Deaths*, ale też – na przykład – eksponowany w londyńskiej Katedrze św. Pawła tetraptych *Martyrs* (*Earth, Air, Fire, Water*). Więcej na ten temat: A. Pitrus, *Zanurzony. O sztuce Billa Violi*, Kraków 2015; J. Sarbiewska, *Negatywna mistyka medialnej maszyny: znikanie / ubywanie w „Tiny Deaths” Billa Violi i „Camille Claudel 1915” Bruno Dumonta*, w: *Wokół negacji*, pod red. M. Woźniczki i A. Zalewskiego, Częstochowa 2015, s. 429-436; K. Chmielecki, *Medium, obraz i ciało. Procesy dematerializacji w pracach wideo Billa Violi*, w: *Materia sztuki*, pod red. M. Ostrowickiego, Kraków 2010, s. 83-97.



zawdzięcza – tak sędzę – filmowej narracji, ale być może jeszcze więcej temu, co leży u podstaw filmu – alchemii fotografii i sztuce montażu. Wiersze autora *samochodów i krwi* starają się nasycić „migawkę [...] zmysłów”.<sup>72</sup> Dlatego mnożą odbicia i powidoki, które są – nieuchronnie – jak zapisane w wodzie „kopie świata, mokre i poszarpane nurtem”.<sup>73</sup> Te płynne obrazy uchwycone zostają w momencie wyłaniania się. Mają w sobie coś z wywoływanych na naszych oczach fotografii, na których – powtarzam za poetą – „stoimy w ruchu” i zarazem istniejemy na sposób widm: przenicowani, wywinięci na lewą stronę, uwięzieni w tunelu odwróconych, lustrzanych odbić, w niezliczonych odbitkach uobecnień.<sup>74</sup> Jak czytamy w wierszu *Sierść*:

na czarno-białych kliszach jesteście biało-czarni, negatyw koda-  
ka otoczył nas jasnoszarą ramką, która mogłaby być białą aureo-  
łą, gdyby nie moja nieudolność<sup>75</sup>

## 25.

W poezji Konstrata przebiegi słów podszyte są milczeniem obrazów. Jest w tych wierszach intymna i czuła cisza rodzinnych fotografii – słodko-gorzka cisza, która zapadła ledwie przed chwilą. I jest głęboka, niezmacona cisza malarstwa – cisza emanująca z obrazów Edwarda Hoppera i Davida Hockney’a. Ale przenika te teksty również dziwna, groteskowa aura niemych filmów – zarówno tych z początków kina, jak i tych współczesnych, czekających na podłożenie postsynchronów, na dogranie dźwięków tła i muzyki, albo zupełnie pozbawionych ścieżki dźwiękowej, jak wiele dzieł

<sup>72</sup> Dwa wiersze, *sik*, s. 8.

<sup>73</sup> *w potrzasku*, *wh*, s. 21.

<sup>74</sup> *Żywe pochodnie*, *tj*, s. 34.

<sup>75</sup> *Sierść*, *tj*, s. 28.

z kręgu wideo-artu. Tym rozbieżnym rejestrom ciszy obrazów wtóruje głos wiersza, który jest jak „westchnienie o północy, wywołujące duchy w sposób, w jaki wywołuje się film”.<sup>76</sup> Tak pracuje ta poezja – ściga widmo widma, wywabia je z milczącej ciemności, ze świadomością, że „odbity w oku świat wygląda jak zdjęcie rozebrane w ciemni // i nigdy nie złożone, lecz zatarte raczej”.<sup>77</sup>

## 26.

Konstrat myśli obrazem i dlatego ciekawi go film.<sup>78</sup> Ciekawią go obrazy dryfujące przez czas, rozmazania konturów, przenikanie się kadrów, interferencje barw, tonacji, stanów skupienia. Ale przede wszystkim frapuje go filmowy sposób widzenia i ta nieoczywista forma istnienia, którą odsłaniają filmy – forma wywieziona z pustki, ukształtowana ze światła, zjawiająca się w blasku, prześwietlona przez nieistnienie. W wierszu *Noce i dnie* poeta napisze:

Czy nie masz wrażenia, że to nas ratuje,  
to naśladowanie filmów, czegoś, co nie istnieje?<sup>79</sup>

Naśladowanie nieistnienia jest przechodzeniem na drugą stronę lustra – w głąb pochwyconego przez nie obrazu. W tomie *własny holokaust* Konstrat powie: „lecz bywały też godziny lęku, płaskie jak / krzyki jezior, jak oddech luster, szedłem wtedy do

<sup>76</sup> *chmury: zenujące galaretki zmęczenia, kaktusy*, dk, s. 16.

<sup>77</sup> *tarcie*, dk, s. 44.

<sup>78</sup> Wzajemne filiacje między poezją i filmem nie są oczywiście niczym nowym i sięgają co najmniej początków XX wieku – vide między innymi: T. Miczka, *Kino jako poezja optyczna. Próby futuryzacji kinematografu w Polsce w latach 1918-1939*, w: *Kino – film: poezja optyczna?*, pod red. J. Trzynadłowskiego, Wrocław 1995, s. 5-29.

<sup>79</sup> *Noce i dnie*, sik, s. 32.

tyłu i wchodziłem w białe ukłucie pustki”.<sup>80</sup> W stronę tej źródłowej pustki nieistnienia wiedzie tunel czasu, który jest jak puszczone wstecz film: „spojrzałem za siebie, zobaczyłem tysiące wersji mojej twarzy, roześmiane i smutne, // zdziwione i wściekłe, ludzkie, zwierzęce, roślinne, gazowe jak sztuczki hochsztaplerów”.<sup>81</sup> To właśnie palce tych hochsztaplerów-prestidigitatorów wywabiają z pustki sekwencje ujęć płynące w naszą stronę przez ciemność – sekwencje obrazów tworzących powidoki, majaki, sny. Na ich spotkanie wychodzą krajobrazy wyobraźni „zrodzone przez oko czujne w uśpieniu”, imaginacyjne krajobrazy sugerujące niekiedy – jak to ujmuje George Steiner – „jakiś odwrót, przekreśloną strzałkę czasu chronometrii, które przynależą niewidocznej stronie Księżyca”.<sup>82</sup> Tak daje o sobie znać ów dziwny sposób widzenia, który ofiarowany jest nam w snach, w marzeniu, w epifanii, a więc wówczas, gdy otwiera się imaginacyjne oko pracujące w naszym wnętrzu, „oko umysłu” – jak mówi Bill Viola – ściśle „spokrewnione” z tym, co nazywamy „świadomością” lub „uwagą”.<sup>83</sup> Ten wewnętrzny wzrok – wolny, lotny, przenikliwy – jest osnową istnienia. Istnienia – patrzącego. Istnienia – odnajdującego się w tajemnicy widzialności.

## 27.

Wiersze Konstrata wzięte na lekturowy warsztat rozrastają się w splecione kłacza asocjacji, ech, przebłysków. I jednocześnie – biorę sformułowanie od poety – „każdy z nich jest źle wywoła-

<sup>80</sup> *w stronę swena: godzina ugodzona w pierś*, wh, s. 23.

<sup>81</sup> *wersje*, wh, s. 6.

<sup>82</sup> G. Steiner, *Gramatyki tworzenia. Na podstawie wygłoszonych w roku 1990 wykładów imienia Gifforda*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2004, s. 215.

<sup>83</sup> B. Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994*, ed. by R. Violette in collaboration with the author, introduction by J.-Ch. Ammann, London-Cambridge, Mass. 1995, s. 94.

nym kadrem, miniaturowym filmem”.<sup>84</sup> Oddana w nich rzeczywistość ulega deformacji i w tym samym ruchu przekształca się w opowieść. Modelem dla tego procesu jest – w wyobraźni Konstrata – wywoływanie zdjęć i montowanie filmów. Stąd tak częste u niego wariacyjne powtórzenia fraz i obrazów – odmiennie skadrowanych, inaczej złożonych, przemontowanych. Stąd powracające w remiksowych przekształceniach figury wyobraźni – wzmocnione echem, zapętłające się, jakby uwięzione w serii zatartych, niedokładnych odbić. Chwilami ma się wrażenie, że pochwyliło je „złożone wpół lustro”, że krążą po trajektoriach powracającego uparcie snu.<sup>85</sup> Jakby wiele z tego, o czym mówią te wiersze, już wcześniej komuś się przyśniło – jakby trwało na samym progu wspomnienia, na progu realności, ale wciąż jeszcze po stronie konfabulacji, imaginacyjnych prób, rozmierzonych, sennych fantazji, majaków.

## 28.

Konstrata intrygują inne dymensje rzeczywistości, inne modalności, alternatywne wersje, mającące gdzieś w oddali, za ledwie przeczute, na swój sposób niemożliwe, istniejące bez racji, bez poręki, całe w śluzach potencjalności, w migotliwych przeblyskach, w nagłych poruszeniach wyobraźni, które są jak chrząstki czegoś organicznego, co żyje własnym życiem i istnieje na sposób ledwie wyczuwalny, jakby podprogowy, wydaje się niepewne i mgliste, ale zarazem jest niewątpliwe jak wypowiedziane (i zapisane) słowo, jak wiersz, jak „okrzyk” – powtarzam za Konstratem

<sup>84</sup> *na pamięć*, dk, s. 31.

<sup>85</sup> Figurę złożonego wpół lustra biorę z wiersza O., (tj, s. 41). Zapętlenie obrazów w lustrze złożonym na pół przekłada się – w przestrzeni języka – na zwielokrotniony układ echowyy. Konstrat pamięta, że „stwarzano nas w ustach” (dk, s. 25), dlatego remiksuje (i niekiedy przedrzeźnia) nie tylko swoje wiersze – chętnie sięga też po frazy i chwytty innych pisarzy (są wśród nich między innymi: Andersen, Brodski, Dycki, Różycki, Sosnowski, Świetlicki, Zagajewski).

– „osmalony, pachnący ucieczką i strachem”.<sup>86</sup> Ten okrzyk pełen „śliny, krwi, osocza” – okrzyk wiersza – góruje nad komendami „rzeczowych wersetów”, bo w istocie jest okrzykiem grozy.<sup>87</sup> Tak krzyczą widma i zjawy w naszych snach.

## 29.

Świat tej poezji to „świat-zwierzę / łaszący się do zmroku, rozkochany w widmach”.<sup>88</sup> W jego granicach „nachodzimy na // siebie jak kolory widm”.<sup>89</sup> Jest „jak cień zapomniany przez drzewo”.<sup>90</sup> Jak snop światła rzucany z projektora. Migotliwy, niepochwytny i dotkliwie dosadny zarazem. Dosadny, ale raz po raz traci namacalność, nicuje własną bytowość, uobecnia się w nieistnieniu. Zaludniają go widma. Tak widmowe, że aż nieobecne – jak umarli. W jednym z wczesnych wierszy czytamy:

czy mamy jeszcze szansę wyobrazić sobie, że umarli  
wrócą nagle, właśnie z tego mroku, że siądziemy  
razem,

obserwując start radzieckiej rakiety?<sup>91</sup>

Ten powrót umarłych – do chwili sprzed lat, zapewne przed ekran telewizora – jest widmowym powrotem. Może dokonać się jedynie za sprawą wyobraźni. I w poezji.

<sup>86</sup> *kamea*, wh, s. 19.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> *w stronę swena: godzina ugodzona w pierś*, wh, s. 23.

<sup>89</sup> *gatunki*, wh, s. 29.

<sup>90</sup> *Piosenka o pewnym Meksykaninie*, sik, s. 18.

<sup>91</sup> *Linienie*, tj, s. 15.

### 30.

Wiersze Konstrata wplatają niejasne, widmowe wątki jakiejś innej rzeczywistości – innej jawy, innego sposobu istnienia – w materię naszej jawy, naszego istnienia. Widma i zjawy nawiedzające te wiersze buszują w gąszczu niewypróbowanych możliwości, niespełnionych szans, niemożliwych spełnień. Są ruchliwe i niespokojne. Płyną przez meandrujące zdania. Mrowią się i plenią w nieustannych przetasowaniach obrazów, w przeskokach skojarzeń. Biegają przez nie dreszcze wyobraźni, krążą w nich krew słów. Jakby poeta starał się ożywić zjawy, uzdrowić je ze śmierci, by ich widmowym życiem mogły żyć słowa wiersza – żyć pośród zjaw, na sposób widm. Tak w słowie – i w podążającej za nim poetyckiej wyobraźni – manifestuje się „szansa na inne życie”, szansa i nadzieja na „wyłonienie się takiego porządku istnienia, który obiecuje widmom coś więcej niż ich śmierć”.<sup>92</sup> W wierszu *Lub to* – otwierającym debiutancką książkę – Konstrat pisze:

patrzac na ciebie przez ciągle obecny półmrok, marzyłem, że pewnego dnia objawisz mi się cieleśnie,

uśmiechniesz się lub przez sen dotkniesz mojej ręki,

lecz pozostałaś martwa,

wtedy zmieniłem zdanie na twój temat: przestałaś być moją prywatną ikoną świętej,  
wyrzuciłem twój obraz,

czy to nie tak, jak gdybyś ozdrowiała nagle, przypadkiem?<sup>93</sup>

<sup>92</sup> Q. Meillassoux, *Żałoba, która nadchodzi – Bóg, który się zbliża*, przeł. A. L., „Kronos. Metafizyka – Kultura – Religia” 2009, nr 3, s. 209, 212.

<sup>93</sup> *Lub to*, tj, s. 9.

W ten sposób wybrzmiewa nadzieja – do końca bezradna i płonna, od początku powierzona poezji.

### 31.

Nadzieja bezradna i płonna, to nadzieja opuszczająca ten świat – odebrana nam, bezdomna. Świat opuszczony przez nadzieję, porzucony przez nią, to świat nieruchomy i martwy – sterczący jak drut. Poeta mówi o tym tak:

nadzieja odjechała rannym pekaesem, zabrał ją pies z zębami  
porytymi szkłem, więc ma tylko tatuaż i mleko

zepsute, zardzewiałe jak gwoździe w opuszczonym sklepie; więc  
ma tylko bezdomnych i szeroki zad poborcy martwych tkanek,  
bo nie krąży świat, w którym miesza jej ręka

przedwczorajszy kompot, lecz sterczy jak drut.<sup>94</sup>

W takim świecie – powtarzam za poetą – nikt nas nie obro-  
ni „przed oddechem smutku, przed charkotem śmierci, który  
jak echo // odbija się od powierzchni ziemi i oślepia gwiazdy”.<sup>95</sup>  
I właśnie to echo – również ono – mówi w wierszach.

### 32.

Wiersze Konstrata starają się – wedle słów traktatu o *instytucji świadka koronnego* – „rozebrać do naga mechanizm kierujący tą obojętnością, / która wypluwa z siebie wciąż nowe idee”.<sup>96</sup> Pośród tych idei jest – rzecz jasna – również idea Boga. Autor *własnego*

<sup>94</sup> kolor zardzewiałych gwoździ gotowanych w mleku, dk, s. 27.

<sup>95</sup> i, dk, s. 21.

<sup>96</sup> o instytucji świadka koronnego, tk, s. 41.

*holokaustu* nie ma – jak sądzę – wątpliwości, że „bóg” jest przede wszystkim formą języka, że jego obecność jest obecnością mowy. Od czasu do czasu zjawia się jednak w tej poezji – zawsze w asyście ironii, niekiedy na granicy gniewnego sarkazmu – jakiś cień innej obecności, jakiś zamazany zarys cienia, ledwie widoczny na prześwietlnym negatywie, z którego nie sposób zrobić przyzwolonej odbitki. W wierszu *bezbolesność (traktat)* wygląda to tak:

Piękno i bezbolesność: białe kwiaty wiśni. Rozdarty na niebie sznur upranych rzeczy.

Praca, niekończąca się praca oraczy. Przekrwione oczy koni.

Słońce zachodzące na czerwono, powoli – farba wylana na niewinne drzewa.

I ktoś inny, zupełnie tu niepasujący, poważny i groźny, szachista, pinpongista, odkrywca z lunetą. Autor wszystkiego.<sup>97</sup>

Nie wiemy, czy w ten sposób odzywa się – w nudnawej, autotematycznej dykcji – jedynie pocziwy „podmiot czynności twórczych”, czy może daje tu również o sobie znać – nie bez słodko-kwaśnej ironii – „jakiś przetrącony bóg”.<sup>98</sup> Bóg – widmo, zjawia, umarły. Bóg – błąkająca się dusza. Choćby ta z wiersza tworzącego jedno z haseł *encyklopedii utraconych szans*:

spadały na posadzkę fioletowe płatki rdzy, powoju i płaczu, dym szeleścił w nosach: oto dusza boga, która się unaocznia, gdy palimy fajki,

<sup>97</sup> *bezbolesność (traktat)*, tk, s. 17.

<sup>98</sup> *Czyżby*, tj, s. 36.



kiedy strzelamy gola z papierosem w ustach, kiedy wjeżdżamy w tunel z alkoholem w żyłach<sup>99</sup>

### 33.

Teologia Konstrata to teologia negatywu – odwróconego światła, wywoływania widm. Wyszła spod pióra kogoś, kto sobie – i nam – przypomina: „jesteś opakowaniem światła”.<sup>100</sup> Nie oznacza to jednak, że jest to teologia „rzeczywistej obecności”. Przeciwnie. W świecie tych wierszy – by posłużyć się formułą Quentina Meillassoux – „Bóg jeszcze nie istnieje”.<sup>101</sup> Jeszcze jest w drodze. Jeszcze mający na samym progu potencjalności. Dopiero bowiem wynurza się z głębi nieistnienia, nadciąga z otchłani czasu, który pozostaje czasem nie tylko przyszłym, ale też – w radykalnym sensie – niedokonanym. Taki Bóg jest Bogiem niemożliwym. Łamie wszelkie prawa. I już teraz – zawczasu – jego widmowy cień zmienia rzeczywistość w majak. Czyni z nas zjawy. Nicuje jawę. Obraca ją w przejaw wyobraźni, w marzenie, w sen istnienia, w wiersz.

<sup>99</sup> *gigazylion, ten piesek*, dk, s. 19.

<sup>100</sup> *bum, bum*, dk, s. 15.

<sup>101</sup> Q. Meillassoux, *Żałoba, która nadchodzi – Bóg, który się zbliża...*, s. 211.



# Mansztajn: zimny haj

## (cztery urywki)

### 1.

Jakobe Mansztajn pisze dziwne, niepokojące wiersze – bardzo świadome siebie, wyraziście zarysowane, pewnie poprowadzone, wykoncypowane. Ale zarazem te wymyślone wiersze wyślizgują się z ram i prawideł dobrze zrobionej poezji, gubią drogę, błędzą po manowcach. Szukają innych rejestrów, innych możliwości. Oddychają czymś oczywistym i tajemniczym, czymś konkretnym i bezgranicznym – jak powietrze nocy. Są na swój sposób krystaliczne i jednocześnie są niejasne, zwichrowane, zmacone – jak poruszone kadry, jak obrazy odbite w falującej wodzie.

### 2.

Mansztajn potrafi dotknąć realnego świata. Umie wyczuć puls swojego tu i teraz. Jest uważny. Bywa przenikliwy. Ale lubi też zabawić się. Lubi przebrania i maski, groteskowe przekształcenia, deformacje, karykatury. Jego wiersze przenika atmosfera czarnego kabaretu i psychodelicznego kina. Niektóre mają w sobie coś z niewinnie-okrutnego żartu, coś z niefrasobliwego figlowania wyobraźni dryfującej na haju. Ale chwilami ma się wrażenie, że są też podbite miękkim, łaszącym się szaleństwem, że trawi je gorączka, że w jakiś niejasny sposób ocierają się o śmierć.

### 3.

Wiersze Mansztajna potrafią być na swój dziwny sposób delikatne i ciepłe. Pilnują ludzkiej strony słów. Umieją być zabawne i czułe – bez ostentacji, bez czułości. Ale przenika je rów-

niez chłód – chirurgiczny, dotykający do żywego. I jest w nich także groteskowo-absurdalna, oniryczna aura – trochę filmowa, trochę komiksowa, uchwycona na moment przed przebudzeniem – spod której raz po raz przesącza się zimna groza, ćmiąca jak tępy ból, granicząca z koszmarem. Ta groza jest jawnie zmyślna, świadomie literacka, i zarazem podżyrowana została czymś na wskroś prawdziwym, czymś rzeczywistym jak realne życie, jak dojmujący smutek, jak sny, w których nawiedza nas rozpacz.

#### 4.

Poezja Jakobe Mansztajna robi na mnie wrażenie. Jest niczym poranny, zimny haj – coś otwiera, na coś wskazuje, do czegoś zaprasza. Nie wiem, co to jest. I nie wiem, na czym polega tajemnica tych wierszy.

(2016)

**KRYTYKA**



# Dar krytyki

(pięć notatek o pisarstwie krytycznoliterackim  
Mariana Stali)

## 1.

Marian Stala jest autorem czterech książek krytycznoliterackich. Pierwsza z nich – *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce* – ukazała się w roku 1991. Kolejna – *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej* – opublikowana została w roku 1997. W roku 2004 wyszło drukiem *Przeszukiwanie czasu* – opatrzone podtytułem *Przechadzki krytycznoliterackie* i skomponowane ze szkiców pisanych na przestrzeni ponad dwóch dekad. Czwarta książka – czy też, jak czytamy na karcie tytułowej: *Urywki nie napisanej książki o poezji i krytyce* – to *Niepojęte: Jest* z roku 2011. Spod pióra autora *Trzech nieskończoności* wyszła też spora garść szkiców rozproszonych, z których – jak mi się zdaje – można by ułożyć jeszcze jeden (co najmniej) tom poświęcony lekturowym przygodom kogoś, kto od lat pozostaje wierny literaturze swojego czasu. Literaturze tej Marian Stala jako krytyk towarzyszy od drugiej połowy lat '70 ubiegłego wieku. Najwcześniejsze teksty, publikowane w czasopiśmie i włączone następnie do *Chwil pewności*, ukazały się w roku 1980. Wspominam o tym, bo sposób, w jaki autor *Przeszukiwania czasu* buduje swoje książki, robi na mnie duże wrażenie. Każda z nich to precyzyjnie skonstruowana całość – wyrazista i zarazem zniuansowana, rozpisana na sekwencję pewnie uderzonych akordów, już przez samą swoją strukturę dająca do myślenia. Ale jednocześnie krakowski krytyk jest niezwykle oszczędny, niemal ascetyczny. Poprzestaje na szkicach, notatkach, urywkach. Nie próbuje stworzyć wyczerpującej panoramy. Krytycznoliterackim rajdom przeciwstawia przechadz-

ki, lekturowym pasażom – uważność interpretacyjnych zbliżeń zogniskowanych nierzadko na pojedynczych wierszach. Dziennik krytyka – by posłużyć się nazwą gatunku ukutą przez Karola Malszewskiego – nie jest formą bliską autorowi *Pejzażu człowieka*. Wielu tekstów, zwłaszcza wczesnych, nie włączył do książek. Nie stara się być kronikarzem własnych zaciekawień. Interesuje go głos dobiegający z wiersza. Zajmuje go żywa obecność poezji i krytyki. Ich rozległe obszary potrafi objąć jednym przenikliwym spojrzeniem. Czynił to w swoich tekstach wielokrotnie. W wielu z nich ze swobodą i finezją kreśli linie, szkicuje mapy, odtwarza azymuty. Unika jednak generalizacji, syntez, etykietowania. Zaznacza miejsca szczególnej intensywności poetyckiego żywiołu i krytycznoliterackiej pasji, miejsca, w których krytyk – jak powie – „jest [...] świadkiem wyłaniania się wartości”.<sup>1</sup> Zaznacza miejsca obecności tego, co właśnie „pojawia się na horyzoncie myślenia, odczuwania, wyobrażania”.<sup>2</sup> Zarazem jednak pamięta, że sztuka krytyki jest również sztuką pamięci. Dlatego zawsze stara się mieć na oku najwyższą miarę – miarę arcydzieła, by w tym, co nowe, słyszeć nie tylko zmianę tonacji, poszerzenie skali, nową paletę jakości, nowe akcenty i rozwiązania, ale również „zmienione brzmienie arcydzieła”.<sup>3</sup> W ten sposób struktura książek Mariana Stali zestraja się z ich dykcją. Mówi coś ważnego o sztuce czytania, o powinnościach krytyki, o jej stawce. Kładzie akcent – jak pisze autor *Notatki o krytyce* – „na bezinteresowną miłość poezji, na pokorną, nigdy nie kończącą się pracę, której celem jest możliwie pełne zrozumienie słów poety”.<sup>4</sup> Taka krytyka – stroniąca od efektów, ufundowana na uważnym wsłuchiwaniu

<sup>1</sup> M. Stala, *Notatka o krytyce, zapisana zimą 1998 roku*, w: idem, *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*, Kraków 2004, s. 23.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 24.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 23.



się w głos poezji, świadoma własnych ograniczeń, wciąż na nowo weryfikująca swoje zapatrywania i wybory – jest otwarciem się na rzeczywistą obecność, która odnajduje dla siebie formę pośród słów. Dar takiej krytyki jest darem czegoś – jak mówi Różewicz – „ogromnego wspaniałego / poza słowem / poza ciałem”, czegoś – powtarzam dalej za Różewiczem – „czego byłoby żal”, gdyby nie odnalazło się w lekturowym doświadczeniu krytyka, w jego trwaniu przy poezji, w jego takcie, wyczuciu, intuicji.<sup>5</sup>

## 2.

Czytam na nowo książki Mariana Stali, czytam jego przenikliwe i przejmujące szkice sprzed lat i dziesięcioleci, i myślę o okrucieństwie niepamięci, o tym, co niepamięć nam odbiera – niekiedy bezpowrotnie. Myślę o tych wypalonych, pustych miejscach po czymś, co zginęło bez śladu. Ale myślę też o tym, co trwa – uchwycone piórem krytyka. O tym, co zostaje nam przywrócone, zjawia się za sprawą krytyki – czulej, wiernej, uczciwej, pielęgnującej życie, przedłużającej czyjaś obecność, podtrzymującej istnienie. Właśnie taka jest krytyka uprawiana przez autora *Przeszukiwania czasu*. Sprzeciwia się niepamięci. Jest uczciwa, wierna, czuła. Dotyka wiersza i wydobywa z niego ton głęboko ludzki, poruszający, dramatyczny, tkliwy – ten sam czysty, wysoki ton, który słyszymy niekiedy w sobie, a przynajmniej chcielibyśmy słyszeć.

## 3.

Uprawiana przez Mariana Stalę krytyka literacka to pisarstwo, które w stonowany i dyskretny sposób zaświadcza o wadze i sile literatury. To pisarstwo odważne i poruszające. Odważne,

<sup>5</sup> T. Różewicz, *czego byłoby żal*, w: idem, *Utwory zebrane*, t. IX: *Poezja* (t. 3), Wrocław 2006, s. 395, 394.

bo nie boi się serio zadawać literaturze pytań o sprawy najważniejsze, dotyczące nas do żywego, pytań o cierpienie, śmierć, samotność, o naszą miłość i nadzieję. Poruszające, bo obok rzetelnego namysłu, obok intelektualnej finezji, jest w nim ton niezwykle intymny, wzruszający, a przy tym mądry i głęboki – ton, któremu chce się wierzyć. Taki ton rodzi się – jak sądzę – ze spotkania warsztatu wytrawnego historyka literatury z czymś, co określiłbym jako uważność istnienia. Tej uważności krytyka uczy się od poezji – od wiersza, który z wyczerpaną uwagą i w skupieniu otwiera się na świat, pochyla się nad nim, podtrzymuje go w istnieniu. Taki wiersz bywa dotknięciem sensu i jeśli często jest to sens poruszony, wewnętrznie pęknięty, niedorzeczny, to dzieje się tak dlatego, że wiersze zawsze przychodzą zza krawędzi języka, wyjawiają się ze snu świata, niekiedy wracają z otchłani. W tej drodze znikąd towarzyszy im głos krytyka, który – jeśli wolno się tak wyrazić – wywabia z milczenia ich akustyczną ciszę.

#### 4.

Dla autora *Pejzażu człowieka* wiersz jest miejscem zjawiającej się obecności. Uobecnia istnienie poety i czytelnika. Uobecnia istnienie świata, w którym się wydarza – jego materialną konkretność i duchową tkankę. Ta rozkwitająca w wierszu obecność rzuca światło na żywy nurt istnienia biegnący również w nas – w ciemności, w głębokiej ciszy, w milczeniu, którego nie umiemy przełamać, choć to właśnie ten ciemny nurt szuka w nas właściwej dla siebie formy i udziela nam swojej głębi. Bez uchwycenia w sobie tego nurtu nasze życie grzęźnie na mieliźnie, obraca się w jałowe trwanie. Marian Stala opowiada o poezji sprzymierzonej z tym nurtem – sprzymierzonej wyobraźnią, poruszeniem myśli, słowem, które brzmi również w naszych uszach, kiedy za

autorem *Chwil pewności* sięgamy po czytane przez niego wiersze. I brzmi w nas, kiedy próbujemy w tych wierszach i w zaproponowanych przez krytyka lekcjach odnaleźć bliski nam ton – ton naszego życia.

## 5.

W jednym ze szkiców pomieszczonych w *Przeszukiwaniu czasu* Marian Stala przypomina zdanie zapisane przez Henri-Frederica Amiela: „Prawdziwy krytyk stanowi punkt oparcia dla wszystkich”.<sup>6</sup> Warto to zdanie mieć w pamięci, kiedy myśli się o realnej stawce i rzeczywistej randze uprawianej dziś krytyki. Warto też pamiętać, że to właśnie krytyka jest tym językiem ludzkiego doświadczenia, który destyluje i wyostreza coś, co jako badacz Młodej Polski nazwałbym tajemnicą literatury. Ta tajemnica to – jak mówi Amiel – „chwila zenitu”, ledwie pochwytany moment, kiedy intuicja wiersza i podążającej za nią myśli zjawia się – to znów Amiel – „w całym blasku i suwerennej wielkości”.<sup>7</sup> W tym rozbłysku, który jest pokrewny pracy piórka w ręku rysownika, dokonuje się – dalej cytuję *Dziennik intymny* – „uproszczenie linii, odsłonięcie grup niewidzialnych”, a dzięki temu – to wciąż Amiel – „Tajemnicze staje się oczywiste, splątane – jasne, skomplikowane – proste, przypadkowe – konieczne”.<sup>8</sup> Swoją apologię tak rozumianej sztuki autor *Dziennika intymnego* kończy zdaniem: „Wielki artysta to ten, który upraszcza”.<sup>9</sup> Sądzę, że to samo można powiedzieć o krytyku. Jego wielkość ujawnia się w uproszczeniu linii, odsłonięciu grup niewidzialnych, w uchwyceniu zenitu

<sup>6</sup> H.-F. Amiel, *Dziennik intymny*, wyboru dokonała i przeł. J. Guze, przedmową opatrzyła M. Janion, Warszawa 1997, s. 154.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 28-29.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 89.

<sup>9</sup> Ibidem.

wiersza. Tak rozumiem dar krytyki, którą uprawia Marian Stala. Z podziwem myślę o jego wyczuciu i takcie. O odwadze niepewności. O wierności pytaniom i intuicjom, które ukształtowały go jako krytyka. Nie umiałbym ich wszystkich dobrze uchwycić i opisać. Dotknę więc tylko jednej kwestii. I znów posłużę się wyimkiem z *Dziennika intymnego*, w którym pod datą 11 stycznia 1867 roku Amiel zanotował:

Wieczne problemy stają wciąż przed nami, bezlitośnie uroczyste.  
Tajemnica ze wszystkich stron!<sup>10</sup>

Coś podobnego mówi wyjęty z wiersza Ryszarda Krynickiego tytuł ostatniej książki autora *Trzech nieskończoności*. Fraza „Niepojęte: Jest” wskazuje na ten wymiar istnienia, który wymyka się racjonalnej myśli, przekracza horyzont ratio, ma sobie za nic uroszczenia rozsądku i metody. Ale fraza wzięta od autora *Niepodległych nicości* podpowiada też, że to, co niepojęte, rzeczywiście istnieje, że nadciąga ze wszystkich stron i zjawia się w naszej świadomości, manifestuje się w naszym doświadczeniu. Ta podwójna intuicja jest jednym z tych źródłowych rozpoznań, którym Marian Stala wciąż pozostaje wierny. W swoim książkowym debiucie krytycznoliterackim, w *Chwilach pewności*, komentując poezję Bronisława Maja, pisał:

Poszczególne rzeczy po prostu są i świat – jest [...]. I tylko to, co istnieje [...], tylko spotkanie z istniejącym jest tajemnicą. I jest czymś, co daje chwilę pewności, ocala od świata kłamstwa i pozoru...<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Ibidem, s. 127.

<sup>11</sup> M. Stala, *Źródło. (O poezji Bronisława Maja)*, w: idem, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991, s. 227.

Również te zdania warto mieć w pamięci, kiedy myśli się o krytyce uprawianej przez autora *Pejzażu człowieka*, o krytyce wyrażającej z poczucia, że nasze istnienie jest rzeczywiste, że ma swój duchowy wymiar, który ze szczególną siłą uobecnia się w uważnej lekturze, w podążaniu za słowem właściwie użytym, w namyśle nad jego tajemnicą. Tak pojęta krytyka chroni od kłamstwa i pozoru. Jest wolnością i odwagą uważnego istnienia. Jest bezinteresownością, która łączy w sobie odpowiedzialność i szczodrość. I jest czymś głęboko ludzkim, czymś, co nie szuka poklasku, nie unosi się pychą, pokłada nadzieję w słowach, które nie powinny zostać przemilczane, i w tym, co za ich sprawą toruje sobie drogę, by zaistnieć w nas i w naszym świecie. Ten żywioł rzeczy przejmujących i ważnych jest jednocześnie żywiołem tajemnicy – wielogłosowej, otwartej, nieustannie przekraczającej własne granice. Jej rzeczywista obecność spokrewnia się z ruchem myśli i wyobraźni, z ruchem, któremu wychodzi naprzeciw sztuka krytyki, sztuka – jak mówi Marian Stala – „rozumienia, które rodzi się tyleż z chwil olśnienia i zachwytu, ile z cierpliwego zawierzenia literaturze, z trwającego lata i dziesięciolecia wsłuchiwania się w jej głos, w głos przenikających ją wartości”.<sup>12</sup> Zawierzenie literaturze to zawierzenie czemuś, co jest enigmatyczne i niepochwytne, a mimo to lśni w ciemności, przenika nas i wyjaśnia – niczym blask księżyca. Amiel ujmuje to tak –

Powiedz mi, co czujesz w twoim samotnym pokoiku, kiedy jest pełnia księżyca i lampa zgaszona, a powiem ci, ile masz lat, i będę wiedział, czy jesteś szczęśliwy.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> M Stala, *Zrozumieć Młodą Polskę. Wokół „Wolności i transcendencji” Marii Podraży-Kwiatkowskiej*, w: idem, *Przeszukiwanie czasu...*, s. 246.

<sup>13</sup> H.-F. Amiel, *Dziennik intymny...*, s. 193.



# Pochwała uważności

## (urywki, wypisy)

### 1.

Marian Stala powiada, że *Niepojęte: Jest* to „zbiór urywków z nie napisanej książki o poezji i krytyce ostatnich dziesięcioleci”.<sup>1</sup> W ten sposób autor *Chwil pewności* raz jeszcze przypomina, że jego pisarstwem rządzi poetyka pojedynczych kadrów, że bliskie są mu „szkice, notatki, interpretacyjne drobiazgi”, za sprawą których czytane dzieło zyskuje artykulację, odnajduje powierzony tylko sobie ton, odbrzmiwa w lekturze, a gest krytyka staje się gestem „nadziei, iż spoza fragmentów, okruchów, niedopowiedzeń – prześwituje od czasu do czasu jakiś głębszy zamysł, namysł, sens”.<sup>2</sup>

### 2.

W szkicu otwierającym *Niepojęte: Jest* – zatytułowanym *Okruchy, niedopowiedzenia* – namysłowi nad pracą krytyka patronuje młodzieńcze i nigdy nie zrealizowane „marzenie o napisaniu monografii *Króla-Ducha*”.<sup>3</sup> Ta nienapisana monografia miałaby podsumować „całość wiedzy o enigmatycznym arcydziele Słowackiego”, które poeta pozostawił we fragmentarycznym czystopisie i w niezliczonych wersjach brulionowych rzutów, no-

<sup>1</sup> M. Stala, *Okruchy, niedopowiedzenia*, w: idem, *Niepojęte: Jest. Urywki nie napisanej książki o poezji i krytyce*, Wrocław 2011, s. 5 (dalej cytaty sygnuję tytułem odpowiedniego ogniw książki – szkicu lub rozmowy – i numerem strony, z której pochodzi przytoczenie). *Niepojęte: Jest* ukazało się jako tom 13 świetnej serii *Szkice* – wydawanej przez Biuro Literackie.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Ibidem.

tacji, wariantów, tworzących rozległy archipelag – rozsypany, zwielokrotniony, wyłaniający się na różne sposoby z własnych urywków, ale zarazem przecież w swojej prymarnej strukturze klarowny i czysty, podporządkowany wyrazistej intuicji, wywieziony z pracy mocnej i głębokiej myśli.<sup>4</sup> Przypominam o tym, bo sądzę, że na zanotowane przez Stałę *Urywki nie napisanej książki o poezji i krytyce* można – i zapewne trzeba – patrzeć przez pryzmat lotnej, labiryntowej struktury nienapisanego poematu autora *W Szwajcarii. Król-Duch* nie został ukończony i w tym sensie pozostaje nienapisany. *Niepojęte: Jest* to książka ukończona, napisana, zamknięta, ale jednocześnie pozostaje szkicem – w dający do myślenia sposób jedynie wskazuje na coś, co odzywa się pośród urywków, w nich odnajduje właściwą dla siebie formę... Jaka byłaby ta książka, gdyby została napisana? Czy napisanie domkniętej książki o współczesnej poezji i dzisiejszym myśleniu o niej jest w ogóle możliwe? Czy w urywkach nienapisanej książki nie ma czegoś z formy koniecznej i zarazem, by tak rzec, bardziej pojemnej – formy, która pozwala uwolnić inne możliwości, inne drogi, otwiera przed nimi przestrzeń, daje im oddech, stwarza dla nich margines, prześwit, perspektywę? Nie jestem pewien, ale wydaje mi się, że tak właśnie jest.

### 3.

Metoda krytycznoliteracka autora *Notatek do nie napisanego artykułu* rozpięta jest pomiędzy dwoma biegunami. Każdy z jego szkiców jest załączkową monografią. Kilkoma pewnymi kreskami odzwierciedla najważniejsze rysy zawsze nieoczywistej całości, by na jej tle osadzić wziętą na warsztat kwestię szczegółową – dokonujący się w obrębie poezji proces, dokonania grupy poetów, poetycką drogę pojedynczego twórcy, jeden tom lub wiersz. Jednocześnie

<sup>4</sup> Ibidem.



nie proponowane przez Stałą lekcje są przede wszystkim wskazywaniem możliwych ścieżek odczytań. Podpowiadają, że „to, co wydaje się oczywiste, naturalne, konieczne – jest tylko spełnioną możliwością, jedną z wielu”.<sup>5</sup> Pielęgnują fundamentalną wieloznaczność słów właściwie użytych i stojących za nimi figur wyobraźni. Przypominają, że sens ważnego wiersza zawsze jest żywy, zwinny, niepochwytny, zawsze pozostaje w ruchu, że wciąż na nowo zyskuje namacalną formę pod dotknięciem lektury, w pracy interpretacji, w jej słowach, które chcą być echem akordu wiersza, echem intensywnej ciszy, w której trwają zapisane przez poetę słowa. Powstająca w ten sposób labiryntowa struktura ma w sobie coś z palimpsestu. Rozwarstwia się i zwielokrotnia. Ale zarazem biegnie przez nią wyraźnie widoczna nić – jasny wywód, czytelny dukt tekstu, który pewnie odnajduje drogę i prowadzi.

#### 4.

*Niepojęte*: Jest to książka o czytaniu poezji – o podążeniu w stronę prawdy mieszkającej w wierszach. Stałą interesuje zwłaszcza prawda doświadczenia odzywająca się w głosach poetów, prawda rzeczywistej obecności – w słowie i poprzez nie. Wyczulenie na takie rejestry poezji sprawia, że *Urywki...* stają się książką o potrzebie uważności istnienia – uważności poszukującej tego, co istnieje w sposób istotny, uważności życia wobec tajemnicy świata, który w niepojęty sposób jest, i wobec tajemnicy naszego zaistnienia w takim świecie. Stąd w myśleniu Mariana Stali tak istotną rolę ogrywa poczucie, że obcowanie z literaturą to „w gruncie rzeczy budowanie własnego istnienia”.<sup>6</sup> Stąd szczególna pozycja wierszy zmierzających „w stronę takich ludzkich

<sup>5</sup> *Nawias, znak zapytania, dwukropek. O jednym z wątków nowego tomu Wisławy Szymborskiej*, s. 45.

<sup>6</sup> *Romans z tekstem. O Janie Błońskim rozmowa z Andrzejem Franaszkiem*, s. 116.

sytuacji, które trudno nazwać, zrozumieć, zmieścić w dostępnych każdemu formułach”.<sup>7</sup> Tak określony azymut krytyki czyni z niej drogę „kształtowania przestrzeni wewnętrznej, budowania świadomości i wyobraźni” – drogę życia powierzonego oddechowi długich zdań, drogę uważnego istnienia, które formę „autentycznego bycia i autentycznego słowa” odnajduje w poezji i z niej bierze dla siebie miarę.<sup>8</sup>

## 5.

Uważne spojrzenie na „poezję i wpisane w nią doświadczenie” w tekstach autora *Pejzażu człowieka* idzie w parze z celnym wyczuciem formy rzeczy ważnych i koniecznych, wartych „wewnętrzny wysiłek poznania, dialogu”, ale zarazem na wskroś nieoczywistych, ukrytych „pośród gestów rezygnacji, wycofania, zaniechania”, na różne sposoby zatracających o „sprzeczność, paradoks, tajemnicę”.<sup>9</sup> Wszystko to odnajduje swój głos w dykcji pytań. I to właśnie pytanie wchodzi w kontakt najbardziej intymny z poezją –

z zaszyfrowanym w słowie, konkretnym i niepowtarzalnym gestem poety, który kieruje uwagę czytelnika właśnie w tę, a nie żadną inną stronę – i w ten sposób porządkuje na chwilę (albo na zawsze) jego myśli i wyobraźnię.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> *Znaki dla odważnych. Na marginesie Pełnego morza Wojciecha Bonowicza*, s. 95.

<sup>8</sup> Przytoczenie pierwsze: *Lekcja współczującej wyobraźni. Na marginesie Przepustki z piekła Andrzeja Franaszka*, s. 131; drugi wyimek: *Nawias, znak zapytania...*, s. 42.

<sup>9</sup> Cytuję kolejno: *Dwa dwudziestolecia (jednej epoki). Notatki do nie napisanego artykułu*, s. 25; *Romans z tekstem...*, s. 116; *Piosenka o końcu świata. Na marginesie tomu Tutaj Wisławy Szymborskiej*, s. 51; *Patrzący jasno. Na marginesie Wierszy wybranych Ryszarda Krynickiego*, s. 62.

<sup>10</sup> *Piosenka o końcu świata...*, s. 47.

Wierność takiej intuicji każe pamiętać, że powinnością krytyka jest czuwać nad miejscem, z którego „odzywa się głos poety”.<sup>11</sup> To miejsce obecności poety, miejsce wiersza – jest miejscem poezji. W nim spełnia się jej wewnętrzna konieczność i długie trwanie jej głębokich pokładów. Dlatego, jak sądzę, raz jeszcze wskazuje Stala najważniejsze być może źródło poezji nowoczesnej – liryki lozańskie. Dlatego przypomina, że Starzy Mistrzowie ostatnich dekad „przyszli z Dwudziestolecia” międzywojennego, a niezwykła siła ich głosu jest w niemałej mierze echem „duchowej mocy” sprzed dziesięcioleci.<sup>12</sup> W ten sposób autor *Drugiej strony* dowartościowuje spojrzenie wstecz. Nakaz uważności wzmacnia nakazem pamięci – żywej, otwartej na nowe dopływy, zdolnej „głębiej odczuwać i lepiej rozumieć”.<sup>13</sup> Pamięć jest dla niego ważną formą duchowego bycia w świecie – między innymi dlatego, że spełnia się w niej paradoks spotkania „z tym, co radykalnie oddzielone, niedostępne”.<sup>14</sup> Ale ta sama pamięć jest też rozwijającą się nieprzerwanie materią poezji, której nurt biegnie od lozańskich brulionów Mickiewicza, od brulionowych wersji Króla-Ducha – w stronę tekstów drukowanych na łamach „bruLionu” w pierwszych latach wolności przez poetów pokolenia przełomu. Rzec nie w bezpośrednich filiacjach, ale w tym, co od stu kilkudziesięciu lat stanowi wewnętrzny puls pisanych po polsku wierszy i umożliwia – jak czytamy w *Notatkach do nie napisanego artykułu* – „budowanie w miarę spójnego obrazu dwudziestowiecznej (modernistycznej, nowoczesnej) polskiej poezji”.<sup>15</sup> Czym jest ten

<sup>11</sup> *Tak mówi cisza. O Wierszach ostatnich Czesława Miłosza*, s. 37.

<sup>12</sup> *Dwa dwudziestolecia...*, s. 28.

<sup>13</sup> *Szukając śladów wierszy znad Lemanu. Dwanaście uwag o obecności liryków lozańskich w poezji XX wieku*, s. 9.

<sup>14</sup> *W innym czasie, w innym spojrzeniu. O pierwszej książce Magdaleny Bielskiej*, s. 110.

<sup>15</sup> *Dwa dwudziestolecia...*, s. 28.

puls? Co z sobą niesie? Co ożywia jego rytm? Na te pytania nie ma oczywistych odpowiedzi. Szukać ich trzeba nie pośród mocnych stwierdzeń, ale w tym, co wyznacza i podtrzymuje zapisany w *Urywkach...* tok lektury. Choćby w napięciu organizującym serię interpretacyjnych zbliżeń. Ich sekwencję otwiera konterfekt Miłosza – medytacja nad dziełem definitywnie zamkniętym przez śmierć. Wieńczy zaś ją szkic o początku poetyckiej drogi, o pierwszej książce nowej poetki – Magdaleny Bielskiej. Nagłos zbudowanej w ten sposób struktury tworzą więc uwagi o „poezji czuwającej przy bycie”, wiernej życiu, zmierzającej do „objęcia wszystkiego, co istnieje”, ale zarazem mierzącej się – w *Wierszach ostatnich* – z doznaniem „przedłużającego się przebywania w pobliżu śmierci, na trudnej do uchwycenia granicy istnienia i nieistnienia”.<sup>16</sup> W wygłosie pojawia się lektura książki opisującej świat obcy i niedostępny, coraz bardziej jałowy, odarty z głębi – świat, w którym „oddychanie staje się niemożliwe”, a my raz po raz „wkraczamy w przerwę w istnieniu”.<sup>17</sup> Zaznaczone w taki sposób bieguny ściśle do siebie przylegają – niczym dwie strony tej samej monety. Ich wzajemne oddziaływanie obejmuje przestrzeń, w którą wpisany został zarys mapy (i chronologicznej osi) współczesnej poezji. Zaznaczanie punktów orientacyjnych rozpoczyna Stala od namysłu nad „metaforą interpunkcyjną” u Szymborskiej, od wskazania wagi i siły najdrobniejszych znaków pisma w wierszach autorki *Dwukropka*, od wczytania się w enigmatyczny sens niepozornego słówka „tutaj” wysuniętego przez poetkę na tytuł tomu z roku 2009.<sup>18</sup> Kolejne szkice wychodzą naprzeciw wydobytym z wieloletniego milczenia głosom Krynickiego i Polkowskiego. Obaj poeci zajmują ważne miejsce

<sup>16</sup> Dwa pierwsze przytoczenia: *Śmierć Poety*, s. 34; trzecie: *Tak mówi cisza...*, s. 38.

<sup>17</sup> *W innym czasie...*, s. 111.

<sup>18</sup> *Nawias, znak zapytania...*, s. 41; vide: *Piosenka o końcu świata...*, s. 47-49.

w szkicowanej panoramie, ale to autor *Kamienia, szronu* okaże się szczególnie istotną postacią – Stala poświęci mu aż trzy szkice i od niego weźmie formułę tytułową swojej książki. Następne ogniwo stanowią opisy trzech ścieżek wyobraźni, którymi podąża nowa poezja – mocno obecna na literackiej scenie po roku 1989. W ten sposób nawiązują ze sobą nieoczywisty i dający do myślenia dialog poeci tak różni, jak Świetlicki, Bonowicz i Honet. W zderzeniu ich dykcji odzywa się wewnętrzny dynamizm nowoczesnej liryki, jej niegasnąca żywiołowość. Ale w tym spotkaniu odmiennych sposobów mówienia słyhać również echo rozmowy, którą nieustannie prowadzą między sobą pisane po polsku wiersze. I krytyka jest dla autora *Przeszukiwania czasu* uważnym wsłuchiowaniem się w tę rozmowę.

## 6.

W jednym ze szkiców pomieszczonych w *Przeszukiwaniu czasu* pojawia się takie oto wyznanie:

marzy mi się czasem długa rozmowa o tym, czym jest, czym może być, czym powinna być poezja w czasie, który jest naszym czasem.<sup>19</sup>

Pośród tekstów składających się na *Niepojęte: Jest są* również zapisy rozmów. Tych, które z autorem *Drugiej strony* przeprowadził Andrzej Franaszek. I tych, które Stala prowadzi za pośrednictwem swoich tekstów z ważnymi dla niego krytykami – z Piotrem Śliwińskim, ze wspomnianym przed chwilą autorem *Przepustki z piekła*, a zwłaszcza ze szczególnie mocno wyeksponowanym w *Urywkach...* Janem Błońskim. We wskazaniu na au-

<sup>19</sup> M. Stala, *Dialog o poezji i czasie. O dwugłosie twórcy i jego komentatora*, w: idem, *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*, Kraków 2004, s. 268.

tora *Odmarszu* można i zapewne trzeba widzieć gorzką diagnozę – przewrotne rozpoznanie „dzisiejszej sytuacji literatury oraz miejsca, z jakiego przychodzi o niej mówić krytykowi”.<sup>20</sup> Ważniejsze jednak wydaje mi się coś innego. Owszem, Błoński – jak czytamy – „Uosabiał pewien sposób myślenia o literaturze, krytyce i krytyku, który wraz z przemianami kultury wyraźnie odchodzi w przeszłość”.<sup>21</sup> Jeśli jednak autor *Zmiany warty* był krytykiem starej daty, jeśli mówi do nas z bezpowrotnie minionej epoki, to pozostał też mistrzem – kimś, kto potrafi „narzucić innym przeświadczenie, iż rzeczą istotną jest zarówno literatura, jak i pisanie o niej”.<sup>22</sup> Czy nie taka właśnie jest dziś stawka krytyki? Czy jej prawdziwą miarą nie jest „dar mówienia – by tak rzec – z sygnaturą własnej osobowości, która ręczy za mówiącego”?<sup>23</sup> I czy w krytyce nie odzywa się wciąż na nowo – tak ważne dla autora *Romansu z tekstem* – „pragnienie zbliżenia się, wyrażenia zachwyty, zawładnięcia – z wszystkimi tego niebezpieczeństwami”?<sup>24</sup>

## 7.

Marian Stala powie, że autor *Mieszanin* potrafi mówić „językiem ludzkiego doświadczenia”, że pod jego piórem odsłaniają się „duchowe perspektywy literatury”, że jest „krytykiem realizującym własny projekt rozumienia literatury i widzenia świata poprzez ogromną ilość cząstkowych ujęć”.<sup>25</sup> Zestawiam te formuły, bo mam wrażenie, że można je odnieść nie tylko do Błońskiego. Mówią też

<sup>20</sup> *Konstruktywny pesymista. (Pochwała Piotra Śliwińskiego)*, s. 126.

<sup>21</sup> *Romans z tekstem...*, s. 118.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 115.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 118.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 116.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 117, 116.

chyba coś istotnego o autorze *Chwil pewności*. Rzecz jasna *Niepojęte: Jest* czytane w całości przynosi portret bardziej skomplikowany i nieoczywisty. Jest to portret kogoś, kto pielęgnuje w sobie –

pragnienie, by na bezkształtny, rozmyty, zatruty przez ideologię świat zewnętrzny – odpowiedzieć uporządkowanym, skoncentrowanym życiem duchowym.<sup>26</sup>

Pragnienie to idzie w parze z otwarciem na „świat podszyty czymś niepokojącym, groźnym, ciemnym”.<sup>27</sup> Sprzymierzone jest z wyczuleniem na ton niepokoju, na zimne tchnienie tej wyrwy w istnieniu, która pochłania nas i nasze życie, zagarnia i unicestwia wypowiedane przez nas słowa i ich sens. W tym wyczuleniu ma swoje źródło nigdy nie słabnące poczucie, że najgłębsze rozpoznania krytyki zawsze są „niepełne i prowizoryczne” – zawsze bowiem biorą na siebie wpisane w tak wiele nowoczesnych wierszy „doświadczenie obcości, osamotnienia, wygnania, wykluczenia ze wspólnego świata” i zawsze wychodzą naprzeciw tej „zagadkowej ucieczce istnienia”, która odslania nieludzki rdzeń otaczającej nas rzeczywistości.<sup>28</sup> Takie spojrzenie wymaga nie lada przenikliwości i odwagi. Jest rzadkim darem, któremu niełatwo sprostać, ale to właśnie dzięki niemu rzeczy przejmujące i ważne mogą od czasu do czasu zamieszkać pośród słów.

## 8.

Jak to powiedzieć? Raz jeszcze sięgam do *Przeszukiwania czasu* i powtarzam za przywoływanym tam Amielem:

<sup>26</sup> *Patrzący jasno...*, s. 61.

<sup>27</sup> *Intensywny księżyc! Głosy do siedmiu wierszy Świetlickiego*, s. 87.

<sup>28</sup> Cytuję kolejno: *Byłem tutaj*. O jednym wierszu Ryszarda Krynickiego, s. 77; *Niepojęte: Jest*. Pierwsze myśli o nowej książce Ryszarda Krynickiego, s. 68, 64.

Krytyka jest przede wszystkim darem, taktem, wyczuciem, intuicją; nie uczy i nie dowodzi: to sztuka.<sup>29</sup>

To zdanie przychodzi mi do głowy, kiedy myślę o krytyce uprawianej przez Mariana Stalę. Ale nie tylko ono. Przypomina mi się też inna fraza Amiela – również pojawiająca się w *Przeszukiwaniu czasu*: „Prawdziwy krytyk stanowi punkt oparcia dla wszystkich”.<sup>30</sup> W tych słowach odzywa się marzenie o krytyce, która odnajduje, zmierza gdzieś dalej, prowadzi. Taka krytyka jest poręką, chwyta to, co istotne, prawdziwie znaczy, choć nie przestaje przy tym mówić we właściwy sobie sposób – dyskretnie, głosem ściszym, na granicy milczenia, ze świadomością, że nie wolno odsłaniać „wszystkiego, co się wie...”.<sup>31</sup> Jak powiada Gadamer:

Rzecz nie w tym, że poeci milkną, ale w tym, czy nasze uszy dość są czułe, aby słyszeć.<sup>32</sup>

Sądzę, że wolno te słowa odnieść także do wybitnej krytyki, do jej rzeczywistej obecności, a to znaczy – również do książki *Niepojęte: Jest*.

<sup>29</sup> Cytat za: M. Stala, *Przyciąganie ciemności. Na marginesie książki Andrzeja Franaszka*, w: idem, *Przeszukiwanie czasu...*, s. 277.

<sup>30</sup> Cytat za: M. Stala, *Jan Błoński czyta Miłosza*, w: ibidem, s. 260.

<sup>31</sup> *Okrucy, niedopowiedzenia*, s. 5.

<sup>32</sup> H.-G. Gadamer, *Czy poeci milkną?*, w: idem, *Czy poeci umilkną?*, wybrał (wg pomysłu A. Szlosarka) i oprac. J. Margański, przeł. M. Łukasiewicz, przekład przejrział i wstępem poprzedził K. Bartoszyński, Bydgoszcz 1998, s. 37.



# Którędy

(czytajac *Wierszyk dla Piotra*)

– dla Piotra Śliwińskiego

## 1.

Poeta zwykle pisze dla siebie – sam sobie wychodzi naprzeciw. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy pewnie odnajduje drogę – wie którą, trzyma za kark właściwe słowa. Niekiedy jednak słowa nie znajdują drogi, nie umieją powiedzieć, wpadają w bezdech. Wtedy wiersz zaczyna szukać kogoś, komu może oddać głos – w napisanym przez Marcina Świetlickiego *Wierszyku dla Piotra* brzmi to tak:

Wiesz chciałbym się podzielić tyle się przydarza.  
Wiesz nie mam podzielności uwagi toteż kiedy jem  
pałę i piję czytam piszę i  
oglądam telewizję nie mogę w tym czasie  
nikogo kochać. Nie bierze mnie polityka bo nie mam  
podzielności uwagi musiałbym przestać żyć.  
Wiesz chciałbym ci powiedzieć.  
Ale nie mam którądy.<sup>1</sup>

## 2.

Tytuł podpowiada, że można ten utwór czytać w kluczu biograficznym – jako wypowiedź skierowaną do kogoś konkretnego i bliskiego poecie. Ten ktoś mógłby spełnić rolę powiernika

<sup>1</sup> M. Świetlicki, *37 wierszy o wódce i papierosach*, Bydgoszcz 1996, s. 45 (wiersz z roku 1990).

– można by się z nim podzielić czymś ważnym, czymś, co war-  
te jest powiedzenia, gdyby nie fundamentalny kłopot wskaza-  
ny w ostatnim wersie. W adresacie *Wierszyka dla Piotra* wolno  
więc widzieć przyjaciela, któremu chciałoby się powiedzieć, że  
życie wciąż się przydarza i żąda wyłączności, że spełnia się bez  
reszty w żywiole prywatnym, własny rewers odnajduje w polity-  
ce, trwa na jej antypodach, ale zarazem wyklucza miłość – każe  
jej mieszkać w innym czasie, poza granicami codziennych czyn-  
ności, nigdzie. Tym wszystkim jednak nie sposób się podzie-  
lić – nie można nawet napisać o tym wiersza. Pozostaje wierszyk  
– sztambuchowy zapis. I poczucie, że trzykrotnie powtórzone  
„Wiesz” jest w istocie wyrazem bezradności – otwiera bowiem  
perspektywę na to, co nie może stać się przedmiotem wiedzy,  
bo nie może zostać powiedziane. Nie można powiedzieć (i wie-  
dzieć), bo nie ma którejdy – jakby słowa rzeczywistego wyznania  
zostały uwięzione w kleszczach wykluczających się porządków,  
jakby nie mogły przedostać się przez ściśniętą krtań i zaciśnięte  
usta. Podobne figury przez lata były obecne w wyobraźni Świetlic-  
kiego. Zjawiały się sprzymierzone z czymś, co chwyta za gardło,  
nie pozwala otworzyć szeroko ust, każe ściszać głos. Powracają  
i dziś – kiedy poeta mówi, że ma „za małe usta do wielkich słów”,  
że jego „wiersze są ze strachu”.<sup>2</sup>

### 3.

*Wierszyk dla Piotra* oparty jest na koncepcie. Inicjalna fraza utwo-  
ru mówi o pragnieniu podzielenia się z kimś nowinami, opowie-  
dzenia o tym, co się myśli i czuje. Ma też w sobie nutę intymności,  
każe bowiem pamiętać, że „podzielić się” to również „wyznać”  
i „powierzyć”. Zarazem zdanie otwierające wiersz trzeba rozu-

<sup>2</sup> Przytaczam sformułowania, którymi Świetlicki posłużył się w rozmowie z To-  
maszem Kunzem podczas spotkania poświęconego *Wierszom* poety wydanym  
przez oficynę EMG (spotkanie odbyło się w Krakowie – 15 czerwca 2011 roku).

mieć dosłownie – żeby oddać się jednocześnie życiu i miłości, trzeba by dokonać podziału siebie, a przynajmniej mieć na tyle podzielną uwagę, by móc rozdzielić ją pomiędzy odmienne formy istnienia. Problem w tym – zdaje się mówić poeta – że zawsze jest się wyłącznie po swojej stronie, całkowicie w tym, czym właśnie się jest. Ta ułomność to rodzaj daru pozwalającego skupić całą uwagę na rzeczach, które właśnie nas absorbują. Wtedy stajemy się tym, co nas pochłania – przedmiot naszej pasji (miłości, lektury) udziela nam swojego istnienia, przydarza się, staje się darem losu i zagarnia nas na wyłączność.

#### 4.

Na wyłączność ma nas to, czemu oddajemy się bez reszty. Poeta oddaje się wierszom – wiersze oddaje czytelnikom. Jakby dopiero za ich sprawą miał którądy powiedzieć. Jakby zapisane słowo dopiero w lekturze znajdowało drogę – przebijało się przez ciszę, zyskiwało artykulację. Nie każda lektura potrafi temu sprostać. Nie zawsze ma w sobie dość przenikliwości. Niekiedy nie starcza jej odwagi i pasji. Ale rozstrzygające jest chyba skupienie – ta szczególna forma braku podzielności uwagi. Skupienie sprawia, że wiersz może nami zawładnąć, że staje się wszystkim, czym jesteśmy. I również ono pozwala podzielić się – być sobą i słowem, sobą i kimś, kto słowem odpowiada na słowo, jak ma to miejsce w pracy krytyka. Możliwość udzielenia takiej odpowiedzi przydarza się – jest darem. Dzięki niej nie tylko wiersz odnajduje swoje którądy. Odnajduje je także krytyk.

#### 5.

Krytyk też zwykle pisze dla siebie – wychodzi naprzeciw i wskazuje „którędy” zarówno słowom, które czyta, jak i samemu sobie. Jego własne słowa często nie wiedzą, tracą grunt pod nogami.

Wtedy to dziwne „Wiesz chciałbym ci powiedzieć” udziela im oparcia – podtrzymuje je w istnieniu. Liczyć na to może jednak tylko taki krytyk, o którym w *Świecie na brudno* czytamy, że jest –

w najwyższym stopniu wymagający i bezinteresowny, nastawiony na dialog i przekształcanie pytań do utworu w pytania zadawane własnemu życiu.<sup>3</sup>

Taki krytyk – powtarzam dalej za Piotrem Śliwińskim – „uwnętrznia czytane teksty, przeistacza je w treść duchową, z ich pomocą kształtuje własną tożsamość”.<sup>4</sup> W ten sposób literatura odnajduje w nim swoje któredy i w tym samym ruchu dzieli się z nami tym, co przydarza się jej pod piórem krytyka – zyskuje nową artykulację, żyje.

<sup>3</sup> P. Śliwiński, *Krytyk jako kustosz duszy. Kilka uwag o książce Mariana Stali „Przeszukiwanie czasu”*, w: idem, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007, s. 343-344.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 345.

**LEKTURA**



# Rzeczywista obecność poezji

## (na marginesie lekcji George'a Steinera)

### 1.

Wiersz jest miejscem tajemnicy. W jego granicach „wypatroszone ze znaczenia metafory i zwietrzałe figury mowy” odsłaniają scenę, na której trwa przedstawienie – sztuka rozpisana na głosy słów, spektakl drobin języka iskrzących od semantycznego potencjału.<sup>1</sup> I jednocześnie te same metafory i figury tworzą realnie obecną rzeczywistość, w której otwiera się „możliwość spojrzenia w głąb” – możliwość wejścia w „dal kulisy”, wychylania się poza horyzont znaczenia dostępnego filologii.<sup>2</sup> Poezja domaga się takiej lekcji, która ożywia kulisy znaczeń, „nadaje znaczeniu sens” i jest ruchem transgresyjnego przejścia „od znaczenia do pełni znaczenia” – od partytury wiersza do muzyki sensu, od płynnego śladu do rzeczywistej obecności czegoś, czemu wiersz pozwala uobecnić się lub zaistnieć.<sup>3</sup>

### 2.

Rzeczywista obecność poezji jest obecnością, której poezja udziela realności. Wiersz – jak każdy akt sztuki – to „akt metafizyczny”, w tym sensie, że jest realnym spotkaniem „z nieprzejrzywą i pierwotną władzą” czegoś źródłowego, czegoś, co jawi się nam jako „obecność promieniującej nieprzejrzystości”, jako zagadka i groza rzeczywistej, namacalnej obecności istnienia, której kształtom

<sup>1</sup> Posługuję się sformułowaniem z: G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1997, s. 7.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 8.

„poeci [...] nadają imiona”.<sup>4</sup> Tej nieprzejrzystej „obecności [...] nie sposób ani ukazać analitycznie, ani sparafrazować”.<sup>5</sup> Rządzi nią logika „sensu innego niż sens rozumu”.<sup>6</sup> Logika nawiedzona „przez nieskończoność”, zawierająca „pakty z nieznanym”.<sup>7</sup> To dlatego sztuka przypomina nam, że jest – że zawsze będzie – „niepojęty sens” i żaden ludzki dyskurs nie zdoła uchwycić – jak mówi Steiner – „pełnego sensu samego sensu”.<sup>8</sup> Ale jednocześnie – dalej powtarzam za Steinerem – dzieła sztuki, akty poiesis „mówią o rzeczywistych obecnościach, dostarczają im siedliska”, są „przeniesieniem epifanii w formę”, podpowiadają, że istnieje coś rzeczywistego, ku czemu sztuka się zwraca, w czym uczestniczy, co współtworzy.<sup>9</sup> W ten sposób rodzi się „forma znacząca”.

### 3.

U źródeł doświadczenia „znaczącej formy” leży rozpoznanie rzeczywistej obecności – nieustępliwej, autonomicznej, niepoddającej się redukcji. Na tym doświadczeniu wspiera się przecucie, że siła „formy znaczącej” czerpie bezpośrednio z sił w istotnym sensie żywotnych – określanych dawniej „jako *daimon*, jako mityczny oddech obcości, która przemawia ustami rapsoda”.<sup>10</sup> Te siły to milczący przedtakt tego, co znamy – „pierwotny bezgłos”, który zjawia się mitycznej wyobraźni w „wirze przedbycia”.<sup>11</sup> Ar-

<sup>4</sup> Ibidem, s. 174, 173, 169.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 179.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> G. Steiner, *Gramatyki tworzenia. Na podstawie wygłoszonych w roku 1990 wykładów imienia Gifforda*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2004, s. 188, 182.

<sup>8</sup> G. Steiner, *Rzeczywiste...*, s. 177.

<sup>9</sup> Cytuję kolejno: G. Steiner, *Gramatyki...*, s. 71; G. Steiner, *Rzeczywiste...*, s. 186.

<sup>10</sup> G. Steiner, *Rzeczywiste...*, s. 174.

<sup>11</sup> G. Steiner, *Gramatyki...*, s. 125.



tysta i myśliciel – wsłuchując się „we własne bycie”, „przywierając do fundamentu bycia” – „wnika w nabrzmiałą ciszę, która poprzedza błyskawicę nadchodzącej formy”.<sup>12</sup> Z tej „gęstej ciszy” przedtaktu wyłania się to, co „jeszcze nieznanne” – „przyszłe relacje, formy, możliwości wykonawcze”.<sup>13</sup> Takie wniknięcie – na wskroś realne, przesywające, władcze – jest doświadczeniem duchowym. W nim zakorzenia się – powtarzam za Steinerem – „intuicyjne poczucie nadnaturalnego potencjału tkwiącego w ludzkim języku, w *pneumie* czy przeniknięciu duchem głosu ludzkiego, a głosu poety w szczególności”.<sup>14</sup> Ten duchowy potencjał języka to poezja – z całą jej chwałą i grozą. Tak, grozą, bo słowa, może zwłaszcza słowa poety – jeśli dobrze się im przyjrzeć, jeśli wsłuchać się w nie uważnie – uzmysławiają „preraźliwą obecność i niezmierną bliskość przepaści”, która się w nich otwiera.<sup>15</sup> Pusty wir tej przepaści słów ma w sobie coś z otchłani, coś z zaświatów. To za jej sprawą – jak mówi autor *Gramatyk tworzenia* – „W sercu formy mieszka smutek, ślad utraty”.<sup>16</sup> Ale jednocześnie – to znów aforyzm Steinera – „W samym sercu poiesis obecny jest trzepot tego, co nieznanne”.<sup>17</sup> Również w ten sposób daje o sobie znać grawitująca w pustce przepaść słów, która w jakiś tajemniczy sposób dosięga milczącego istnienia – pogrążonego w głuchej ciszy, niewymownie niewzruszonego. I dzieje się tak może dlatego, że – jak mówi Steiner, powołując się na Wittgensteina – również ograniczenia naszego języka nie są z tego świata.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 275-276, 275.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 276, 265.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 88.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 235.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 34.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 295.

#### 4.

Nadnaturalny potencjał języka to tajemnica poezji, tajemnica wiersza, za sprawą którego żywe tchnienie słów jest miejscem spotkania przemijalności z trwaniem, skończoności z nieskończonością, immanencji z czymś, co ją przekracza, intuicji sensu z nadzieją, która zjawia się w vibrato poetyckiej formy – w jej drżącej pustce i nieludzkim milczeniu, dosięgającym nas niczym milczenie Kafkowskich syren. Słyszymy to milczenie, nie słysząc go – osłonięci „pozorem niczym tarczą”.<sup>18</sup> Ten pozór to „prawdziwa fikcja” – akt wyobraźni, akt sztuki, który „każe materii znaczyć” i te znaczące formy czyni „postacią i upostaciowaniem prawdy”.<sup>19</sup> Tak zjawia się w naszym świecie – zyskuje głos, ucieleśnia się – prawda metafory. To w jej dykcji – i pod jej dyktando – „relacja między obiektem a prezentacją, między »rzeczywistością« a »fikcją«” nabiera „charakteru ikonicznego”, a „wyobrażone” staje się „ikoną, prawdziwą fikcją”.<sup>20</sup>

#### 5.

Wiersz jest prawdziwą fikcją, jest ikoną. I jest też aktem zaufania. Prawda wiersza w równym stopniu jest jawna i skryta. Jest doskonale naoczna – zamknięta w granicach tekstu, homonimiczna. I zarazem pozostaje fundamentalnie nieoczywista – nietożsama z samą sobą, niedomknięta, transgresyjna, wciąż otwarta na kolejne odczytania, w których odsłania się jej „nieustannie odnawiana niekompletność”, będąca „świadectwem tego, co leży

<sup>18</sup> F. Kafka, *Milczenie syren*, przeł. R. Karst, w: idem, *Nowele i miniatury*, przeł. R. Karst i A. Kowalkowski, wstęp R. Karst, Gdynia 1991, s. 298 (do tego opowiadania Kafki i do motywu „milczenia syren” Steiner odwołuje się – na różne sposoby – w nervalgicznych miejscach swoich najważniejszych prac).

<sup>19</sup> G. Steiner, *Gramatyki...*, s. 71.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 71, 72.

poza, tuż poza”.<sup>21</sup> I właśnie to „poza” jest stawką immanencji wiersza – immanencji udzielającej schronienia rzeczywistej obecności odczuć, intuicji, olśnień, które zwykle „tłoczą się po wewnętrznej stronie języka, nie mogąc się »przedrzeć« do artykulacji”.<sup>22</sup> Steiner powiada:

Energie rozpoznania, metaforyczne błyskawice i krótkotrwałe olśnienia wibrują niemal w zasięgu języka.<sup>23</sup>

I dodaje:

Ta twórcza siła, przebijając się na jasną powierzchnię przez upraszczające ograniczenia języka, przymusowej logiki, zawsze ulega zahamowaniu i zniekształceniu.<sup>24</sup>

Może rzeczywiście doznania i intuicje prawdziwie istotne – subtelne, głębokie, intymne – nigdy w pełni nie odnajdą się pośród słów. Może muszą przebywać „poza, tuż poza”, bo ich królestwo nie jest z tego świata. Może na zawsze pozostaną w ukryciu. Ale – jak mówi Steiner – „nadal będą się domagać ucieleśnionego wyrazu” i nie przestaną „napierać na język, który pod tym naciskiem staje się literaturą”.<sup>25</sup> I jeśli nawet w nośnej metaforze odsłania się przede wszystkim pewna – szczególnie – możliwość, tkwiąca już zawczasu w języku, to jednocześnie ta sama metafora bywa – nierzadko – figurą poznającej wyobraźni, załączkowym

<sup>21</sup> Ibidem, s. 168.

<sup>22</sup> G. Steiner, *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, przeł. O. i W. Kubińscy, Gdańsk 2007, s. 48.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> G. Steiner, *Gramatyki...*, s. 294.

mitem, który wyrasta z rzeczywistej obecności językowego podglebia, z milczącej anakruzy, z przedtaktu mowy.<sup>26</sup> Autor *Zerwanego kontraktu* pisze o tym tak:

Znacznie wcześniejsze niż Jung są podejrzenia, że mity Stworzenia w jakimś sensie wyprzedzają znany nam język, a nieodzowne przejście do kodów mowy i pisma oderwało się od czegoś o źródłowym znaczeniu.<sup>27</sup>

Ta milcząca mowa sprzed słów – mowa o źródłowym znaczeniu – wciąż rozbrzmiewa w języku. Jest niczym promieniowanie tła. Ma w sobie coś z żywego pulsu, coś z tchnienia. Jakieś wyobrażenia dają o niej figury wyobraźni religijnej. Wśród nich również – tak ważne dla Steinera – figury wcielenia i transsubstancjacji, współtworzące wizję źródłowej, rzeczywistej obecności, która leży u podstaw formy znaczącej i nadaje znaczenie znaczeniu. W odniesieniu do języka autor *Po wieży Babel* mówi o tym w ten sposób:

Dzięki ucieleśnieniu i transsubstancjacji język się „zagęszcza” i nie jest to kwestia pojęciowej głębi czy bezpośredniości wyobraźni.<sup>28</sup>

W tym zagęszczaniu się języka – które samo w sobie jest transsubstancją, przemianą mowy w poezję – istotną rolę grają figury paraboliczne: alegoria, analogia, porównanie, oraz wsparte na nich powinowactwa, korespondencje, migotliwe sieci asocjacji, złożone rejestry symbolicznej instrumentacji, ale też – mocniej

<sup>26</sup> Steiner – komentując pokrewieństwo oraz wewnętrzną złożoność architektury mitu i metafory – powie, że „wiele metafor to skompaktowane mity” (G. Steiner, *Dziesięć...*, s. 73).

<sup>27</sup> G. Steiner, *Gramatyki...*, s. 245.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 70.

komplikujące „lingwistyczną wertykalność” – „wymowne cofanie się przed słowami”, akcentowanie znaczenia „ciszy w języku”, a w innym rejestrze „polisemiczne, wielowarstwowe techniki ruchów semantycznych”, prowadzące do nasycenia znaczeniami samej syntaksy tekstu i do „dramatyzacji” jego wewnętrznej „wielorakości”.<sup>29</sup> Ta dramatyzacja struktury jest – również – dramatyzacją znaczenia. Rozpisuje na głosy złożoną wielopostaciowość syntaktycznych przebiegów. Wybudza ich polifonię. Pogłębia mrowiące się w nich strukturalne i semantyczne możliwości. W ten sposób otwiera się czysta – na wskroś poetycka – przestrzeń innych konotacji i odniesień, innych wibracji znaczeniowych, innej grawitacji sensu. Krok dalej rysuje się perspektywa na kreacyjną – zjawiającą się pośród słów – możliwość spojrzenia poza najdalszy horyzont języka. Również to spojrzenie poza język jest aktem zaufania poezji – jest intymnym doświadczeniem wiersza, przyłgnięciem do jego rzeczywistej obecności.

## 6.

Takie spojrzenie poza język – spojrzenie z perspektywy słów – to „elokwencja »bytu mającego dopiero nastać«”.<sup>30</sup> Wybiegająca w przyszłość wymowność tego spojrzenia rodzi się „z ogromu oczekiwania” i dlatego chce być władczym zwiastowaniem czegoś, co wciąż nie odnalazło się w istnieniu, jeszcze jest „nie tutaj”, ale ma nadejść, wyjawić się, zaistnieć.<sup>31</sup> W ten sposób poezja wypełnia swoje mesjańskie powołanie. Podejmuje trud „metafizycznego wyobrażania”.<sup>32</sup> Udziela głosu nadziei. Widziana z takiej perspektywy jest przyszłością języka – jest tym, czym język

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 124.

<sup>31</sup> G. Steiner, *Rzeczywiste...*, s. 191.

<sup>32</sup> Ibidem.

dopiero będzie. Steiner powiada, że język „jest swoją przeszłością” – jak czytamy:

Znaczenia słów to ich historia, spisana i niespisana. Znaczenia słów to ich użycie. [...] W najbardziej ścisłym sensie znaczenie to etymologia.<sup>33</sup>

Ale jednocześnie autor *Gramatyk tworzenia* napisze, że „każda ucieleśniona forma to przeszłość uczyniona terażniejszością i terażniejszość nasycona wspomnieniami przyszłości”.<sup>34</sup> Wspomnienia przyszłości zjawiają się w języku – na jego rudymmentarnym poziomie – za sprawą gramatycznego futurum. Steiner wielokrotnie wraca do tezy, że gramatyki czasów przyszłych, a wraz z nimi gramatyki okresów warunkowych, gramatyki optatywów i koniunktywu, to gramatyki nadziei – głęboko zakorzenionej w języku, stanowiącej w ścisłym sensie „akt językowy”.<sup>35</sup> Te gramatyki – tak kruche logicznie i tak konieczne, w jakiejś mierze fundujące nasz język – stanowią „idiom mesjański”, są „szczytem nieodpowiedzialnej chwały i porannym światłem ludzkiego umysłu”, sprzeciwiają się bowiem – na oślepienie, bez żadnej poręki – dyktatowi nieodwołalnych faktów, dyktatowi śmierci.<sup>36</sup> Są formami niezgody, które „wirują [...] w zawiłym polu sił semantycznych, wokół skrytego centrum czy jądra potencjalności”.<sup>37</sup> W tym zawiłym polu semantycznych sił – w jego ukrytym centrum – bije puls istnienia, puls i źródło rzeczywistej obecności, która sprawia, że poezja staje się przyszłością mowy, mesjańską proklamacją, a wiersz – miejscem nadziei.

<sup>33</sup> G. Steiner, *Gramatyki...*, s. 129.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 228.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 12.

<sup>36</sup> Przytaczam kolejno: G. Steiner, *Gramatyki...*, s. 14; G. Steiner, *Dziesięć...*, s. 50.

<sup>37</sup> G. Steiner, *Gramatyki...*, s. 12.

# Czasami jestem

(czytając wiersz *McDonalds*)

## 1.

Marcin Świetlicki pisze:

Znajduję ślad twoich zębów w obcym mieście.  
Znajduję ślad twoich zębów na swoim ramieniu.  
Znajduję ślad twoich zębów w lustrze.  
Czasami jestem hamburgerem.

Czasami jestem hamburgerem.  
Sterczy ze mnie sałata i musztarda cieknie.  
Czasami jestem podobny śmiertelnie  
do wszystkich innych hamburgerów.

Pierwsza warstwa: skóra.  
Druga warstwa: krew.  
Trzecia warstwa: kości.  
Czwarta warstwa: dusza.

A ślad  
twoich zębów  
jest najgłębiej,  
najgłębiej.

(94)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> M. Świetlicki, *37 wierszy o wódce i papierosach*, Bydgoszcz 1996, s. 30; w kolejnej edycji tomu usunął poeta datę widniejącą pod wierszem (vide: idem, *49 wierszy o wódce i papierosach*, Wrocław 2004, s. 29).

Wolno w tym tekście usłyszeć echo dojmującego doświadczenia – biegnącego przez ciało skurczu samotności, przeszywającego rozpoznania, że naprawdę jest się tylko w tym dreszczu, w pragnieniu, które nie ma dna, w jego zamplifikowanej głębi. Wolno w tych podszytych ironią zdaniach usłyszeć też żartobliwą tonację, która podważa i zarazem niepokojąco wyostża poczucie, że w słowach wypowiedzianych przez kogoś, kto mówi w wierszu Świetlickiego, ujawnia się zakorzeniony egzystencjalnie, na wskroś intymny zapis czegoś, czego formą jest zranienie – odkryty nagle ślad po ugryzieniu, w którym uobecnia się nieobecne.<sup>2</sup> Ale mam wrażenie, że można również czytać ten utwór jako próbę uchwycenia paradoksu lektury, za sprawą której obietnica, jaką składają nam znaki, obietnica znalezienia się po ich drugiej stronie, obietnica dotarcia po śladach śladów do miejsca położonego „najgłębiej, / najgłębiej”, spełnia się na samej powierzchni – w sygnaturze intensywnej obecności czegoś, czego nie ma.

## 2.

Dla interpretatora wiersz jest partyturą – określa warunki możliwych odczytań, wskazuje ich kierunek, podpowiada tok lektury, rzuca światło na topografię semantycznej przestrzeni, w której zakorzenia się akustyka tego, co drzemie w słowach, i tego, co słowa w nas budzą. Interpretacja wysnuwa i rozwija wątki, których nici nikną w tekście – tworząc jego materię. Ale jednocześnie utwór już zawczasu zadłużony jest w interpreta-

<sup>2</sup> Marian Stala powie, że koncept organizujący wiersz *McDonald's* to „przebranie anarchicznej, rozbawionej (i zachęcającej do zabawy) wyobraźni”, że odzywa się w tym utworze tonacja „zabawowa”, a jednocześnie rządzi nim tonacja „obsesyjna” – rozpisana na: „motyw obcego miasta”, „depresyjne patrzyenie w lustro”, „śmiertelne podobieństwo” (M. Stala, *Jedzenie hamburgerów. O jednym wierszu Marcina Świetlickiego*, w: idem, *Druga strona. Szkice o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 207, 208).



cji, bo to interpretacja umożliwia mu pełne zaistnienie – udziela mu głosu i sama odnajduje się w jego brzmieniu, w tym, co Roland Barthes w szkicu *Krytyka i prawda* określa jako „drżenie sensów”.<sup>3</sup>

### 3.

Wybiegające z wiersza ścieżki tworzą wielowątkowy splot – mocnych przyporządkowań, konwencjonalnych tropów, językowych nawyków, odruchów wyobraźni, asocjacyjnych odesłań, metaforycznych przekształceń, metonimicznych przyległości i utożsamień, opartych na mechanice porównania dopełnień, odwróceń, krzyżujących się napięć. Ta przestrzeń zwykle nie posiada ostro zaznaczonych granic – w jakieś mierze jest bezdrożem, wymyka się jednoznaczności, otwiera w sobie prześwity na nieskończoność możliwych artykulacji. W taki sposób odstania się fundamentalna nieoczywistość poezji. I jeśli za sprawą wiersza wybrzmiewa coś, czego inaczej powiedzieć się nie da, jeśli w wierszu odnajdują głos rzeczy przejmujące i ważne, to jednocześnie ten sam wiersz prowadzi w nieznanne – poza horyzont wyobraźni, w stronę czegoś, co jest nie do pomyślenia i może już na zawsze takie pozostanie. Rzeczy nie do pomyślenia są wyjątkowo płochliwe. I nadzwyczaj chętnie okrywają się milczeniem. Jeszcze częściej giną pod naporem naszych uroszczeń, gotowych sądów, nudy oczywistości, słownej ekwilibrystyki, za sprawą której raz jeszcze odzywa się coś, co już wiemy. Nieznane przemawia w ciszy wiersza – zjawia się w pustym miejscu śpiewu. Do tego miejsca trzeba zbliżyć się z najwyższą ostrożnością. Jego akustyka jest bowiem milcze-

<sup>3</sup> R. Barthes, *Krytyka i prawda*, przeł. W. Błońska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 2: *Strukturalno-semiologiczne badania literackie. Literaturoznawstwo porównawcze. W kręgu psychologii głębi i mitologii*, wyd. 2 przejrzone i zmienione, Kraków 1976, s. 148.

niem pisma – otwartej partytury, w której już zawczasu słyhać wszystkie wykonania.

#### 4.

Ostrożność podpowiada, że lekturę warto zaczynać od tego, co wydaje się oczywiste – do rudymenarnych rozpoznań i podążających za nimi pytań. Jeśli trzymać się przestrzennej metafory Świetlickiego, to wolno też dopowiedzieć (i byłoby to zgodne z klasycznym rozumieniem interpretacji), że ruch lektury powinien metodycznie przemierzać kolejne warstwy tekstu – od tego, co w nim najbardziej powierzchowne, przez jego wewnętrzne struktury, w stronę jakości sytuujących się w głębi uobecnianej przez utwór przestrzeni semantycznej.

#### 5.

Prymarną formą wiersza jest jego postać graficzna. Grafia ma samoistną i zarazem nasączoną znaczeniem wartość ikoniczną, ale pełni też funkcje delimitacyjne – reguluje tempo i tok lektury, a tym samym nadaje kształt eufonicznym właściwościom tekstu. Sfera brzmień wspiera się na zapisie – bierze na siebie jego miarę, sprzymierza się z porządkiem graficznych ukształtowań. Oba rejestry modułują się wzajemnie – tworzą układy napięć i dopełnień, stają się ramą tekstowej obecności, określają warunki brzegowe lektury. W taki sposób wyznaczona zostaje przestrzeń, w której do głosu dochodzi semantyka słów – ich wartość symboliczna, metaforyczny potencjał, ewokacyjna siła. Stąd z kolei otwiera się perspektywa na główne zarysy świata przedstawionego – na tworzące go elementy i na sieć relacji pomiędzy nimi oraz na zagadnienia tekstowej obecności kogoś, kto mówi w utworze. Zestawiam te rudymenta, by wyprowadzić z nich kanon podstawowych czynności analitycznych – model

wstępnej lektury, która wydobywa funkcjonalność kluczowych właściwości wiersza, słucha ich rezonansu, a w dalszej perspektywie pozwala uchwycić porządek nieoczywistych znaczeń, które tekst skrywa w sobie i zarazem odsłania. Te elementarne zabiegi analityczne sprowadzają się do opisu czterech głównych warstw wiersza: ukształtowania graficznego, porządku brzmień, semantyki i syntaksy oraz struktury świata przedstawionego z uwzględnieniem zarówno jego ewokacyjnej siły i literackich uwarunkowań, jak też obecności wypowiadającej go osoby. Krok dalej jest piąta warstwa – obecna jako „ślad” prowadzący w głąb, na drugą stronę, do miejsca położonego „najgłębiej, / najgłębiej”. Właśnie tam – na najgłębszym dnie, w miejscu bez miejsca – znajduje się wszystko, co ów „ślad” w sobie skrywa. Ale zarazem wszystko to ulokowane jest na samej powierzchni, jest całkowicie jawne – jak ślad po ugryzieniu, który odkrywamy na swojej skórze. Tak zjawia się to, co pozostaje w miejscu niemożliwym, w miejscu interpretacji. To miejsce leży po drugiej stronie słów, ukryte jest za ich progiem. I jednocześnie widać je gołym okiem.

## 6.

*McDonald's* to cztery strofoidy. Każda z nich składa się z czterech wersów. Silna obecność czwórki przywodzi na myśl skojarzenia ze stabilnością kwadratu, z trwałym fundamentem utwierdzonej w sobie struktury zamkniętej, której elementy wzajemnie się uzupełniają i warunkują. Ta wyraziście ukształtowana całość spięta została mocną klamrą. Jej zwornikiem jest motyw „śladu” trzykrotnie przywołany wprost w kwartynie pierwszej i raz w ostatniej – w trzech pierwszych zdaniach wiersza i w zdaniu zamykającym utwór. Wrażenie stabilności wzmacniają serie paralelizmów – mocno spinających poszczególne partie tekstu i kie-

rujących naszą uwagę ku warstwowej naturze wypowiedzianego świata. Jednocześnie cztery tetrastychy ukształtowane zostały w taki sposób, by grafia utworu była ikonicznym korelatem ubywania i zagłębiania się. Wersy kolejnych zwrotek są coraz krótsze. To kurczenie się całości graficznych współgra z narastającą w obrębie tekstu ciszą. Skracające się frazy prowadzą w głąb kreowanej rzeczywistości – przez kolejne jej warstwy, aż po zamykające wiersz, powtórzone dwukrotnie: „najgłębiej”, po którym zapada milczenie. Zanim jednak padnie ostatnie słowo (a jest ono również ostatnim wersem utworu), zachwieje się stabilna konstrukcja, której podstawę stanowi ekwiwalencja wersów i całości intonacyjnych, będących – z jednym wyjątkiem – również całościami składniowymi. Ostatni czterowiersz to jedno zdanie – rozbite, potrzaskane, złożone z powtórzeń, rozsypujące się, wypowiedziane z wysiłkiem, na wydechu.

## 7.

Paralelizmy mocno akcentują foniczną spoistość fraz. Przydają im swoistej materialności. Pośrednio wskazują na ten rejestr języka, w którym znaczenia oblekają się w brzmienie. Przede wszystkim jednak narzucają lekturze swój rytm – wyrazisty i zwielokrotniony, biegnący w zmiennych kadencjach od pierwszego do ostatniego zdania. Ale w wierszu Świetlickiego obok rytmów powtórzeń i enumeracji, słychać też rytm trójzestrojowego wiersza tonicznego i rytmiczny oddech coraz krótszych fraz. Te przenikające się takty prowadzą czytelnika przez kolejne warstwy ewokowanego świata. Mówią o wewnętrznym pulsie egzystencji – skłóconym w sobie i zarazem mocnym. Podpowiadają, że materią wiersza jest także czas, którego tętno spaja rozwarstwiająca się rzeczywistość. Świat rozpisany na wersy zespalają również przenikające się szeregi zgłosek i wpisane

w nie załątki znaczeń. Dobrze oddają to sekwencje spółgłosek tylnojęzykowych, które z biegiem tekstu zyskują na dźwięczności i artykulacyjnej sile. Słysząc to również w fonetycznie motywowanych napięciach – jak to, którego bieguny wyznacza z jednej strony materialna spoistość ewokowana przez głoskę „m”, a z drugiej ostry świst inicjalnych głosek słów składających się na wyrażenie „ślad [...] zębów”. Napięcia te przybierają niekiedy postać mocnej kontradykcji. Choćby tej, która zachodzi między płynną miękkością brzmień opartych na rezonansie spółgłosek szumiących, syczących i ciszących a tym ciągiem audytywnych jakości, którego rdzeniem jest twarde, rezonujące, frykatywne „r” – z „hamburgera” i z „warstw”, powracające echem w wyrazach „skóra” i „krew”, odzywające się z niepokojącą siłą w wyeksponowanym słowie „śmiertelnie”. To zderzenie przeciwstawnych wartości brzmieniowych swoje obrazowe ukonkretnienie znajdzie między innymi we frazie: „Sterczy ze mnie sałata i musztarda cieknie”. Najmocniej odezwie się w trzeciej strofie:

Pierwsza warstwa: skóra.

Druga warstwa: krew.

Trzecia warstwa: kości.

Czwarta warstwa: dusza.

By ostatecznie umilknąć w ostatnim zdaniu wiersza. Jakby władza głoski „r” nie sięgała tak daleko. Jakby śmiertelność hamburgera przenikająca wszystkie jego warstwy ustępowała w obszarze, którego granice określa „ślad [...] zębów”. Ten obszar wykracza poza warstwową strukturę ewokowanego świata. Otwiera się w jego najgłębszej głębi – za sprawą wybuchów twardego, szczelinowego „w”, które rozrywa spoistą materię przenikających się brzmień i związanych z nimi znaczeń.

## 8.

Przed laty Świetlicki przypominał, że są takie wyrazy, o które zahacza nasz język.<sup>4</sup> Te wyrazy (lub wyrażenia) to miejsca semantycznie gęstsze – stawiające opór, szczególnie wyeksponowane, obciążone bagażem kulturowej pamięci, otoczone asocjacyjną aurą, obudowane frazeologizmami, uwikłane w sieć językowych nawyków. Spektrum tych węzłowych miejsc rozciąga się od słów osobliwych, których znaczenia szukamy w słowniku, od słów-haseł zastępujących i powielających bardzo niekiedy rozległe pola semantyczne, po metaforę, której siła polega na tym, że jest jednorazowego użytku, że umiera poza środowiskiem naturalnym tekstu, z którego pochodzi. W wierszu Świetlickiego takich wyraźnie wskazanych węzłów jest kilka – tytułowy „McDonald’s”, „hamburger”, „lustro”, „ślad zębów”, wyrażenie „podobny śmiertelnie”. Każdemu z tych miejsc warto przyjrzeć się osobno. Warto zapytać o pełną paletę związanych z nimi znaczeń prymarnych, o ich symboliczną instrumentację, o ścieżki kolokacji, którymi są otoczone, o frazeologiczny potencjał, o momenty znaczeniowo otwarte, semantycznie niezdeterminowane. Ale trzeba też zapytać o wzajemne oświetlanie się węzłowych miejsc, o zachodzące pomiędzy nimi relacje. Na przykład o to, co łączy ślad zębów na ciele, ślad po ugryzieniu, znak agresji – z jedzeniem hamburgera,

<sup>4</sup> W *Zimnych krajach* – w wierszu bez tytułu z roku 1981 – brzmiało to tak: „Dlaczego twój niepokój tak obraca się / wokół wyrazów: więzienie, powstanie, / zachód, wschód, wolność, wyżywienie, / dostęp do tego-tamtego, więźniowie / polityczni? / To są małe wyrazy, to są wyrazy najmniejsze, / dlaczego właśnie o nie zawadza twój język?” (M. Świetlicki, *Zimne kraje. Wiersze 1980-1990*, Kraków-Warszawa 1992, s. 15). W nowej wersji utworu – opatrzonej tytułem *...ska* i najpierw wykonywanej ze Świetlickimi, a następnie umieszczonej w tomie *Zimne kraje 2* – fragment przybrał taką postać: „Dlaczego twój niepokój tak obraca się wokół / wyrazów: niepodległość, wolność, / równość, braterstwo, Polska od morza do morza, / bezrobocie, podatki, „Gazeta Wyborcza”? // Czy nie wiedziałeś, że są to małe wyrazy? / Czy nie wiedziałeś, że są to wyrazy najmniejsze? / Dlaczego właśnie o nie / zahacza twój język?” (idem, *Zimne kraje 2*, Kraków 1995, s. 13).

z czynnością, która ma w sobie tyle somatycznej intensywności, że jest w niej coś na wskroś erotycznego. Hamburgera je się rękami – ciepła, miękka bułka rozpada się, ciągle z niej coś cieknie między palcami, rozsmaruje się po twarzy, wypada z ust. W taki sposób pochłaniają się nawzajem kochankowie. Ale tak samo bierze się za nas ząb czasu. Kto więc zostawił ten ślad zębów, o którym mówi wiersz Świetlickiego? Czy jest to sygnatura erotycznego doświadczenia? Czegoś poruszająco intymnego, jak miłośne ugryzienie – ten nieartykułowany język, w którym tak wiele potrafią powiedzieć kochankowie i dzieci? Czy patrzymy może na ślad pracy innego żywiołu – na znak zostawiony przez nieustającą nigdy ekspansję śmierci? I dalej. Jak ma się do tego lustro? Jak dostrzeżone w nim podobieństwo łączy się ze śmiertelnością? Co na skali intensyfikacji określeń oznacza „śmiertelnie” – jak bardzo trzeba być podobnym, żeby to podobieństwo szukało dla siebie miary w śmierci? Czy figurą takiego podobieństwa jest właśnie zwierciadlane odbicie? To za jego sprawą bohater i podmiot wiersza Świetlickiego widzi wyraźnie, że jest jak inni ludzie – rozpoznaje się w każdym z nas, bo każdego może dotknąć to, co człowieka upodabnia do hamburgera. Ale jeśli podobieństwo uchwycone w lustrze ma w sobie coś z tej intensywności, którą oddajemy przysłówkiem „śmiertelnie”, to czy mówi ono o podobieństwie posuniętym do idealnej symetrii kochających się, o tej lustrzanej symetrii, która w miłości pragnienie zespala z oddaniem i pozwala kochankom powiedzieć o sobie: „Sterczy ze mnie sałata i musztarda cieknie”? Czy może raczej wyrażenie „podobny śmiertelnie” wskazuje po prostu na twarde i niechybne prawa, jakie ma do nas śmierć, na te okrutne prawa, które nawet miłość upodabniają do śmierci? Wyostrzam to napięcie, ale pamiętam też, że zderzone w nim perspektywy nie wykluczają się. Wręcz przeciwnie. Lustrzana optyka mocno je wiąże i w tym złączeniu obdarza biegnącą w nieskończoność głębią.

Tak pracuje zwierciadło. Ale jego tafla nie tylko odbija i powiela rzeczywistość – tworząc iluzoryczną przestrzeń, nadając fikcyjnej głębi postać świata, który znamy. Pozwala również zobaczyć to, czego poza lustrem nie mogliśmy dojrzeć – pokazuje nam nas samych, ukazuje wizerunek utworzony na nasz obraz i podobieństwo, nasze odbicie umieszcza w miejscu, którego nie ma, na wzór sztuki ofiarowuje nam niemożliwe, a tym samym ujawnia fundamentalną dwoistość istnienia i zarazem odsłania jego enigmatyczną naturę. To dlatego w porządku symbolicznym lustro mówi o możliwości wejrzenia w inną rzeczywistość – jest miejscem uobecniania się tajemnicy. Dlatego w ludowych wyobrażeniach od lustra tak często wieje grozą zaświatów. W wierszu Świetlickiego właśnie „w lustrze” udaje się znaleźć to, co widać tylko niekiedy – „Czasami”. Jest w tym rozpoznaniu niepokojąca dwuznaczność oparta na lustrzanym odwróceniu. Zwierciadlana głębia pozwala bowiem dostrzec intymny ślad czyjeś obecności – przywołuje kogoś, kogo nie ma. W obcej przestrzeni ustanawia miejsce znane i oswojone – miejsce uobecnienia. Ale by takie miejsce mogło zaistnieć, trzeba wcześniej stać się hamburgerem – ogołocić się z tego, co odróżnia, upodobnić się „do wszystkich innych hamburgerów”, stać się dla kogoś pożywieniem, czymś, co syci głód, co można pochłonąć szybko, łapczywie, na miejscu. I jeśli podobieństwo do hamburgera jedynie czasami można w sobie rozpoznać, to przecież tylko ono pozwala dostrzec ten ślad miłosnego zbliżenia, ślad śmierci, który bezpiecznie spoczywa gdzieś „najgłębiej, / najgłębiej” i dlatego – wciąż „jest”.

## 9.

U Świetlickiego zwykle fundamentem kreowanej rzeczywistości są relacje przestrzenne. Tak jest też w wierszu *McDonald's*. Mężczyzna w obcym mieście, być może w hotelowym pokoju



– widzi w lustrze swoje nagie ramię. Przestrzeń gwałtownie zacieśnia się i ostatecznie zostaje uwięziona we własnym odbiciu. Perspektywa horyzontalna zmienia się w wertykalną. Po przekroczeniu zwierciadlanej tafli rozpoczyna się ruch w głąb – przez kolejne cztery warstwy, aż do miejsca skrytego głębiej niż dusza. To miejsce ma paradoksalną naturę – sytuuje się „najgłębiej, / najgłębiej” i jednocześnie na samej powierzchni, na skórze. Jest jak quinta essentia – piąty żywioł elementarny przeciwstawiany czterem żywiołom ziemskim, najdoskonalszy z żywiołów w strukturze wszechświata, eteryczne tworzywo istnienia niepodlegające zmianom ani rozkładowi. Przypominam Arystotelesowski model – tak skutecznie spopularyzowany przez scholastykę – bo mam w uszach słowa, które Świetlicki zapisał w wierszu *Anioł / trup*:

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.<sup>5</sup>

Co więc leży „najgłębiej, / najgłębiej”? Na czym odcisnął się ślad zębów? Czy jest to ta materia, która zjawia się w doznaniu lęku, w rozpacz, w nagłym rozpoznaniu radykalnej samotności,

<sup>5</sup> M. Świetlicki, *Nieczynny*, Warszawa 2003, s. 18. *Anioł / trup* jest jeszcze jednym świadectwem wewnętrznej dynamiki tekstów autora *Pieśni profana* – zagarnia bowiem i włącza w swój obręb oszlifowaną wersję wiersza *W grudniu, wieczorem z Zimnych krajów* (również w tym przypadku przekształcenie wiąże się bezpośrednio z wykonywaniem utworu ze Świetlickami).

ale też – w odruchu czułości, w erotycznym dreszczu, w miłym zapamiętaniu, pod dotknięciem ust, w smaku krwi? I czego znakiem jest zapis poczyniony na takiej materii? Co znaczy ten dziwny ideogram podchodzący krwią, ta zablizniająca się rana, w której rozpoznać można jednocześnie – ślad erotycznego doświadczenia, znamię konsumpcji, sygnaturę śmierci? Świetlicki nie dopowiada – prawdę wiersza powierza milczącym obrazom i ciszy, która zapada wraz z ostatnim słowem. Jest w tej ciszy ton grozy, ton ćmiącej rozpacz. Ale słyhać w niej również echo poczucia, że wszystko co mamy, to ten milczący ślad obecności czegoś, czego nie ma. Ślad bolesny i intymny, poruszająco prosty, na wskroś prawdziwy. To ten ślad jest osnową istnienia. To on sprawia, że czasami jesteśmy.

## 10.

Jeśli prawda wiersza istotnie leży gdzieś po drugiej stronie słów, w tej obietnicy, którą składają nam słowa, jeśli kryje się w ich najgłębszej głębi, to zarazem przecież prawda ta jest całkowicie jawna – naoczna, w całej swojej oczywistości zjawia się w ruchu lektury, w spojrzeniu ogarniającym kształt i formę zapisu, w podążaniu za porządkiem brzmień, za rytmem, za tokiem słów i obrazów, po ścieżkach, które obrysowują ewokowaną rzeczywistość, stają się mapą wyobraźni zakorzenionej w tekście, uczonej jego słów. Roland Barthes powiada, że „nie ma nic od dzieła jaśniejszego”.<sup>6</sup> Dzieło istnieje bowiem tylko w swojej własnej postaci. Nie jest łupiną okrywającą ziarno sensu. Samo jest ziarnem – kroplą akustycznej ciszy, która odbzmiewa głosem naszych lektur, odpowiada słowom naszych interpretacji. Ta cisza kiełkuje w nas. I również ona sprawia, że czasami jesteśmy.

<sup>6</sup> R. Barthes, *Krytyka i prawda...*, s. 150.

# Figura sensu (tezy)

## 1.

W jednym ze szkiców składających się na *Niedzielę Palmową* Kurt Vonnegut powiada:

Strasznie trudno jest się nauczyć czytać i pisać. Trwa to w nieskończoność. Gdy krytykujemy naszych nauczycieli za niskie oceny, jakie dają swoim uczniom z lektur, udajemy, że nauczanie kogoś czytania i pisania to najłatwiejsza rzecz pod słońcem. Spróbujcie tego kiedyś, a zobaczycie, że to prawie niemożliwe.<sup>1</sup>

Od lat uczę czytania. Mam mocne poczucie, że rok w rok porywam się na niemożliwe. Ale wiem też, że niemożliwe raz po raz się wydarza i zwykle ma to związek z prostolinijną intuicją, że tekst ma coś do powiedzenia, że przede wszystkim trzeba go uważnie przeczytać, że dobiegający z jego wnętrza głos wart jest wysłuchania i zrozumienia. To właśnie ta staroświecka intuicja sprawia, że z tego „zawiłego układu ech rozbrzmiewających w czasie”, jakim jest literatura, wyłaniają się kolejne lektury – żywe, poruszające, dające do myślenia.<sup>2</sup>

## 2.

Czytać i rozumieć tekst to – jak pisze Ricoeur – „podążać za jego ruchem”.<sup>3</sup> Ruch lektury biegnie od znaku w kierunku znacze-

<sup>1</sup> K. Vonnegut, *Zabawniejszy na papierze od większości ludzi*, w: idem, *Niedziela Palmowa*, przeł. M. Fedyszak, Poznań 2005, s. 175.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 279.

<sup>3</sup> P. Ricoeur, *Teoria interpretacji: dyskurs i nadwyżka znaczenia*, w: idem, *Język*, ►

nia, od planu wyrażania w stronę planu treści, od tego, co tekst mówi, ku nieoczywistym zarysom tego, o czym mówi. W tym ruchu odsłania się prosta prawda, że każdy tekst – a tekst literacki w szczególności – już zawniesu zadłużony jest w interpretacji, że to lektura wydobywa go z milczenia i udziela mu głosu, że czytanie nadaje mu konkretną i przez to rzeczywistą artykulację.

### 3.

Waga umiejętności czytania zasadza się na poczuciu, że literatura w różnych jej odmianach i rejestrach może być – i wciąż bywa – przestrzenią spraw przejmujących i ważnych, głęboko ludzkich, fascynujących, że jest tym nurtem polszczyzny, który – jak żaden inny – czyni z naszej mowy język plastyczny i otwarty, zdolny wyrażać kwestie złożone, wykraczające poza granice codziennej komunikacji, dotąd niewyartykułowane. Przy takim poczuciu warto trwać. Warto też pamiętać, że jest ono podstawą polonistycznego fachu.

### 4.

Waga umiejętności czytania wiąże się i z tym, że to w akcie lektury świat i wpisana weń ludzka rzeczywistość manifestują się jako uobecniona przestrzeń semiotyczna. Rozpisane na syntagmy powiązań i napięć, opowiedziane, uchwycone w metaforze – tracą lub zyskują sens. Lektura jest procedurą zmierzającą do rozpoznania i rozumienia mniej lub bardziej złożonych struktur semantycznych i tym samym stanowi model rozumienia świata – jej ruch wydobywa świat z milczenia, nadaje mu znaczenie, scala go lub rozbija. Ale czytanie jest też sposobem bycia w świecie. Nadaje znaczenie realnemu istnieniu nie tylko świa-

► *tekst, interpretacja. Wybór pism*, wybrała i wstępem poprzedziła K. Rosner, przeł. P. Graff i K. Rosner, Warszawa 1989, s. 178.

ta, ale i czytelnika. To ten egzystencjalny rdzeń każdej lektury sprawia, że tak często staje się ona formą doświadczenia, którego stawką jest poczucie sensu. I być może tylko uważny czytelnik literatury potrafi widzieć jasno i wyraźnie, że sens jest jakością wyjątkowo złożoną, że jest czymś intymnym i cennym, czymś, bez czego nie sposób żyć, co daje oparcie, ale ma też skłonności autorytarne, przed którymi trzeba się strzec. Bo jeśli polonista uczy scalać i rozumieć świat, jeśli pokazuje, jak w geście lektury krystalizuje się obraz rzeczywistości (nie tylko literackiej), to uczy też ostrożności, niedowierzania, odwagi sprzeciwu. Uczy, jak nie zamykać oczu na złożoność świata, na jego nieskończoną zmienność. W istocie bowiem nauczyciel czytania uczy obcować z tym, co jest na wskroś nieoczywiste i bezgranicznie otwarte.

## 5.

Polonista jako nauczyciel czytania porusza się dziś po terytorium przeorany przez kilka post-strukturalistycznych zwrotów. Mniej go zajmują konwencje, rzadziej pyta o istotę języka i literatury, o to, czym utwór literacki różni się od innych tekstów kultury, co odróżnia literacką mowę od innych sposobów używania języka. Czyta literaturę w przekonaniu, że dzieło pisarza nie tylko sprawdza możliwości i siłę języka, ale jest też głosem żywej obecności – realnego życia, rzeczywistego istnienia. Innymi słowy: polonista skłonny jest dziś postrzegać swoją dyscyplinę jako miejsce, z którego dobrze widać zarówno symboliczną tkankę naszej współczesności, jak i jej egzystencjalny wymiar. I jeśli prawdą jest, że – jak mówi Heidegger – „dopiero poezja sprowadza człowieka na ziemię”, że „wprowadza go w ten sposób do zamieszkiwania”, to bycie w świecie jest formą istnienia zakorzenioną w lekturze, za sprawą której – raz jeszcze Heidegger – „przesyła się niewidocz-

ne, aby pozostawać tym, czym jest: nieznanym”.<sup>4</sup> Ten podwójny ruch, który w „swojskich zjawiskach” odsłania „coś obcego”, jest ruchem żywej myśli podążającej za tym, co warte jest wysłuchania.<sup>5</sup> I to on sprawia, że raz po raz mierzymy się z czymś, co wykracza daleko poza ramy naszej dyscypliny i zarazem tworzy jej nieustannie oddalający się horyzont, wciąż na nowo ustanawiany lub odsłaniany w geście lektury.

## 6.

Dobry polonista uczy wnikliwego czytania – podążania za tekstem, odkrywania jego wewnętrznej architektoniki, odsłaniania związanego z nim potencjału sensu. A tym samym – powtarzam raz jeszcze tę anachroniczną prawdę – uczy scalać i rozumieć świat. Ale uczy też odwagi wyobraźni, odwagi spotkania z tym, co zbija z tropu, porusza, kusi, niepokoi i – zarazem – powierzone zostało naszej inwencji. Jeśli bowiem uczymy sztuki rozumienia, to mamy przy tym szczególnie dziś wyostrzone poczucie, że jest ona sztuką interpretacji, która otwiera tekst, zwielokrotnia go, wzmacnia jego siłę, pozwala mu przemówić głosem dostrojonym do naszego doświadczenia. Ten głos zwykle dobiega z oddali, z bezpowrotnie utraconego wczoraj, ale za sprawą żywej lektury staje się częścią teraźniejszości, częścią naszego życia i nas samych. Taka lektura przywraca wagę literaturze. I jest też formą wierności, która każe uważnie wysłuchać głosu dobiegającego z tekstu, każe dbać, by nie zmienił się w pretekst do czczej gadaniny, do mówienia, co się komu żywnie podoba, do nudy pustosłowia. A jeśli literatura istotnie jest żywą obecnością czegoś, co odnalazło w niej głos, jeśli za jej sprawą nasza myśl biegnie

<sup>4</sup> M. Heidegger, „...poetycko mieszka człowiek...”, w: idem, *Odczyty i rozprawy*, przeł. J. Mizera, Kraków 2002, s. 170, 177.

<sup>5</sup> Ibidem.

ku miejscom wciąż nierozpoznanym, to warto upierać się przy pielęgnowaniu pamięci o jej przemianach, warto mieć stale na oku jej historyczną zmienność. Owszem, historia literatury jest autorytarna, ale żyje z interpretacji i sama jest interpretacją. Na swój dwuznaczny sposób stara się odpowiadać na potrzebę usystematyzowanej i scalonej wiedzy o przygodach artystycznych form. Jej erudycyjny sztafaż bywa nieznośny. Nierzadko zamyka usta samej literaturze. Ale chroni też przed ignorancją, przed poznawczą pychą, przed jałowością powtórzeń. Daje możliwość obcowania z czymś, co jest odległe, inne, obce. Przywraca głos rzeczom i sprawom dziś już bezimiennym. Uobecnia – raz jeszcze, po latach – niegdysiejszy sens. I również takiego czytania powinien uczyć dobry polonista.

## 7.

Jak pisze Baudrillard: „To, co uderza za pomocą sensu, zostaje przez sens zabite”.<sup>6</sup> Pamiętam o tym i myślę podobnie. Dlatego mówię o figurze sensu, o hermeneutycznej strukturze, będącej – jak ujmuje to Gadamer – „przyzywaniem” i „częstką obecności” czegoś, co niczym „cios” zjawia się „tu oto” w swojej niepowtarzalnej „symbolicznej reprezentacji”, która we własnych granicach „ucieleśnia, a nawet poręcza” to, ku czemu odsyła, ale jednocześnie wciąż te granice otwiera – ich bieg powierzając ścieżkom lektury i wpisane w nią pragnienia.<sup>7</sup> Sens zawsze jest w drodze – unieruchomiony i wykrystalizowany sprzeniewierza się żywej myśli, w której ma swoje źródło. I jednocześnie jest figurą wyobraźni, bo właśnie w wyobraźni rodzi się nasze poczucie sensu – w niej się zakorzenia i rośnie, w niej umiera.

<sup>6</sup> J. Baudrillard, *O nihilizmie*, w: idem, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 191.

<sup>7</sup> Vide: H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 43, 46, 48, 49.

## 8.

Lektura jest pracą wyobraźni – tej samej, która funduje literaturę. To jej imaginacyjny żywioł z milczenia świata wyprowadza dreszcz mowy – sieć słów zmienia w unerwienie istnienia, konstelacje fikcyjnych obrazów i zdarzeń spokrewnia z mrowieniem realnej rzeczywistości. Ten dreszcz niekiedy wybudza świat z martwoty, stwarza go na nowo, nasycy sensem. Ale bywa i tak, że w dreszczu mowy – w dreszczu metafory, w wierszu, w opowieści – odnajduje się zimny spazm katastrofy, która buzuje w głębi istnienia, trawi je ciemnością, spopiela, wywraca na nice i nigdy nie ustaje. Spojrzenie w te okryte nocą, wypalone obszary wymaga odwagi. Niełatwo im sprostać. Warto jednak przyglądać się im uważnie, warto wychodzić im naprzeciw, bo to właśnie one stwarzają możliwość pomyślenia rzeczy nie do pomyślenia, pozwalają wyruszyć w nieznanne – poza horyzont, który jest krawędzią przepaści. W tym dążeniu do przekroczenia najdalszego horyzontu odsłania się ze szczególną siłą ryzyko trwania przy literaturze, pójścia za jej głosem – ryzyko intensywnego istnienia ze świadomością, że wobec literatury żyje się serio, bez taryfy ulgowej, bez chwili wytchnienia. Wtedy lektura uczy podążać za pasją, iść pod prąd, biec za czymś, co jest nieokreślone, niepewne, nieprzewidywalne, oszałamiająco nowe i zawsze większe niż nasze doraźne rozpoznania. Uczy pielęgnować intelektualny ferment, odwagę wyobraźni, ruch myśli – niepokornej, poszukującej, głodnej przygody. Uczy istnieć i stać się figurą nieoczywistego sensu – będącego zawsze w drodze i wciąż wkraczającego w nasze doświadczenie z siłą metafory.

## 9.

Od lat uczę czytania – porywam się na niemożliwe. W figurach sensu, którymi lektura obdarza czytelnika, zawsze jest coś niemożliwego. Zjawiają się bowiem w miejscu bez miejsca – „na tej



granicy, która jest bezdnem i sednem”.<sup>8</sup> Usuwają ziemię spod stóp. Przypominają, że po drugiej stronie słów otwiera się przepaść, że –

jedynym sposobem dotarcia do sedna literatury jest ciągle przebywanie na jej granicy, jak gdyby już po zewnętrznej stronie urwiska.<sup>9</sup>

Tak spełnia się obietnica, którą składają nam słowa. I również w ten sposób wydarza się niemożliwe.

<sup>8</sup> M. Foucault, *Obowiązek pisania*, przeł. T. Komendant, w: idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i oprac. T. Komendant, przeł. B. Banasiak i in., posłowie M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 161.

<sup>9</sup> Ibidem.



strony poezji | biblioteka

tom 3

komitet redakcyjny

Paweł Próchniak

Danuta Opacka-Walasek

Piotr Śliwiński

projekt graficzny serii

Florentyna Nastaj

skład

Regina Wojtyłko

korekta

Szymon Szmajda

wydawca

Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”

Wydawnictwo Pasaże

Kraków 2016

ISBN 978-83-65444-10-3

ISBN 978-83-64511-31-8

© materiały dostępne na licencji Creative Commons:

Uznanie autorstwa – Na tych samych warunkach 3.0 Polska

[www.pasaze.com.pl](http://www.pasaze.com.pl)

[www.stronypoezji.pl](http://www.stronypoezji.pl)

---