

Miłosz **P**iotrowiak

**IDYLLA / TESTAMENT
WIERSCZE PRZEBRANE**



**TESTAMENT / IDYLLA
WIERSCZE PRZYBRANE**



Idylla/testament
Wiersze przebrane
Testament/idylla
Wiersze przybrane

Rodzicom



NR 3045

Miłosz Piotrowiak



**IDYLLA / TESTAMENT
WIERŠZE PRZEBRANE**

**TESTAMENT / IDYLLA
WIERŠZE PRZYBRANE**



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2013

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Marek Zaleski

Publikacja będzie dostępna – po wyczerpaniu nakładu – w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Redakcja: **Barbara Konopka**

Projekt okładki i stron działowych: **Zenon Dyrszka**

Redakcja techniczna: **Małgorzata Pleśniar**

Korekta: **Lidia Szumigała**

Łamanie: **Marek Zagniński**

Copyright © 2013 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2184-4

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 12,5. Ark. wyd. 13,0. Papier
Ecco Book Cream, 70 g Cena 22 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.
M. Rejnowski, J. Zamiara
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Spis rzeczy

Zakaz wstępu / 7

Pod pręgierzem pogardy

[*Non omnis moriar...*] Zuzanny Ginczanki / 37

Trzeci Testament

Krótką historią gatunku (*Inne życie* Jarosława Iwaszkiewicza) / 49

Testament światów idyllicznych

(wokół *Kuchni mojej matki* Lucjana Szenwalda) / 63

„Chłup” w „grób”, czyli jak uciec z idylli?

Sielanka Jana Lechonia / 97

Nie ma nic poza tekstem... Koheleta

Na marginesach *Koheleta* Andrzeja Buszy / 109

Czarne drzewa

Wokół *Dębów* Zbigniewa Herberta / 123

Larum czy monotonia?

Ostatnie słowa Zbigniewa Herberta / 133

Poza cyklem

Wiersze ostatnie Czesława Miłosza / 145

Nowojorska wyprawa Jacka Bierzina / 157

„Jako w niebie / tak i w obejściu”

Pantareja Jerzego Ficowskiego / 167

Wszystko gra?

Wśród *Dni i nocy* Piotra Sommera / 179

Nota bibliograficzna / 193

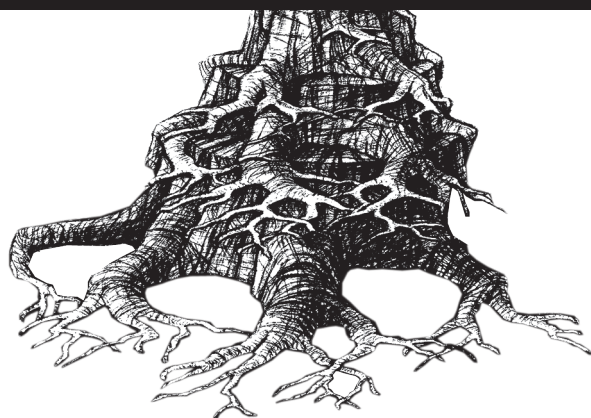
Indeks nazw osobowych / 195

Summary / 199

Resumé / 200



Zakaz wstępu



Tytułarny znak zakazu, który wydaje się nie najlepszą zachętą do lektury, bynajmniej nie dotyczy tego wstępu (w momencie przeczytania pierwszego zdania przykaz już został złamany). W akcie lektury, który dzieje się poza spojrzeniem osób trzecich, nawet legalista wyzwoli w sobie, łamiącego wszelkie zakazy, rebelianta. Tym bardziej, że interdykt jest najskuteczniejszą metodą podkreślania ważności objętych takimi obostrzeniami treści. Zakaz dodatkowo wyzwala tajemnicę, choćby w strefie ograniczenia nic niesamowitego się nie kryło. Właśnie na takiej sugestywnej sile sekretów i ciągłym odraczaniu literackich urzeczywistnień zasadzają się dwa modele myślowe: idylliczność i testamentalność. Zakaz wstępu odnosi się jednocześnie i do testamentalnego „zakazu reprezentacji”, i do pastoralnego świata „tylko do odczytu”. Autor testamentu, jako dysponent mienia, odnosi się do materialnej przyszłości. Trafia on na znak zakazu, gdy pragnie swym słowem przekroczyć granicę własnego mortalnego milczenia. Tam wstępuje się bez rutyny, bez pamięci i bez słów. Autor idylli musi zatrzymać się w innym momencie. Świadomie przyjmując warunki pastoralnego świata, zawiera tym samym faustyczny sojusz – będziesz żył szczęśliwie, lecz nieświadomie, nieprawdziwie. Inaczej, w chwili roztajemniczącego namysłu, ten sztuczny świat pęknie niczym mydlana bańka. Zakazy wstępu są bądź wykroczeniem w umownym kodeksie, bądź fizyczną, artykulacyjną niemożliwością. Pomimo tych obostrzeń zapraszam do lektury.

Wiersze przybrane/przebrane

Gdyby dotychczasowy czas istnienia Ziemi zamknąć w obrębie jednego roku, to początek historii pisanej wypadłby ostatniego dnia grudnia, o godzinie 23:59. Umowne dziesięć minut wcześniej pojawiłby się pierwszy człowiek rozumny. Nic tak nie katalizuje pychy i ludzkiej pretensjonalności, jak uzmysłowienie sobie tej znikomości trwania. Nic też bardziej nie hartuje impoderabiliów w tak krótkim żywocie. Dlatego miliony inkunabułów zgromadzone w tysiącach bibliotek na całym świecie nie mogą w swym zalewie słów równać się ze zwykłym, skalistym gruzełkiem ziemi i zapisaną w tej materii prawdą trwania. W geologii badacz co rusz potyka się o kamienie iście filozoficzne! W krótkiej historii literackich *topoi* nazywa się je „zbiorem obiegowym skamielin” (według

Michała Głowińskiego). O takim odczytywaniu „skał pięknej kursywy” sugestywnie pisze Tomas Venclova: „Tylko pejzażem jesteś dla mchu tego, / dokładnie, stanem pejzażu”. Pejzaż myślący – tym jesteśmy w oczach natury. Każdy z piszących posiadał tę prawdę. I, albo próbuje o niej zapomnieć, zawierzyć innym opowieściom, albo przyjmuje tę wiedzę bolesną. O tym będzie ta książka.

„Zamieszkaż w idylli lub pisz testament” – tabliczka z taką dyrektywą wisi nad biurkiem każdego literata. Wszystko zaczyna się od tego podstawowego rozróżnienia. Albo ktoś jest wyrozumiały i podatny na piękne kłamstwo literatury, albo każdy akt lektury i pisania traktuje jako trudną próbę wytrzymywania w surowej prawdzie. Ani idylla, ani testament nie pozostają w swych gatunkowych ograniczeniach. Mają charakter mediacyjny – stale o coś walczą, negocjują warunki, testują ograniczenia i rozmiary działań. Ruch wyrosły z poetyckiego bezwstydu, nieskromnej pasji, bądź zatajania prawdy – bądź jej ujawniania, wynika ze sprzeciwu wobec praw i możliwości poprawiania tego świata. Dlatego też testament nie musi być rozważaniem starca będącego myślami w innej epoce, a idylla – gaworzeniem pastuszka próżnującego ku ucieście obserwatora.

W kodeksach i dykcjonarzach poetyki historycznej, które równie skwapliwie odznaczają uwspółcześnianie genologicznych wykrojów, nie odnotowano ani procesu rehabilitacyjnego sielanki, ani roszczeń spadkowych testamentu. Oba gatunki zostały odstawione do rekwizytorni neoklasycystycznego poezjowania, dodatkowo opatrzone klauzulą: „forma wyczerpana”. Czy zatem przekonujące może być sięganie do lamusa, by naukowo uzasadnić swe przecucie o wzajemnych sensotwórczych spięciach między dwoma anachronicznymi gatunkami? I czy nie pali na panewce swego pomysłu badacz, który chcąc przeprowadzić przekonujący przewód dowodowy o teoriopoznawczej sile tych konwencji, najpierw musi uzasadnić sens ich wydobycia z tylnych regałów magazynu? Myślenie w kategoriach potocznych nakazywałoby potwierdzić te obserwacje, dyskwalifikujące wczesne intuicje. Czasami jednak warto, operując w przestrzeni reguł logicznych, uchylić pewne przesłanki działań naukowych. Jest rzeczą godną uwagi, że ukazanie nieoczywistych obszarów poznania naukowego nie prowadzi do zwątpienia w sens i wartość nauki. A kryzys kolosa uniwersalizmu może przewyciężyć tylko pierwiastek subiektywności.

By przekazać innym własny zamysł teoretyczny, posługując się pojęciami ogólnymi, trzeba niejako go zatracić, dystansować się wobec tekstów. Świadomość porządku typów, konwencji wyprzedza badanie empiryczne tekstów. Nie oznacza to bynajmniej przykrawania ich do zamierzonego szablonu, rewidowania wedle założonych kryteriów. Projekt przemieszczeń idylliczno-testamentalnych nie może bowiem zostać

skończony, nie może przybrać postaci traktatowej. Niemoc wyjścia poza próg wczesnego wrażenia skazuje go na pozostawanie w powijkach, na myślenie figuratywne. Dlaczego płynna postać nie może okrzepnąć? Co sprawia, że przechodzone buty literatury nie mogą stać się jej prawidłem? Powodów jest kilka.

Idylla i testament nie mogą być rozpatrywane tylko w aspekcie genologicznym. Ich nowy totalizujący status sprawia, że są stale obecne w literaturze, tworzą dwie odmienne dominanty twórczości. Nie można mówić o wzajemnym skonfliktowaniu idylliczności i testamentalności. Jako również **stany charakterologiczne, predylekcje wyobraźni, składniki stylu** są wolne od pospolitej rywalizacji, a raczej łagodnie przechodzą jedne w drugie, jak dopełniający się i ubywający księżyc, jak rytm przypływów i odpływów – współwystępują w określonych proporcjach – aż po swe stany najbardziej nasycone. Zenit idylli, nadir testamentu¹.

Dualność pozwala istnieć dwóm możliwym tradycjom, które przy bliższym kontakcie nawzajem się znoszą. Szlachetność potrzeb duchowych objawiać się może dwojako. Nie sposób rozstrzygnąć pierwszeństwa danej postawy. Dynamiczna, plenna, pełna ducha, kontra statyczna, trzymająca się litery, formalistyczna. Celowo nie dopowiedziałem, który szereg określników odpowiada testamentalnemu, a który idyllicznemu modelowi tekstu. Faktem jest, że sielankowa konwencja kurczowo trzyma się litery swego przepisu na świat, ale czy taki formalistyczny charakter nie wiąże się również z jurydyczną tradycją testamentu? Prawdą jest też, że testament jawi się jako emanacja duchowej strony piszącego utrwalona w skryptoralnej przechowalni. Ale czy nowoczesna idylla nie rozumuje podobnie – nie przygotowuje sobie azylu bezpieczeństwa w zapisach pamięci? Podobnych pytań możemy zadać więcej. Czy zamięłowanie do jambów i trochejów wyklucza głębokie poczucie metafizyki, a myślowe skrupulanctwo cechuje oschłe serce? Czy myśl testamentalna nie może sobie pozwolić na szaleńczą inscenizację widowiska o życiu i śmierci? A czyż idylliczny charakter utworu wyklucza hieratyczną pozę postaci? Ani na płaszczyźnie teoretycznej, ani spekulatywnej nie odpowiemy na tak postawione pytania. Odpowiedź każdorazowo musi dokonywać się w wymiarze praktycznym, w porządku analizy i interpretacji.

Najprościej można powiedzieć, że idylla i testament toczą spór o istnienie świata. Dyskretna, międzygatunkowa rywalizacja rekrutuje stronników w każdym pokoleniu. Niuanse tej batalii, argumenty poszczególnych stron zostaną uszczegółowione w kolejnych częściach książki.

¹ Por. J. LACKEY: *Learning from Words. Testimony as a Source of Knowledge*. New York 2008; D. KENNEDY: *Elegy*. New York 2007; N. LEASK: *Robert Burns and Pastoral. Poetry and Improvement in Late Eighteenth-Century Scotland*. New York 2010; W. EMPSON: *Some Versions of Pastorals*. London 1966.

Uogólniając ten spór, można powiedzieć, że popleczników idylliczności i testamentalności poróżniła najbardziej powszechna kontrowersja walczących stron, a mianowicie: wytyczona granica między (już nie) literaturą a (jeszcze nie) rzeczywistością. I mimo że *licentia poetica* zakreśla obszary działań obu konwencji, to cicha wojna podjazdowa trwa od pierwszych literackich zdań. Z reguły definicje tworzone są przez nieprzyjaciół danej szkoły. I tak: w idylli przedstawia się nam prawdę reglamentowaną, wyrazy kontrolowane, emocje neutralizowane konwencją. Testament to sprzeciw wobec uproszczonej wersji ludzkiego doświadczenia – rebelia nie na rękę samego buntownika.

Granica między idyllicznością a testamentowością z pewnością nie rozdziela anachronizmu i nowoczesności. Obie formuły poetyckie z podobną mocą zastygają w schematach i ze zbliżonym zapalem przekraczają swe ograniczenia. Sielankowa twórczość Szymonowica nosi znamiona nowoczesnej wobec starożytnych eklog, lecz już Lenartowiczowskie kantyczki stanowią pastoralność nowej generacji, która musi ustąpić wobec (anty-)idyllicznych wycieczek Czernika i Ożoga w poszukiwaniu autentyku. Podobna sztafeta, której zapis odkłada się na kartach historii literatury, dotyczy testamentu. W tym przypadku trudno przedstawić w miarę jednolity systemat gatunkowy. Można mówić o poezji funeralnej – choć z jednej strony zawęża to nieprzewidywalność artykulacyjną słowa ostatniego, a z drugiej rozszerza na kartoteki szablonowego smutku, w które bardziej celuje poezja pastoralna. Wyrażalności testamentalnej nie sposób związać linią przyczynowo-skutkową, rozciągnąć na chronologicznej mapie wpływów. Dyktowana wyobraźnią tanatologiczną stanowi nieustanną peregrynację w stronę prawdy, choć ta byłaby okrutna i wymagała najwyższej osobistej ofiary. Myśl o umieraniu, każdorazowo odtwarzana w innym materiale językowym, łączy ton odważnej i spokojnej pewności, nie tyle siebie, ile utrwalonego zapisu. Nadzieja *Non omnis moriar* lokowana kolejno w praktykach aoidów i rapsodów, na glinianych tabliczkach, i w przełomowym wynalazku Gutenberga jest właściwą historią słowa testamentalnego. Podsumowując, w idylliczności liczy się następstwo pokoleń, łańcuch konwencji, w testamencie nacisk położony zostaje na następstwo technik przekazu, dla których „nie wszystkim” staje się materialnym śladem obecności.

Skoro badane światopoglądy poetyckie tak trudno poddają się typologicznym ograniczeniom i zarazem tak łatwo się nawzajem przedrzeźniają, to czy można byłoby uzasadnić istnienie idylli testamentalnej lub, analogicznie, testamentu idyllicznego? Bezużyteczność takiego wniosku opartego na zasadzie kontradiktoryjności wydaje się oczywista. Hybryda, składająca się z dominanty i dookreślenia, zawsze realizuje poetykę prymarnej konwencji. Dlatego takie połączenie pomimo to, że jest możliwe,

nawet często realizowane, nie zostało opatrzone etykietą genologiczną; można wręcz powiedzieć, że każde „zderzenie” idylliczności i testamentalności skutkuje realizacją któregoś ze znanych nam gatunków. Terminarz genologiczny byłby wtedy katalogiem inwazji i uległości dwóch sensotwórczych ośrodków. Prawdziwy moment semantycznego przesilenia, kiedy zenit idylli i nadir testamentu powodują równoważną zbieżność ich stanów skupienia, musiałby być opatrzony nową nazwą – zespolonym na prawach równorzędności neologizmem (testyllą?, idyllentem?). Ale to już domena genologicznego fantazjotwórstwa.

Koniunkcja dwóch badanych gatunków powoduje, że wzajemnie tracą na znaczeniu, niszczą swoje siłowe pola oddziaływań, wzajemnie się zasłaniają. Dla poezji jako wyjawionej tajemnicy taki myślowy eksperyment nakładania się genologicznych obiektów niewiele wnosi poza sprawdzeniem *a priori* siły wzajemnego odpychania. A to może świadczyć o ich heterogenicznych strukturach. Otrzymujemy model będący tylko fragmentem całości. Idylla i testament, niby przeciwne sobie obiekty semantyczne, nadają ton wypowiedziom poetyckim. Jednostką fizyczną staje się pulsowanie energii i rytmu życia, które znajduje swe odzwierciedlenie w liniach pisma. Nie może to być myśl dialektyczna, dwubiegunowa, ale układ wielościenny – podobny stanom krystalicznym. Dlatego idylliczności, testamentalności nie można porównywać z Heideggerowskim rozróżnieniem na *die Dichtung* i *die Poesie*, to też coś odmiennego od apollińskich i dionizyjskich wojen, w planie językowym nie będą to, jakby sobie tego życzył Ingarden, ani zdania *sensu stricte*, ani zdania *quasi-*twierdzące. Nie pomoże też rozróżnienie Anny Legeżyńskiej na elegijne i ironiczne², które rozdziela dykcje, style, pokolenia.

Gatunkowe prawidłowości uwidaczniają się najlepiej w momencie, kiedy ich widomie brakuje – w formie nieudanej, połowicznie zrealizowanej, niefortunnie zaaranżowanej. Mowa pogrzebowa to modelowy przykład pastoralnego zawłaszczenia, a właściwie zachwaszczenia miejsca niekonwencjonalnego. W mowie pogrzebowej światopogląd dramatyczny testamentu zastyga w aktorskim grymasie retorycznie wywoływanego smutku. Pięknym za nadobne odpłaca się tanatologia idylli w obrazowaniu turpistycznym. Sielankowe poczucie harmonii zastąpione zostaje spektaklem klarownej śmierci, spokojnej mechaniki umierania. Czyli turpiści za pomocą pastoralnego spokoju oswoili „to”, czego bohaterowie idylli panicznie unikali, o czym nawet bali się pomyśleć? Wanitatywne obcowanie umarłych staje się negatywem czarownego trwania mieszkańców idylli. Niezależnie od tych przykładów przema-

² A. LEGEŻYŃSKA: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999, s. 11–16.

wiąjących na niekorzyść przymierza badanych modeli poetyckich ich współdziałanie jest możliwe. Wcześniejsza egzemplifikacja przedstawiła ich możliwe ekstremalne wychylenia: bądź konsolacji sytuacji tanatycznej (mowa pogrzebowa), bądź bukolicznej opowieści o współistnieniu życia i śmierci (konwencja turpistyczna). Najciekawsza sztuka rodzi się jednak z umiejętnego pogodzenia tych światopoglądów, trzymania na wodzy ich galopujących wyobraźniowych mocy. Intertekstualne znaki, czasami niezrozumiałe, mogą być przejawem wzajemnego nawiedzania się idylliczności i testamentalności. W sztuce może to być niewypełniona biała plamka na doskonałym landszafcie, w muzyce seria dysonansowych interwałów rwących potoczność melodii czy element obcości rewidujący sytuację teatralnej wspólnoty. Jak subtelnie przenikają się i nawzajem wzmacniają pierwiastki pastoralne i testamentalne, tworząc istic spizowy stop poetycki?

Czasami potknięcia, nierówności, niczym przetarte sukno w zasłaniającej szczelnie kotarze pozwalają ujrzeć przez prześwit świat spoza fikcji. Niezgrabność stylistyczna, która zwraca uwagę na mechanizmy metatekstualne, ma znakomitą wartość testamentalną. Jeden fałszywy akord, usłyszany w wielkim widowisku pastoralnym, zwraca naszą uwagę na techniczność, pozwala powrócić ze świata ułudy do porządku badawczych ustaleń. Taki sabotaż wywołany przez mały ładunek testamentalny może zniszczyć misterne i rozległe światy idyllicznego zapomnienia. Niby klaśniecie dłoni przywraca nas do rzeczywistej obecności.

Na podobnych zasadach działa mechanizm wrogiego przejścia formacji testamentalnej przez ładunek idylliczności. Testament nie stanowi tylko wytworu refleksji krytycznej, mieści też w sobie struktury preferencji emocjonalnych. Dlatego niektóre realizacje sztuki testamentalnej zawierają rozległe pastoralne opowieści – panoramy autobiograficzne, portrety bliskich osób, elegijne dyskursy o przemijaniu. Przestroga Iwaszkiewiczowskiego Akteona „Kto spojrział pięknu w oczy, ten śmiercią umiera” dopełnia ten konsolacyjny, przejęty przez żywioł idylliczny, obraz testamentu.

Idylliczność i testamentalność, pomimo rywalizacji, jaka wywiązała się pomiędzy tymi dwoma formacjami poetyckiej myśli, tworzy zamknięty model. Homeostaza obu żywiołów wyznacza przepis na dobrą literaturę. Wyobraźnia może być i jest najwyższą formą życia umysłowego, lecz doświadczenie przewyższa ją mocą realnego współodczuwania. Jawność testamentalnego myślenia wyznacza styl odpowiedzialności, jednak ani autor, ani odbiorca długo nie wytrzymaliby w takim napięciu nerwów, a wtedy pomocna staje się pastoralna moc ułudy. Idylla i testament „myślą” o tym samym, dochodzą do tych samych wniosków, do prawdy, bądź frontowymi drzwiami, bądź od kuchni.

Istotny spór między idyllicznością a testamentalnością przebiega w sposobie postrzegania natury. Pokróćce można zdefiniować tę różnicę tak: natura w stanie czystym ma rangę testamentalną, natura poddana obróbce to świat idylliczny. Hans Robert Jauss odnajduje myślenie o świecie pastoralnym jako o kwintesencji antynaturalności w romantycznych studiach estetycznych:

Arkadia jako ucieleśnienie tego w pełni naturalnego świata staje się dla Schillera wzorcem naiwności dopiero w aspekcie „już nigdy”, w aspekcie na zawsze utraconej „prostoty”. Obecna epoka właśnie w zetknięciu z naiwnością, tzn. w uczuciu, że natura jest „zaprzeczeniem sztuki” i „zawstydza” ją oraz wynikającym stąd rozpoznaniu nieodwracalnego braku, osiąga sentymentalną świadomość swej dojrzałości³.

Sielankowa naturalność trwania, której daje się ponieść poeta (i zapędzą też tam czytelnika) – to zastawiona pułapka łatwego poezjowania, karykaturalnie wyostrzony liryzm. Wielowarstwowe persyflaże – kaskady bystrej ironii, których lektura przypomina zagubienie w lustrzanym labiryncie, po wielekroć odbija stan naturalny, aż finalnie trudno orzec, co jest rzeczą, a co jej odbiciem. Wbrew obiegowym sądom idylla wpisuje się w projekt zakładający wyższość porządku ludzkiego nad „niedoskonałym” ładem natury. W świecie pastoralnym niekorzystne działanie natury ulega neutralizacji – nie ma tam sztormów, cyklonów, burz piaskowych, trzęsień ziemi. Tak sfabrykowana natura, w której przebiegają celowe procesy pod baczną inżynieriyną kontrolą dysponenta reguł, nie jest wadą ducha, lecz zasługującą na szacunek nadzieją. Nie zmienia to jednak faktu, że pastoralność, którą utożsamia się z bliskością natury – jej zrozumieniem i nadobnym uwielbieniem, tak naprawdę jest kwintesencją antynaturalności, sprokurowanym światem z tworzyw sztucznych. Odwrotnie testament, w którym przedkłada się rzeczywiste nad poezję mitotwórczą. Testamentalista nie ma mocy stwarzania świata. Zastaje świat takim, jaki jest. I po poprzedniej weryfikacji może tworzyć, jak pozwala na to jurydyczna proveniencja tego gatunku, zapis inwentarzowy, stan zapasów, protokół upadłości. Istotna przesłanka testamentalnego pisania zasadza się na pragnieniu wyjścia z literatury, na uruchomieniu siły odśrodkowej, przekraczającej świat poetycki. A gdzież może uciec autor testamentu, jak nie w stronę natury. Ona była pretekstem i celem jego tworzenia –

³ Za: H.R. JAUSS: *Replika Schlegla i Schillera na „Querelle des anciens et des modernes”*. W: IDEM: *Historia literatury jako prowokacja*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Warszawa 1999, s. 74, 79–80.

milczącym trwaniem. Szczerłość i nagość fraz testamentalnych wyróżnia się pośród pustej lirycznej deklaratywności.

Rozróżnienie na lirykę spektaklu i naturalnego rytuału – wbrew pozorom nie rozwiązuje typologicznych kwestii, nie tworzy jasnych przedziałów na, odpowiednio, idyllę i testament. W poezji pastoralnej wykorzystuje się formuły obrzędowe, a testament może przybrać postać scenicznego monologu. I choć te modele światoglądowe różnią się diametralnie, to trudno wynaleźć im odpowiednio pojemną nazwę, formułę, by mogły patronować osobnym ścieżkom tradycji. Podlegały oglądowi już i w skrajnych odchyleniach jednego oraz drugiego stanu, i w bliskiej zbieżności obydwu poetyk. Przypomina to selekcjonowanie ton blendy uranowej w poszukiwaniu jednego grama promieniotwórczego pierwiastka. Kiedy zawodzą sprawdzone sztance i wykroje, trzeba odwołać się do niestandardowych, autorskich projektów:

Moja wizja literatury [...] polega na uznaniu egzystencjalnego wahania za najważniejszy i najciekawszy motyw literacki, który wszelako nie jest żadnym „motywem”, lecz mechanizmem napędzającym pisanie i czytanie. Wahanie to powiada: być może zostaliśmy wyrzuceni ze świata, ale musimy tam wrócić. Być może zbawienia nie ma, ale trzeba jakoś się starać odnaleźć w życiu sens. Być może wszystko się zamgliło, ale jednak trzeba się porozumieć⁴.

Warto przyjąć ten „zakład Markowskiego”. Nawet jeśli sensy życia/literatury są słabo uchwytny, to i tak trzeba z pełną mocą nie tylko w ich istotę wierzyć, ale i wyznawać ją – nie każda kolektura wydaje tak korzystne losy. Wahadło, które zainstalował badacz, określające wychylne ruchy świadomości „być może...”, „ale trzeba”, będzie pomocnym azymutem w orientowaniu i skalowaniu idylliczności oraz testamentu na mapie literatury. Liczy się sam ruch – nieważne, czy idylla będzie po stronie „być może”, czy po stronie „ale trzeba”, podobnie jak nieistotne jest samo pozycjonowanie testamentu. Tym, co pozostaje najważniejsze, jest rozsadzenie konwencji, poruszenie ich stabilnego materiału. Myśl w działaniu, w pełnej skoków i rozdarć oscylacji i załamania odkrywa prawdziwe oblicze tekstu. Największą przeszkodą, jednocześnie najlepszym miernikiem, takiego autogenologicznego (w tym przypadku) projektu będzie miłosne przywiązanie – potraktowanie tych paru idylli i testamentów jako **wierszy przybranych**. A tak egotyczna więź naraża na dramat interpretacji:

⁴ M.P. MARKOWSKI: *Życie na miarę literatury*. Kraków 2009, s. 52.

Z tej perspektywy, perspektywy interpretacji, ucieczka przed zazdrością prowadzi w dwie strony: albo ku utraconej miłości, kiedy między mną a „ukochaną rzeczą” nie było żadnego rozdźwięku, albo ku niebytowi, gdzie także nie panują żadne różnice. Najbardziej radykalnym rozwiązaniem tego dylematu jest – jak u Szekspira – morderstwo (i towarzyszące mu samobójstwo) z zazdrości, które raz na zawsze kładzie kres piekłu oddzielenia. Powtórzę raz jeszcze: czy taki dylemat stoi przed nami? Czy jesteśmy skazani na zazdrość, skoro jesteśmy skazani na interpretację⁵.

Mordercza zazdrość Otella wobec Desdemony staje się w myśleniu Michała Pawła Markowskiego figurą uwarunkowania życia wobec literatury, związkiem opartym na tak mocnym podsycaniu uczucia, aż stanie się jego przeciwieństwem. Geniusz Szekspira, odkrywcy ludzkiej natury, może przysłużyć się i naszej sytuacji gatunków. Idylla i testament, napędzane ludzką namiętnością, trwają w swych formułach aż do stanu krytycznego. Przekroczenie genologicznych granic naraża na bezpardonową, fizyczną przemoc. Morderstwo w idylli i samobójstwo testatora to kres istnienia osób i gatunków. *Et in Arkadia ego* jako rozczarowujące odkrycie zniszczyłby osłony opowieści pasterskiej, która nie miałaby fabularnych mocy, by usprawiedliwić widok trupa. *Corpus delicti* testatora, który podniósł na siebie rękę, z urzędu zawiesiłby przewód spadkowy. Morderstwo w idylli i samobójstwo zapisane w testamencie to sytuacje transgraniczne obu, wydawałoby się uporządkowanych, gatunków. „Skazani na interpretację” musimy odnotować i te wypadki.

Wiersze przebrane

„Piszczku, siądź i spisz to w książce,
By każdy mógł uszczknąć krzyżę”
[...] Uczyniłem piórko proste,
Umaczałem w jasnej rzeczce,
Wszystkim dzieciom na uciechę
Spisałem piosnki w książeczce.

William BLAKE, *Introdukcja, Pieśni niewinności*⁶

W chwili szczęśliwej rzadko myśli się o jej przyczynach, a wypowiedziana radość umniejsza swą hipnotyczną moc, przywołuje urzeczony

⁵ Ibidem, s. 101.

⁶ W. BLAKE: *Pieśni niewinności i doświadczenia, które ukazują dwa przeciwne stany duszy człowieka*. Przeł. A. POMORSKI. „Literatura na Świecie” 1989, nr 7.

podmiot do rzeczywistego porządku. Nauka o szczęściu wydaje się projektem niemożliwym – najlepiej sprawdzającym się w wymownym dobrodziejstwie milczenia, a osuwającym się w otchłanie liczmanów i banalizmów w momencie scjentyficznych prób klasyfikacji. Eudajmonologiczne ambicje nieobce są również literackim poszukiwaniom trwałego azylu spokoju i rozkoszy. Czy to silne napięcie emocji dyktowane jest hedonistycznym instynktem, czy powodowane chęcią wyciszenia, sennego uspokojenia? Czy piękno odnajdziemy tam, gdzie jesteśmy nim atakowani od pierwszego wersu, gdzie lukrowa pokrywa unieruchamia wszelkie poruszenie? I, czy tak wystudiowane alternatywne światy kryją jakąś tajemnicę, czy w przebłyskach i rozdarciu gęstej dymnej zasłony konwencji mogą się nam ukazać prawdziwe intencje prawodawców i projektantów światów idyllicznych, prawdy zakryte?

Doświadczenie idylliczne, jako prawdopodobnie pierwsze zwerbalizowane samopoczucie, ma długą historię literackich repetycji. I – co warto podkreślić – to gatunek endemiczny, który przetrwał w prawie niezmienionym stanie od swego pojawienia się w ludzkim języku do dzisiejszych, ponowoczesnych czasów.

Marzenia i ich niegdysiejsi bohaterowie odradzają się w każdej epoce. Ciągi dalsze *beatus ille* następują w każdym czasie, w każdej odległości od pierwowzoru. Przykładowo, w epoce romantycznej pastoralna kraina zaludni się lokalnymi duchami, ruinami i tajnymi miejscami schadzek. W oświeceniu były to salony wypudrowanych dam i zblazowanych filutów. Świat idylli dzieli się na wiele kwater i przedziałów, m.in. alegoryczną fantastykę manierystów, czarne, sunące po trotuarach peleryny secesjonistów, wirujące stoliki interlokutorów z międzywojennego dwudziestolecia, wystawne rauty i skryte schadzki twórców ery politycznej, współczesną zamawianą twórczość mecenas-biurokratki. *Beatus ille* trwa w najlepsze⁷.

Pod pogodną aurą idylli, czasem sjeisty w wiejskiej rezydencji kryje się niepokój. Taka jest jej odwieczna natura. Nikt nie byłby tak naiwny, by wierzyć w dosłowność pasterskiej opowieści, poezjo-noweli o wiejskich posiadaczach i ich sługach, którzy mają takie same problemy, zachwyty i wzloty, tak samo kochają i tylko od czasu do czasu rzucą na siebie złe spojrzenia. Sielskość to również sposobność pracy, ideał ładu, myślenie wychylone w przyszłość. Wszelka szkoła zakładająca rozwojowość, możliwość nowych przeobrażeń, czy to idee mechanicyzmu zwrotniczian, czy panbiologizm skamandrytów, wyrastają spod znaku idyllicznej harmonii. Kiedy Tytus Czyżewski pisze: „Stare słońce – to stara poczciwa

⁷ Bogatą galerię postaci w stanie idyllicznym kreśli M. Zaleski.

maszyna”⁸ – mamy potwierdzenie, jak blisko jest od miejskiej apologii do rustykalnej harmonii. Sielskość to nie tylko odpoczynek, ale i ucieczka w zajęcie, dobrą robotę (czyż obietnica proletariackiego (k)raju rad to nie rodzaj marksistowskiej wersji idylliczności?).

Idylliczny egalitaryzm powodował, że piękna nie klasyfikowano ze względu na stan posiadania, pozycję społeczną, wiek i majątność. Jednak symbolika wegetatywna wymuszała zarówno na salonach, jak i w przysiółkach czas letniej pełni oraz czas zimowego zamierania. Sielankowość poddana działaniu czasu jest najlepszą ekspozycją sensów wanitatywnych. Nic bardziej nie przeraża niż przesunięta w czasie idylla, poruszone piękno. Natura partycypuje w znaczeniach przez przyrodzony nakaz obumierania, gnicia, murszenia. Kolejny raz natrafiamy na nieoczywistość w tym dosłownym wydawałoby się pejzażyku. Można to odkrycie zapisać w ten sposób: jest coś chorobliwego w naturze, jak i coś naturalnego w zwyrodnieniu. A idylla, przerysowując dobrodziejstwa świata, modelowo wyświeśla każdy załazek lęgnącego się w nim zła. Jest w tym pastoralnym zapatrzeniu coś z faustycznej przewrotności – im większe pragnienie piękna, tym więcej wyzwala się zła i potworności.

Pejzaż oświetlonych słońcem zimowych chat, skutych lodem strumieni to tylko eufemizm prawdziwie przerażających obrazów. Sentymentalne szablony, zdeponowane w wielkiej bibliotece wyglądown, mają zająć widza żadnego oglądania pięknych przeźroczy. Idylla tworzy zamknięty system. W swym klasycznym, odświętnym charakterze nie prowokuje żadnego momentu interpretacji. W kształtowaniu pejzażu istotnym współczynnikiem poczucia bezpieczeństwa staje się „umowa o dzieło”. Każdy, kto przekracza próg pastoralnej krainy, może liczyć ponadto na wystawienie ubezpieczeniowej polisy. I nie chodzi tylko o beztraskie terminowanie w utopii agrarnej, gdzie udrapowane stylizacje mają roztkliwiać i uspokajać, a bohaterowie są upozowani na mało rozgarniętych, dobrotliwych prostaczków. Wszystko, co złe, otchłanne i rozpaczliwe w tej krainie, jest nie do pomyślenia, bo jak pisał Zbigniew Herbert o pastoralnym azylu: „[...] tutaj gdzie wszystko zda się skłania / do pocałunków wyznań pojednania”. To miejsce, w którym słychać „słowicze żale Keatsa”, przeciwstawione zostało „cichej wydmie” demaskatora wszelkich iluzji – Nietzschemu, na której dochodzą nas zapamiętałe deklaracje rozumu i szaleństwa, ozdrowieńczy śmiech i spazmatyczne łkanie. Podobnie pomyślane przepaście zostały odgrodzone zasiekami konwencji, wytlumione regularnością rytmu i sprawdzane cenzorskim okiem pogranicznika. Wbrew pozorom ta zastawiona pułapka łatwego

⁸ T. CZYŻEWSKI: *O „Zielonym oku” i o swoim malarstwie (autokrytyka – autoreklama)*. „Jednodniówka Futurystów” [efemeryda].

poezjowania, w którą chętnie wpadają od wszech czasów autorzy, czytelnicy, krytycy, nie świadczy tylko o tym, że idylla to „niedojrzały gatunek [który – M.P.] na miejscu jest tylko w epoce, w której nie istnieje jeszcze uczona historia ani doskonały dramat”⁹. Liryzm, któremu daje się ponieść poeta dzięki wypróbowanym zestawom chwytów literackich, to o wiele więcej niż popularna rozrywka, kombinacja trzech akordów pasterskiej piosenki. Prawda poezji leży w głębokiej i zniewalającej szczerości – tak, parafrazując słowa Tomasza Manna, który w ten sposób wyrażał się o filozofii, można zdefiniować istotę idylliczności. Kiedy najbardziej krytyczny umysł okazuje się wielbicielem naiwnych, prymitywnych form wyrazu sztuki, religii – to wskazuje na miarę mądrości, jasnowidzącą ślepotę – zdolną zaakceptować swą nierozumność, przejść na dialekt pasterski, bo tylko w tak naturalnym języku może jeszcze kogoś wysłuchać, do kogoś przemówić.

Istnieje poezja, której cechą zasadniczą stanowi związek pierwiastka idealnego i realnego i która dlatego przez analogię do filozoficznego terminu winna się zwać poezją transcendentalną. Zaczyna się ona jako satyra przy całkowitym rozróżnieniu tego, co idealne, od tego, co realne, w postaci elegii zajmuje pośrednie między nimi miejsce, a kończy jako idylla w całkowitej tożsamości obu tych elementów¹⁰.

Fryderyk Schlegel szczególnie docenił idylliczną poetykę, jakby na przekór swej epoce. Romantyzm to czas opuszczania bezpiecznych portów, arkadyjskich schronów i udanie się na poszukiwania grozy i tajemniczości, wsłuchiwanie się w szaleńczą mowę żywiołów. Tymczasem mędrzec mianuje sielankę koronnym gatunkiem romantycznej wyrażalności. A nazywanie jej poezją transcendentalną dodatkowo czyni z niej narzędzie filozoficznego namysłu. Jakże to blisko do iluminacji Słowackiego: „[...] czasem gdzieś w pastuszku siedzi / Ta myśl najczystsza – więc władająca światem”¹¹. To, co, w kpiarskim tonie, nazywane było często krainą przepisywaną na nowo, w oczach filozofów i poetów jawi się jako projekt zaraźliwy, filozoficzna powiastka, fabularyzowany dyskurs o ludzkim losie. Słowo staroświeckie, które ma dekorować i zasłaniać pustkę – to tylko cząstkowa prawda o pastoralnej konwencji.

⁹ Za: H.R. JAUSS: *Replika Schlegla i Schillera na „Querelle des ancien et des modernes”*. W: IDEM: *Historia literatury...*, s. 74.

¹⁰ F. SCHLEGEL: *Fragmente (Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe)*. T. 2. München-Paderborn-Wien 1967, s. 182–183, za: W. KUBACKI: *Niebo i ziemia*. „Przegląd Humanistyczny” 1977, nr 7–8.

¹¹ J. SŁOWACKI: *Król-Duch*. DW, T. 16, s. 456.

Idylla paradoksalnie rodzi się z nienasycenia rzeczywistością, z tej niespożytkowanej reszty wrażeń, którą poeci zmieniają we własne, alternatywne krainy. W tym, nobilitującym ją, znaczeniu byłaby zatem krajobrazem ejdetycznym, a nie tylko światem fingowanym. Praktyczna aplikacja przesłanek etycznych ukazuje idyllę nie jako wadę ducha, lecz zasługującą na szacunek nadzieję. Tym trudniejszą, że wystawioną na drwinę i proste obnażenie. Dlatego jej obrona staje się wyzwaniem. Przegląd tekstów bogato inkrustowany różnymi typami arkadyjskich odniesień każe uznać poczynione w nich zabiegi za zamierzone strategie ochronne. Tak można przeczytać ten Mickiewiczowski fragment:

Pytam się ciebie, dziewczyno,
Co to za piękny kurhanek?¹²

Z pozoru „piękny kurhanek” to punkt widokowy, a nie grobowy nasyp. Jak precyzuje badacz: „Określa on niewątpliwie znak szczególnie, bo miejsce, realność terenową nadzwyczajną, o niecodziennych cechach. »Piękny kurhanek« pełni rolę kwantyfikatora kulturowego. Wyróżnia fragment nadniemeńskiego pagórka jako uosobienie piękna i niezwykłości, cudowności”¹³. Natura nie stanowi tutaj jedynie dekoracji uprzytomniającej nieodwracalność jej praw. „Piękny kurhanek” przestaje tylko bawić oko lub grać w retorycznym teatryku damsko-męskich utarczek. Pejzaż rustykalny zmienia się w horyzont nieszczęścia, w którym wielki świat zostaje zminiaturyzowany do rozmiarów kopczyka popiołów. Skrywa w sobie przeszły świat, ojczyźnianą historię, wielkie nadzieje religijnych profecji. Mickiewiczowskie pytanie to idylliczny „cytat struktury”, która w tym utworze gra tylko rolę negatywnego odniesienia do eskapistycznych utopii. Zagadanie z erotyczną pętelką traci perlokucyjną moc zawiązywania więzi, wpada we własne splątane sićła. Przypomina, że za każdym pięknym zdaniem kryją się wielkie tragedie, że jak ujawnia to Babbitt – idylla zawsze podszyta jest terrorem. Grób, który zieleni się gdzieś w zapomnieniu, znaczy tyle, co słowo, które odkleiło się od rzeczywistości i do niczego się nie odnosi. Idylliczność przypomina mapę, złożoną z konwencjonalnych znaków, która w odróżnieniu od prawdziwej przestrzeni staje się koncentrycznym labiryntem, zręczną układanką miłych dla oka słów, zdań, strof. Można w niej zamieszkać za wysoką cenę, bo kosztem utraty rzeczywistego meldunku. Dlatego niełatwo orzec, czy pobyt w pastoralnej krainie to wczasy, czy katorga, turnus w miejscu

¹² A. MICKIEWICZ: *Kurhanek Maryli*. W: IDEM: *Dzieła wszystkie*. Red. K. GÓRSKI. T. 1, cz. 1: *Wiersze 1817–1824*. Oprac. Cz. ZGORZELSKI. Wrocław 1971, s. 36.

¹³ J. WINIARSKI: *Nadniemeńskie wzgórze w „Balladach i romansach”*. „Pamiętnik Literacki” 2005, nr 4.

wypoczynkowym, czy mozolna praca zapominania Realnego. Trzeba o tym pamiętać, kiedy zbyt lekko posądza się poetę o łatwy eskapizm. Tylko najbieglejsi w piśmie mają możliwość dowolnego przekraczania granic – dysponując bądź honorowym, podwójnym obywatelstwem, bądź znając ukryte szlaki, zielone zakazane przejścia. Takim kontrabandzistą znaczeń był Mickiewicz, który miał i pensjonat w Soplicowie, i wiele Realnych problemów. W romansowym *Kurhanku Maryli* ukrywa się w masce „cudzego człowieka” płynącego z wiciną przez fosę odgradzającą dwa światy – dawnego, beztroskiego wesela i obecnego wielkiego smutku. Deminutyw z estetycznym określnikiem („piękny kurhanek”) staje się słupem kilometrażowym orientującym wędrowców na tych zmiennych szlakach. Ponadto tak zapseudonimowany grób, który funkcjonuje li tylko jako kulturotwórcza i krajobrazowa nierówność terenu, niczym nie różni się od nieświadomie używanego języka, sprowadzonego wyłącznie do funkcji fatycznej. I tu jest sens pogrzebany. Ironia nicuje romantyczną interpelację: z naiwnej słownej zaczepki, która realizowałaby sielankową opowieść o lekkim zabarwieniu erotycznym, na stronę poetyckiego rewelatorstwa, odkrywania prawdy za pięknem, które w tym wypadku też ma służyć miłosnym (już nekrofilskim) podbojom.

Idylla ma swą autonomię, która odgradza ją od świata, w odróżnieniu od modelu testamentalnego, który działa na pograniczu autonomicznych światów – przemyca sensy między słowem a rzeczywistością. Czy idylla może być wyzwaniem, barykadą dla niepokornych? Ktoś mógłby powiedzieć, że sielankowość to perfekcjonizm odwiecznych powtórzeń, któremu towarzyszy automatyzm powszechnych aplauzów. Lecz czy to tylko domena ugodowców i oportunistów? Czy planowa mistyfikacja może mieścić się w kulturze kontestacji?

Semiotyk, oceniając archaiczny model zachowań, powinien obrać za punkt wyjścia nie to, jak dziś go oceniamy, lecz to, jak widzieli go bezpośredni uczestnicy tej sytuacji, społeczność określonej kultury. Chłop w siermiędze i rogatywce z pawim piórem trzymający pionowo osadzoną kosę – to mieszkaniec „idylli”, którą trzeba zapisać w cudzysłowie. Podtypem *homo sentimentalis* jest *homo simplicans* – człowiek czujący się bezpiecznie w uproszczonym schemacie świata, w którym nie może nastąpić głód ani zimno, ani wyczerpanie.

Bohaterowie sielanki dzielą się na tubylców i turystów. Perwersyjność tej sytuacji powoduje, że jedni godzą się być portretowanymi w stylizowanej roli, a drudzy nie zauważają mitręgi tego niby próżnowania, mozołu lenistwa. Wzajemne kłamstwo podmiotów występujących i oglądanych przekreśla ważność tego, co się ogląda, na rzecz tego, co to wszystko znaczy, co się za tym kryje. Tyrania trwa dzięki utrzymywaniu tych środowisk poza zasadą komunikacji.

Zachowanie poczucia idyllicznego piękna jednoznacznie jest z przestrzeganiem regulaminu. Najmniejsze odchylenia od normy odbierane są jako estetycznie niegustowne. A to, co artystycznie brzydkie, podlega dyscyplinarnej karze w trybie natychmiastowym. Klasyczna idylla przypomina kolonię karną dla pięknych, szczęśliwych ludzi. Nie tylko mieszkańcy tego „ogrodu koncentracyjnego” żyją pod specjalnym nadzorem. Krótko trzyma się również czytelnika – nie ma wielu aktywnych tekstur, są tylko wyznaczone ścieżki dydaktyczne pod czujnym okiem reżimowego przewodnika. Dyscyplina idyllicznego światobrazu może mieć związek z mityczną tyranią. Wedle podań gnostyckich, tytaniczny Saturn, władca pożerający własne dzieci, prócz tego, że był bóstwem czasu, to panował na Wyspach Szczęśliwych.

Na użytek rozróżnień, którymi posługujemy się w tej publikacji, terminem nadrzędnym będzie pastoralność, która stanowi połączenie sielankowości i elegijności. To, co wydaje się antynomiczne, w istocie jest bardzo do siebie podobne. Rdeń sielanki i elegii jest tożsamy. Można mu jedynie przeciwstawić słowo testamentalne, które stygmatem bólu nie do zapisania przekracza bramy literatury. Elegia roztacza tylko ciemne zasłony, by zazwyczaj dzięki konsolacji wrócić szybko do stanu równowagi. Przykładem takiej pastoralnej podwójności jest pochodząca z połowy XVI wieku Ikona Narodzenia Pańskiego, powstała na Krecie (w mateczniku idylli!):

Boskie niemowlę leży w kamiennym żłobie. Nie jest to pastorałkowe maleństwo, lecz *puer-senex*, chłopiec-starzec, który każe nam myśleć o przyszłej męce Odkupiciela, ponieważ zamiast w pieluszki malarz owinął go w opaski pogrzebowe. Jaskinia kojarzy się tedy z grobem wygrzebanym w skale¹⁴.

Zaprzeczenie Ryszarda Przybylskiego, iż „nie jest to pastorałkowe maleństwo”, nie przekreśla założonej hipotezy. Tylko siła homonimii złączyła w jedno udratyzowaną kolędę i pojemny model literatury. Nie wolno stawiać znaku równości między pastorałką a pojęciem tych jej wariantów (literaturą pastoralną), które wskazują jednoznacznie na funeralny charakter gatunku. Możemy dodać: to jest pastoralne maleństwo. Szczególny scenariusz genologiczny tej scenki rodzajowej, w której peloponescy pasterze stają się akuszerami nowej ery, pokazuje pełnię ziemskiego pobytu – od kwilenia oseska po zamknięte usta złożonego w grobie ciała. Ikona Narodzenia Pańskiego – idylliczne wesele życia – jest jednocześnie Ikoną Śmierci Pańskiej – żałobną elegią skończonego życia. Tak zapisane kolorową kreską przedstawienie opalizuje podwójnością

¹⁴ R. PRZYBYLSKI: *Uśmiech Demokryta. Un presque rien*. Warszawa 2009, s. 41.

sensu. I choć genologiczne tło zjawiska przybiera postać dyskretną, to widzimy przegląd syntetycznych formuł opracowywanych wariantowo – raz jako sielankowe zapomnienie, raz jako elegijne zapamiętanie.

Twórczość spod znaku *pastoral* znajduje inspirację w rozmaitych miejscach literatury. Może przybliżać odległy świat dziecięcej harmonii i niespokojny czas sędziwego wieku, może używać swej estrady dla kuglarskich występów lub podejmować się rekultywacji terenów semantycznie zdegradowanych. Pomimo niestandardowości tych eksploracji pozostają one służebne wobec konwencji. Sentymentalizm to pieszczotliwa tortura, która na elegijne żale przygotowany ma cały asortyment środków nasercowych i balsamicznych. To liryka mitotwórcza kreująca świat samowystarczalny, w którym będą i miejsca straszne, i przyjemne ustronia. Ze znawstwem pisze o tym Marek Zaleski:

Wszyscy poeci (ale równie dobrze można by napisać: wszyscy parający się literaturą) są komiwojażerami tropów idyllicznych. Partycypują w starej i ciągle odnawiającej się tradycji. Nawet jeśli oni sami albo ich czytelnicy o tym nie wiedzą, odnawiają ją na przekór spodziewaniom literackim swojej współczesności. Dzieje się tak dlatego, że – jak o tym będzie mowa – owe tropy stanowią retoryczne reprezentacje obrazujące odwieczne ludzkie pragnienia, a ponadto idyllę można uznać za matrycę literackości¹⁵.

W starożytnej literaturze pastoralnej takie poszerzenie semantycznego pola było wyłącznie gwarancją niezmienności zasad w wielkim świecie przemian, elizejskim *status quo*. Od tego czasu coraz wyraźniej dostrzec można dystans dzielący nasze codzienne doświadczenia i tradycyjny język arkadyjski. Dlatego traktowanie światów sielankowych z lekkim przymrużeniem oka może skutkować gorzkim rozczarowaniem. Spod starannie rozbudowanego sztafażu pastoralnej instalacji prześwituje retoryczna maszyna – język skuteczny, propagandowy. Elokwencję w służbie idei znano już w dawnych realizacjach gatunku: „Według Brodzińskiego sielanka staropolska była nie tylko gatunkiem literackim, lecz kategorią estetyczno-moralną [...]”¹⁶. Czytając rzewne i cikliwie pieśni, bolesne elegijne dystychy, warto pamiętać o ich rzeczywistej naturze

¹⁵ M. ZALESKI: *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesnej i późnej nowoczesności*. Kraków 2007, s. 5. Książka Marka Zaleskiego, której znakomite tezy odbijają się echem w tej publikacji, stanowi tak inspirującą i pełną wykładnię idylliczności, że wszelkie nowe próby kategoryzowania literatury pastoralnej są i tak (niezamierzonym) nawiązaniem do tej książki.

¹⁶ J. WIERTEL: *Poglądy estetyczne Kazimierza Brodzińskiego na rolę folkloru wschodniopolskiego w polskiej literaturze*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego Imienia Adama Mickiewicza” 1975. R. 10, s. 122.

praktycznych aplikacji dla przesłanek etycznych. Płacz i śmiech pozostają w służbie demagogii.

Punkta do testamentu¹⁷

Nie oglądaj się za siebie!
Po cóż odwrócić chcesz głowę?
Gwiazdy na niebie,
Brzeg wód w potrzebie
Dane ci, nim zaświta światło dniowe.

William BLAKE, *Introdukcja, Pieśni doświadczenia*¹⁸

Norman O. Brown konstatuje:

Język jest zawsze starym testamentem, który trzeba napisać na nowo; reguły są po to, by je łamać; martwe metafory po to, by je ożywić. Duch twórczy działa w grobie, na stosie nawozu, na gnojowisku kultury; trzeba złamać pieczęć tego, co znajome; skruszyć powłokę przyzwyczajenia; odsunąć kamień z wejścia do komnaty grobowej; starym metaforom dać nowe życie¹⁹.

W ustaleniach amerykańskiego badacza pojawia się wyjątkowo ważna definicja poszukiwanej przez nas formuły: „Język jest zawsze starym testamentem”. Pokoleniowe następstwa testatorów i egzekutorów ćwiczących się w piśmie, przekazują sobie przesłanie w ciągle odnawianym wehikule cyrograficznym. Hermeneutyczna dbałość o literę przekazu – a siłą testamentu jest pożądanie ładu – zostaje w dywagacjach Browna zaprzepaszczona, przypomina grę w milenijny „głuchy telefon”, awarię komunikacyjną narastającą od początków pisma. Małe litery w pisowni wyrażenia „stary testament” nie uwalniają go bynajmniej od religijnych atrybucji. Styl pisania izomorficznie dostosowany został do przedmiotu opisu. To, co testamentalne, oznacza to, co trzeba złamać, skruszyć, odsunąć, co stanowi „nawóz”, „powłokę przyzwyczajenia”, „kamień grobowy”.

¹⁷ Tytuł zapisany XVII-wieczną polszczyzną oznaczając termin pośpiesznych dyspozycji, rodzaj skróconego testamentu, ma też znaczący wygląd współczesny, przez zbieżność z teorią *studium i punctum* Rolanda Barthesa.

¹⁸ W. BLAKE: *Pieśni niewinności i doświadczenia, które ukazują dwa przeciwne stany duszy człowieka*. Przeł. A. POMORSKI. „Literatura na Świecie” 1989, nr 7.

¹⁹ N.O. BROWN: *Love's Body*. Przeł. T. SŁAWEK. New York 1962, s. 207. Cyt. za: T. SŁAWEK: „Kim jesteśmy?” *Fragmenty do poezji Georga Trakla*. Katowice 2011, s. 67.

„Stary testament”, który w kulturze judeochrześcijańskiej stanowi podwalinę wszelkiego porozumienia, tekst bazowy, w argumentacji Browna pozostaje tylko „starym” – zużytym, zatartym, anachronicznym legatem, który zakłóca kontakt na linii pokoleń. W tym sensie używać języka to tyle, co łamać pieczęcie testamentu, rozszczepiać sens, przekraczać zakazy.

Coś zupełnie innego próbuje nam powiedzieć Jacques Derrida, który przekonując o testamentalnym charakterze wszelkiego grafemu, proponuje ruch odwrotny, wstępujący. „Pismo pierwotne, pismo rysujące po śladach początek, wywabiające znaki z jego zaniku, pismo od początku zatracone”²⁰ – to przedmiot filozoficznego pożądania. Zręczne piętrowanie przez Derridę dookreśleń potwierdza, że testament ma wartość gramatologiczną. Można powiedzieć, idąc za myślą filozofa, że oryginał napisany został sympatycznym atramentem, natomiast wszelkie kopie mają kategorię widymusa: odpisu z pierwowzoru złożonego w urzędzie. Pierwopis musi pozostać wieczyście niejasny. Testamenty można zatem czytać wprost lub wspak – od zarania lub do źródeł – według przepisu Browna – w stronę nowości; lub wedle wskazań Derridy – z pasją odkrywania pierwszeństwa.

O ile „literackie” opisy filozofii słowa testamentalnego potęgowały jego działanie do każdego gestu językowego, w myśl zasady: nie ma nic poza testamentem, o tyle przywracając ostatniej woli rzeczywiste (historyczne) proporcje, powstaje ruch odwrotny – niepozwalający naruszyć ani na jotę papierowej przestrzeni dokumentu.

Właściwy tekst testamentu kończył się datą. Gdy ten, który go spisywał, doszedł do ostatniej linijki, nacinał papier o palec niżej, równoległe do pisma i prawie przez całą szerokość karty, zostawiając tylko marginesy na około trzech palców. Następnie podcinał z obu boków wznwyż i tak powstały skrawek zaginał do góry tak, że jego brzeg czasem nawet przykrywa ostatnią linijkę tekstu; w to zagięcie kładło się wosk i wtedy testator oraz świadkowie przyciskali swoje pieczęcie. Tak powstawał rząd pieczętek tuż pod tekstem, co uniemożliwiało jakiegokolwiek dopiski²¹.

Własnoręcznie sporządzony testament holograficzny, w którym każdy znak znajdujący się poniżej podpisu jest wyjęty spod prawa, dużo łączy z warsztatową manierą niektórych literatów. Wielu poetów,

²⁰ J. DERRIDA: *Elipsa*. W: IDEM: *Pismo i różnica*. Przeł. K. KŁOSIŃSKI. Warszawa 2004, s. 506.

²¹ s. M. BORKOWSKA OSB: *Dekret w niebieskim ferrowany parlamencie. Wybór testamentów z XVII, XVIII wieku*. Kraków 1994, s. 16–17.

tuż po wieńczącym tekst wersie, zamyka go datą, miejscem powstania i pieczętuje podpisem. Takie działania nieobce są też prozaikom, eseistom i badaczom, którzy po ostatnich słowach składają zeznanie z wycinka czasu i przedziału miejsc, w których kluły się złożone na papierze myśli. Wszystkie podobne zabiegi, niewymagające świadków w trakcie sporządzania (inaczej niż w przypadku testamentu allograficznego, kiedy to osoba niepiśmienna, niewidoma lub niewładająca określonym językiem musi złożyć dyspozycje w obecności dwóch osób), pozwalają myśleć o literacie jako o *homo testis*. W takim wypadku każde wydanie książki byłoby ogłoszeniem testamentu, a każdy akt czytania jego otwarciem.

Etymologiczne tropy łacińskiego *testamentum* prowadzą do słowa *testis* oznaczającego świadka, ale i ogólnie tzw. osobę trzecią – niewidzialnego rozjemcę, arbitra w polubownym sądzie²². W odniesieniu do ksiąg Starego i Nowego Testamentu – które oznacza przymierze między Bogiem a ludźmi, świadkiem tego ponadświatowego paktu, tzw. osobą trzecią, byłby najprawdopodobniej Duch Święty. Jednak to sytuacja absolutnie wyjątkowa. Między pro-testem, a po-świadczaniem negocjowali ludzie z krwi i kości – *fidei testis* (odpowiednik greckiego słowa „martis”). W pierwszych wiekach chrześcijaństwa nastąpiło przejście od kerygmy apostołów do dogmy ojców Kościoła; tych ostatnich nie uważa się jedynie za „świadków starożytnej wiary” („testes antiquitatis”), lecz przede wszystkim za „świadków prawdziwej wiary” („testes veritatis”)²³. Na arcyważną rolę świadka w czasach współczesnych wskazywał Gabriel Marcel, pisząc: „[...] istota tego, co ontologiczne, może być tylko poświadczana”²⁴. Zupełnie nowego znaczenia nabrało słowo *testis* wobec krytycznych wydarzeń pierwszej połowy XX wieku:

W łacinie słowo *testis* oznaczało osobę, która występowała w sporze lub w procesie jako pośrednik pomiędzy dwiema stronami. Słowo *superstes* oznaczało osobę, która coś przeżyła, uczestniczyła w jakimś wydarzeniu od początku do końca i z tego powodu dawała świadectwo. *Superstes* to ten, kto przeżył. Kto ocalał. Ten, kto uniknął śmierci. Świadek będący ocalańcem²⁵.

Skoro podmiot piszący nazywa się ocalańcem, to przedmiot jego świadectwa można nazwać ostańcem – tekstem trwającym na przekór

²² Oprócz Testamentu Jakuba, Hioba, Salomona powstaje wtedy Testament Orfeusza, za: *Pisma apokaliptyczne i testamenty*. Red. M. PARCHEM. Kraków 2010.

²³ K. LEŚNIEWSKI: *Ekumenizm w czasie. Prawosławna wizja jedności w ujęciu Georges'a Florovsky'ego*. Lublin 1995, s. 86, 87.

²⁴ G. MARCEL: *Etre et Avoir*. Paris 1935, s. 140.

²⁵ K. RUTKOWSKI: *Figuranci*. „Twórczość” 2005, nr 4.

procesom niszczenia, odsłoniętym z masywu tekstów ze względu na jego szczególną odporność. Nawet w geomorfologii występuje termin „góra świadek” – samotne wzniesienie opierające się wietrzeniu i erozji. Kategoria *superstes* – ocalańca jest tylko z pozoru czymś szczególnym, czymś rzadko spotykanym. Każdy bowiem tekst jest świadectwem absolutnie wyjątkowym, czymś, co przerosło przymiarki niespisane, czymś, co przeszło myślową próbę doboru naturalnego i wybiło się na zaistnienie. W tym sensie każdy zapis stanowi swoisty testament, który przykrywa wielkie masy nienapisanego, niewymówionego. Dlatego granice testamentu mają podwójną wartość: albo metaforycznego przestworu pisma, albo ściśle wytyczonego na kartce papieru miejsca ostatniej woli²⁶. Można zatem podać dwojaką definicję: albo każdy tekst jest testamentem, albo jest to ściśle skodyfikowany gatunek, którego poetyka „jest niemal tak rygorystyczna, jak poetyka sonetu”²⁷. Będąc skazanym na układ otwarty, który lokuje testament pomiędzy wielką figurą semantyczną a przepisową rzeczą jurydyczną, warto kierować się szczególnymi względami, o których pisze Nadieżda Mandelsztam:

W naszej epoce przechowywanie rękopisów nabrało szczególnego charakteru – był to akt psychologicznie bliski złożeniu siebie samego w ofierze – wszyscy rwą, palą, niszczą papiery, a ktoś, na przekór temu wszystkiemu troskliwie przechowuje garstkę ludzkiego ciepła. Rację miał O.M. [Osip Mandelsztam – M.P.], gdy wzbraniał się wyznaczyć spadkobiercę i twierdził, że prawo dziedziczenia nabywa się tą jedyną, możliwą u nas oznaką szacunku dla poezji – gdy się ją chroni i przechowuje, bo to potrzebne ludziom i przetrwa...²⁸

Wyjątkowy to rodzaj nabywania praw, których nie reguluje żaden wykonawczy przepis tylko odruch serca, odważny gest sprzeciwu. Natura tych doświadczeń zdawałaby się wykluczać możliwość egoistycznego *non omnis moriar*. Mandelsztam zamienia ważność osoby na prymat chronienia rzeczy – „bo to potrzebne ludziom”. I choć zamiana ta może zostać odebrana jako naruszenie powagi horacjańskiego wzorca, to anonimowa

²⁶ Wskazując na pobożność testatorów postrzeganą przez czynione przez nich legaty zapisywane w rozporządzeniach na wypadek śmierci, należy najpierw odnieść się do formularza testamentowego. Wyszczególniono w nim określone części: tytuł (*intitulatio*), inwokację (*invocatio*), arenę, dyspozycję (*dispositio*) co do duszy i ciała oraz dyspozycje majątkowe, czynione zarówno dla bliskich, jak i właśnie *ad pias causas*. Za: E. PIWOWARCZYK: *Legaty testamentowe ad pias causas w XV-wiecznym Krakowie. Z badań nad pobożnością miejską*. Kraków 2010, s. 7, 8.

²⁷ Ibidem, s. 11.

²⁸ N. MANDELSZTAM: *Mój testament*. Przeł. i oprac. A. DRAWICZ. Warszawa 1981, s. 6, 7.

służba dla tekstu (nie podpisanego pod nim autora) wydaje się ważniejsza niż awizowanie własnej woli. Ten, który ocala z pożogi jeden rękopis, przywraca sens humanistycy. Słowo testamentalne może zostać wyrwane nawet z najpojemniejszej binarnej opozycji (literatura><dokument) i zyskać miano Mandelsztamowego czynu (jakże blisko Norwidowej frazy „słowo jest tylko czynu testamentem”).

Słowo testamentalne etymologicznie wzmocnione siłą protestu (*pro-testis*) ustanawia język na prawach własnej konwencji (ugody między literaturą a rzeczywistością). Nie można wyprzeć się testamentu – to **wiersz przybrany** – który się wypełnia, nie interpretuje. Zazwyczaj testament to osobista relacja, przeciwstawiająca się powszechnym schematom, niecofająca się również przed chłodną ironią, naturalistycznym opisem. To nie tylko monologi na scenie wyobraźni frenetycznej. Testament pomimo wersów zaprawionych goryczą ma w sobie aspekt wezwania, pozwu do działania, monitu do pozostałych. Idź, stań się, nie odwracaj się – dla czytelnika poezji znajomo brzmią te ponaglenia.

Jeśli idylla to *evergreen* literatury, testament to jej *blackout* – zaciemnienie, pisanie awaryjne w obliczu cienia, samotności, śmierci. Testamentalne pismo wystosowane przeciwko niegodziwości tworzy podwaliny prywatnej eschatologii. Każda fraza testamentalnego pisma, pomimo mocnego przesylenia subiektywnym piętnem, składa się na wielki idiom poetycki²⁹. Aktywizacja sensów testamentalnych jest rzeczywistą niepowtarzalną wartością utworu i uniwersalną dyrektywą jego odbioru. Dopiski do wielkiego testamentu mogą pojawić się w najmniej oczekiwanym gatunku, zaskakującym otoczeniu.

Czy poezja miłosna lub historyczna może mieć aspekt testamentalny? Pewna jej część – tak. Przykładowo, w liryce Artura Oppmana znajdziemy więcej rekwizytów z epoki, politycznych dywagacji, czarno-księstwa z krainy dziejów niż rozumiejącej podróży w czasie, dramatu pytań w innym horyzoncie czasowym. Historyczność w takim wydaniu (pełna egocentrycznej parady, w której przeszłość to tylko barwna dekoracja ustanowiona na potrzeby przechadzki autora) oznacza jałowe złoża testamentalności. Na antypodach takiego doświadczenia historii w poezji mieści się twórczość Jana Lechonia. Z jednej strony autor znany z retorycznych wierszy o tematyce narodowo-historycznej, z drugiej strony, chyba nikt nie zaprzeczy, ten dobrze wyregulowany mechanizm stroficzny dyktowany śmiertelnym podszeptem. To przykład, w którym mistyfikacja dobrego bycia i koturnowość wysokiego stylu w niczym nie umniejszają czarnych myśli, nie koją rozpaczony autora. Liryczne obrazy zagruntowane

²⁹ Por. J. PIOTROWIAK: *Namysł i emocje. Studia i szkice o doświadczeniu poetyckim Haliny Poświatowskiej*. Katowice 2011, s. 109.

czernią, niewidoczną na pierwszy rzut oka, po głębszej analizie jeszcze mocniej paraliżują świadomego odbiorcę. Słowo testamentalne nie musi być atonalne, wykrzyczane lub chropawo wyszeptane. Niezwykle zrytmizowany tok wierszowy Lechonia, którego ostatnie utwory doprowadzone zostały do wyjątkowej skali melodyjnej śpiewności, jeszcze potężniej obezwładniają swym mortalnym wdziękiem. Czy takie sentymentalne rozrzewnienie nie narusza testamentalnych klauzuli? Łabędzi śpiew już w swym frazeologicznym uzusie zatwierdza oryginalność i świetność wykonania – piękno *in articulo mortis* przesywa mocniej i jak najbardziej prawdziwie. To istota testamentalnej artykulacji. I wcale nie jest powiedziane, że śmierć nie może być wyrazem skończonego piękna.

Nie trzeba być człowiekiem u kresu życia, by pisać testamenty. Często zdarza się tak, że najciekawsze realizacje słów ostatnich powstają „w sile” pisma. Jak być wyzutym z życia w jego pełni, zaświadczać teksty młodych utracjuszy lub dostojnego Eliota, który w młodości pisze *Gerontion*. Ktoś powie, że to maskarady młodości, ekscentryczne eksperymenty w „domu spokojnej młodości”. Jednak Anna Legeżyńska potwierdza autentyczność i szczerą intencję tych doświadczeń: „[...] »gest pożegnania« może być wyrazisty w twórczości poetów o różnych metrykach”³⁰. Herbert wierny swemu *Testamentowi ze Struny światła*, Iwaszkiewicz powracający w tomie ostatnim do swych pożegnań z *Innego życia* potwierdzają istnienia nieklamanych seniliów młodości. Wierszy, które „częstokroć przeszły próbę lęku, cierpienia, bliskości śmierci”³¹, nie można już nazwać czczymi umierankami. Uwiad młodości kładzie się cieniem na poetyckich stronach. Wstąpienie w strefę szarości pozwala pozbyć się fałszywej potoczności, bardziej przeczuwać, niż być pewnym. Żyjąc – jak pisał Jaroslav Seifert – „najgorsze ma się przed sobą” i od tego przekornego mementa trudno się uwolnić. Kiedy na wszystko spogląda się już *sub specie mortis*, każda litera ma charakter dopełnienia, zbliżenia do ostatecznego postawienia kropki. Testamentalna idiomatyka z jednej strony uwalnia od gotowych formuł myślenia, stadnych mód, z drugiej, skoro plan musi zostać obrócony wniwecz, autor łąmie pióro (a często i własne życie). Dlatego testametalność ma wiele imion. Przeżywana na osobności jest sztuką czystą, antyimitatorską. Podejście nominalistyczne powoduje jednorazowość, autorskie wykonanie testamentu – bądź słowem najlotniejszym, bądź chropawym i jęklwym, ale na pewno własnym. To również umiejętność rozsądzania tego, co dobre, i tego,

³⁰ A. LEGEŻYŃSKA: *Gest pożegnania w liryce lat ostatnich*. W: *Z perspektywy końca wieku. Studia o literaturze i jej kontekstach*. Red. J. ABRAMOWSKA, A. BRODZKA. Poznań 1997, s. 236.

³¹ A. NAWARECKI: *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*. Katowice 1993, s. 120.

co złe, naprawiania krzywdy, demaskowania kłamliwych aczkolwiek wygodnych uzurpacji. Ale też wysiłek wypogodzonego oblicza nie tylko do poetyckiej kamery, prawdziwy uśmiech często podszyty fizycznym bólem, gest puentujący całe życie, gdyż „ostatnie słowa / mogłyby nas zawieść” (Ewa Lipska).

Testament staje się narzędziem pozwalającym dotrzeć w te rejony rzeczywistości, które niedostępne są poznaniu racjonalnemu i empirycznemu. Z dozą stoickiej ataraksji pozwala on tworzyć osobne modele biograficzne, monografie pisarskie. Różewicz wskazywał na alternatywne cezury osobniczego życiorysu: „[...] największym wydarzeniem / w życiu człowieka / są narodziny i śmierć / Boga”. Można potraktować tę liryczną sugestię jako odmianę krytyki testamentalnej, w której odchodzi się od urzędniczych dat urodzin i zgonu na rzecz prywatnej, nieostrej ważności odkrycia i odrzucenia boskiej mocy. Inne granice badań testamentalnych mogą zostać kreślone wedle progów twórczości, życiowych doświadczeń granicznych. Przykładowo, są to: inicjacja mortalna (odkrycie własnej śmiertelności przynosi niebagatelny plon testamentów (*casus* Lechonia, Ficowskiego); melancholia juveniliów (często doświadczenie śmierci w młodoliterackiej twórczości tworzy rodzaj autoszczepionki, która skutecznie i długo odgradza poetę od tematów, które „odchorował” (*casus* Iwaszkiewicza, Szenwalda); waga słów ostatnich (oczywista warstwa pojawiania się słów w testamentach, często przez poetów jest przekornie odwracana, milcząco omijana (*casus* Miłosza, Ginczanki). To tylko kilka możliwych, uwzględnionych w tym zbiorze szkiców, wykonań słowa testamentalnego, które obszerniej zostały omówione w artykułach poświęconych poszczególnym poetom. W tym momencie użyjmy przykładu spoza spisu treści „wierszy przybranych”. Niepowtarzalność i doniosłość testamentalnego artefaktu, który patronuje całemu dorobkowi lirycznemu, wyraźnie rysuje się w utworach Ewy Lipskiej, która impet jasnovidzącego spojrzenia sprzęgła z ciemnymi, mortalnymi rewirami swych poetyckich poszukiwań. Oto tekst z *Czwartego zbioru wierszy* wydanego w 1974 roku:

Po śmierci Boga
otworzymy testament
aby dowiedzieć się
do Kogo należy świat
i
ta wielka łapka
na ludzi.

Ewa Lipska, *Testament*,
s. 7

Poetycka syntagma rozpisana na siedem tekstowych linijek (siedem dni unicestwienia) wieńczy wielko-testamentową historię świata. Lapidarna sentencja orzeczonego wyroku jawi się jako *post scriptum* opowieści o Bogu i ludziach. Ten, Który stworzył świat, Który nagradzał i karał, Który się ukrywał i dawał znaki, nagle umiera i, jak zwykły człowiek uwikłany w sprawy tego świata, pozostawia swą ostatnią wolę. Notariusz, sumiennie dbający o jakość przepisów prawa, staje się nowym prawodawcą ludzkości, a Bóg – ofiarą prawnych rozporządzeń. Testament ma rozparcelować ten świat i, co nieczęste w tego typu pismach, wskazać winowajcę lub, nie daj Boże, potwierdzić przyznanie się do winy.

Czyż ta zapowiedź otwarcia testamentalnej puszką Pandory miałyby być zaczynem nowej ludzkiej ery? Sentencja mądrościowa nie zaskakuje tym, że w post-nietzscheańskim świecie przeprowadza się proces karny i spadkowy, tylko tym, że zakłada istnienie zapisu, który wyjaśni formułę świata. Bóg musiał umrzeć – bo tylko akt zgonu jako najnowszy testament zaświadczy o jego istnieniu, potwierdzając prawomocność wiary, która tym samym stanie się już tylko wiedzą. Poetycka projekcja istnienia boskiego testamentu obarczona została gorzką rozterką. Albo dokument zostanie zniszczony i dalej będzie możliwa tajemnica wiary, albo po śmierci Boga wszelka konfesja będzie bezprzedmiotowa – ujawnił się bowiem, wcześniej tylko domniemany, sprawca świata.

Monologistka prowokuje i szantażuje („otworzymy testament”) tylko po to, by wykazać wadliwe, uzurpacyjne ustawodawstwo, by w istocie zwrócić uwagę na tragiczne nieporozumienie, niemożliwość wypełnienia się dosłownie rozumianego nietzscheańskiego hasła. Nie ma aktu zgonu – nie można egzekwować testamentu, a wszelkie rozsiane w pismach pogłoski o „śmierci Boga” nie mają mocy prawnej. Ewa Lipska wątpi w szczerść słów kryjących się za prawniczymi terminami. Bo cóż znaczy w jej tekście tytułarny „testament”? Dokument ujawniający charakter epoki? Ostatnią stronę Księgi? Werdykt, po którym jedni zaczną klaskać, inni w spokoju wyjdą z sali rozpraw?

Można powiedzieć, że to dobry przykład, jak w nachalnie wskazywanej strefie występowania poszukiwanej jakości znajduje się stosunkowo jałowe jej znaczeniowe pole. Mimo że tekst ten nosi tytuł *Testament*, operuje jurydyczną terminologią, poszerza znaczenia „ostatniej woli” na księgi przymierza, eschatologiczną topologię, kręgi współczesnej filozofii, to jest to najmniej testamentalny wiersz Ewy Lipskiej zamieszczony w tym tomie. Takie użycie testamentu, choć ewidentne i literalne, niewiele wnosi do tego, co nazwaliśmy dramatem odpowiedzialności jawnego myślenia o własnej śmiertelności. A to przykład testamentalności spekulatywnej, w której nie odnajdziemy ani osobniczego

naznaczenia, ani transcendentalnego uwierzytelnienia. Powikłania po śmierci Boga i sprawa pierwszego poruszcyciela „wielkiej łapki”, która gnębi owadzio-mysio-ludzki ród, stanowi na tyle figuratywne zapseudonimowanie tematu, że wszelkie wyjaśnienia wydają się sprawą powoda i osób trzecich. Pomimo literalnego zaznaczenia nie zawsze udaje się o(d)tworzyć *Testament*.

Zupełnie inaczej testamentalna rzecz się ma bez mała czterdzieści lat później. W ostatnim tomie Ewy Lipskiej zatytułowanym *Droga Pani Schubert...*

Droga Pani Schubert, piszę do pani z Amsterdamu,
gdzie dostałem stypendium na napisanie
testamentu. Naszą miłość zapisałem Przeszłości,
którą, jak zawsze, odkładamy na Przyszłość.
Wyrwałem ją ze snu. Wschodziły jaskółki.
Niebo było zbędne.

W epistolarnej komunikacji lirycznych person jedna strona zawiadamia drugą o miejscu pobytu i arcyciekawym zajęciu, któremu ma się oddać. Monologista oznajmia „Drogiej Pani Schubert” zamiar napisania testamentu, w ramach wygranego stypendialnego konkursu. To bezpośrednio nawiązanie do wcześniejszego tomu Ewy Lipskiej – *Stypendyści czasu*. Chronometr bowiem wydaje się głównym bohaterem liryków krakowskiej poetki.

W rozmowie na papeterii nie kryłoby się w nic szczególnego – bo i owszem użyta zostaje prawnicza leksyka – zapisywanie testatorom dóbr i obarczanie ich powinnościami, lecz zatopione zostało to, podobnie jak inne liryczne solilokwia w tomie, w aurze sztampowej poetyckości, w iście podręcznikowym stylu grzecznych, odpowiednich pytań i dobrych, właściwych odpowiedzi. Kindersztuba dawnego autoramentu przenika wszystkie epistolarne wyznania wobec „Drogiej Pani Schubert”. Bylibyśmy blisko wybornego udawania opanowanego do perfekcji przez mistrzów idyllicznego zaśłaniania, gdyby nie dalsze zapisane czynności powoda – „Wyrwałem ją ze snu. Wschodziły jaskółki. / Niebo było zbędne”. Podjęte czynności względem Pamięci łączy agresywność i stanowcze odrzucanie zbytecznych rzeczy. Trzy krótkie zdania to najbardziej nieoczywiste frazy zapisane w tomie, jakby „wyrwane” z przyjętej przez poetkę stylistycznej manieri – epistolarnego „snu”. Nieprzypadkowo padają one w tekście noszącym tytuł testamentu. Łacińskie słowo *stipis* funduje i stypendialne świadczenie, i doświadczenie pogrzebowej stypy. Składkowa ofiara, którą się dostaje w formie stypendium, i zapisany akt prawny, który się daruje w formie testamentu, to dwa wykonawcze

rozporządzenia tego lirycznego świata. Wymiana symboliczna, będąca siłą napędową ludzkiego życia (wola darowania i bycia obdarowanym), staje się ekonomicznie zdeterminowanym popędem życia i śmierci. Tylko w antrakcie między byciem stypendystą a testatorem można przeżyć chwile prawdziwe – „wyrwane ze snu”. Ewa Lipska, w skali jeszcze nieskończonego lirycznego projektu, pokazuje, że na tych kilka chwil (odmierzonych trzema linijkami poezji) trzeba sobie zapracować całym twórczym życiem – by w mozolnym i konsekwentnym myśleniu odkryć pokłady rzeczywistego, niezdeterminowanego niczym trwania. Wiersz wrasta w życie i w pewnym momencie staje się czymś niezwykłym, organiczną częstką twórcy. W *Testamencie* zapisuje (nadpisuje) tych kilka chwil radości i uniesienia.

Philippe Ariès skwapliwie zbierając doświadczenia tanatologiczne, podsumowuje: „To życie, z którego śmierć usunięto na bezpieczną odległość, wydaje się nam mniej rozkochane w rzeczach i w ludziach niż życie, którego centralnym punktem była śmierć”³². Na podobną, zaskakującą ocenę zdobywa się uznany rewelator mortalnych praktyk: „Stała, choć utajona obecność śmierci uwzniośla życie, obdarza naszą egzystencję pasją, ferworem, energią. Można powiedzieć, że to, co nie umiera, nie żyje”³³. Testamentalność nie musi być naznaczona złowieszczością nekrologu – oznajmienia o nieodwołalnej przeprowadzce podmiotu w czas przeszły dokonany. Mamy silną pokusę przypuszczać, że testamenty lokują się po stronie życia – zagospodarowania rzeczy, dóbr niematerialnych, stabilizacji stosunków międzyludzkich. W swej inwentarzowej pasji spisywania miejsc, spraw, wykonawców autorzy testamentów stają się najlepszymi znawcami ziemskich marności, nie zatracając się w nich, tylko uważnie, zgodnie z kolejnością w katalogu, przechodząc do następnego ludzkiego doświadczenia.

Jak trudno wykreślić badawcze strefy chwil ostatecznych, pokazuje Jacek Brzozowski w swych niezwykle subtelnym, acz skrupulatnym sondach:

Ale jednocześnie odkrywa się teraz, otwiera, wyraża pełniej ta sfera, ta strona poetyckiej osobowości Białoszewskiego, która do tej chwili, chciałoby się rzec: do ostatniej chwili, była przytłumiona, raczej ukrywana, wstydliwie wyciszana. Oczywiście istniała, istniała u źródła każdego wiersza, obecna była w dalekim tle, ale w takim skupieniu i natężeniu nie pojawiała się właściwie nigdy. Zawsze jak

³² P. ARIÈS: *Człowiek i śmierć*. Przeł. E. BĄKOWSKA. Warszawa 1992, s. 310.

³³ V. JANKÉLÉVITCH: *To, co nieuchronne. Rozmowy o śmierci*. Przeł. M. KWATERKO. Warszawa 2005, s. 19.

gdyby w nawiasie, ze znakiem zapytania, jako jedna z możliwych wartości, lecz jak inne, nigdy wyłączna, ponieważ wydawało się to sprzeczne, niezgodne z niepoliczoną różnością świata i złożonością „ja”, złożonością podmiotu³⁴.

Ów moment osobliwy, jakim jest żegnanie się ze światem, wymaga szczególnych narzędzi badawczych. Brzozowski towarzyszy Białoszewskiemu do końca, wyciszając swój dyskurs, rezygnując z ozdobności ostrości badawczych dociekań. Niemoc nazwania staje się najwyższą formą zrozumienia drugiego człowieka, a powstałe w tej osobliwej chwili kształty wiersza i jego egzegezy pozwalają pomyśleć o odnalezieniu słowa testamentalnego zarówno w liryce, jak i dyskursie interpretacyjnym.

Sens testamentalny skraca dystans między słowem a desygnatem, dba o przyległość semantyczną znaków wobec rzeczywistości. Wymaga też specjalnego rodzaju pokory – zgody na rozchwianie, wyrzeczenia się naukowej pychy, asystowania przy – teraz oniemiałym – kiedyś złotoustym poecie.

Zdarza się, że ostatnie słowa zostają wypowiedziane, sentencjonalnie skonkretyzowane, skierowane do osoby bliskiej. Czy może istnieć „testament mówiony”? Derrida, ze swą koncepcją grafemicznego osadnika, który wyczerpuje znamiona czynu testamentalnego, mógłby nie zaakceptować takiego myślenia. Tymczasem nawet prawnicza oschłość serca zakłada wyjątkowe wypowiedzenie wobec świadków swej ostatniej woli (francuski filozof musi zadowolić się pisemnym protokołem testamentu allograficznego). A i w literaturze często spotykamy tak nawiązywaną łączność. „Można metaforycznie powiedzieć, że Iwaszkiewicz – podobnie jak inni starzy poeci – chce w swoich testamentarnych wierszach „rozmawiać”³⁵.

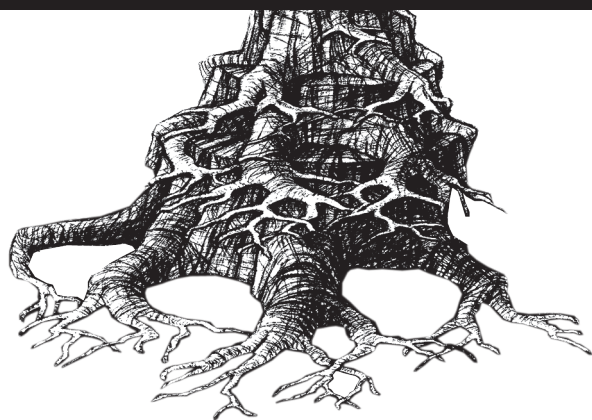
Ostatnie słowa są ostatnią szansą rozmowy, ostatnią próbą kontaktu, wiatykiem na nieznaną drogę.

³⁴ J. BRZOZOWSKI: *Wiersze ostatnie Mirona Białoszewskiego*. W: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*. Red. M. GŁOWIŃSKI i Z. ŁAPIŃSKI. Warszawa 1993, s. 220.

³⁵ T. WÓJCIK: *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy*. Warszawa 2005, s. 72.



Pod pręgierzem pogardy
[*Non omnis moriar...*]
Zuzanny Ginczanki



Cnota pogardy

Uważny badacz egzystencji – Jean Paul Sartre – tak charakteryzował świat okupacyjnego terroru:

[...] gdy pewne osoby, pełne najlepszych chęci, zaczęły kłaniać się na ulicy ludziom z żółtymi gwiazdami, ci prosili, aby oszczędzić im tej przykrości. Pod wymownymi, błyszczącymi współczuciem spojrzeciami kłaniających im się ludzi czuli, jak powoli stają się przedmiotami. Dlatego też niektórzy z nich z dwojga złego woleli już wzbudzać nienawiść niż litość, gdyż nienawiść jest namiętnością i wydaje się nie tak całkowicie własnowolną jak litość [...]¹.

Wydawać by się mogło, że Sartre, w tej ilustracji okupacyjnych zachowań, rzuca wyzwanie wobec etycznych dyktatów filozofa z Królewca. W świecie, w którym „z dwojga złego lepiej wzbudzać nienawiść niż litość”, Kantowski imperatyw moralny staje się niemożliwy do pogodzenia z literalnie rozumianym „spoglądaniem w gwiazdy” (Dawida). Dramat międzyludzkich relacji, który miał miejsce w połowie XX wieku, skłania nas do uporczywego ponawiania pytań: Czy literackie obrazy nie przyzwyczyły nas do bezwolności semickich ofiar, ich „niemych krzyków” i pełnych wyrzutu spojrzeń? Czy Żyd może złorzeczyć, pomstować i lżyć swych oprawców? Zatem: Czy z punktu widzenia elementarnej prawa do rewanżu możemy mówić o **cnocie pogardy**?

Wstręt, pogarda, złorzeczenie, odraza to etyczna dywersja, emocjonalność źle obecna w kanonach wysokiej kultury literackiej. Trudno jednak dobrze wychowywać kogoś, kto tak dotkliwie doświadczył „niegościnnosci” świata, jak Zuzanna Ginczanka – autorka kontrowersyjnego, jak się okaże, [*Non omnis moriar...*]. Nie można w eufemizmach odnosić się do eksterminacji narodu, dyplomatycznie wyrażać się o zbrodni dokonanej na najbliższych, rodzinie. Wobec tego przeformułujmy nasze interpelacje: Czy poetka może manifestować pogardę? W jaki sposób tak intymna emocjonalność może uzyskać literacką reprezentację, by niedyskrecja nie wywołała dyskredytacji ze strony odbiorców i przyszłych testatorów? I czy testamentalna formuła ostatniego słowa do bliskich może być obecna w powszechnie i szeroko dostępnym obiegu literackim? Tę wymuszoną

¹ J.P. SARTRE: *Rozważania o kwestii żydowskiej*. Przeł. J. LISOWSKI. Łódź 1992, s. 76–77.

„niesubtelność” sprzed ponad sześćdziesięciu lat możemy przyrównać do diametralnie innej sytuacji z roku 1584 w mieście opanowanym przez epidemię dżumy, w którym

notariuszom nie wolno zbliżać się do domów dotkniętych zarazą: testamenty dyktuje się na odległość, w obecności świadków i z wysokości piętra².

Obie sytuacje graniczne dzieją się w warunkach szczególnego społecznego napięcia – w czasie epidemii i w czasie wojny (parabolicznie pojmowanej „dżumy”) i obie są złamaniem testamentalnej intercyzy, która zakłada dyskrecję i tajemnicę. Testament bowiem to najwyższy stopień własnowolnego obcowania z sobą, dysponowania własnym mieniem, cudzym losem, a tym samym krytyczne stadium literackiej intymistyki. I jeśli przykład sprzed stuleci możemy nazwać publicznym wyznaniem (choć ten rodzaj relacji zyskał już oksymoroniczną nazwę – „testamentu na odległość”), to tekst sygnowany przez Zuzannę Ginczanek określimy mianem spowiedzi powszechnej. Nomenklatura zapożyczona z rzymskokatolickiej liturgii wydaje się właściwym punktem wyjścia dla pokładów obrazoburstwa, jakie kryje w sobie tekst młodej Żydówki.

W łacińskim słowie „discretio” pobrzmiewa kilka, rzec można: znoszących siebie, antytetycznych, znaczeń – umiejętność dochowania tajemnicy, ale i sąd, rozeznanie i wybór; ostrożność, roztropność, ale i rozstrzygnięcie, wyrok³. Taka rozpiętość etymologiczna łacińskiego hasła bliska jest również szerokim rejestrom, w jakich lokuje się wymowa wojennego tekstu. Sporządzane bowiem przedśmiertnie ostatnie słowo ma być działaniem wobec podległych ostatniej woli zmarłego wykonawców. A zatem, jak możliwy jest literacki testament, skoro Eliot powiadał, że poeta mówi „sam do siebie – albo do nikogo”⁴? Ponadto z jednej strony monologistka sytuuje się w środku prywatnego światooobrazu, intymnego żegnania ludzi, słów i rzeczy, a z drugiej strony jej mowa wewnętrzna zostaje spętana kancelaryjną nomenklaturą, pełną powszechników biurokratycznością. I ostatnia dialektyczna oś niezgody – poetycki testament wydaje się depozytem osobistych, skrywanych tajemnic, obłożony niepisaną klauzulą tajności powinien zawierać wiele odtajemniczeń, wyjawień i konfesyjnych kajań, a tymczasem badany przez nas tekst to tekst pełen komunałów, operujący jaskrawo wyświeتلonymi kliszami, poetycki liczman.

² G. VIGARELLO: *Czystość i brud. Higiena ciała od średniowiecza do XX wieku*. Przeł. B. SZWARCMAN-CZARNOTA. Warszawa 1998, s. 13–14.

³ A. CZABANOWSKA-WRÓBEL: *Dyskrecja*. „Teksty Drugie” 2002, nr 1–2.

⁴ T.S. ELIOT: *Szkice literackie*. Przeł. H. PRĘCZKOWSKA. Warszawa 1963, s. 285.

Czy na retoryczne pytania należy udzielać jasnych i wyczerpujących odpowiedzi? Wsłuchajmy się w słowa *Non omnis moriar* pisanego pod dyktando XX wieku:

Non omnis moriar – moje dumne włości,
Łąki moich obrusów, twierdze szaf niezłomnych,
Prześcieradła rozległe, drogocenna pościel
I suknie, jasne suknie pozostaną po mnie.
Nie zostawiłam tutaj żadnego dziedzica,
Niech więc rzeczy żydowskie twoja dłoń wyszpera,
Chominowo, lwowianko, dzielna żono szpicla,
Donosicielko chyża, matko folksdojczera.
Tobie, twoim niech służą, bo po cóż by obcym.
Bliscy moi – nie lutnia to, nie puste imię.
Pamiętam o was, wyście, kiedy szli szupowcy,
Też pamiętali o mnie. Przypomnieli i mnie.
Niech przyjaciele moi siądą przy pucharze
I zapiją mój pogrzeb i własne bogactwo:
Kilimy i makaty, półmiski, lichtarze –
Niech piją noc całą, a o świcie brzasku
Niech zaczną szukać cennych kamieni i złota
W kanapach, w materacach, kołdrach i dywanach.
O, jak będzie się palić w ręku im robota,
Kłęby włosia końskiego i morskiego siana,
Chmury rozprutych poduszek i obłoki pierzyn
Do rąk im przylgną, w skrzydła zmienią ręce obie;
to krew moja pakuły z puchem zlepi świeżym,
I uskrzydłonych nagle w aniołów przemieni⁵.

Mienie pożydowskie

Stara to prawda, że eklogi i idylle prawie zawsze powstawały w następstwie niepokojów społecznych [...]⁶.

⁵ Z. GINCZANKA: [Non omnis moriar...]. W: EADEM: *Udźwignąć własne szczęście. Poezje*. Wstęp i oprac. I. KIEC. Poznań 1991, s. 141.

⁶ J. CHAMPFLEURY: *Souvenirs et Portraits de jeunesse*. Paris 1872, s. 306, cyt. za: H. MORAWSKA: *Kłopoty krytyka. Thore-Burger wśród prądów epoki (1855–1869)*. Warszawa 1970, s. 147.

W poetyckich przestrzeniach autorka testamentu zarządza wielkoobszarowym majątkiem („moje dumne włości”), dysponuje wielkim posagiem, zawiaduje rozległą, piękną krainą. W naszych oczach spadkodawczyni jawi się jako młoda infantka – arcybogata, acz nieszczęśliwa – gdyż „nie zostawiła tutaj żadnego dziedzica”. Lecz dlaczego ta smutna włościanka ukrywa się za parawanem rzeczy codziennego użytku – utensyliów, bielizny (intymnej)? Dlaczego jej „dumne włości” są koncepcyjnym krajobrazem bytów na wzór przedmiotów układanych przez manierystę Giuseppe Arcimboldiego, czyli ułożonego z obrusa, łóżka i pościeli krajobrazu intymnego? Poślanie to miejsce, w którym rodzą się sny, sny, które są zaczynem poetyckich wizji, zatem bielizna pościelowa to nie rupieciarnia rzeczy, lecz „garderoba duszy”, pakamera ludzkiej wrażliwości, prywatne kulisy za sceną życia. Autorski zamysł to nie tylko neutralizująca dookolny terror moc baśniowej niezwykłości z metaforyką przypominającą „czytankę z panieńskiego pokoju”, czyli – wedle Miłosza – nieocalającą poezję. Wywyższenie zarządzającej majątkiem interlokutorki wobec tych, którzy bezprawnie posiadli cudze „włości”, wynika z poczucia upokorzenia i pohańbienia, z faktu bezprawnej eksmisji z „własnego pokoju”, z intymnej przestrzeni alkowy. Dodatkowo siła deskryptywna przenośni, która królestwo intymności pseudonimuje jako magnackie latyfundia, jeszcze wyraziściej ukazuje pospolitość szmalcownika, a także banalność czynionego przez niego zła, trywialność i bezrefleksyjność jego zachowań. Jak pokrzepiał nas Zbigniew Herbert, „ziemiaczana twarz” oprawcy nigdy nie spotka się ze szlachetnym obliczem ofiary.

Sakralizacja tego, co zwykle („drogocenna pościel”, „twierdze szaf niezłomnych”), i reifikacja tego, co święte (więzów rodzinnych, przyjacielskich, narodowych), to deklaracja arystokratyzmu ducha i nieugiętości woli właścicielki solidarnych z nią, także „dumnych”, „niezłomnych”, sprzętów i ubrań. Jak bowiem naucza rabin Saul Berman, „w prawie żydowskim obowiązek ratowania człowieka obejmuje również i jego mienie”⁷. Właśnie z tego religijnego nakazu wynika ekstraordynaryjny i baśniotwórczy opis sprzętów codziennego (conocnego) użytku. W enumeracyjnym toku poetyckiego wywodu „kilimy i makaty, półmiski i lichtarze”, a także „kanapy, materace, kołdry i dywany” są już tylko inwentaryzacją sprzętów utraconych, tych, które bezpowrotnie przepadły. Lecz „zmarły może chcieć się zemścić. Może on również „zarazić” żywych chęcią zniszczenia, umycia, zdezynfekowania wszystkich rzeczy należących do zmarłego[...]”⁸. To jedyne pocieszenie – rzeczy „giną” razem

⁷ S. BERMAN: *Człowiek versus natura. Próba odnalezienia równowagi*. „Midrasz” 2006, nr 9.

⁸ J. RUFFIE: *Seks i śmierć*. Przeł. B.A. MATUSIAK. Warszawa 1997, s. 294.

ze swą właścicielką, „rozszarpane” tępą chciwością szmalcowniczych „poszukiwaczy złota”.

Rewanż pogardzanej

Ostatni tekst Zuzanny Ginczanki, który stanowi odpominanie bolesnych lwowskich wypadków lata 1942 roku, jest też wierszem, w którym poetka profetycznie wykreśliła scenariusz swego zatrzymania przez gestapo i tragicznej śmierci w krakowskim więzieniu na Montelupich w 1944 roku⁹. Z pozoru tekst wydaje się „prostym”, pastiszowym nawiązaniem do *Pieśni 30 Księgi III* Horacego i *Testamentu mojego* Słowackiego, przez co staje się też „wdzięczną” matrycą pokazującą możliwe, intertekstualne relacje. W tym momencie warto zapytać: Czy można na potrzeby technicznych analiz, metodologicznych ilustracji wykorzystywać takie „pisane krwią” teksty? Czy pomimo pułapek falsyfikacji i trywializacji rzeczy śmiertelnie ważnych można używać „słów najintymniejszych” w celu udowodnienia własnych, interpretacyjnych tez? W jakim stopniu w wyczerpywaniu intertekstualnych kontekstów odnajdziemy wagę i siłę tego ostatniego z utworów młodej, żydowskiej poetki? Czy testament Zuzanny Ginczanki nie prowokuje, by odejść od interpretacyjnych uroszczeń, poniechać pisania? Czy raczej nie „wymaga głębokiego milczenia”¹⁰?

Lawrence Langer powiada, że język moralnego oburzenia humanisty nijak nie sprostą wyrażeniu myśli i odczuć hitlerowskich ofiar¹¹. Doświadczając tej konfliktowości między literaturoznawczym rzemiosłem a etyką, stajemy się testatorami ostatniej woli autorki [*Non omnis moriar*]. Zostaje nam narzucona swoista odpowiedzialność, jaką bierze na siebie człowiek za posługiwanie się językiem w obliczu niewyrażalnej tragedii Shoah. W tym wypadku dyskrecja i intymność lokują się po złej stronie – powściągliwość staje się hańbą, a roztropność – sprzeniewierzeniem. Tym bardziej poeta powinien odejść od sterylności intelektualnego namysłu, wręcz musi zdobyć się na mocne słowa „ryzykujące prawdę” – by wyjść z zamkniętego kręgu języka. Bez wstydlivego skrywania, bez czekania na pośmiertną rehabilitację, zawołanego żalu i skargi monologistka

⁹ Wszystkie informacje o życiu i twórczości Zuzanny Ginczanki czerpię z: I. KIEC: *Wstęp*. W: EADEM: *Zuzanna Ginczanka. Udźwignąć własne szczęście. Poezje*. Oprac. I. KIEC. Poznań 1991, s. 11–36.

¹⁰ A. KAMIEŃSKA: *Testament ironiczny*. W: EADEM: *Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*. Warszawa 1974, s. 220.

¹¹ L. LANGER: *Holocaust Testimonies. The Ruins of memory*. New Haven 1991.

przekracza bierność prześladowanych i posługując się bezlitosną drwiną, zjadliwą ironią, tematyzuje własną agresję.

Język to zdrajca!

Mając w rękach testament Zuzanny Ginczanki, stajemy się też egzekutorami jej ostatniej woli. Wsłuchując się w te przedśmiertne słowa, możemy przewartościować znaczenie „heroicznej śmierci” – innej niż dumna pokora umierania. „Siostra pogarda” staje się nowym instrumentem rozpaczliwej walki, podobnie jak inne wallenrodczno-makiaweliczne fortele. Pogarda to wyniszczająca namiętność, obudzona czarna strona ludzkiej natury, od której później nie ma odwrotu. Ten, kto stosuje pogardę, nie może wygrać. Pogarda niszczy swoich, obcych i sam gardzący podmiot – spychając go w przepaście autoagresji. Lecz stojąc na krawędzi tej otchłani, można stwarzać rzeczy niezniszczalne – „trwalsze od najtwardszego spiżu”. Sarkastyczny rozrachunek Ginczanki stał się niezwykle wyrachowaną i przemyślną zemstą. Wykorzystując bowiem moc literackiego utrwalania, jakże silniejszą niż teksty publicystyczne, historyczne, rozrachunkowe, poetka zapisała dane osobowe swej oprawczynie:

Chominowo, lwowianko, dzielna żono szpicla,
Donosicielko chyża, matko folksdojczera.
Tobie, twoim niech służą, bo po cóż by obcym.
Bliscy moi – nie lutnia to, nie puste imię.
Pamiętam o was, wyście, kiedy szli szupowcy,
Też pamiętali o mnie. Przypomnieli i mnie.
Niech przyjaciele moi siądą przy pucharze
I zapiją mój pogrzeb i własne bogactwo:

Chominowa – skrupulatna wykonawczyni ustaw antysemickich od momentu upublicznienia jej danych na kartach poetyckiego tomu stała się synonimem nikczemnej donosicielki, cmentarnej hieny. W testamencie prześladowanej zapisany został jej osobliwy spadek – odpowiedzialność i wstyd. Naznaczona hańbą została też cała jej podła rodzina – mąż szpicel i syn folksdojczera. Ale w poetyckim dokumencie wymienieni są też inni spadkobiorcy, a także zapisobiorcy (obejmujący niewielką część całego spadku)¹². „Tobie”, „twoim”, „moi”, „mnie”, „was”, „wyście” – w natęże-

¹² B. ŻMIGRODZKA: *Testament jako gatunek tekstu*. Katowice 1997, s. 34.

niu zaimków dzierżawczych, osobowych monologistka z prokuratorską docieklivością, chłodną żarliwością wskazuje na winnych, sprawców. Lecz ta multiplikacja form zaimkowych ma też inny, konsekwentnie osiągniany, cel:

Doświadczenia żydowskości nie da się [...] wywieść z zaimka w pierwszej osobie liczby pojedynczej (nie istnieje żydowskie *cogito*: „jestem Żydem”), ale wyłącznie z czasownika w drugiej osobie liczby pojedynczej („ty jesteś Żydem”)¹³.

Dlatego spadkodawczyni aktywując funkcje pragmatyczne tekstu – asercje (przedstawiające stany rzeczy) i dyrektywy (mające skłonici odbiorcę do działania)¹⁴ – używa formuł drugoosobowych – *singularis* „tobie”, „twoich” i *pluralis* „was”, „wyście”. Żydzi zawsze czuli się naznaczeni, napiętnowani, wytykani – ta tekstowa akcja odwetowa choć w części ma dać odczuć ich oprawcom piekło oznakowania, dramat podejrzliwego spojrzenia. Autorka [*Non omnis moriar*] przywołuje również w apostroficznej formule „Bliscy moi – nie lutnia to, nie puste imię” – bliżej nieznanym – bliskim. W „czasach pogardy”, w których metafory uległy leksykalizacji, ta „bliskość” nie ma już walorów familiarności, rodzinnej zażyłości i wzajemnej ufności, lecz jest tylko literalnie rozumianą kwantyfikacją odległości – bliscy – to ci, którzy znajdują się nieopodal, niedaleko, ci, którzy stanowią realne zagrożenie. Podobnej dewaluacji poddane zostało słowo „przyjaciele”:

Niech przyjaciele moi siądą przy pucharze
I zapiją mój pogrzeb i własne bogactwo:

W „niegdysiejszych”, nienacechowanych ideologiami i przesądami, czasach w osobie przyjaciela miało się obrońcę i pocieszyciela, brata i druha. Wojenna hekatomba wyzwoliła w człowieku tyleż litości („i zapiją mój pogrzeb”), co podłości („i własne bogactwo”) [w *Testamencie moim* Juliusza Słowackiego – „I zapiją mój pogrzeb – oraz własną biedę”]. Naruszenie językowej normy i opatrywanie ludzi, rzeczy, pojęć niewłaściwymi słowami jeszcze bardziej wyświeśla poetka we fragmencie:

Pamiętam o was, wyście, kiedy szli szupowcy,
Też pamiętali o mnie. Przypomnieli i mnie.

¹³ D. HOLLIER: *Rozważania o „Rozważaniach” (fragmenty)*. Przeł. P. PAZIŃSKI. „Miodrasz” 2006, nr 9.

¹⁴ Typologia aktów mowy J.R. Searle’a za: B. ŻMIGRODZKA: *Testament...*, s. 57.

Horacjańskie rozważania nad trwaniem w *Exegi monumentum* właśnie w pamięci widziały stabilny depozyt, w którym można złożyć swe myśli, wehikuł, którym można dotrzeć do przyszłych, dalekich jeszcze pokoleń. Lecz klasyczna formuła „Nie wszystek umrę” przytoczona przez Ginczankę zyskała jeszcze bardziej ponure *post scriptum* – „Wiem, że umrę cały” dopisane przez autora *Płaskorzeźby*.

„Poeta pamięta” – zda się mówić monologistka. Pamięta pomimo zdradliwości języka, którego słowa trzeba na nowo przededefiniować. „Bliscy, krewni” bowiem to ci, którzy mają krew na rękach, „przyjaciele” to ci, którzy wedle testamentalnych zasad mają prawo do używania rzeczy (*ius utendi*)¹⁵, a „pamięć” to przypomnienie szupowcom (niem. Schutzpolizei) – funkcjonariuszom niemieckiej policji dokonującym pacyfikacji ludności¹⁶ – o jeszcze jednej, prawie zapomnianej Żydówce. Skoro podstawowe i ważne słowa są „wywrócone na opak”, trudno tym bardziej zawierzyć poezji – temu, co wyobraźniowe, figuratywne. Dlatego autorka testamentu stoi przed dylematem Antygony – czy uwierzyć w piękne kłamstwo literatury, czy też wybrać prawdę nie do zniesienia? Czy żywić iluzje literatki, zaufać odraczającym wyrok mocom pisania, czy wysłuchać wyroku o działaniu natychmiastowym, spojrzeć śmierci prosto w oczy? Takimi solennymi, cierpkimi i jędrzącymi pytaniami podszyta jest ta testamentalna intercyza.

Kłopotliwe podzwonne

Czy Żydówka może wskazywać na źródła antysemitycznego mordu w polskiej tradycji i literaturze, nie stając się w ten sposób, w oczach innych, niewdzięcznikiem, który kala własne gniazdo? Dlaczego Ginczanka posługuje się prowokacyjną metaforą z zakresu angelologii, dlaczego drwi z romantycznego kultu nieśmiertelnego poety, z klasycznego toposu *exegi monumentum*?

Posłuchajmy, jak zaskakująco kończy się badany przez nas poetycki testament:

O, jak będzie się palić w ręku im robota,
Kłęby włosia końskiego i morskiego siana,
Chmury rozprutych poduszek i obłoki pierzyn

¹⁵ B. ŻMIGRODZKA: *Testament...*, s. 7.

¹⁶ Wyjaśnienie terminu za: I. KIEC: *Wstęp...*, s. 162.

Do rąk im przyłgną, w skrzydła zmienia ręce obie;
to krew moja pakuły z puchem zlepi świeżym,
I uskrzydłonych nagle w aniołów przemieni.

I porównajmy tę kodę z bardzo osobistą głosą Anny Kamieńskiej:

W kwietniu 1943 roku znalazłam się na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie. Była ciepła wiosna. Nagle w powietrzu zaczęły wirować białe płatki. Śnieg! To nie był śnieg, to były pióra z „obłoków pierzyn”, anielskie pióra z warszawskiego getta. Nigdy nie zapomnę tego śniegu¹⁷.

Te dwie próby poetyckiego i prozatorskiego oglądu, pomimo swej „nieromantycznej” (brutalnej) konkluzywności, wyzyskują (nieświadomie?) istotę idealizmu romantycznego „dążącego zawsze »nad poziomy«, ukierunkowanego wzwyż w swym locie ku ideałom, ku doskonałości, ku anielstwu”¹⁸. Postulowana anielskość Słowackiego w poetyckiej scenie Ginczanki łączy się z ewolucją odwrotną – skierowaną bowiem ku bytowym dołom: zbydlęceniu i zeszmaceniu.

[...] polski patriotyzm to wybór pewnego tonu wysiłku duchowej przemiany. [...] patriotyzm według Czapskiego jest przede wszystkim transformacją duchową – przeanieleniem. Polska poezja romantyczna daje to odczuć. Czapski twierdzi, że nasi wieszczowie są tym dla nas, czym prorocy dla Żydów¹⁹.

A kim są nasi wieszczowie dla Żydów? Fałszywymi prorokami? Czytanie Horacego i Słowackiego przez młodą żydowską poetkę stanowi, wedle teorii agonicznego dziedziczenia Harolda Blooma, mocne odczytanie („strong misreading”), które musi być „mocne (a zatem i wykrzywione, kłamliwe) albo w ogóle jest nic nie warte”²⁰.

Międzytekstowa izotopia – Horacy, Słowacki, Ginczanka – na poziomie poetyckiej intercyzy stanowi sztafetę testatorów, depozytariuszy i wykonawców, w planie zaś „wpływów i zależności” – zespół odbiorców, posłańców, interpretatorów. Żydowska poetka, trzymając się nomenkla-

¹⁷ A. KAMIENSKA: *Testament...*, s. 220.

¹⁸ M. JANION, M. ŻMIGRODZKA: *Romantyczne tematy egzystencji*. „Znak” 1993, nr 12.

¹⁹ M. JANION: *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*. Warszawa 2000, s. 6.

²⁰ A. LIPSZYC: *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma z nieustającym odniesieniem do podmiotoburstwa*. Kraków 2004, s. 71.

tury prawniczej, wie, że musi roztrwonić cudzy spadek, by osiąść coś na własność.

Dlatego rozmienia na drobne ważne narodowe teksty, dewaluuje proroctwa, rytuały, romantyczną topikę mesjańską, wyśmiewa wielkie zaklęcia ludzkości. Nie zależy jej bowiem na subtelnych, horacjańskich aluzjach, na pastiszowym wykroju poetyki Słowackiego, tylko na jawnym, wręcz ostentacyjnym operowaniu cudzym tekstem w sposób ośmieszający i pokazujący miałość słów z uniwersalnego kanonu ludzkości.

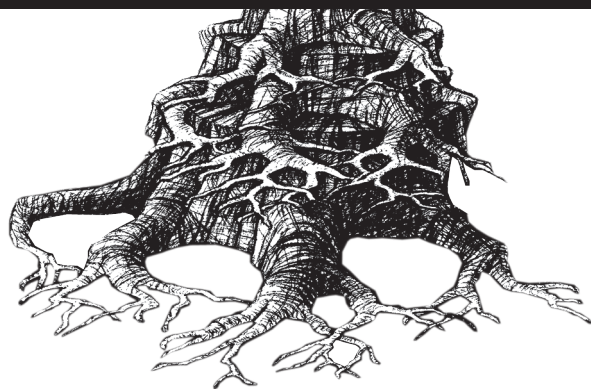
To nie doraźny, antyromantyczny manifest, lecz antyhumanistyczna wolta, wyzwanie rzucone myślowemu skarbcowi ludzkości. Operowanie z jednej strony komunałem – *non omnis moriar* – formułą znaną ogólnością większości, a z drugiej strony jednym z najbardziej znanych polskich, romantycznych tekstów – *Testamentem moim*, wysadza z posad uniwersalne i rodzime, światowe i ojczyste dziedzictwo intelektualne człowieka.

Kryzys egzystencjalny staje się momentem wyostrzonej świadomości, kiedy widzi się miałość pseudouniwersalnych prawd, wymazanie prastarych napisów. Poeta przestaje liczyć się z dawniej obzewładniającym echem wielkich głosów (tu: Horacego, Słowackiego) i bezkompromisowo formułuje pytania generalne, stawia zarzuty, ujawnia prowizoryczność, papierowość, zawodność nadziei pokładanych w literaturze. Romantyczna profecja uzyskuje na poetyckiej scenie Ginczanki ponurą realizację – przerobione anioły okazują się pałubami przebranymi w „skrzydła nieśmiertelności”, maskaradą zawziętych szmalcowników, których pasja niszczenia „przyozdabia” (dzięki puchowi z dartych w poszukiwaniu precjozów pierzyn) w anielskie skrzydła.

Zło nazistowskiego świata nie polega na jednostkowym cierpieniu testatorki, które byłoby uzurpacją i sprzeniewierzeniem się tragedii jej narodu, lecz na wyzwoleniu w jednostce tak niszczycielskiej i autoagresywnej namiętności, jaką jest pogarda. Pogarda wobec drugiego człowieka, wobec fałszywych proroctw wieszczkiej literatury, wobec samego języka. Dlatego długo jeszcze będzie nas „ścigać siła fatalna” tego kłopotliwego podzwonnego.



Trzeci Testament
Krótka historia gatunku
(*Inne życie*
Jarosława Iwaszkiewicza)



Wiersz arcyłudzki

Ślad wewnętrznego nurtu, który z głębi przebija się na powierzchnię i mocnym refleksem wyświeśla na firmamencie swe gatunkowe blaski, wydaje się nieść *Inne życie* Jarosława Iwaszkiewicza:

Powiedziałeś mi, Pawle, że takiego życia,
Nie zniósłbyś ani chwili. Ale ja mam inne,
Które jak ciężka rzeka, skryta pod sklepieniem,
Przemyka pod szerokim, choć ciężkim korytem
Ukryta – kwitnie wszakże co wiosna białymi
Kwiatami, które pachną i powoli więdną,
Słońca nie widzą może – ale też tym bardziej
Pełne są znaczeń trudnych, których nie wyrażę.
Nad tym życiem – to wszystko, co widzisz i ludzie
Widzą – jest tylko cieniem, złudzeniem budowy.
Na dnie wody wgrążone czarne śpią trytony,
I ryby nagie białym łyskają w niej ciałem,
Drzemie wodorost śliski jak włos topielicy
I zielska zimną zieleń wodne ssą obłoki.
I tylko kiedy w nocy oddalą się głosy
Ludzkich śpiewów i skoczna umilknie muzyka,
Z dna wstaje chłód najgłębszy i pełny znaczenia
I pełzną mi pod serce, serce mi kołyszę.
Próżno rękami szukam kwiatów i widziadeł,
W zielonej wodzie ręce bieleją jak ryby –
Biorą mnie na swe barki – utajone za dnia
Prądy nieprzeniknione, ciemne i głębokie,
Prądy mąk ileż większe od mąk tego świata –
Wieczne go umierania i wiecznych odrodzeń.
Jak trup opadły w wodę, płynę pędem fali
Myśląc że przecież może wyrzuci mnie ona
Na inny brzeg zielony, kędy drzemią same
Przyszłe życia, zmieszane z przeczuciem nicości¹.

¹ J. IWASZKIEWICZ: *Wiersze*. T. 1. Warszawa 1977, s. 365–404. Wszystkie cytaty poezji Jarosława Iwaszkiewicza pochodzą z tego wydania.

Prezentowany typ wyobraźni wycofuje miejsce lirycznej akcji do czasów przedludzkich albo – posługując się metaforą utworu – przedpotopowych, w bliżej nieznanym stadiu między lodowymi epokami. Życie w formie prymitywnej („nagie białe ryby”, „czarne trytony”), bagnisty pejzaż („zielska zimna zieleń”), to świat pierwszy, niefałszywy, nieurokliwy, a przez to pozbawiony mocy uwodzenia, fałszowania. Sugestywnie wpisana w ten świat możliwy (czarno-biała) surowość stanowi przeciwagę dla kolorowo połyskliwych krajobrazów i plastycznych wyobrażeń z dalszej części tomu. „Inne życie” to życie prawdziwe, w którym człowiek to homoloidalna masa poza prawdą, pięknem i dobrem. Inicjalny wiersz otwiera przed czytelnikiem przepaść, rzuca go, posługując się akwaticzną metaforą tomu, na głęboką wodę, i nie pozostawia żadnej nadziei, bo nie ma takiej samej monologizacji, który tak opisuje swe „innościowe” eksploracje:

Biorę mnie na swe barki – utajone za dnia
Prądy nieprzeniknione, ciemne i głębokie,
Prądy mąk ileż większe od mąk tego świata –
Wiecznego umierania i wiecznych odrodzeń.
Jak trup opadły w wodę, płynę pędem fali
Myśląc że przecież może wyrzuci mnie ona
Na inny brzeg zielony, kędy drzemią same
Przyszłe życia, zmieszane z przecuciem nicości.

Cierpienie, zło, krzywda wyobrażone zostały jako czarna, amorficzna, zboliała masa – („prądy nieprzeniknione, ciemne i głębokie”, „prądy mąk ileż większe od mąk tego świata”). I choć słyhać w tych frazach celebrialną mowę Biblii, to jest to cierpienie bezosobowe, nieludzkie. Obraz mąk nie pochodzi z Bożych lub diabelskich młynów, lecz stanowi ilustrację samozjadającej się natury – krwiożerczego *perpetuum mobile* (wiecznego umierania i wiecznych odrodzeń). Iwaszkiewiczowski świat to nie wizja (malarska, profetyczna), to widzenie – roztajemniczające świat objawienie (choć to słowo wydaje się niefortunne z racji swej religijnej proveniencji). Bezludna to kraina, ale i poza wpływem mocy opatrnościowych – nie ma tu demonów ani aniołów, nie ma zła ani dobra. Wszystko w płynnym ruchu miesza się, kotłuje i bulgoce – to epoka przedludzka i przez to wyjęta spod wszelkich człowieczych kryteriów i ocen, skończenie materialna. To dno pascalskiej otchłani, nietzscheańskiej przepaści, rumowisko pokruszonych nadziei. W następnych odsłonach cyklu poeta będzie wspinał się po stopniach, będzie podciągał się na linach pozostawionych przez wierzenia religijne, będzie trzymał się poręczy pozostawionej przez idealistów, może nawet

uleci ponad czarną czeluść dzięki prastarym zakłębom ludzkości – poezji, muzyce, malarstwu. Wszystkie te wsporniki bardzo będą mu pomocne, lecz pozostawią poecie i jego czytelniczym towarzyszom podróży demistyfikujące wspomnienie – niezawisłe jakości estetyczne, dogmaty prawd wiary, uniwersalne kanony piękna to tylko (i aż) wysięgniki, barierki i lewary, ręką ludzką uczynione, które ktoś zamontował, by służyły pomocą w odmętach otchłani:

I tylko kiedy w nocy oddała się głosy
Ludzkich śpiewów i skoczna umilknie muzyka,
Z dna wstaje chłód najgłębszy i pełny znaczenia
I pełnąc mi pod serce, serce mi kołysze.
Próżno rękami szukam kwiatów i widziadeł,

„Chłodu najgłębszego / znaczenia pełny” – zmiana szyku w jednej z fraz odkrywa modlitewną dykcję. Zamiast chleba – chłód, zamiast łaski – znaczenie: oto różańcowy przekładaniec wygnanego z raju iluzji („łąki zielone”). Komu odjęty został dar wiary, a przydane zostało przekleństwo podejrzania, ten skazany jest na niepewne – „inne życie”. Kwiaty, śpiewy, skoczna muzyka – wszystko to, co składa się na urodę świata, na iście epikurejski wymiar człowieczego trwania, nagle przeobrazić się może w mary, widziadła, powidoki, które przypominają o wiecznej żałobie, stanie permanentnego umierania. Tam, gdzie jest arcyłudzkie (materialne), nie ma miejsca na boskie (transcendentne). „Inne życie”, choć odnalezione przez poetę na tej samej planecie, wydaje się nieziemskie w swej pierwotności, w swym prymitywie. A wynikać to może z faktu, że człowiekowi zawsze bliżej było w porównaniach do Boga, w którego wierzy, niż do sekwencji białka, którą jest; biel zaś zawsze kojarzyła się mu z niepokalaną gołębicą, a nie z ludożerną larwą. Czy odkrywanie czarnych czeluści, przechadzka po dnie, wynikają z sadystycznych pasji monologisty? Czy zarażenie bakcyłem rozpacz ma zostać wynagrodzone w postaci autoszczepionki, która będzie uodpornieniem na złe obrazy? Ryszard Przybylski tak tłumaczy te trudne kwestie: „Religia nie orze czasu, lecz niszczy go. Przeorać czas może tylko poezja. „Poezja – pisał [Osip Mandelsztam – M.P.] w artykule *Słowo i kultura* (1921) – to pług, który orze czas i wyrzuca na wierzch najgłębsze jego pokłady, czarnoziem”². Czarnoziemy *Innego życia* to, pomimo swych destrukcyjnych mocy, tereny nośne sensu, bogate złoża znaczenia:

² R. PRZYBYLSKI: *Wdzięczny gość Boga. Eseje o poezji Osipa Mandelsztama*. Paryż 1980, s. 119.

Pełne są znaczeń trudnych, których nie wyrażę.
[...]
Z dna wstaje chłód najgłębszy i pełny znaczenia

Trudności z wyrażalnością wynikają z przekroczenia ludzkich ograniczeń, płyną z poddawania się nurtom nieprzymuszonego życia w otchłanych dalach. Początkowe wzniosłe oszołomienie, które powoduje dystans epistemiczny, niemoc wyrażania, są całkowicie zrozumiałe – poetycka umiejętność widzenia nie jest jednoznaczna ze zdolnością wysłowienia. Co więcej – by wymówić *Inne życie*, trzeba poznać „inny język”. Jako człowiek, który już nic nie jest w stanie powiedzieć, monologista może jedynie przeczuć zaprzeszyły świat. „To” jest w nim wieczyście zapieczętowane. Skoro nie ma głosu dla tajemnej wiedzy, to trzeba mówić o *Innym życiu* językiem znanym, należy rekonstruować przecucie z elementów znajomych. Sensem Iwaszkiewiczowskiej pracy w dalszych częściach lirycznego cyklu staje się trud opowieści peryfrastycznej – takiej, w której można wysłowić ciemną stronę istnienia za pomocą „wielkich kodów” rodem z Literatury, Sztuki i Religii. Wynałazczość Iwaszkiewicza w obmyślaniu „innego języka” docenił m.in. Czesław Miłosz: „[...] tych muzyko-barw nie udało się językowo wynaleźć jego poprzednikom, mimo że wiersz jako układ czysto sensualnych elementów, estetycznie »odkupiający życie«, był ich ideałem”³. Trzeba jednak pamiętać, że najbardziej adekwatny system werbalny będzie namiastką „innego języka”, którego nawet poetycka nazwa pozostaje umowna, gdyż jest on organicznie obcy wszelkim logocentrycznym, metafizycznym systemom (przez co nie może nosić miana języka).

Życ w mękach „wiecznego umierania” i „wiecznych odrodzeń” może jedynie ten, kto te katusze pokocha, kto nie ugrzęźnie na mokradłach, nie zgubi drogi na mętnych rozlewiskach, lecz będzie niby wartka rzeka wysławiać wieczny nieporządek natury. Wywierzyska i ponory wodnego ciekłu, wyznaczające afirmatywno-negatywny rytm, stają się tym samym symbolem życiowej pełni. Iwaszkiewiczowskie *Inne życie* to woda podziemna, która szuka ujścia, przebłyskuje, prześwietla na wskroś Życie ukryte pod śmiercią, Życie, które wysącza się, wycieka. To ciągle migotanie tekstowych, krętych wód podziemnych, które meandrują między fertyczną pasją a płonną nadzieją, niby skurczone w boleści serce.

Inne życie to krótka historia gatunku ludzkiego, który pchany dynamiką sił witalnych i śmiertelną inercją opuszcza obszar niezagospodarowany i nieoswojony. Tak narasta życie: jaskiniowy krzyk zmienia się

³ Cz. MIŁOSZ: *Człowiek wśród skorpionów*. Warszawa 1982, s. 31.

w operowy (najbardziej sztuczny) śpiew poety nad „heraklitejską rzeką czasu”. Nurt natury zostaje opanowany, uregulowany, przewidziany. To, co samowolne, biodynamiczne, zmarmurza się, spiżowieje. Natura staje się obrazem, muzyką, poezją. Paradoksalnie *Inne życie* jest najbardziej Innym (innorodnym) tekstem w obrębie tomu pod tym samym tytułem. Postawiony na początku tego poetyckiego cyklu ten arcyludzki, czarnoziemny wiersz stanowi katabazę, dzięki której monologista „widzi otchłan otwartą i zgubę⁴”, a czytelnik z obawą, ale i nadzieją sięga po wiersze następne.

Wielki iluzjon

W wierszu tytułowym, cytowanym w całości *Innym życiu*, występuje taki oto dwuwers:

Nad tym życiem – to wszystko, co widzisz i ludzie
widzą – jest tylko cieniem, złudzeniem budowy.

Wydawać by się mogło, że ten fragment odsyła do znanej wszystkim topiki światła i cienia, którą można prześledzić w dziejach ludzkiej myśli od Platona (jaskinia) do Jaspersa (*Existenzerhellung*). By rozjaśnić życie, trzeba zejść do podziemi – mówią nam ci filozofowie. Lecz czy monologista *Innego życia* po to zstępuje do otchłani, by „widzieć więcej”? To podstawowe pytanie: Czy Iwaszkiewiczowski podmiot stoi po stronie „ślepej rzeczywistości” Nietzschego, czy po stronie Newmanowskiego *ex umbris et imaginibus in veritatem* (z cieni i obrazów do prawdy)⁵? Słowem: Czy demaskować iluzoryczność świata, czy zawierzyć łaskawej idei?

Wspomniałem w pierwszej części o innorodności *Innego życia* – o jego nieokiełznanej sile demaskacji, o przypominaniu nam o „Przedmiocie Funeralnym, [który – M.P.] ukrywa zwłoki oraz ich nieuniknioną przyszołość fizyczno-chemiczną [...]”⁶, a którym sami jesteśmy. To z gruntu czarnoziemny utwór, który ma wstrząsnąć, wytrącić z uspienia. Dlatego

⁴ Św. JAN OD KRZYŻA: *Noc ciemna*. W: IDEM: *Dzieła*. Przeł. B. SMYRAK OCD. Kraków 1986, s. 457.

⁵ Za: M. BORKOWSKA: *Modlitwa, słowo i sztuka w poezji ks. Janusza St. Pasierba*. Lublin 2003, s. 42.

⁶ J.-D. URBAIN: *W stronę historii Przedmiotu Funeralnego*. W: *Wymiary śmierci*. Wybór S. ROSIEK. Przeł. M.L. KALINOWSKI. Gdańsk 2002, s. 322–323.

przytoczony dwuwers to nie tyle analogon wobec położenia mieszkań-
ców Platonskiej jaskini, ile uzmysłowienie, że tworzymy cywilizację
troglodytów, „ślepych ryb jaskiniowych”, które by przybrać ludzką postać
i zyskać ludzkie miano, muszą powołać świat złudzeń, zbudować iluzjony:
archikatedry, filharmonie i muzea.

Wiersze w obrębie tomiku układają się w sekwencje możliwych
ucieczek w *Inne życie*. Każda deklaracja wyjścia z podziemnej pieczary
i spojrzenia w zachwyceniu na „inne”, iluzorycznie piękne światy kończy
się bolesnym rozczarowaniem:

Chłodno. I niebo całe zielone i szkliste
Jest tylko dnem z emalii [...]

Wieczór późnej jesieni na polach pod Sieną,
s. 368

Cóż mi, Panie, nadziemskim odkryjesz widokiem
Nad rdzą sienneńskiej ziemi, jej ogrodów sokiem?

Wieczór późnej jesieni na polach pod Sieną, s. 369

[...] nie ma na świecie
Widnej różnicy pomiędzy dreszczami
Śmierci a złotem błękitnym pejzażów.

Quintin Matys, s. 371

Czują, że z szaty mienionej jedwabiem,
Malachitowej na pół, na pół malinowej,
Wynika życie prawdziwe. Czy wieczne?
Nie wiem, nie wiemy, nie wiedzą. [...]

Quintin Matys, s. 372

[...] Morza, rzeki, szubienice
I złotym potem spocone obszary
Płótna – drżą wszystkie przed moim spojrzeniem.
Jakby wiedziały, że im tajemnice
Chcę wyrwać cieniem znaczone i czernią.

Breugel, s. 373

Każdy z wymienionych cytatów niesie z sobą prawdę trudną do znie-
sienia. Mimo to w tomie poetyckim *Inne życie* Jarosława Iwaszkiewicza
strategie wzlotu i zapadania tworzą łańcuch bardzo różnorodnych repety-
cji. Monologista w każdym z kolejnych utworów podejmuje eskapistyczną
próbę, która kolejny raz kończy się fiaskiem. Przykładowo, w *Zimie*,
jednym z najczarniejszych, „dotrumiennych” liryków, „makabrę wyci-
szają eufemizmy i nieco baśniowa aura tej przejażdżki. Trudno oprzeć
się wrażeniu, że wielbiciel Andersena zasłuchał się w historię Kaja, uwo-

żonego sańmi Królowej Śniegu w lodową krainę wiecznych ciemności”⁷. Wydawałoby się, że moce abstrahowania pokonały siły deziluzji. Z błędu wprowadza nas jednoznacznie brzmiąca koda:

Bo, przysięgam, i uwierz patrząc w moje oczy,
Niech się w nich wieczna prawda jak scena odsłania:
Nie ma, nie ma, ach, nie ma – zima serce mroczy,
I śnieg całunem wieje – nie ma zmartwychwstania.
Zima, s. 384

Monologista snuje swą opowieść o „płótnach”, „pejzażach”, „szatach”, które są znakami udzielnej, idealistycznej rzeczywistości, lecz cały ten twórczy wysiłek podszyty jest zwątpieniem i przekłętymi pytaniami:

Cóż znaczy nasza praca, wiersze, nasze życia
W ogromnej fali świata? [...]
Do Lubomira, s. 387

Garść prochu pozostanie i gwizd snu wiecznego
W umarłych uszach, i blask w oczach czarny,
I więcej nic. [...]
Ciało, s. 392

I w słońcu kanikuły leżałem samotny,
Myśląc, że nie ma nigdzie nic, co by naprawę
Istniało. [...]
Do Milona, s. 393

Włoski pejzaż, śródziemnomorska kanikuła to tylko (i aż) wielki iluzjon. Autohipnoza nie zdała egzaminu. Bogato zdobiona kotara z obrazowymi ilustracjami Signorellego i Breughla, poruszana w muzycznym rytmie utworów Szymanowskiego i Mahlera nie przesłoniła niegościnnego i obcego ludzkiego matecznika. Paradoksalnie, „inne życie” w podziemnych pieczarach to trwanie w wysokich rejonach sztuki, w pasjonujących rewirach towarzyskich. Z jednym tylko wyjątkiem – ze świadomością, że wszystko, co „metafizyczne”, jest kuglarstwem i maskaradą. W Iwaszkiewiczowskich lirykach, pomimo ich śmiertelnie poważnej tonacji, kryje się „inny” sens *illusio* – drwina, kpina, w myśl której każdy przejaw transcendencji, odkrycia „drugiej przestrzeni”, stanowi sztuk-

⁷ A. WĘGRZYŃIAK: *Zimowa elegia Jarosława Iwaszkiewicza*. W: *Skamander. Szkice i interpretacje*. T. 8. Red. I. OPAKCI. Katowice 1991, s. 139.

mistrzowski trik. Krótka historia gatunku wedle dwudziestowiecznego poety poucza w swym karnawałowym *exemplum*, że próżno szukamy wyjścia z zatęchłej pieczary biologii.

Nekrotyczne sensory tych liryków są jedną z odmian słowa testamentnego. Poetyckie *testimonium* odnaleźć można w tomie w symbolice podziemnej rzeki, w której odmęty rzuca się bohater liryczny w otwierającym cykl utworze. Później rzeka znika, wpływa w ponor, lecz testamentalność pojawia się w metaforycznych wywierzyskach – w rytmicznych rozlewiskach, postojach lub w wartkim nurcie opowieści, która wzbiera przed przeszkodami (serią repetycji) bądź broczy, sączy się, przesiąka i rozbryzguje.

Jak pisze Adam Dziadek w studium o ostatnich wierszach Iwaszkiewicza: „[...] *Odę na zagładę Wenecji* można odczytać jako narcystyczny zapis własnej śmierci poety, własnego umierania (pierwotny tytuł wiersza, jaki znalazłem w maszynopisie w Stawisku, brzmiał: *Oda na śmierć Wenecji*)”⁸. Jednym z tworzących cykl liryczny *Oda na zagładę Wenecji* wierszy jest *Oda żałobna* – dawny tekst (*Nekrofilia z Innego życia*) opatrzony nowym tytułem⁹. Jeśli dodamy do tych informacji podobieństwo między *Wieczorną muzyką* (tekstem także z *Innego życia*) a tytułem ostatniego tomu poety – *Muzyka wieczorem*, to okazuje się, że tom z 1937 roku mieści już w sobie załączki testamentalnego pisania. Taki zbieg tekstowych okoliczności definiuje, w pewien sposób, genologiczną formułę liryków Iwaszkiewicza. O próbach lirycznych *Innego życia* jako o poezjach pejzażu cmentarnego tak pisał Jerzy Kwiatkowski: „Iwaszkiewicz [...] reaktywuje ten typ (gatunek?) poezji w sposób znakomity, najzupełniej przy tym nowoczesny. Konwencjonalnie – realistyczną sytuację przebywania na cmentarzu zmienia w halucynacyjno-oniryczną wizję jakiegoś cmentarnego świata [...]”¹⁰. Kwiatkowski pisząc te słowa, nie wiedział, że teksty z *Innego życia* zagoszczą w pożegnalnych tomach poety. Dlatego krakowski badacz patrzył na Iwaszkiewiczowskie utwory jako na realizację, w poetyce surrealitycznej, zadań, jakie postawił przed poezją, dochodzący coraz mocniej do głosu, ton katastroficzny. A w wierszach skamandryty, jak wynikało po latach, utajony został pozaspołeczny sens, prywatna mitologia, jakaś zupełnie „inna” liryka. Cywilizacyjny ferment stanowi tu tylko negatywny punkt odniesienia, poziom zero, który uzyskuje monologista, by móc wypowiedzieć, kim lub czym człowiek może

⁸ A. DZIADEK: *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice 1999, s. 80.

⁹ Ibidem, s. 71.

¹⁰ J. KWIAWKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1975, s. 482.

się stać. Ciągła oscylacja między osobniczym a kosmicznym, między filogenezą a ontogenezą, powodująca, że poczucie sensu w każdej chwili jest zagrożone, ma bezpośrednie przełożenie na „wygląd” tych liryków – ich delikatną i klarowną formę, izolowaną w wielu krótkich, osobnych próbach. To między innymi świadczy o testamentalnej randze słów złożonych w tym tomie.

Trzeci testament

Czy można napisać hieratyczny, a zarazem prywatny tekst, który byłby trzecim testamentem? Czy poetycka pycha mogłaby wzniesć się na takie poziomy blasfemii, by wygenerować tak heretycki apokryf, który bluźnierczo, mocą liczebnika porządkowego „trzeci”, sytuowałby się w porządku Pisma Świętego? I ostatnia wątpliwość: Skoro miał to być tekst obrazoburczy, negatywny, to po co tak misternie i ze znanstwem wykorzystywałby cerebralną mowę Biblii (rebeliant urąga, a nie wielbi)? A jeśli tekst prowadzony byłby w duchu Księgi, to czy mógłby w ogóle być tak pomyślany?

Wszystkie te wątpliwości i pytania dotyczą *Innego życia* Jarosława Iwaszkiewicza – tomu, który nigdzie nie zawiera tak głębokich deklaracji apokryficznych, żaden z badaczy nie zwrócił też uwagi na takie możliwe uwarunkowania tego lirycznego cyklu. Tytuł, który nadałem temu studium nad *Innym życiem*, nie jest mocną metaforą, która retorycznie ogniskuje na sobie uwagę czytelnika, lecz naprawdę odsuwa przywoływane sensory na bok. Nie jest też samonośnym, sprzężonym zwrotnie terminem, w którym zawarty jest już moment interpretacji, a dalszy dyskurs badawczy staje się doń suplementem. *Inne życie* jest i *Trzecim Testamentem*, i trzecim testamentem. Podwojenie i zaznaczenie kursywą ma w tym wypadku znaczenie zasadnicze. Testamentalna dystynkcja genologiczna stanowi dominantę interpretacyjną dla oglądu problemowych złóż tej liryki. Poetyckie *testimonium* nie jest kategorią jednoznaczną. Sytuuje się na polach gatunkowej eksterytorialności – przez co wymyka się, gubi tropy, myli badawcze chęci typologizacji zjawiska. Zatem będzie to opis pościgu zakończony fiaskiem – bo żadna etykieta gatunkowa nie jest tak semantycznie nabrzmiała. Kapitulację przy próbie opisu tego zjawiska poniósł zarówno sam „papież dekonstrukcji” Jacques Derrida, pisząc, że „wszelki grafem ma rangę testamentalną”, jak i „nuncjusz strukturalizmu” Edward Balcerzan, który konstatuje:

Testament poetycki [...] jest – jak i model „sytuacji lirycznej” – zbudowany na sprzeczności. Usiłuje pogodzić dwie intencje, które się logicznie wzajem wykluczają. Z jednej strony ma być rozrachunkiem poety z własnym życiem, ma być ostatnim słowem. [...] każdy dobry testament podlega nakazowi „jakby pierwszych słów”, zatem słowa testamentu są jednocześnie (jakby) ostatnimi i (jakby) pierwszymi słowami poety. Na tym polega założona w *Exegi...* twórcza antynomia. Antynomia, która wedle Przybosa istnieje w całej twórczości poetyckiej [...] ¹¹.

Skąd taka inflacja słowa testamentalnego? Czy z terminologicznej niejednoznaczności, definicyjnego pomiędzy – już nie elegijność, a jeszcze nie tanatologia? Czy z „finalizmu” jako naczelnej kategorii opisu człowieka i świata? Przyczyn musi być wiele, skoro Balcerzan tak podsumował swe rozpoznania: „A zatem każdy wiersz liryczny, autentycznie wartościowy, jest jakby testamentem” ¹². Gatunek mocą partykuły stanowiący – „jakby testament”, ma wpisany jeden wskaźnik naboru – wartościowość. Trzeba dodać, że postulowany przez badacza *quasi*-genologiczny twór o mgławicowej rozprężliwości staje się polem eksperymentów z poetologicznymi postulatami Juliana Przybosa i nie jest do końca na serio formułowaną propozycją typologiczną. Pozostaje jednak symptomatyczne złudzenie, że właśnie żaden inny gatunek tylko testament pozwalał się semantycznie rozpręgać *ad absurdum*.

Skoro opisywanemu gatunkowi przypisano tyle konkretyzacji, że trzeba mierzyć je bardziej procentowo niż ilościowo, a mówiąc: „wszystko w poezji jest testamentem”, dokona się niewielkiego nadużycia, to jak niewyczerpany musi być repertuar poetyki testamentalnej. To poszerzenie pola genologicznego, wzmocnione autorytetem wielkich teoretyków, może być uznane za asekurację z mojej strony, za odroczenie tytułarnie zaznaczonych wskazań interpretacyjnych. Warto więc odsłonić postulowany mechanizm apokryfu w praktyce poetyckiej Jarosława Iwaszkiewicza.

Apokryficzna służebność *Innego życia* modeluje „styl odbioru” tego tomu. Przyjęta hipoteza badawcza o inspiracji Iwaszkiewicza Starym i Nowym Testamentem oraz transpozycją tych fascynacji na kształt i wygłos własnego tomu nie może być traktowana jako prosty intertekstualny wskaźnik, hipotez. Nawiązanie do Pisma Świętego nie przebiega

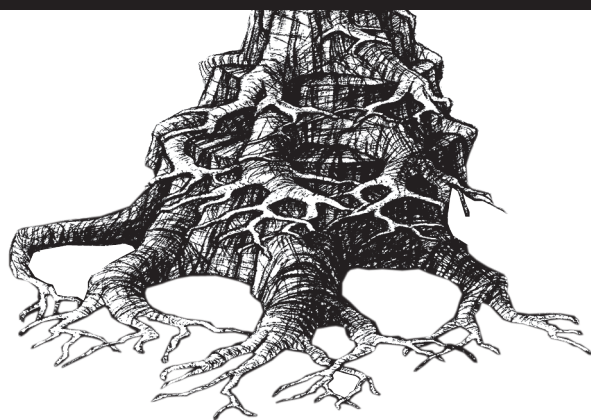
¹¹ E. BALCERZAN: *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej na materiale polskiej poezji współczesnej*. Poznań 1972, s. 243–244.

¹² *Ibidem*, s. 244.

wedle utartych, schematycznych systemów nawiązania poprzez postaci, motywikę, mowę lub tematykę. *Inne życie* to całościowa wizja stworzenia, poczynając od Genesis po Apokalipsę. Jednak trudno by było wykreślić linie delimitacyjne wewnątrz tomu Iwaszkiewicza, które ściśle oznaczałyby zamknięte apokryficzne całości – księgi, listy, ewangelie. *Inne życie* to negatyw Biblii, zerwane przymierze – (anty)testamentum. Jednak rozczaruje się ten, kto będzie poszukiwał w tekstach skamandryty obrazoburczych, odwróconych wersetów, bluźnierczo przedrzeźnianych antyfon i deklamacji. *Inne życie* Jarosława Iwaszkiewicza jest krytycznym doświadczeniem Starego i Nowego Testamentu. Z pozoru w sposobie artystycznego wyrażania odnaleźć można wiele oznak doświadczenia religijnego, na przykład scen zainspirowanych Biblią w opisywanych malarskich przedstawieniach imaginariów Signorellego czy Breugla, lub też w apostroficznych dedykacjach, bezpośrednich zwrotach do „Lubomira”, „Menalka”, „Pawła”, „Milona”, czy w wieńczącym tom tajemniczym gnomie – „Trzeba życiem żyć, / Nie twoim, Jarosławie – ale Życiem Innym”, który można nazwać „dobrą nowiną” (Ewangelią według Jarosława Iwaszkiewicza). Jednak o nazwaniu interpretowanego cyklu trzecim testamentem nie przesądzają wskaźniki intertekstualne. Bo nie jest to emendacja, glosa ani krytyczna parafraza. *Inne życie* nie ma też znamion teologicznego wykładu. To „inny gatunek” – testament zapisany nam, który nie pozwala już nigdy do końca nikomu i w nic uwierzyć, a jednak, w mgnieniu noktowizji, ujawnia, co nas czeka, kiedy nie poddamy się iluzji, nie zawierzymy się Bogu, Sztuce, Idei, kiedy nie wyprzemy z pamięci obrazów rozpacz i beznadziei. To już bowiem, współczesna glosa, ma rację Stephen Hawking, autor *Krótkiej historii czasu*, mówiąc, że kiedykolwiek zaczynamy omawiać początki wszechświata lub próbujemy dociekać ludzkiej genezy, to dochodzimy do czysto religijnych wniosków.



Testament światów idyllicznych
(wokół *Kuchni mojej matki*
Lucjana Szenwalda)



Migotliwość i zjawiskowość *Kuchni mojej matki* Lucjana Szenwalda w konstelacji poetyk dwudziestolecia międzywojennego przydaje jej miano tekstowej komety. Jej blask widoczny na nieboskłonie przyćmił, być może przez chwilę, inne wielkie gwiazdozbiory – „skamandryckiego strzelca” czy „awangardową wagę”. Ów rok komety – 1931 – zwrócił uwagę literatów na to tekstowe „ciało niebieskie”, podobnie jak zainteresowanie bohaterów Mickiewiczowskiego poematu przykuł „cud niebieski”:

Był to kometa pierwszej wielkości i mocy [...]
Warkocz długi w tył rzucił i część nieba trzecią
Obwinął nim, gwiazd krocie zagarnął jak siecią...¹

Jednak świadectwa naocznych obserwatorów – łowców poetyckich efemeryd (Napierskiego, Tuwima, Zawodzińskiego) giną w tłumie doraźnych gniewów, sprzeczek i pojedynków. O komecie mówi się w liczbie pojedynczej jako o samotniku przemierzającym bezkres. To centrum talentu Lucjana Szenwalda. Wszelkie przed- i po- tracą blask. Lecz paradoksalnie o kuchennym centrum trzeba mówić w kategoriach eks-centryczności. Trajektoria *Kuchni mojej matki* nie zbiega się bowiem z euklidesową elipsą ruchu planet po poematowym niebie Dwudziestolecia. Wyraźnie widoczne tu są natomiast einsteinowskie uskoki i załamania czasoprzestrzenne. Efemeryczność domaga się szczególnej, bo wieloaspektowej, klasyfikacji. Zapraszam od *Kuchni*...

Tytuł poematu Lucjana Szenwalda *Kuchnia mojej matki*² trąci komunalnym, powszedniością, zapachem przypalonej strawy, zatęchłej spiżarni. Tylko tak znane miejsce może stać się *loci communes* domu. Kuchnia to obszar o niezmiennych funkcjach, w odróżnieniu od innych pomieszczeń. To zaplecze rodzinnego siedliska, w którym odbywają się rytuały powszedniości. Jednostajny rytm kuchni: gotowania i spożywania posiłków wyznacza puls rodzinnego życia. Zaznaczona w tytule zaimkiem dzierżawczym bliska znajomość kuchennego lokum przekreśla wszelką niespodziankę. Jak wśród tych oswojonych przez lata sprzętów i mebli znaleźć coś skrywającego tajemnicę? Czy milcząca lokatorka kuchni –

¹ A. MICKIEWICZ: *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*. Oprac. K. GÓRSKI. Warszawa 1986, s. 217.

² Wszystkie cytaty z poematu *Kuchnia mojej matki* według wydania: L. SZENWALD: *Poezje wybrane*. Wybór i wstęp S.R. DOBROWOLSKI. Warszawa 1977. Cytacje innych utworów Szenwalda, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą również z tegoż zbioru.

moja matka – może być kimś więcej niż mocą nazwy i zaimka stanowiącym? Tytuł utworu zda się odsyłać do mimetycznej formuły poematu opisowego, rejestrującego znajome, domowe przestrzenie. Nobilitacja świata „za kuchennych drzwi” ma jakby sankcję opowieści biograficznej. Zaczepienie przez tytułaturę poematu w rzeczywistości świata jest mylące. Już bowiem *Introdukcja* unieważnia literalne sensy, jakie zapowiada tytuł, przekracza realny wymiar zatytułowanej przestrzeni. Znajoma izba zmieni się w pradawną świątynię, a dawna, poczciwa mieszkanka stanie się bóstwem – telluryczną Wielką Matką³. Tak nagła zmiana oglądu świata sprawi, że wokół rozrosną się nieskończone rozwidlenia natury i ukażą się drzwi otwierające wejście do labiryntu. Tytuł okazał się więc pierwszym mylącym drogowskazem.

Poemat kulinarny

Mam świetny pomysł na poemat, wszystko już w głowie, całe strofy, lubię jednak pisać z pełnym żołądkiem i przy wygodnym stole⁴.

Tak zwierzał się Kazio Wermel (Lucjan Szenwald) głównemu bohaterowi autobiograficznej powieści Zbigniewa Uniłowskiego – Lucjanowi Salisowi w kuchni (!) na Nowiniarskiej. Literacki portret Szenwalda groteskowo ujmował żywot kwadryganckiego waganta, wiecznie borykającego się z problemami materialno-mieszkaniowymi. O ile przyjaźń i komitywę kwadrygantów określał tytułowy „wspólny pokój”, o tyle literacką zażyłość Szenwalda i Uniłowskiego łączy „wspólna kuchnia”. Stanisław Ryszard Dobrowolski tak wspomina tamte czasy:

W 1931 roku w „Wiadomościach Literackich” ukazała się *Kuchnia mojej matki*. Z pomysłem tego poematu [Szenwald – M.P.] nosił się

³ Postać bogini Wielkiej Matki, znana we wszystkich mitach agrarnych, obecna jest także w micie o Tezeuszu. Lecz... „Wielkiej Matki nie znajdujemy w labiryntach ani w szklanych górach, stoi ona jakby z boku i czuwa nad bohaterem, gdy zstępuje do otchłani, do podziemnego świata, do królestwa śmierci. I trudno, aby było inaczej skoro to jej kraina! Wielka Matka – Matka Ziemia – bogini życia i śmierci, i życia raz jeszcze: odrodzenia”. K. KOWALSKI, Z. KRZAK: *Tezeusz w labiryncie*. Wrocław 1989, s. 131.

⁴ Z. UNIŁOWSKI: *Wspólny pokój*. Wrocław 1976, s. 187.

długo, zwierając się zeń Z. Uniłowskiemu. Trudno dzisiaj, a szkoda określić dokładnie, co do poematu wniosła niezwykle żywa i ciekawa fantazja autora *Człowieka w oknie*. Faktem jest, że w tym czasie pozostawali w szczególnie serdecznych stosunkach⁵.

Jak ważne dla Szenwalda były te „nocne literatów rozmowy”, widzimy w dedykacji ofiarowanej... „Zbigniewowi Uniłowskiemu – bez którego nigdy by nie powstała – pracę tę poświęcam”. Szenwalda i Uniłowskiego, tych kwadryganckich bliźniaków (obydwaj urodzeni w 1909 roku) połączył sposób odczuwania rzeczywistości, rodzaj katastroficznego egzystencjalizmu. Obaj byli tropicielami patologii i wynaturzeń. Jak pisał Bolesław Miciński: „[...] bohaterowie [Uniłowskiego – M.P.] to ludzkość cała zbłąkana między ubikacją a kuchnią, między knajpą a domem publicznym”⁶. Czy zadedykowanie Zbigniewowi Uniłowskiemu *Kuchni mojej matki* było li tylko materialnym wyrazem sympatii, odwzajemnieniem życiowej zażyłości? Uniłowski jako autor *Wspólnego pokoju* nakreślił, mało powiedzieć: kontrowersyjny, portret młodych literatów. Szenwald wykorzystuje dedykację, by zaznaczyć: pokój był wspólny, lecz kuchnia tylko mojej matki. We *Wspólnym pokoju* pisarz spotyka się z towarzystwem najbliższych przyjaciół, w *Kuchni*... poeta obcuje z największymi myślicielami, poetami, filozofami, jakich dotąd wydała ziemia. Przeskok z doraźności, codzienności pokoju w uniwersum kuchni to pomysł Szenwalda zaszczipiony książką Uniłowskiego. Stąd dedykacja: „Z. Uniłowskiemu – bez którego nigdy by nie powstała”. Paradoksalnie, kuchenne rewiry goszczą największych. Natomiast na pokoje, salony intelektualnych dysput trafia kilku młodych śledzieników. Wynika to z różnicy między techniczną stroną poezji i prozy. Powieść odbija rzeczywistość, jest dosłowna i mimetyczna. Poezja nie liczy się z powszechnymi ustaleniami, sama na nowo zaludnia, mebluje, przewartościowuje świat. Stąd nobilitacja świata zza kuchennych drzwi.

Osobliwe utwory poetyckie mają niecodzienną genezę. Stan choroby, którą Mann nazywał „świętem ciała”, „przesileniem zmysłów”, powoduje zmiany w percypowaniu rzeczywistości. Metamorfozy form i kształtów, ich monstrualność i plazmatyczność, sprawiają, że w takich momentach poeta szuka „faustycznych” sojuszy. W tak poetycznej chwili zastał Szenwalda przyjaciel Aleksander Maliszewski:

⁵ S.R. DOBROWOLSKI: *Lucek*. W: *Wspomnienia o Lucjanie Szenwaldzie*. Red. G. PAUSZER-KŁONOWSKA. Warszawa 1963, s. 165.

⁶ B. MICIŃSKI: „*Wspólny pokój*” (rec.). „Zet” 1932, nr 16.

[...] Opowiada o gorączce. Opowiada, że drzewi rosły, wydłużały się i konarami biegly ku rozkwitłym szybom okiennym. Całe drzewo się nad nim pochyliło, a on przebierał palcami w trawie i grał najfantastyczniejsze melodie⁷.

Żrenica poety może albo wyostrzać, urealniać myśli, albo je fałszować, zasłaniać świat bielmem majaków. Tuwimowskie „barwistany”, choć brzmią irracjonalnie, zostały powołane do istnienia... „przez stan wytężonej jawy, poprzez ostateczne wysilenie zmysłów”⁸. Szenwaldowa „wyprawa do wnętrza ziemi” ma swój początek w „ogródku szewcowej”, który stał się wytchnieniem poety w czasie choroby i wspaniałym pretekstem literackim:

[...] wysłuchiwałem Luckowych odkryć i zachwytów, jego opowieści o sposobach pielęgnacji groszku i o cudach krążenia soków ziemi, o cudzie narodzin rośliny, jej wzroście i kształtowaniu. Ślady tej pasji, rozmyślań i przeżyć okresu, zwanego „u szewcowej”, znalazłem później w poemacie *Kuchnia mojej matki*⁹.

Genetyczne domysły i preteksty stają się zaledwie przyczynkiem do poszukiwań, ważnej dla tego tekstu, pojemnej formy genologicznej. Poemat zaspokajał te oczekiwania. Skoro tak wielopienna jest tkanka zdarzeniowa utworu, tak bujna stylistyka i leksyka, dlaczego poeta wybrał z szerokiego katalogu ofert poematowości akurat konwencję XVIII-wiecznego poematu opisowego? Jak karkołomnym wyzwaniem było wskrzeszenie ścisłych reguł oświeceniowego poematu, niech świadczy deklaracja człowieka tamtych czasów – księdza Terrassona:

Każdy człowiek, który w dziedzinie literackiej nie myśli tak, jak Kartezjusz nakazywał myśleć w dziedzinie fizyki, nie jest godny naszego wieku...¹⁰

Wybór to w istocie przekorny. Przepastne rewiry szenwaldowskiej kuchni wymykają się klasycznym miarom opisu. W poszukiwaniu elastycznej struktury supergatunku¹¹, który pomieściłby istniejące poematowe realizacje, Szenwald wykonał niemałą pracę antykwaryczną. Wydaje

⁷ A. MALISZEWSKI: *Lucek*. W: *Wspomnienia...*, s. 284.

⁸ S. NAPIERSKI: *Dramat poety*. „Wiadomości Literackie” 1933, nr 26.

⁹ A. MALISZEWSKI: *Wspomnienia...*, s. 286.

¹⁰ J. MARITAIN: *Intuicja twórcza i poznanie poetyckie*. W: TEGOŻ: *Pisma filozoficzne*. Kraków 1988.

¹¹ Za: Cz. ZGORZELSKI: *Kłopoty genologii w pracach nad poezją współczesną*. W: IDEM: *Obserwacje*. Warszawa 1993, s. 312.

się, że jako świadomy twórca, sprawnie poruszający się w obszarach kultury starożytnej i nowożytnej, poeta bronił tekstu przed „ucieczką” w stronę *quasi*-filozoficznego traktatu w stylu Lukrecjuszowego *De rerum Natura*. Byłoby co najmniej nietaktem, gdyby debiutant „roztajemniczał” naturę rzeczy.

Marzenia o „królowej gatunków i rodzajów” – syntetyzującej wszelkie formuły literackiej komunikacji, nieobce już starożytności, sytuują dzieło Szenwalda w strefie wpływów nieco odmiennych od Lukrecjuszowych:

Metamorfoza jest podstawową regułą struktury i form poematu. Struktura ta jest ustawicznie zmienna, a jej zmienność i elastyczność opiera się próbom szczegółowej systematyzacji. Wszystko jest tutaj płynne, a wciąż zmieniająca się struktura poematu i pojedynczych opowieści odzwierciedla się w metamorfozie, a mówiąc przenośnie – jest nią¹².

Konstatacje jednego ze znawców *Metamorfoz* Owidiusza są podporą dla naszych ustaleń. Szenwaldowa różnorodność gatunkowa i fluktuacje stylistyczne okazują się nie tak rewolucyjne i burzycielskie, jak by się wydawało. To, co nam wydaje się odkrywczym i demistyfikującym, starożytność zdążyła już dawno przewartościować. Wielka to epoka, która w czasach archaicznych stworzyła własną ponowoczesność.

Kuchnia mojej matki wyrasta z głębokiej świadomości genologicznej autora. To wirtuozowski popis „żonglerki” gatunkowej, stylistycznej, kompozycyjnej, osobniczy „sen o literaturze”. Konwencje, techniki, style, tematy, tonacje we śnie stają się wydestylowanymi koncentratami literackich składników dzieła. W tej szenwaldowskiej kuchni nie może zabraknąć naczyń – literackich form oraz kulinarnych narzędzi, służących obróbce literackiej materii. W rejestrach kuchennych zajęć i czynności mieści się bogaty repertuar ról dla poety-kuchmistrza. To on właściwie dobiera, miesza i smakuje te literackie składniki. Zatem, jak możliwa jest prywatna historia literatury, czy raczej, jak „jest zrobiona”? Zajrzyjmy „od kuchni” w te rejon.

Piętrzące się gatunki w tyglu tekstu *Kuchni mojej matki* skatalogowane i wpisane są w konwencję XIII-wiecznego poematu opisowego. Terminowanie Szenwalda w „szkole pisania” Delille’a, Trembeckiego czy Pope’a przyniosło zamierzony efekt. A wydawałoby się, że sztuka klasycystycznego „opisywania świata” wobec awangardowych zdobyczy epistemologii może być narażona na anachroniczność, a twórcy da się

¹² G.K. GALINSKY: *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*. Oxford 1975, s. 62. [tłumaczenie Stanisława Stabryły].

zarzucić zbytnią uzurpację prawa do zawłaszczania nobliwego gatunku. Lecz dzieło Szenwalda nie jest dosłowną restytucją poematu opisowego, ale wykorzystaniem jego „poetyckich kamer”. Żaden gatunek bowiem nie wypracował skuteczniejszych filtrów, technik wglądu i opisywania niż poemat. Lecz jak można napisać świetny poemat opisowy z zamkniętymi oczami, we śnie? Paradoksalna formuła „widzenia po omacku” zainstalowana została w konstrukcji poematu. Senna kraina jest jednocześnie światem możliwym i niemożliwym. Paradoksalność wzmaga spokojna, harmonijna i hiperproporcjonalna forma poematu, która ilustruje „prze-
rażający młyn śmierci, [...] wszędzie straszliwy kołowrót, [...] królestwo
żarłoczności”¹³. Skoro dotarliśmy do mrocznych wymiarów utworu, warto oddać głos Jerzemu Kwiatkowskiemu, który tak powiada o twórczości Lucjana Szenwalda:

Szczytowe jego osiągnięcie stanowiła *Kuchnia mojej matki*, przedziwny poemat o przyrodzie i jej przemianach, ukazanych w tonacji jak gdyby infernalnych; wielki sabat czarnej wyobraźni, ujętej w formie poezji dydaktycznej¹⁴.

Konwencja dydaktyczna „określająca swoistość ówczesnej sztuki deskrypcyjnej”¹⁵, wydaje się kolejnym przewrotnym wybiegiem autora *Kuchni mojej matki*. Toż to sroższe nauki niż słynne Bakowskie „czarne karnawały”¹⁶. Klasyczną formułę „uczyć, bawiąc” poeta przewrotnie odwrócił na „uczyć, strasząc”. Poetyckie trawestacje i persyflaże wywołały senny koszmar z dydaktyzmem *à rebours*.

Kuchenna opowieść Szenwalda rozczłonkowana jest na wiele cząstek, lecz wszystkie spięte są współlistniejącymi i równoległymi jakby ciągami tematycznymi (wędrówka, metamorfozy natury, improwizacje gatunkowe). Pomimo obszerności formalnej, która jest szczególnym zagrożeniem spójności, poecie trudno postawić zarzut nieprzystawalności któregoś z lirycznych komponentów. Samo przenikanie się introdukcji, epilogu, kolejnych przejęć przez kuchnie i komentarzy wzmocnione zostało filmowym efektem osmozy, czyli zatrzymania fabuły i wkroczenia na całkiem odmienną platformę przestrzenno-czasową opowieści, z zachowaniem ciągłości przyczynowo-skutkowej. To „białe plamy”

¹³ NOVALIS: *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – proza – fragmenty*. Wybór, tłum., wstęp J. PROKOPIUK. Warszawa 1984, s. 110.

¹⁴ J. KWIATKOWSKI: *Literatura dwudziestolecia*. Warszawa 1990, s. 137.

¹⁵ A. WITKOWSKA: *Poemat opisowy*. W: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red. T. KOSTKIEWICZOWA. Wrocław 1996, s. 418.

¹⁶ A. NAWARECKI: *Czarny karnawał: „Uwagi o śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*. Wrocław 1991.

snu, który po pewnym czasie wraca na właściwe tory fabularne. *Drugie przejście przez kuchnię* kończy się strofą:

Na wierzchu martwe kwiaty, a pod spodem bryły
węgla, które też kiedyś roślinami były.
Tak organizmów spopielone kości
niweczą ciała efebów z zazdrości.

Ogólnikowe spostrzeżenia łączą się w sposób swobodny, ale nie bezładny, z *Komentarzem drugim: pochodzenie węgla*. Nastąpiła wyraźna zmiana perspektywy – z notacyjnej, uogólniającej na rysującą zjawisko szczegółowo i wieloaspektowo.

Meandryczny i fragmentaryczny charakter poematu *Kuchnia mojej matki* tworzy układ labiryntu tekstowego. Kluczenie, przecieranie nowych szlaków, kombinatoryka literackich „śladów” sprawiają, że poruszamy się po mapie kontekstów, gramy konwencjami, intertekstualnymi odniesieniami, w których wyzyskiwane są charakterystyczne cechy poetyk, motywów. Takie „sztuczki kompozycyjne” stosował również Trembecki w *Sofiówce*. To dzieło klasycysty patronuje próbom poetyckim Szenwalda. *Sofiówka* powstała w zmięczeniu epoki, stąd jej polemiczny charakter wobec tradycyjnego poematu opisowego, rozumianego jako „prezentacja wybranego fragmentu świata opartego na określonej filozofii przyrody, systemie jej uporządkowania i odniesienia do rzeczywistości ludzkiej”¹⁷. Utwór Trembeckiego skomponowany jest na zasadzie synkretyzmu. Podobnie jak ogrodową scenerię, pełną zaskoczeń, niespodzianek i obiektów, przy których uważny przechodzień może się zadumać, tak i scenerię tekstową wypełniają: poezja wzniosła obok literackich bibelotów, żart obok epitafium. Ciekawie klasyfikuje *Sofiówkę* Stanisław Balbus:

A zatem ogród, który on opisuje, jest już sam przez się tekstem kultury, gdzie każdy szczegół posiada określone systemowe znaczenie.

[...] Rzeczywistym tematem *Sofiówki* staje się kulturowa semiotyka klasycystycznego ogrodu¹⁸.

W *Kuchni mojej matki* wielopoziomowy układ odniesień, koncentrycznych okręgów zacieśniających się aż do centralnego punktu, jest kroczeniem po „tekstowych” ścieżkach. Sens bycia-w-labiryncie podkreślają ciągle zatrzymania, czasowe elipsy, przestrzenne kalejdoskopy.

¹⁷ A. WITKOWSKA: *Poemat opisowy...*, s. 414.

¹⁸ S. BALBUS: *Między stylami*. Kraków 1993, s. 233–234.

„Sam labirynt oznacza wieczny powrót: ponieważ jest kolisty, nie jest zgubioną drogą, lecz drogą prowadzącą do tego samego punktu”¹⁹. Dlatego trzeba wyczerpać wszystkie możliwe przejścia, zanim zdobędzie się środek świątyni. Parafrazując słowa krytyka: rzeczywistym tematem *Kuchni mojej matki* staje się „ogród konwencji”. Wspomniane wcześniej „komentarze”, symetrycznie zainstalowane w tekście, swym autonomicznym bytem przypominają antyczne epylliony – mikrostruktury pełniące funkcję dygresji. Właśnie z tych trzech zaułków poematu dobiegają najsilniejsze sygnały metapoetyckie. Pierwszy – *Krajobraz podziemia* – „zrobiony” jest na modłę estetyki romantycznej:

Srebrzyste rozpadliny, luetyczne krzaki,
wielkie mętne jeziora, trzcin umarłych kępy,
dna, po których księżycy łążą jak robaki.
Stawidła z młynem, który mgłę kraje na strzępy;
[...] W rozkrocach drzew mieszkają ośmiornice chyba!
W dolinach rośnie kaszka, pomornik i piołun,
nad strumieniami tataraków jest siedziba.

Nominalny styl wypowiedzi wsparty enumeracyjnym tokiem składniowym ogniskuje uwagę na osobliwościach znieruchomiałego krajobrazu, na „martwej” perspektywie organizacji przestrzennej. To pastisz romantycznej liryki pejzażowej. Jednocześnie te pełne melancholii strofy korespondują z Mickiewiczowskim opisem matecznika:

Małe jeziora trawą zarosłe na poły,
Tak głębokie, że ludzie dna ich nie dośledzą
(Wielkie jest podobieństwo, że diabły tam siedzą)
Woda tych studni sklni się, plamista rdzą krwawą,
A z wnętrza ciągle dymi, zionąc woń plugawą,
Od której drzewa wkoło tracą liść i korę,
Łyse, skarłowaciałe, robaczliwe, chore²⁰,

Komentarz drugi: Pochodzenie węgla ma postać minirozprawy, która jest echem Lukrecjuszowych poszukiwań „zarodków rzeczy” i Owidiuszowych metamorfoz:

¹⁹ G. DELEUZE: *Nietzsche i filozofia*. Przeł. B. BANASIAK. Warszawa 1993.

²⁰ Na typowe nawiązanie aluzyjne do romantycznego wzorca wskazuje J. Tarczałowicz. „Szenwald świadomie akcentuje tajemniczość, niezdrowy klimat tego miejsca, idąc śladami Mickiewicza”. J. TARCZAŁOWICZ: *Lucjan Szenwald. Życie i twórczość*. Warszawa 1977, s. 116.

Z paproci, które czubem o słońce tarły,
powstał węgiel. Paprocie kipiały zielenią.
Węgiel jest czarny. Kiedy cykle się odmieniają,
w jakież produkt obróci się nasz świat umarły?

Cykliczność i „ciągły obieg materii” są znamieniem wieczności. Lecz ten kult rzeczy martwych stanowi pochwałę przemocy natury. Taka religia nie przynosi pocieszenia. Jej wyznawcą mógłby jedynie zostać cyniczny libertyn:

Co chwila w niedostrzeżne rozrabiany pyłki
znowu innym istotom idę na posiłki [...]
Zwać to zwykliśmy skonem a nasze ostatki
inym rozda żyjątkom wielkie łono matki²¹.

Interesują nas jednak poszlaki genologiczne. Trafne rozpoznanie dał Czesław Miłosz w lapidarnym stwierdzeniu: „Kuchnia mojej matki jest wykładem filozofii materialistycznej”²².

Ostatni komentarz – *Nagrobek psa* – to próba pastiszu, poetyckiego żartu. Szenwald zestawił formę epitafium z przewrotną, barokową poezją funeralną. Takie purenonsensowe „gagi” nieobce są też Trembeckiemu, który w humorystyczno-ironicznym wierszu *Do Jasia o fryzowaniu* „pochwala kunszt fryzjerski, przechodząc w parodię poematu opisowo-dydaktycznego, ze świetnym realizmem przedstawiając różne typy elegancji w zakresie uczesań”²³.

Spróbujmy zestawić trzy komentarze wedle gatunkowego klucza. Kolejno są to: groteskowy liryk pejzażowy, nobliwy traktat i karnawałowe epitafium. Czy jednak są to tylko klasyczne komentarze bez autotematycznych zanieczyszczeń?

W klasycznej, by tak rzec, postaci, komentarz dążąc do „nazwania sensu badanego tekstu”, kierując się imperatywem wierności wobec swojego przedmiotu, każe „przemówić samemu tekstowi”, całkowicie usuwając w cień podmiot mówiący = (piszący)²⁴.

²¹ S. TREMBECKI: *Sofiówka*. W: IDEM: *Pisma wszystkie*. Oprac. J. KOTT. Warszawa 1953.

²² E. CZARNECKA: *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*. New York 1983.

²³ W. BOROWY: *Trembecki*. W: IDEM: *O poezji polskiej w wieku XVIII*. Warszawa 1978, s. 183.

²⁴ M.P. MARKOWSKI: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz 1997, s. 345.

Z przyłożenia ustaleń Michała Pawła Markowskiego do tekstu Lucjana Szenwalda wynika, że poeta nie tylko przekroczył klasyczną postać komentarza w sensie jego starożytnego rodowodu (jako ściśle przyległą do omawianego przedmiotu egzegezę), lecz również wyszedł poza ramy nieobecnego jeszcze w tym czasie strukturalnego oglądu świata. Wydaje się absurdalne, by kwadryganta określić poststrukturalistą. To tylko „tekstowy zbieg okoliczności”. Szenwald bowiem radykalnie zautonomizował komentarz (to domena dekonstrukcji) i zamiast, jak to bywa w klasycznym komentarzu, skupić się na egzegezie, skomponował swój wizerunek z metaliterackich rekwizytów. Komentatorskie łamigłówki mają pełną autonomię w tym rezerwacie konwencji. Dzieje się tak z racji nadrzędnej roli tych fragmentów. „Przejścia przez kuchnię” są wstępnym poszukiwaniem, zbieraniem składników, komponowaniem przepisu. Komentarze stanowią gotową i podaną czytelnikowi potrawę.

Tkanka Szenwaldowego poematu ma wiele narośli gatunkowych. Możemy więc mówić o sylwiczności i polifoniczności tego dzieła. Monologista-przewodnik oprowadza nas po „tekstowym świecie” wyobraźni poetyckiej, nie pozwalając zabłądzić w tym „lesie rzeczy”. Wyobraźnię tę wspierają bowiem bogate złoża erudycji. Sprawne poruszanie się w tej krainie umożliwiają dwa wektory podążania za myślą twórcy – wertykalny i horyzontalny.

Wertykalny jest schodzeniem w „lej głęboki na 20 pięter”, łączy się z *Introdukcją* i *Epilogiem*. Umożliwia on i kończy badawczą ekspedycję. Spacer w horyzontalnej przestrzeni „w podziemnych okolicach, pod podziemnym niebem” jest eksploatacją złóż „pamięci gatunkowej” i ich egzemplifikacją (trzy komentarze). Taki geologiczny sztafaż, *à propos* mówienia o genologii, ilustruje „długie trwanie” gatunku, z jednoczesnym wypiętrzaniem, zatapianiem i trzęsieniami osobniczej wyobraźni poetyckiej.

Każda czynność twórcza jest „kuchnią podszyta”. Artysta, pisarz, poeta scalają składniki rzeczywistości w najklarowniejszy zestaw; obraz, wiersz... W kuchni rzeczy odarte są z iluzoryczności, nie mają „żywej” migotliwości znaczeń, gdyż oznaczają tylko składniki przygotowywanego jedzenia. Nośną maksymę tego zjawiska ukuł Roland Barthes: „[...] w kuchni trzeba, by rzeczy miały smak tego, czym są”²⁵. Możemy mówić o „piśmie kulinarnym”, w którym poszczególne składniki układają się w alfabet konwencji. Liter jest niewiele, ale bogactwo poezji ogromne. Wiersz jest więc manifestem smaku poety. „Pichcenie w garnku” poezji to rodzaj poszukiwań właściwego smaku. Tak mówi o tym Edgar w rozmowie z Januszem w powieści Jarosława Iwaszkiewicza:

²⁵ R. BARTHES: *Wykład*. Przeł. T. KOMENDANT. „Teksty” 1979, z. 5.

Nie możemy wyklądać na talerz wszystkiego jak groch z kapustą, lecz musimy mieć jakiś stosunek do tego naszego własnego grochu. Musimy z niego zrobić potrawę [podkr. – M.P.] i to jest właśnie forma...²⁶

Tekst Szenwalda można śmiało nazwać wyśmienitą potrawą literacką. Wieloskładnikowość poetyckiej „strawy”, jej staranna jakość przyrządzania i podanie w konceptycznych zastawach gwarantują czytelniczą lekkostrawność. Poeta długo poddawał strofy odpowiedniemu ciśnieniu i temperaturze, by uzyskać zamierzony efekt. Wymóg wyobraźni, by „pisać z pełnym żołądkiem i przy wygodnym stole”, wydaje się uzasadniony. Jednak Szenwald upiekł „dwie pieczenie na jednym ogniu”. Przygotował literacką ucztę i pokazał, jak się ją przyrządza. Utwór poetycki „od kuchni” pełny jest przedmiotów, obrazów, które czekają na swą kolej, pozostawione w rupieciarni wyobraźni. Trzy „przejścia przez kuchnię”, zbudowane na formule wyliczenia, stanowią wyprawę po poetyckie rekwizytorium. „Świat myśli mając w sercu, a świat rzeczy w oku”²⁷, spacerujemy z poetą, który „widzi i opisuje”. Konwencja poematu opisowego detalicznie notuje składniki widzialnego świata. Dopiero, jak to ustaliliśmy, komentarze stanowią właściwe poetyckie danie, impresję na zadany, zobaczony temat – czy to w konwencji pastiszu, minirozprawy, czy poetyckiego żartu. Funkcjonują jako przypisy do tekstu, jednak ich wartość jest arcyciekawa i arcysmakowita.

Dyrektywy monologisty: „idź tędy, zaśnij i śpij tak dwie godziny”, „a teraz patrz” można porównać do poetyki przepisu kulinarnego, np. wymieszaj, odstaw na dwie godziny. Prześmiewczą realizację „przepisu na arcydzieło”²⁸ stworzył Norwid w wierszu *Przepis na powieść warszawską*:

Węz głupiej szlachty figur trzy – przepiłuj,
będzie sześć – dodaj Żydów z ekonomem,
zamieszaj piórem albo batem wyłój,
i dolej wody, aż stanie się tomem –
zagrzej to albo, gdy masz czas, umiłuj!...

Potęźnie zgromił Norwid poetyckich hochsztaplerów i imitatorów. Arcydzieło jest odporne wobec produkcji literackiej. To jednorazowa i najczęściej przypadkowa erupcja talentu i geniuszu. Dzieło Szenwalda

²⁶ J. IWASZKIEWICZ: *Sława i chwała*. T. 1. Warszawa 1989, s. 43.

²⁷ L. SZENWALD: *Ku czci filologa*. W: IDEM: *Poezje wybrane*. Warszawa 1970, s. 33.

²⁸ Za: M. PIECHAŁ: *Propozycje poetyckie*. Kraków 1975, s. 81 i nast.

uchyla „zza kuchennych drzwi” tajniki warsztatu, lecz nie daje prostych receptur. Szenwald pracuje nad alchemicznym wymiarem słowa. Jego kuchnia staje się poetyckim laboratorium. W retortach wersów przetapia słowa, uzyskując poetyckie błyskotki – inkrustujące tropy i figury. Smak ich tkwi w ścisłym przestrzeganiu receptur. Tak możemy interpretować rygor kompozycji spinający wielość gatunków. Czy Szenwald powołał do istnienia metagatunek – poemat kulinarny?

Edward Balcerzan radzi, by dbać o czystość gatunkową, Stefania Skwarczyńska zaś postuluje „odchwaszczenie genologii”. Jednak próby karczowania „narośli genologicznych” przypominają pracę Syzyfa. Wielkie, porządkujące teksty (Skwarczyńskiej, Opackiego, Balcerzana²⁹) nie stanowią zapory dla rzeszy postulatorów nowego gatunku w każdym oglądanym tekście. Taką diagnozę postawił Mario Fubini: „[...] wszyscy krytycy tworzą i interpretują gatunki, aby przystosować je do dzieła badanego”³⁰. Sugerowany przeze mnie poemat kulinarny jako matryca *Kuchni mojej matki* nie jest prowizorycznym projektem genologicznym, a raczej metaforą nazywającą temat. Poemat kulinarny to rozbudowany pomysł Lucjana Szenwalda na odkrycie pokładów metaliterackości. Kulinarność literacka to tyle, co tekstowe krawiectwo, w którym pierwiastek meta- ilustruje się „przewracaniem tekstu na lewą stronę i eksponowaniem szwów”. Często odzieżowa metaforyka „tworzy wspólną siatkę z metaforą kucharską”³¹. Zatem **poemat kulinarny** nie jest powołaną *ad hoc* hybrydą czy też *para-* lub *quasi-*gatunkiem, lecz tworem funkcjonalnym, którego cechy stylistyczne (proporcje, smak, zagęszczenie) to krystalizacje świadomości metaliterackiej. Mało powiedzieć, że *Kuchni mojej matki* to poemat opisowy, który Pope nazywał „uczta z samych sosów”. Materia tekstu daleka jest od filigranowości sosjerki. To kocioł poematowy pełen genologicznych przedmiotów: traktatu, nagrobka, ballady, dytyrambu, epigramatu. Stwierdzić: poemat – to zbyt ogólnie, a każde z dookreśleń – filozoficzny, o naturze, kosmologiczny, metapoemat – zawęża, szufladkuje w wąskim przedziale realizacji. Nieefektywnym kompromisem wydaje się również spreparowanie nazwy genologicznej o dużej pojemności (dookreślenia zgrupowane myślnikami). Taka nazwa-worek straciła-

²⁹ S. SKWARCZYŃSKA: *Niedostrzeżony problem genologii*. W: *Problemy teorii literatury*. T. 1. Wrocław 1967, s. 145–165; I. OPACKI: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*. „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 4; E. BALCERZAN: *Sytuacja gatunków*. W: IDEM: *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej na materiale polskiej poezji współczesnej*. Poznań 1962, s. 164.

³⁰ M. FUBINI: *Genesi e storia dei generi letterari*. In: *Critica e poesia*. Bari 1957, s. 157, cyt. za: K.W. HEMPFER: *Teoria gatunków (Wybrane fragmenty)*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3.

³¹ A. SOBOLEWSKA: *Pracownie krawieckie ludzkości*. „Teksty” 1978, nr. 5, s. 55.

by przyległość do rzeczy. Zostańmy przy poręcznym określeniu „poemat kulinarny”, katalogującym rozliczne formy gatunkowe, z zastrzeżeniem pretensji do bycia gatunkiem. W zroście „poemat kulinarny” słowo „poemat” wzięte z taksonomii genologicznej znaczy bardziej opowieść, efekt, potrawę.

Szenwald czerpie z tradycji genologicznej na dwa sposoby. Szereg mikrogatunków rwących jednostajność narracji pozwala poecie skonstruować ponadczasowy system komunikacji. W tym wierszu twórcy z odległych czasów tworzą wspólnie, interaktywne dzieło w myśl zasady: ja kończę, ty zaczynasz. Pióro wędruje z ręki do ręki. Zmieniają się gatunki, style, tony. Jest jeszcze drugi typ genologicznych aluzji. W obrębie realizacji danego gatunku dochodzi często do, mówiąc słowami Danuty Danek, „cytatu struktury”, „cytatu gatunku”³². Przykładowo, w *Trzecim przejściu przez kuchnię* natykamy się na wers:

Dokądkolwiek się zwrócisz, poprzez gęstą parę...

Tak ewidentny „cytat stylu” balladowego pozwala myśleć o *Kuchni mojej matki* w sposób semiotyczny. Ikona gatunku staje się miejscem znaczącym, niuanssem stylistycznym, przyprawą dającą smak całości. Jednocześnie jest to „gra” z autorem, wyciągnięcie z Szenwaldowskiej biblioteki pamięci tomu Mickiewicza.

Proces poznawania gatunków zmierza do czynności realizacyjnych danych form, unaoczniając zmiany języka – od wzniosłego po parodystyczny. Tekst Szenwalda rozpoczyna się górnolotnym (!) penetrowaniem podziemi. Mnożą się gatunki wysokie, jakby powiedział poeta – „zawilce”, króluje poemat opisowy, poezja traktatowa, przyrodnicze rozprawy. Krótka mówiąc, dobrze skrojona stylizacja. Jednak w dalszej części utworu następuje „załamanie stylu”. Co monumentalne – karłowacieje, co podniosłe – przechodzi w parodię. Burleska, filuterny nagrobek, farsa stają się zwieńczeniem „łańcucha” gatunków. Tak widzi to Jurij Tynianow:

Stylizacja jest bliska parodii – jedna i druga żyje podwójnym życiem ...lecz w parodii obydwie plany muszą być koniecznie skłócone, rozchodzące się w dwie strony³³.

Czy stylizacja może uwolnić się od parodii i w XX wieku rozprawić z antycznym zacięciem? Szenwald daje przeczącą odpowiedź. Powołuje „martwy” gatunek do istnienia, by za chwilę z powrotem odesłać go do

³² D. DANEK: *O polemice literackiej w powieści*. Warszawa 1972, s. 140.

³³ J. TYNIANOW: *Dostojewskij i Tołstoj. K teorii parodii*. Piotrogród 1921.

lamusa literatury. Eksperymenty z „galwanizowaniem trupa”³⁴ niezmiernie rzadko dają oczekiwane rezultaty:

Ależ któż odważyłby się jeszcze napisać poemat aleksandrynem, z klasycznymi rymami? Chyba po to tylko, aby dokonać w ten sposób nowego wykroczenia przeciw nowej normie?³⁵

Znawstwo retoryki i ściśle przestrzeganie jej prawideł segmentuje potoczność wiersza w układy znaczące. Wymienność stylów (*genus grande* – styl wysoki, *genus mediocre* – styl średni, *genus humile* – styl niższy) w obrębie jednego tekstu świadczy o mimikryczności monologisty. Jednak nie podmiot „gra” główną rolę. Zmianie nie podlega fabuła, tylko wszystkie możliwe kategorie metaliterackie. W istocie, fabularność, podmiotowość w *Kuchni mojej matki* schodzą na plan dalszy. Na scenie poematu poeta wystawia to, co dotychczas pozostawało w garderobie.

Anagram rękopisu

Gnoseologiczne rozpoznania zakamuflował Szenwald w sztafażu florystyczno-faunicznym. Opisywane hekatombie nie spływają krwią, poeta ukazał zbrodnię aseptyczną, podczas której wypływa jedynie „sok żywotny zwany krwią roślinną/ wre przez sekundę – potem ścieka wąską rynną/ i pada na posadzkę z głuchym łzawym hukiem”. Katalog zgromadzonych w wierszu, niczym w zielniku, gatunków roślin jest imponujący: zawilce, pinie, hiacynty, kaszka, peonie, winograd, pomornik, piołun, konwalie czy nasturcje. Do tego dołączają zwierzęta: pies, kot, karpie, słowik, ośmiornice, bawoły, przepiórka. Różnorodność niczym w arce Noego. Lecz tam nastąpiło ocalenie, ratunek, natomiast tutaj jesteśmy świadkami wielkiej zagłady gatunków³⁶. Zebrane i posegregowane

³⁴ J. KOTT: *Mitologia i realizm*. Warszawa 1956, s. 115.

³⁵ T. TODOROW: *O pochodzeniu gatunków*. Przeł. A. LABUDA. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3.

³⁶ Określenia tego użył Stanisław Balbus. „Dlatego »zagłada gatunków« biologicznych, zagłada potraktowanych przez Woroszyłskiego synekdochicznie bizonów – jest pełna i nieodwołalna. Na obszarach kultury tak się jednak dzieje, że zawsze istnieją ci »którzy widzieli bizony» [podkr. – M.P.] – tragedie Sofoklesa i tragedie Szekspira, ody Horacego i pieśni Kochanowskiego, powieści Prusa i »antypowieści« Robbe-Grilleta”. Za: S. BALBUS: *Zagłada gatunków*. W: *Genologia dzisiaj*. Red. W. BOLECKI i I. OPACKI. Warszawa 2000, s. 32.

przez Szenwalda gatunki roślin i zwierząt zdradzają jego młodzieńcze fascynacje:

Podobnie było z Liwiuszem. Lucek nie tylko „wytrzasnął” skądś pełne wydanie tego dzieła i przestudiował je od deski do deski... My poznaliśmy zaledwie „urywki na wrywki”, a tymczasem Lucek „połknął” z *Ab urbe condita* aż 35 ksiąg (czyli wszystkie, jakie się w całości dochowały)³⁷.

Gatunki uszeregowane „w duchu Liwiusza” podlegają prawu selekcji naturalnej. Zbiorowa zagłada, dziedziczne mutacje, wielki *exodus* („stado bawołów gna do wodopoju”) to „wielcy konstruktorzy” zmienności gatunków. Oddajmy głos autorytetowi świata biologii:

Nieprzebrana liczba tak celowo i planowo zbudowanych gatunków roślinnych i zwierzęcych [podkr. – M.P.] zawdzięcza swoje istnienie benedyktyńskiej robocie dokonywanej od milionów lat przez mutację i selekcję³⁸.

Szenwaldowska kuchnia przyspiesza i intensyfikuje „benedyktyńską robotę natury”. Mutacje mnożą się, cykle odmieniają, miliony lat kurczą do jednej frazy. Na naszych oczach następuje gradacja pierwiastków: węgiel – grafit – diament; zmiana środowiska: powietrze woda, ląd, lub też ery geologicznej: paleolit, neolit. Słowem, „wielka metafora, pełna barokowych przerostów – to »kuchnia« przyrody, alchemia przemian, jakie w niej się dokonują”³⁹. Zastanawia tylko cel tej deterministycznej teorii dziejów. Nie jest to przecież poetycka ilustracja dzieła Darwina lub też „martwa natura”. Na wstępie powiedzieliśmy o anektowaniu przez Szenwalda klasycznych sposobów wypowiedzi literackich. Z poziomu poetyckich obrazów natury musimy przejść na poziom metaliteracki. Inicjalna formuła poematu – „wśród kwiatów usiąść trzeba” – staje się interpretacyjnym kluczem. „Wśród kwiatów” znaczy tyle, co wśród zbioru poetyk, konwencji, gatunków. Wskazania etymologiczne rozświetlają niejasności – antologia oznacza „zbiór kwiatów”. Szenwald potrafił zrobić „literacki bukiet”, znał bowiem wiele pięknych kwiatów. Obserwacja egzemplarzy i osobników danego gatunku roślin i zwierząt dzięki Szenwaldowi pozwala myśleć o teorii literatury. Tak oto botanika w parze z zoologią idzie w sukurs genologii. Daleki jestem od formuło-

³⁷ R. KOŁONIECKI: *Młodość i przyjaźń*. W: *Wspomnienia o Lucjanie Szenwaldzie*. Warszawa 1963, s. 28.

³⁸ K. LORENZ: *Tak zwane zło*. Przeł. A.D. TAUSZYŃSKA. Warszawa 1975, s. 40.

³⁹ S. POLLAK: *W terminie u wielkoludów*. W: *Wspomnienia...*, s. 296.

wania biologicznej teorii dzieła literackiego, jednak podpowiedzi poety zmuszają do opracowania całkiem funkcjonalnego systemu. Formułując genologiczne prawo doboru naturalnego, posłużmy się paradoksalną formułą: gatunek tym żywszy im starszy, lub inaczej: tym żywotniejszy im bardziej zużyty⁴⁰. Widać, że filologiczne prawa nie kierują się *stricte* zdroworozsądkowymi powszechnikami. W historii literatury znane są takie zabiegi uprzystępniania „dyskursu genologicznego” w utworze poetyckim. Juliusz Słowacki w *Beniowskim* rozprawia o gatunkach jako o „nakryciach głowy”:

Beniowski na skronie –
Chciałbym powiedzieć: włożył hełm stalowy –
Lecz nie poemat pisząc tylko gadkę,
Powiem, że tylko wdział – konfederatkę.

Rzeczy z epoki – „hełm stalowy” – symbol romansu rycerskiego, czy „konfederatka” – rodzime, żołnierskie nakrycie głowy, stają się ikonizyjnymi chwytami w „mówieniu o gatunkach”. Te dwa teksty: *Beniowski* i *Kuchnia mojej matki* łączy, oprócz refleksji genologicznej, dyskursywność, żywioł parodystyczny i podobny sposób demonstrowania narracji. Podobnie jak *Beniowski*, *Kuchnia mojej matki*... „jest punktem dojścia, momentem kryzysu, otwarciem nowej drogi”⁴¹.

Prawda, że najpiękniejszym poematem są dzieje poematu – jego narodziny i rozwój razem ze wszystkimi przygodami, jakich doświadcza lub jakie powoduje w życiu twórcy⁴².

Narodziny, przygody, dzieje to okresy osobniczego życia, lecz czy można zastosować je do życia poematowego? Wydawać by się mogło, że poeta i jego dzieło żyją dla siebie wtedy, gdy mają z sobą styczność, gdy ręka poety dotyka kartki papieru. Nic bardziej mylącego. Utajone papierowe byty wiodą żywot rodem z romansu awanturczego czy komedii pomyłek – miewają przygody, doświadczają zdrad, odrzuceń. „Świątek tekstów” skrywa sekrety, obyczajowe skandale czy tajniki warsztatu. Teksty „pasożytują” na swych autorach wbrew ich woli. Z zamysłem napisania *Kuchni mojej matki* Szenwald nosił się długo. Pomyśl, jak wiemy, dojrzewał „w ogródku u Szewcowej”. Mgliste opary myśli, obrazów,

⁴⁰ J. DERRIDA: *Biała mitologia. Metafora w tekście filozoficznym*. Przeł. W. KRZEMIENI. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3.

⁴¹ S. TREUGUTT: *Beniowski. Kryzys indywidualizmu romantycznego*. Warszawa 1999, s. 131.

⁴² J. PARANDOWSKI: *Alchemia słowa*. Warszawa 1956, s. 196.

skraplały się, aż powstał inkaust, zapisujący ich eteryczny, kruchy żywot. To praepoka tekstu, „życie przed życiem” – od myślowego poczęcia po narodziny pod piórem. Entuzjastyczne przyjęcie *Kuchni mojej matki*⁴³ spowodowało, że stał się on autorem jednego tekstu. Poemat ten przyćmił inne utwory Szenwalda, jak i, co paradoksalne, jego osobę. Wiele razy można napotkać peryfrastyczną zamianę imienia i nazwiska poety na określenie, być może więcej mówiące – autor *Kuchni mojej matki*. Ta etykieta figuruje wśród wspomnień przyjaciół, obeznanych przecież z twórczością Lucjana Szenwalda. Bez wątpienia o *Kuchni mojej matki* możemy mówić jako o jego *opus magnum*, ale i jako o „zbuntowanym tekście”. *Kuchnia mojej matki* projektowana w zamyśle jako epitafium, pożegnanie, pochówek wszystkiego, co zaszło, stała się fajerwerkiem talentu, powitaniem, i narodzinami. Ten najwyższej próby stop wyobraźni, tradycji i nowatorstwa okazał się klejnotem pełnym blasku, ale i kładącym się cieniem na wszelkie późniejsze wysiłki twórcze Szenwalda. W *Kuchni mojej matki* słowa mają rangę testamentalną, nie wypełniają jednak ostatniej woli poety – testują rzeczywistość na swą modłę – afirmują to, co miało ulec degradacji. Toż to jawna anarchia tekstu.

Tekst żyje po życiu twórcy, świadczy o autorze, jest kartą wstępu do poetyckich antologii, statystyk, klasyfikacji. Utwór Szenwalda stanowi znakomity przykład tyranii autora, a zarazem nieokiełznania, autonomizacji tekstu. Dopóki dzieło literackie „nie zejdzie” z poetyckiego warsztatu, dopóty poddaje się swemu twórcy. Autor niczym władca absolutny przesądza o losach, szermuje wyroki, skazuje bądź ulaskawia. W *Kuchni mojej matki* wszystkie mordercze zabiegi, masakry, hekatomby mają swego sprawcę.

... a że umarł w końcu,
winien jest temu autor i złośliwe duchy [podkr. – M.P.].

W tym teatrze materii każda decyzja, na wzór Sofoklesowy, należy do autora. Przyznanie się do winy ilustruje despotyczność i potęgę instancji autorskiej, jej boską moc wskrzeszania i uśmiercania, zniszczenia i uświęcenia. Tę, wydawałoby się, niepodważalną pozycję traci się w momencie, gdy tekst „uzyskuje samodzielność”. W oczach czytelników, krytyki, badaczy utwory literackie mówią własnym głosem, często wbrew zamierzeniom swych twórców. Przypadek *Kuchni mojej matki* jest tu symptomatyczny. Tekst „wziął odwet” za krwawe praktyki autora, „pranie kwasem tortur” swej lirycznej materii. Zamiast Lucjana Szenwalda,

⁴³ Mówiąc o entuzjazmie odbioru, mam na myśli spóźnione, skąpe, lecz bardzo pochlebne głosy krytyków w drugiej połowie XX wieku (Kwiatkowski, Kłak, Rymkiewicz).

w historii literatury zapisał się „okrojony” ze swej twórczości – autor *Kuchni mojej matki*. Utwór okazał się zaborczym despotą.

* * *

Ogród oświeceniowego magnata nie zaskakiwał, nie krył niespodzianek. Obok strumyka, fontanny, przechodzień napotykał imitację ruin, młyn, nagrobek czy staw. *Sofiówka* czy *Powązki* Trembeckiego zapisują, katalogują te obrazowe makiety. Jednakowoż, tworząc inwentarz konwencjonalności, poeta był zmuszony do konwencjonalnego opisu w tonie czy to panegiryczności, czy dydaktyzmu. Taka konwencja do kwadratu lub metakonwencja spowodowały skostnienie, wyczerpanie funkcjonalności XVIII-wiecznego poematu opisowego. Skoro concept był dany, miara poety sprawdzała się w biegłości i sprawności żonglowania utartymi obrazami. Następne pokolenia literackie mogły już tylko modyfikować, przekraczać oświeceniowy gatunek, lecz nie restytuować, co groziło popadnięciem w anachronizm.

Pomysł Lucjna Szenwalda zasadał się na zanegowaniu metakonwencji. Anektując klasyczne sposoby mówienia (czytaj: konwencjonalne), opisywał to, co najdalsze od zamknięcia w skończoną formę: żywoły, poetyczną wyobraźnię i sen.

Powiedzieliśmy wiele o metaliterackości *Kuchni mojej matki*, o przepisie na poetycki „przekładaniec” poetyk, technik, stylów. Wśród wielu sygnałów warsztatowych dotyczących procesu twórczego, miejsca pracy, natchnienia, warto skupić się jeszcze na technicznej stronie pisania. A takie refleksje nieobce są autorowi poematu. Oto fragment znanego już nam *Komentarza pierwszego: krajobraz podziemia*:

Srebrzyste rozpadliny, luetyczne krzaki,
wielkie mętne jeziora, trzcin umarłych kępy,
dna, po których księżycy łążą jak robaki
stawidła z młynem co mgłę kraje na strzępy;
grzyby wielkości dębów: łeb takiego grzyba
pełny jest jam, do który niełatwe dostępy!
W rozkrocach drzew mieszkają ośmiornice chyba!

Krajobraz podziemia to próba zdekonstruowania topografii klasycznego ogrodu. Staw, młyn, dęby, księżyc jako rekwizyty XVIII-wiecznego architekta, odsłaniają swą makabryczną naturę, zdeformowaną wedle wskazań XX-wiecznej groteski. Tak spreparowany *ad absurdum* ogród magnata, pełen rozpadlin i otchłani, pozwoli nam myśleć o sensie poetyckiej dewastacji.

Skoro spacer światowca był głośną lekturą (panegiryki deklamował poeta w obecności nobliwego spacerowicza), to Szenwaldowska ekskursja jest żywiołem pisma. Wskazują na to dwa sygnały. Po pierwsze: palimpsestowość *Kuchni mojej matki*. Gdy zdejmujemy jej wierzchnie warstwy, naszym oczom ukazują się świetnie zachowane fundamenty cudzych tekstów. Po drugie, refleksja nad mechaniką powstawania literackiego utworu. Pochylając się nad rękopisem poety, widzimy, jak „zaczyna zakwitać biel karty albumu”⁴⁴. „Kaszka, pomornik i piołun.../ czarnoziem pomieszany z wapnem i popiołem,/ rodzi same drapieżne lub smutne rośliny”. Szenwaldową kartkę papieru zarastają monstrualne rośliny, płataniny (guattariańskich) pnączy czy swojskiego żmutu, „luetyczne krzaki”. Wybująły, nieplewiony ogród to anagram rękopisu. Gmatwanina skreśleń, wstawek, niedbale stawianych wielkich i małych liter, zastygłych kleksów, zdumiewa grozą chaosu, lecz i zwiastunem geniuszu. Tekst Trembeckiego katalogował wystudiowane francuskie modele ogrodowe. Rękopis Szenwalda torował kręte, nieoznakowane ścieżki, mroczne ustronie parku w stylu angielskim.

Dzieje pisma podporządkowują się prawu ekonomii rządzonemu mechaniką. Chodzi o to, by objąć jak najwięcej przestrzeni i czasu najwygodniejszym skrótem⁴⁵.

Sprawdza się reguła mówiąca o tym, że ekonomia życiowa nie idzie w parze z ekonomią literacką. Zapobiegliwy Trembecki żyjący wystawnie, lawirujący między bogactwem a nędzą, którego *Listy* są spisem rachunków, bilansów i próśb o jałmużną, na gruncie literackim rozmięka się na drobne. Pisał okazjonalnie i na zamówienie. Pismo Trembeckiego, wedle wskazówek Derridy, nie jest ekonomiczne (choć ekologiczne). Szenwald, żyjący z dnia na dzień wagał, w poezji również popada w ogromne długi. Lecz „im poeta bardziej zadłużony, tym bogatszy”⁴⁶. Pismo Szenwalda na koncie ma fortunę. To majątek uzbierany od prehistorii po czasy mu współczesne. Można mówić o literackiej rekompensacie za niedostatnie życie. Szenwald publicznie odsłania skonstruowany przez siebie mechanizm, literacki oscylator. Spróbujmy rozebrać to urządzenie na elementy pierwsze, ułożyć anagram rękopisu. Pisanie Szenwalda posługuje się alfabetem natury. Podstawowe rekwizyty pisarza mają swą analogię w krajobrazie podziemia. Punktem wyjścia niech będzie animizacja: „[...] dna, po których księżycy łążą jak robaki”. Ta lunarno-entomologiczna meta-

⁴⁴ G. BACHELARD: *Marzenie materii*. „Literatura na Świecie” 1982, nr 3–4.

⁴⁵ J. DERRIDA: *Pismo i telekomunikacja*. „Teksty” 1975. Przeł. J. SKOCZYŁAS, nr 3, s. 77.

⁴⁶ Maksyma Josifa Brodskiego.

fora powołuje „pejzaż pisma”. Wszystko tu podwójne, zmultiplikowane, a może odbite w lustrze wody, choć to „wielkie mętne jeziora”. Mętna substancja zalegająca w stawie zestawiona z tubylcem podziemia (głębin) „ośmiornicą” to zaszyfrowany atrament. Inna nazwa ośmiornicy – kałamarnica implikuje niezbędnik każdego literata – kałamarz. Zatrzymajmy się przy największej budowli – młynie. Mielenie, nużąca czynność, kierat wyobraźni, to ewokowana miarowym obrotem ramion praca urzędzenia. Ramiona te, „mgłę krają na strzępy”. Czy mleczna konsystencja mgły może pseudonimować białą kartkę papieru, na której mnoży się robactwo liter? Wtedy drewniane ramiona młyna, w cudzie personifikacji, odzyskują czucie poety i podrą na strzępy nieudane, niechciane rękopisy. Podziemia rozjaśniają się. Widzimy dokładniej, jak między wierszami ukrywa się poeta. Dodatkowo dobiegają nas echa z „siostrzanego” tekstu *Kuchni mojej matki*, a mianowicie z wiersza *Ku czci Filologa*:

Czy chłopiec wielkooki, pochylony czołem
Nad splątanymi wodnie łodygami pisma
wciągał w nozdrza ich zapach? Czy na oczów żary
wilgotne, białe płatki kładły nenufary... [podkr. – M.P.]

Refleksje nad pismem jako akwatyczno-florystycznym melanżem, podsyanym humusem w parnej atmosferze wylęgarni, stawia Szenwalda w szeregu logo-ekscentryków. Prymat pisma jako czynności znaczącej nad głuchym dźwiękiem oracji ilustruje Szenwald Lukrecjańską ideą siły rodzicielskiej ziemi. Ona mnoży, pisze, historię naturalną płataniną znaków natury, ale i anihiluje, zmazuje z kart trwania to, co wyczerpało się w swej formule. Stąd ta mglista atmosfera wylęgu, kielkowania, ale i obumierania, gnicia. „Pismo byłoby jednym z gatunków tej ogólnej komunikacji. Jednym z gatunków!”⁴⁷

Kuchnie z epok

Odkryliśmy złoża nawiązań i zapożyczeń, spróbujmy zatem ustalić listę zaproszonych do Szenwaldowego tekstu gości. Etykieta wymaga zaproszenia z imienia i nazwiska. Nie jest to jednak zwyczajowe spotkanie. Poeta wprowadza gości kuchennymi drzwiami, niejako przemycia ich *incognito*. W poetyckim testamencie zestawia i kataloguje Szenwald swe literackie fascynacje, po raz ostatni poddaje się magii idyllicznych krain.

⁴⁷ J. DERRIDA: *Pismo i telekomunikacja...*

Podziemia są naturalnym miejscem występowania korzeni. Niepowtarzalny, wręcz zjawiskowy ich układ głęboko ukorzenia kwiaty Szenwalda w tradycji. Kwiatowymi słowami spróbujmy rozpisnąć zaciągnięty przez poetę dług na okresy literackie i wierzyteli *Kuchni mojej matki*. Osiągnięcia każdej z epok zalegają w pokładach badanego tekstu, lecz pięć epok wydaje się szczególnie uprzywilejowanych: starożytność, barok, oświecenie, romantyzm i czasy poecie współczesne – dwudziestolecie międzywojenne.

Kuchnia mojej matki jest hołdem, liryczną fanfarą oddaną starożytności. Jednak miał być to też rozbrat stanowczy i ostateczny z wiekiem filozofów. Uwielbienie Szenwalda dla antycznego świata ujawniało się później w zaskakujących okolicznościach. Przykładowo, swoje niecenzuralne, polityczne teksty podpisywał symptomatycznym pseudonimem – Adam Greczan. Pierwszy człowiek z greckim obywatelstwem? Lucjan Szenwald zdawał sobie sprawę z atlantydyckiej natury antycznego świata ufundowanej rozpaloną wyobraźnią młodzieńca. Podkreślmy raz jeszcze: *Kuchnia mojej matki* to ostatni tak doniosły znak starożytności w poezji kwadryganta.

Dialog ze starożytnością prowadzi Szenwald na dwóch płaszczyznach. Zapożycza znany z kultur agrarnych temat odwiedzin podziemnego królestwa Matki-Ziemi. Drugi typ nawiązania to bogaty sztafaż mitologiczny. Między wierszami kryją się postaci Orfeusza, Odysa, Gilgamesza, Demeter. Poetycka narracja wplata topos wyprawy Argonautów, motywę *terra incognita*, mit eleuzyjski i delficki.

Samą kategorię **kuchennej** być może wywiódł poeta ze źródeł poematów dydaktycznych. Znany był w starożytnym Rzymie, ukształtowany pod greckim wpływem Arcestratos, poemat gastronomiczny Enniusza *Smakolyki*. Jednak ten utwór mógłby być jedynie podpowiedzią konceptu. Nad *Kuchnią mojej matki* krążą „książkowe widma” czterech archegetów starożytności: Lukrecjańskie *De rerum natura* – najdonioślejsza *summa* filozoficzna starożytności, *Teogonia* Hezjoda – poemat kosmologiczny, *Metamorfozy* Owidiusza i Horacjańska *Ars poetica*. Regularny trzynastozgłoskowiec *Kuchni mojej matki*, z paroma odstępstwami wpisuje ten utwór w wersowe formaty poematów monumentów: *Odysei*, *Iliady* czy *Eneidy*. W spiżowych strofach starożytności zaklęty był mechanizm historii bogów i ludzi. Szenwald, jak to również bywało w poezji aleksandryjskiej, ukazał świat natury, zbiorowy zwierzęcy organizm, jako metaforę świata. Podobnie Wergiliuszowe *Georgiki* czy Owidiuszowe *Fasti* kryją w swych frazach ławice ryb i pszczele roje jako ilustracje idyllicznego porządku. Współczesny poeta nie rezygnuje z muzyczności, rytmu i rymu – tak kluczowych poetyckich nośników dla wielkich eposów. W utworze Szenwalda wyczuwalny jest przyspieszony rytm odbiegający od spokoju

Horacjańskiej frazy. Wielość wykrzyknień, wylczeń, parentez, mikrodialogów sprzyja elipsom czasowym. Zdziwiała ta szybkość, skoro jest to narracja w duchu elegijna.

Poecie przyświeca idea *varietas*. Stąd instalacja możliwie szerokiej mozaiki tropów i figur. Jednak wszelkie zbieractwo, nawet literackie, z powodu braku integralności, zmienia się w rekwizytornię, graciarnię zużytych sprzętów i fraz. Mimo wszystko to tylko rezerwat starożytności. Traktowany w poetyckiej kuchni tylko jako ingredient, choć najważniejszy i kluczowy.

Barokowość w *Kuchni mojej matki* jest nadto widoczna⁴⁸. Jej „ślady” odnaleźć można w różnych segmentach poetyckiej wyobraźni. Chcąc unaocznić obecność elementów „epoki przeciwieństw”⁴⁹ w tekście Szenwalda, możemy porównać je do bogatej „szaty naciekowej” tekstowego labiryntu. Wymierzone w siebie antytezy – jak jaskiniowe stalagmity i stalaktyty – łączą się z sobą w cudzie retorycznego zjawiska *coincidentia oppositorum*, układając się w misterne kolumny podtrzymujące strop, a zarazem mocujące podłoże. Znane są eksperymenty barokistów na tkance rzeczywistości, przeprowadzane bądź na żywej materii języka, okrojonego do wąskiego repertuaru liter w lipogramatycznych, manierystycznie uduchowionych utworach, bądź na otwartej wyobraźni w postaci zdyscyplinowanego konfabulowania „sztucznego świata”. Pierwszy zabieg świadczy o zręczności pióra, opisywaniu makroświata mikroalfabetem. Drugi model wyzyskany przez Szenwalda, funduje rzeczywistość mikroświata na bazie makroalfabetu, poszerzonego o hieroglify natury. Oto tajemnica „kuchennego” konceptu.

To, co pomniejszone, jest możliwe do opisowego ogarnięcia, a z fizycznego punktu widzenia burza w szklance wody niewiele się różni od szaleńczego sztormu. Takie założenie musiało chyba przyświecać nieodrodnemu synowi barokowego świata – jezuitcie ojcu Binet, gdy dywagował: „Takim sposobem sztuka zrodziła małą maszynę otoczoną wielkim światem, przenośne Niebo i przenośny Raj, cały wszechświat zamknięty w małym szkieleku, piękne zwierciadło, w którym przegląda się Natura, zadziwiona, że sztuka nieomal ją prześcignęła i stworzyła na nowo”⁵⁰. Metafizyczne tęsknoty XVII stulecia, paradoksalnie (!) przybierały fizyczne kształty zminiaturyzowanego modelu świata. Podziemna

⁴⁸ Barok traktuję jako kategorię historycznoliteracką pozwalającą opisać składowe elementy poetyki, światopoglądu. Jako „barokową” określiłbym również wyobraźnię autora *Kuchni mojej matki* pełną przerostów, napięć, wybujałości i „brawury”.

⁴⁹ J. PELC: *Barok – epoka przeciwieństw*. Wrocław 1990.

⁵⁰ F. BINET: *Essai des merveilles de nature et des plus nobles artifices*. Lyon 1636, s. 464. Cyt. za: G. POULET: *Metamorfozy czasu*. [Przeł. A. SIEMEK et al.]. Wybór J. BŁOŃSKI, M. GŁOWIŃSKI. Warszawa 1977, s. 380.

kuchnia – *culina mundi* jest właśnie takim preparatem rzeczywistości, światem zredukowanym do najprostszych, elementarnych zjawisk. Jeżeli człowiek baroku, rzec by można, zaklinał świat w globusy, miniaturowe atrapy, konceptyczne makiety, to projekt Szenwalda jest taką preparacją świata w duchu baroku, zaklętą w tekst, pismo. Tak uzyskany „świat w pigułce” poddany zostaje obserwacji. Długotrwałe procesy, migotliwość przemian natury, nie umkną poecie w akcie deskrypcji. Jednak taka „rola” autorska redukuje tekstowego demiurga do technika-laboranta, a poetę degradowuje do arcykuchcika. Mimikryczna natura autora znajduje swe postaciowe wcielenia według klucza, jaki oferuje „świat żywiołów”. Kolejno ujawniają się: synoptyk – zapisujący zmiany, ruchy mas powietrza „krążącego nad tekstem” w myśl zasady *ventus spiritum significat* (wiatr oznacza ducha); archeolog – zgłębiający erudycyjny wymiar wyobraźni, biegły znawca alfabetu natury; alchemik – rozświetlający w ogniu metafor ciemności złowieszczego świata; hydrolog – postać komplementarna do synoptyka, czuwający nad kompozycją, kieruje tekst właściwym korytem, wstrzymuje nurt rzeki (przejścia przez kuchnię), by rozlać ją w jezioro (komentarze). Te cztery punkty widzenia pozwalają spoglądać na „plan świata” okiem wszechwiedzącego podmiotu panującego i przewidującego koleje poetyckich wydarzeń w mikrokosmosie. To jakby rokokowa⁵¹ zabawka powołana do istnienia mocą wyobraźni. Przypominają się tu współczesne „święte kule”, które po wstrząśnięciu dają złudzenie padającego wewnątrz śniegu. Lecz dlaczego to „niewinne oko” inicjuje tak makabryczne sytuacje? To niegroźny dla realnego świata tekstowy „poligon doświadczalny”, w którym kataklizmy i potopy, huragany i pożary sprawdzają wytrzymałość poetyckiego tworzywa z różnych epok.

Konstruuując miniaturowy model świata, pamiętać musiał poeta o detalach. Tu w sukurs przyszło mu „barokowe” urządzenie wnętrza. Ruchliwość poetyckiej przestrzeni, iluzyjność sprawiają wrażenie nadmiaru rozsadzającego frazy wiersza. Barokowe metamorfozy żywiołów – zmienne porywy wiatru, rozbłyski ognia, drgania ziemi, refleksy wody dają złudzenie pełni poetyckiego świata, oddania pod czytelniczy klucz i dozór. Tak mówi o tym Kazimierz Wyka: „Piętrząc metafory, przeciwieństwa, określając przez antytezy coraz wyżej wstępujące, można sugerować iluzję... wszechdoskonałości”⁵².

Duch symetrii w klamrach, przystankach łączy linearność i labiryntowość, zdawkowość i gawędziarstwo, spaja formy otwarte i zamknięte. Z konceptycznej formuły kompozycyjnej przejdźmy do galerii baroko-

⁵¹ Terminu „rokoko” pomimo przynależności do epoki oświecenia, użyłem, mówiąc o baroku w sensie jego odległego odgłosu, spotęgowanej restytucji, dalszego trwania.

⁵² K. WYKA: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977, s. 188–189.

wych figur i tropów. Niektóre ustępy Szenwaldowskiego tekstu, czy to anagram rękopisu w *Komentarzu drugim*, czy siatka kryptocytatów w *Komentarzu trzecim*, można opatrzyć słowami R. Bergela: „Operowanie dziwacznymi nieraz skojarzeniami myśli i obrazów, które czynią z niektórych wierszy nierozwiązalne rebusy, lubowanie się w grze słów – to typowy przykład modnego dziś u nas neobaroku”⁵³. Czy to tylko ekstrawagancja stylistyczna rodem z manieryzmu? Barokowa „rozpiętość” poetyckich rekwizytów, wielka skala ich użycia aż po „turpistyczne nadużycia” pozwoliły Szenwaldowi zestawiać piękno wiszących ogrodów z werystycznymi wręcz relacjami z masarni. Lecz tak nie zaskoczyliby czytelnika nawet największy wynalazcy niespodzianek, gdyż Szenwald zderzył klasyczne piękno z tym, co w czasach baroku było nie do pomyślenia – z cywilizacją jako technologią metodycznej zbrodni. Różnorodność poetyckich kształtów i wielkości ukazuje bogactwo, barokową urodę myśli. *Kuchnia mojej matki* kipi od udziwnionych metafor („grzyby wielkości dębów”), antytetycznych epitetów („księżycowy denat”), eliptycznych konstruktywów składniowych („Przychodzisz. Pod ciosami...”), zretoryzowanych zwrotów („O czymże tak gwarzysz psie drogi, z przepiórkami bez głów i bez skrzydeł?”), kunsztownych wiązań składniowo-semantycznych. Dodatkowo wiersz inkrustuje szereg retorycznych figur o manierystycznej proveniencji. W pytaniach pleni się hyperbaton (*transgressio*)⁵⁴, komentarze zaś okrywają woalem peryfrazy (*periphrasis*) autotematyczne wtręty. Uwagę zwraca rozbita figura *versus rapportati*, w której osobno wyliczane są podmioty, a osobno orzeczenia („[...] serce, płuca, pęcherz i wątrobę; udusił, wypatroszył, wymoczył i spulchnił”).

Barokowe ścieżki kuchennego labiryntu wiodą też w zaułki genologiczne. Przyjrzyjmy się *Komentarzowi trzeciemu. Nagrobkowi psa*:

Tu leży ten, co zawsze lubił leżeć w słońcu
I klów klapaniem płoszyć natarczywe muchy.
Żył jak na psa przystoi, a że umarł w końcu,
Winien jest temu autor i złośliwe duchy.
Zawsze dostawał dobrą i obfitą strawę,
Niejedną z panem swoim przetrzymał wyprawę,
Sztuki czynił przedziwne i skakał przez parkan –
Aż go hycel pochwycił na hyclowski arkan,
udusił, wypatroszył, wymoczył i spulchnił,
i tajemnie dostarczył do podziemnej kuchni.

⁵³ R. BERGEL: *Najnowszy debiutanci krakowskiej poezji*. „Kurier Poznański” 5.11.1930.

⁵⁴ E.R. CURTIUS: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł. A. BOROWSKI. Kraków 1997, s. 270–283.

Tam, gdy już nań spadały przeznaczeń tarany,
przez pana swego z objęć zniszczenia wyrwany,
w koszyku na powierzchnię ziemską przewieziony,
jest zabalsamowany i tu pogrzebiony.
Requiescat in pace! Pobożny pielgrzymie,
Módl się krótko i – ruszaj dalej, w Boże imię!

W tak filuteryjnym koncepcie rzuca się w oczy łacińska formuła – *Requiescat in pace!* Parodiowanie kanonicznego zwrotu „odpoczywaj w pokoju” w odniesieniu do zwierzęcia graniczy z bluźnierstwem. Jednak barokowi prześmiewcy znają takie „humorystyczne parafrazy formuł kultowych”⁵⁵. Rybałtowska *Carmina burana* zasadzała się na anektowaniu i ośmieszaniu liturgii, patosu dyplomacji czy wielkich epopoi. I tu jest (barokowy) pies pogrzebany! Szenwald zainstalował tę błazeńską grę z liryką funeralną⁵⁶ dla przeciwwagi patetycznego minitraktatu z *Komentarza pierwszego. Pochodzenie węgla*. Wszystkie trzy komentatorskie fragmenty zamazują „przezroczystość” opisu. Stylistyczne filtry drenujące mimetyczną naturalność języka. Deformacja *Komentarza pierwszego*, naukowy ton *Komentarza drugiego*, persyflaż *Komentarza trzeciego* mieszczą się już w przedziale antymimetyczności. Zestawienie niskiego, plebejskiego stylu *Nagrobka psa* z pełnym namaszczeniem wnioskowaniem *Pochodzenia węgla* zaświadcza o próbie ogarnięcia całości, wyzyskaniu ekstremów stylistycznych od burleskowych przedrzeźniań po dyskursywną estymę. Jedynie wtedy Szenwaldowska potrawa uzyska pełnię smaku, od cierpkości po słodycz, od ozdobnej polewy po sól rzeczy. Idąc tropem genologicznym po kuchennym labiryncie, warto wspomnieć o barokowych wirydarzach czy domowych zbiorach *silva rerum*. Te staropolskie inwentarze różnych form gatunkowych być może natchnęły poetę do skatalogowania prywatnego „lasu rzeczy”⁵⁷.

⁵⁵ Cz. HERNAS: *Barok*. Warszawa 1976, s. 127.

⁵⁶ Poetyckie epitafia, popularne w dobie baroku, stanowią odniesienie dla Szenwaldowskiego żartu. Wśród najślawniejszych „nagrobków” warto wymienić konceptyczny *Nagrobek perlisi* Jana Andrzeja MORSZTYNA. Wydawałoby się, że bluźnierczy ton *Komentarza trzeciego* nie ustępuje jednak wierszom z „epoki przeciwieństw”, np. *Światowej [Nagrobek]*. W: *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*. Oprac. A. VINCENZ, M. MALICKI. Wrocław 1989, s. 333.

Kto tu leży? Rozkoszy skład, parafijanka
Niegdy Cypru, młodzi wab, światowa kochanka.
Zajrzmy w trumnę. O przebóg! Teni to wab wabi?
Owad sprośny, robactwo, myszy zgiełk i żabi.

⁵⁷ O wielu zapomnianych, marginalnych ciekawostkach genologicznych baroku czytamy w artykule: A. CZYŻ: *Zabawka barokowa. Okruchy genologiczne*. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 4.

Spróbujmy zderzyć oświeceniową myśl z barokową wyobraźnią, do czego tak usilnie namawia autor poematu. Możemy powiedzieć, że barokowe obrazowanie, dzięki dużej „tolerancji estetycznej”, zostało wyzyskane przez autora do tzw. brudnej, poetyckiej roboty. Szenwaldowski preturpizm dał przyzwolenie na instalacje śmiercionośnych naczyń, machin.

W oświeceniowych kuchennych zaułkach nie ma miejsca na obrazy śmierci. Aseptyczne korytarze, po których echo roznosi gawędę poety, narzekania magnata i westchnienia damy pozwalają czytelnikowi zapomnieć o hekatombie, gdyż „cała myśl oświecenia z odrazą odwraca się od śmierci”⁵⁸. Dlatego estetyka oświeceniowa w *Kuchni mojej matki* będzie anegdotyczna, zawarta w dykteryjkach, bądź technologiczna, naukowa, akademicka. W ten sposób dopełni ona barokowe koncepty. Wbrew bowiem pozorom nie jest to mnożenie niepotrzebnych bytów. Barok i klasycyzm uzupełniają się. Szenwald, hierarchizując warstwy konwencji, wpisał barok w rolę wyrobnika, terminatora natury, podczas gdy klasycyzm podniósł do rangi nadzorcy technologa produkcji z niesmakiem spoglądającego na rzeź. Wartościowane są też tekstowe przestrzenie omawianych epok. Hala produkcyjna baroku, z całym konceptycznym oprzyrządowaniem, przeciwstawiona jest stereometrii klasycznej bryły, która wedle Bouleee „winna być poematem i przemawiać uczuciami analogicznymi do swego przeznaczenia”⁵⁹. Barok sprawdzał się w poetyckim *praxis*, w figurach i tropach, w językowym oznaczaniu. Klasycyzm natomiast dbał o „całość”, cenił sobie teoretyczne wyliczenia, z uwagą inżyniera śledząc ład i harmonię tekstowego labiryntu. To prawie „liryczna matematyka” pilnująca, by tekst w żadnym punkcie, czy to leksykalnym, wersyfikacyjnym, czy kompozycyjnym, nie odchylił się od pitagorejskiej proporcji ($m = (a+b)/2$)⁶⁰. Rozświetlając żagwiami *ratio* Szenwaldowskie korytarze, klasycyzm umożliwił „komunikację”. Lecz „technologia oświetleniowa” zadziałała pozornie, w błysku światła bowiem okazało się, że postaci kryją się pod maskami, niczym na balu kostiumowym. Pomimo tej konsternacji w ruch została wprawiona „maszyna dialogowa”, którą, jak pisał Barthes, określa „nie indywidualność tekstu, lecz jego gra”⁶¹. Nie indywidualność była ważna w czasach restauracji. Jak stwierdził oświecony fizyk: „[...] uważamy za prawdziwe w naturze tylko to, czego kopie potrafimy sporządzić na podstawie eksperymentów”⁶².

⁵⁸ P. CHAUNU: *Cywilizacja wieku oświecenia*. Przeł. E. BĄKOWSKA. Warszawa 1989, s. 129.

⁵⁹ Za: K. LIPKA: *Wizjonerzy w służbie propagandy*. „Ogród” 1992, nr 2.

⁶⁰ Wzór przytoczony przez Leona Battistę Albertiego.

⁶¹ R. BARTHES: *S/Z*. Przeł. M.P. MARKOWSKI, M. GOŁĘBIOWSKA. Paryż 1970, s. 9, cyt. za: W. GRAJEWSKI: *Maszyny dialogowe*. „Teksty” 1976, nr 2.

⁶² Za: P. ROSSI: *Filozofowie i maszyny*. Przeł. A. KREISBERG. Warszawa 1978, s. 169.

Podobnie w poetyce oświeceniowcy uznawali to, co konwencjonalne, stereotypowe. Stąd wielka kariera liczby mnogiej; bo im więcej było kopii, tym większą wartość im przydawano. W *Kuchni mojej matki* przez pampas gnają stada bawołów, w podziemiach krążą ośmiornice i robactwo, a rodzeństwo cieląt, myszy i karpie czekają na zagładę. Lecz uwaga spacerowicza skupia się na czterech zwierzęcych „egzemplarzach”: „Martwe słowiki, wielkie oczy saren, kot wirtuoz miłosnych serenad, wyżeł – filut, łowca, filozof”. To literackie „przedmioty” z lamusa poezji. Słowik – niezastąpiony sufler sentymentalistów, sarna – horacjański symbol płochliwości natchnienia, a kot i wyżeł, z racji odautorskiego zaimka dzierzawczego (mój), jako prywatne rekwizyty, mają swe etykiety. Dlaczego więc cała ta „poetycka fauna” trafiła do podziemnej kuchni? Niby to naturalne, że przedmioty po „użyciu” oddaje się do magazynu, ale dlaczego do rzeźni? Podlegają bowiem zagładzie z racji zbanalizowania, inflacji znaczeń, dewaluacji, do tego stopnia, że każde użycie grozi śmiesznością. Tak Szenwald rozlicza się z długów klasycyzmu.

Szenwaldowska układanka motywów, konwencji, poetyk, gatunków przypomina kolekcje oświeceniowców. W centrum XVIII wieku stoi bowiem wielkie muzeum – zbiór pamiątek, gustów i fascynacji z epoki. Kolekcjonowanie przez Szenwalda klisz i ciekawostek metaliterackich podobnie nie ma znamion użyteczności, lecz reprezentacji. To prywatna *ars poetica*.

Kolekcja, której nie można użyć, byłaby kolekcją *ex definitione* martwą (a więc pozbawioną znaczenia). Inaczej rzecz ujmując, można powiedzieć, że określenie „prywatna kolekcja” jest oksymoronem, jako że publiczność kolekcji wpisana jest w jej istotę⁶³. Wiersz zawieszony jest jednak między prywatnością, mową wnętrza a publicznością, wielogłosem czytelniczym. Lecz na widok publiczny wystawił poeta tylko znane, obiegowe eksponaty. By złowić „białe kruki”, czytelnik musi dysponować narzędziami odbioru pozwalającymi dostrzec to, na co inni patrzą, a nie widzą.

Oświecenie nobilitując „kategorię smaku”, zastawiło na siebie pułapkę „wybuchałego estetyzmu”. Każdy gest, ubiór, słowo musiało sprostać wymogom etykiety. Oświeceni szybko zorientowali się, w jakie wpadli mroki wszędobylskiej konwencji. Diderot utyskiwał: „Smaku, smaku wzniosły ty, który zastąpiłeś drewniany stół nieuniknionym i cennym biurkiem...”⁶⁴. Refleksje nad lirycznym smakoszostwem nieobce są też Szenwaldowi. Podstawowym chwytem *Kuchni mojej*

⁶³ M.P. MARKOWSKI: *Między autonomią a reprezentacją*. „Teksty Drugie” 1997, nr 4.

⁶⁴ D. DIDEROT: *Żale nad moim starym szlafrokiem, czyli przestroga dla tych, co posiadają więcej smaku niż pieniędzy*. W: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*. Oprac. E. GRABSKA, M. POPRZĘCKA. Warszawa 1974, s. 110–111.

matki jest poetyka przepisu kulinarnego. Czuć tu patronat oświeconych smakoszków, który odrzmiewa pogłosem do dzisiaj. Epoka słynąca z wystawności, wykwintności potraw i królewskiego ich podania stała się synonimem „przerostu naczyń nad daniem podstawowym”. Wydaje się, że z oświecenia spłynął na poetę dar dywagacji nad „kwestią smaku”. Nie sposób w lapidarnej aluzji „ułapić” cały bagaż danej konwencji, oddać ciężar gatunku czy stylu. Jedynie dotknięcie piórem sedna, „wyciągnięcie smaczków” tematu, daje należyty efekt, gdyż „smak stanowi realną podstawę kryteriów danej epoki”⁶⁵. A Szenwald dysponował bardzo subtelnym wyczuciem poetyckiego smaku. Złożoność jego gustu można zilustrować takim konceptem: może nie był to pegaz czystej krwi, lecz „pomieszkiwał” w wielu zacnych stajniach. Cokolwiek by się powiedziało o jego „twórczości w służbie idei”⁶⁶, to trzeba zaznaczyć, że nawet w tamtym okresie zachował poeta minimum „dobrego smaku”. Pod koniec XVII wieku Joseph Berchoux napisał *Gastronomie* – poemat poświęcony sztuce przyrządzania potraw, ironicznie nazwanej „nauką o prawach brzucha”⁶⁷. Łacińska maksyma powiada: „De gustibus non est disputandum”. Lecz by gusta i smaki mogły uwodzić, trzeba je w pierw zdefiniować, niejako spróbować ich.

Definicja smaku stanowi zdolność oceniania tego, co piękne. Czego zaś należy domagać się, by pewien przedmiot nazwać pięknym, to wykryć musi analiza sądów smaku⁶⁸. Kant taktownie oznajmia, że z gustami mimo wszystko trzeba wejść w dyskusję, spór. W tekście Szenwalda nie ma jednak słowa nagany wobec jakiegokolwiek „kuchni” z epoki. Smakoszostwo Szenwaldowskiej kuchni najlepiej widać w użytej w tekście leksyce kulinarno-konsumpcyjnej: „[...] słodkie oczy, gęste zapachy, piołun, kwas, przepyszny ogród, kipiel słońca, mineralny rześki napój, słońca woń, wonna treść, woda czysta, smakujesz wiatr poranny, obłany zapachem ogrodów”. Poeta próbuje, „bierze na język” całą gamę smaków. A smak to „zdolność dostrzegania użyteczności rzeczy”⁶⁹. Wyniki zdają się wskazywać na to, że: oświeceniowe wysmakowanie, ścisłe skomponowanie potrawy, cieszy oko, lecz nie syci głodu poety. Antyczne sympozjony oznaczone „przeterminowaniem” lirycznych składników grożą niestrawnością. Barokowe „nadmiary”, kipiące naczynia z potrawami, jak przystało na tę epokę, o różnych stanach skupienia, przywodzą o kulinarny zawrót głowy. Natomiast romantyczne kuchnie polowe, w myśl fragmentarycznej dominanty, nawet uczyły przygotowywały „w proszku”.

⁶⁵ S. BACZYŃSKI: *Smak i styl*. W: IDEM: *Pisma krytyczne*. Warszawa 1963, s. 211.

⁶⁶ J. TARCZAŁOWICZ: *Lucjan Szenwald. Życie i twórczość*. Warszawa 1977, s. 116.

⁶⁷ Za: *Słownik wyrazów obcych*. Red. E. SOBOL. Warszawa 1996, s. 380.

⁶⁸ I. KANT: *Krytyka władzy sądzienia*. Przeł. J. GAŁECKI. Warszawa 1964, s. 61.

⁶⁹ T. SKUBALANKA: *Historyczna stylistyka języka polskiego*. Wrocław 1984, s. 141.

Własny „smak”, żołądek okazuje się najlepszym, bo najczulszym narzędziem historycznoliterackim. Nie zwiodą go opakowania i czułe słówka krytyki przemycającej steki liczmanów i komunałów. Wszelkie niedogotowania lub przegotowania literackiej potrawy oznajmi „somaticzny aparat krytyczny” bolesnym ukłuciem. Szenwald przygotowując danie główne na oczach czytelników, z iście „kucharską precyzją”, dba o przestrzeganie zasad ścisłej proporcji i miary dawkowania składników, ingredientów. Poeta-kuchmistrz zachowuje przy tym nienaganny porządek, gdyż wirtuozeria nie znosi przypadku, a swąd przypalenizny rani poetyczną duszę mistrza. Szkoła oświeceniowych perfekcjonistów, od Boileau, Golańskiego, po Euzebiusza Słowackiego, nauczyła młodego adepta sztuki kucharskiej uwagi dla rymu i rytmu smakowej kompozycji, choć sami prawodawcy nie mogli dojść do estetycznego konsensu w „kwestii smaku”. Jedni mawiali, „że geniusz bez gustu obejść się może”, podczas gdy Sierakowski nazywał go „okularami rozumu, co w rzeczach upatruje ozdoby”, a Golański w myśl zasady: „Je ne sais quoi” („nie wiem, co”) wskazywał na niedefiniowalność smaku⁷⁰. Człowiek nam współczesny powie: „Wartości smakowe wytworów sztuki kulinarnej zazębiają się z estetycznym wyglądem, te zaś z dawkowaniem (porcjowaniem)... Biologicznie człowiek jest tym, co je, co *via* gardło zaaplikuje ciału”⁷¹. Buchner łączy jedzenie potraw z aplikowaniem leków. Od pierwszej lektury *Kuchni mojej matki* intrygowały mnie liryczne postaci: „siostry – lekarki i okrutnego i wszechwładnego lekarza”. Szukając wytłumaczenia „genetycznego”, natrafiamy na brutalną konkretyzację. Mianowicie utwór rodził się niejako w malignie podczas „płucnej” choroby. Słowa Buchnera pozwalają zmienić optykę interpretacyjną. Sztuka medyczna to wiele więcej niż aptekarska dokładność. „Wszechwładny lekarz” stawiając trafną diagnozę (analizę sądów smaku), decyduje o dalszych losach „pacjenta”. Czy zatem rola decydenta, „wszechwładnego, okrutnego lekarza” nie przypomina, w utworze literackim, leczącego poetów z zapału, „okrutnego i wszechwładnego Zoila”?

W eksploatacji złóż Szenwaldowskiej erudycji przyszedł czas na romantyczną odkrywkę. Odrębność i kluczowość romantycznej tradycji dla całej kultury nowożytnej ukazuje, jak zaborczym partnerem w „dyskusji dziejów” jest ta epoka. Nie uznając „rozrzedzenia”, domaga się pierwszeństwa. Lecz odwieczny spór klasyków z romantykami nie pozwala „zainstalować” na równorzędnych prawach tych dwóch prądów.

⁷⁰ Za: B. OTWINOWSKA: *Gust. W: Słownik literatury polskiego oświecenia...*, s. 166–172.

⁷¹ A. BUCHNER: *O dokładności*. „Teksty” 1978, nr 6.

Stąd w kuchennych okolicznościach i realiach romantyzm ustąpił pola klasycyzmowi. Jednak dla komplementarności polifonicznego zestrojenia Szenwald przydał romantycznym kategoriom kilka ważnych funkcji: już to w zakresie obrazowania natury, uobecniania podmiotowości, już to genologicznego namysłu.

W tekście poematu „kuchenny ekosystem” przyrody podlega systematycznej degradacji. Rośliny i zwierzęta skrzętnie posegregowane, ułożone w odliczone przedziały, czekają na swą kolej. Oprócz tych „nienaturalnych obrazów natury” w poemacie plenią się bluszczowate, nieokiełznane „luetyczne krzaki”. To „romantyczne” pędy rozsadzające najtrwalsze materiały. Goethe powiadał, że wielkie koła napędowe przyrody to pojęcia biegunowości i wzmagania⁷². Możemy powiedzieć, że Szenwald stosuje tę dyrektywę wielkiego romantyka. Romantyczna biegunowość wchodzi w symbiozę z barokowymi figurami antynomii, natomiast „wzmaganie” nakręca spiralę naturocentrycznego myślenia. Romantyzm w *Kuchni mojej matki* stanowi dolną warstwę tekstowej przestrzeni. Z jednej strony, to „podglebie”, które rodzi „luetyczne krzaki”. Są też obrazy, które „romantyczni” szczególnie sobie upodobali: „przepaść, otchłań, czeluść, podziemie, dno, parów, kipiel”. Wydaje się, że to również są rekwizyty służące wywołaniu nastroju melancholijnej zadumy, fantazmatycznego urojenia. Jeśli dodamy do tego antyczne ruiny „domu, w którym nikt nie mieszka”, spreparowane na romantyczną modłę pomnika minionej świetności, a wszystko okrasimy ciemnym całunem, „po którym księżycy łąją jak robaki” z nieodłącznym akustycznym *fortissimo* burzy, to naszym oczom ukaże się pejzaż, w którym wielość spiętrzonych elementów zakrawa na kicz. Ten romantyczny „obrazek rodzajowy” oprawiony w ramę *Komentarza drugiego* przekracza konwencję poematu opisowego. Jednak nazwa „opisowy” zdaje się myląca. Adekwatniej oddaje naturę gatunku „poemat erudycyjny”, w którym wiedza podmiotu i odbiorców postawiona jest ponad widzialnością rzeczy i zjawisk⁷³. Szenwald, pilny uczeń Trembeckiego, odwrócił przypisany poematowi opisowemu żywioł deskrypcji na rzecz potężnej maszyny inskrypcji. Jedynie namalowany piórem romantyka *Krajobraz podziemia* prowokuje, by nie mędrkować, a patrzeć. Jednak romantyzm to dziwny, spotęgowany w swych smaczkach do absurdu. Jakby przedrzeźniany głosem klasyka. Czeluść za potężna, księżyc za jasny, toń za głęboka, drzewa za ogromne – czuć tu zagrobową zemstę oświeceniowych czcicieli harmonii. Lecz Szenwald nie poprze-

⁷² Za: M.H. ABRAMS: *Formy wyobraźni romantycznej*. Przeł. P. GRAFF. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3.

⁷³ Pisze o tym: I. OPACKI: *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*. W: IDEM: *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*. Katowice 1999, s. 81–86.

staje na dotychczasowej multiplikacji niesamowitości, kończąc fragment tajemniczą puentą:

Czarnoziem, pomieszany z wapnem i popiołem,
Rodzi same drapieżne lub smutne rośliny.

To przepis na post-(ny)romantyzm, uboższą wersję wielkiej epoki, bo okrojona do tego, co w romantyzmie najbliższe śmierci („popiół”), najwątłejsze („wapno”), najciemniejsze („czarnoziem”)⁷⁴. W poetyckiej transmutacji romantyczne: „luetyczne krzaki” wykarczował poeta „deformującą hiperbolą”, by wyrosły w tym miejscu „same drapieżne lub smutne rośliny”. Kwiaty, które według Hegla, stanowią jedność formy i zapachu, są czymś żywym i rosnącym, mają w sobie pęd do rozwoju⁷⁵, odwrócił Szenwald w nienaturalnie zmodyfikowane rośliny-mutanty, toczne śmiertelną zarazą. „Pomornik i piołun” – nie uzupełniają romantycznych pejzaży, rosną w odległych od romantycznej ziemi, „krajach modernistycznego cierpienia”⁷⁶. Ukryty w „anagramie rękopisu” podmiot, a właściwie jego zabalsamowane ciało (dłoń, ramiona, korpus), zachęcają do rekonstrukcji „Wypowiadającego”. Poeta w romantycznym kamuflażu, odkrywa swe oblicze, zaznaczając oś tekstowego świata w ego-centryzmie. Lecz „być w centrum pośród rzeczy, znaczy więc odtąd tyle, co zdawać sobie sprawę, jak dalece centrum różni się od tych rzeczy”⁷⁷.

Pomimo bycia wewnątrz, pośród rzeczy, we śnie, podmiot dystansując się wobec „swojego, a jakby obcego” otoczenia, ma prawo do bezpardonowej żonglerki. Świat kuchni nie jest więc samorządny, bezpański. Autor implikowany „anagramem” pojawia się niczym *deus ex machina*, uobecniając „świadomość mówiącą”, podmiotowość. Jednak wszelkie treści apelatywne skierowane do „ty” lirycznego opatrzone są klauzulą ostrożności. Pomimo totalitarnego władania światem tekstu podmiot kieruje w stronę odbiorcy raczej życzenia niż stanowczą wolę.

⁷⁴ Porównajmy zdanie z *Ferdydurke* z fragmentem *Krajobrazu podziemia*: „Drzewa karłowate w materii swojej były jak gdyby cherlawe i purchawe, wydawały się raczej grzybami i były tak wystraszone, że gdym jednego dotknął, od razu pękło”; „Grzyby wielkości dębów: łeb takiego grzyba / Pełny jest jam do których niełatwe dostępy”. Gombrowiczowski, przekorny antynaturalizm i Szenwaldowskie odwrócenie toposu natury z azylu piękna i doskonałości w pokraczności i zwiędłości zdaje się ukrytą tęsknotą za niekłamana, bo nieskonwencjonalizowaną, doskonałością i pięknem. To istota romantycznego poszukiwania: odwrócić, wywinąć na opak, zniekształcić, by potem za tęsknić do pierwowzoru.

⁷⁵ Za: M.H. ABRAMS: *Formy wyobraźni...*, s. 209.

⁷⁶ Za: A. BARANOWSKA: *Kraj modernistycznego cierpienia*. Warszawa 1981.

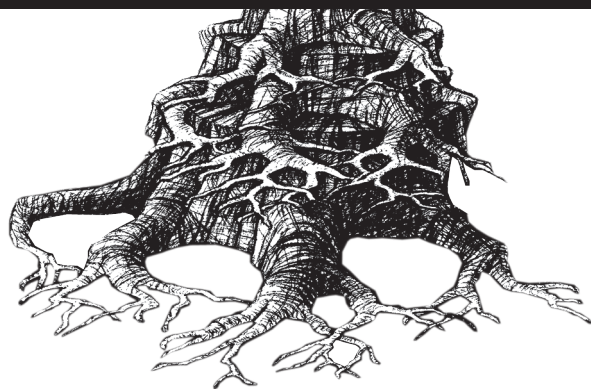
⁷⁷ G. POULET: *Metamorfozy czasu*. Przeł. P. TARANCZEWSKI. Warszawa 1977, s. 432.

I w dobrotliwym Dr. Jekyllu rysują się mordercze zamiary Mr. Hyde'a. Taki romantyczny, antynomiczny ego-centryzm, znamionujący działania monologisty, został specjalnie spreparowany na potrzeby onirycznej instancji autorskiej, podmiot *Kuchni mojej matki* bowiem zmienia często w swej romantycznej kameleonowości „skórę”. Raz widzimy go jako hipnotyzera, przewodnika, podróżnika, arcykuchcika, by za chwilę widzieć go zmienionego w rzeźnika, nadzorcę morderczych maszyn, architekta zbrodni. To liryczny konstrukt wedle romantycznego przepisu na podmiot „jako mikro-kosmos, obraz, podobieństwo, odbicie, zwierciadło, skrót, rekapitulację wszechświata”⁷⁸.

⁷⁸ M. JANION: „*Kuźnia natury*”. W: *Problemy polskiego romantyzmu*. Cz. 2. Red. M. ŻMIGRODZKA. Wrocław 1974, s. 13.



„Chłup” w „grób”,
czyli jak uciec z idylli?
Sielanka
Jana Lechonia



Rozwalony opłotek i stary kołowrotek,
Na trawie suszą len.
Na łące aż różowo od malutkich stokrotek,
A wszystko to jak sen.

Ktoś tam płacze nad nami, ach! prawdziwymi łzami,
I strugi słycać chlup.
Idę między kwiatami, czerwonymi malwami,
Gdzie przy kościele grób¹.

Lechoniowe teksty poetyckie traktuję zawsze jako ogromne wyzwanie, a właściwie mozół niemożliwy – łatwość składania słów jest w przypadku skamandryty wprost proporcjonalna do trudności odtajemniczenia jego poetyckiego świata. Bo w jaki sposób wytłumaczyć melodykę i śpiewność jego poetyckich utworów wobec równoległych zapisów chrapliwego dygotu i lęklivego, jęklivego dykcjonarza egzystencji? Wytłumaczenie tej dyspersji twórcy – między zapisem dziennikowym a obliczem odrysowanym w poezji – nie tylko sprawia trudność, ale każe zadawać najprostsze pytania o prawdę (kłamstwo) tej mowy związanej. Lecz czy Lechoniowa dykcja, którą za Balcerzanem moglibyśmy nazwać „staromową”², to pogodna i delikatna pochwała harmonii? Dlaczego poeta unoszący się w „Herostratosferze”³ – a przez to oddychający jakąś inną mieszanką powietrza – próbuje nas przekonać do modelowanego przez siebie wizerunku jako staromodnego miłośnika polskości, czciciela odwiecznych imponderabiliów, a sam w konfesyjnym tonie dziennika ujawnia swe potępieńcze żale, daremne zamiary i gorycz choćby najlepszej obczyzny? Można zatem ukuć iście Gombrowiczowski sylogizm egzystencji i poezji Lechonia: im trudniej w życiu, tym prościej w liryce, im mroczniej co dnia, tym piękniej w chwili poetyckiej. Złożony w tomie *Marmur i róża* króciutki wiersz *Sielanka* wydaje się realizować ten naprędce skomponowany algorytm z dodatkową uwagą: im bardziej lapidarny tekst, tym rozleglejszy zakres pytańników.

¹ J. LECHOŃ: *Sielanka*. W: IDEM: *Poezje zebrane 1916–1953*. Londyn 1954, s. 149.

² E. BALCERZAN: *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*. Kraków 1997, s. 14.

³ Za: K. IRZYKOWSKI: *Lżejszy kaliber*. W: IDEM: *Pisma*. Red. A. LAM. Kraków 1976, s. 585.

Idylla anagramatyczna

Irvin Babbitt zupełnie niszczy nasze poczucie pastoralnego bezpieczeństwa, kiedy mówi o terrorze sielanki, o miejscu sielankowym, które kiedyś było terenem przeklętym, miejscem zbrodni. Możemy powiedzieć, że każde subtelne, niewinne marzenie *pastoral* wznosi się na piętrzących się kopczykach kości, na humusie wielopokoleniowego przyrostu, które to świat literackiej sielanki potrafi przemienić w malownicze pagórki i żyzne, kwietne łąki. Sfera idyllicznych wyglądown potrafi nas zwieść, a raczej uwieść wypracowaną przez wieki topiką bezgrzesznego ustronia, odpoczynkowego azylu. Jednak wszystko odkłada się pokaźną warstwą w języku – warto więc pobałaganić w tym świecie z *papier mâché* i wbić szpadel, by pobrać próbkę gruntu w tym ogrodzie „wiecznej wiosny”.

Rozwalony opłotek i stary kołowrotek,
Na trawie suszą len.
Na łące aż różowo od malutkich stokrotek,
A wszystko to jak sen.

Gwoli ścisłości należałoby wspomnieć, że ten fizyczny wymiar świata ma atest estety (a nie etyka). Jednak dziwić może niedoskonałość przedmiotów przedstawionych – ich wyeksploatowanie bliskie całkowitemu zużyciu („rozwalony”, „stary”). Zrujnowane domostwo z zaniedbanym obejściem wbrew pozorom potęguje idylliczny wymiar świata. Rzeczy znaczą tyle, ile na nich pozostawimy własnych śladów. Im większa dewastacja poetyckich artefaktów, tym mocniejsza relacyjna więź przedmiot/podmiot. Wymownym przykładem niech będzie pewien muzealny eksponat – przeciętny, mały wazonik noszący ślady sklejanania z objaśniającą tabliczką – „Ten wazonik stłukł Marcel Proust”⁴. Lechoniowy model sielanki podlega podobnym prawom podnoszących znaczenie zniszczeń – rozwalony i stary wcale nie oznaczają tu chudoby i mizerności – wręcz odwrotnie – familiarne bogactwo, swojskie bytowanie i sygnowanie rzeczy chronotypem własnego życia. Ścieralność, kruchość, murszenie to ślady życia – a nie oznaki śmierci.

W tym momencie jesteśmy w zenicie pastoralnej samowystarczalności – należało stworzyć tylko pozory, że nie potrzebuje się Niczego i to zostało uczynione. Lecz: Nic potrzebuje nas – by na mocy naturalnego

⁴ Za: S. GREENBLATT: *Oddźwięk i zachwyty*. Przeł. A. WILSON. W: IDEM: *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*. Red. i wstęp K. KUJAWIŃSKA-COURTNEY. Kraków 2006, s. 175.

prawa entropii mogło pobrać swą dziesięcinę. Dlatego ta chwila jasności widzenia wydaje się „jak sen”. Czy marzenie senne, podsycane narkotycznym zapachem łąk, nadmiarem kolorów („aż różowo”) i hipnotycznych kształtów (obracające się tarcze stokrotek) to platforma tego, co w filozofii zwie się szczęściem, czy może sen znaczy tyle, co w piosence cytowanej przez Miguela de Unamuno: „Każdym razem kiedy pomyślę – że muszę umrzeć – rozciągam płaszcz na ziemi – i śpię, ile się da”⁵? Sielankowy sen Lechonia wydaje się bardziej psychogennym wzmocnieniem układu odpornościowego przed rozpaczą niż snem o posiadaniu „udzielnego świata” prywatnej Arkadii. Na prawach poetyckiej oniriady powstaje przestrzenna makieta *pastoral* – sztuczna powłoka słów, którą celowo poeta wystawił na łatwą demistyfikację – byśmy wychynęli spoza tej błony okrywającej świat, byśmy zdjęli z oczu bielmo lingwistycznego fałszerstwa. W tej „odkrywce” znaczącego, w przeglądaniu dźwięków i liter warto wykorzystać metody analizy anagramatycznej. Jean Baudrillard tak konstatuje warunki, reguły i stawki gry w anagramy:

[...] pierwotna całość rozpada się tu na „obiekty częściowe”. Nie idzie zatem o jakiś inny sposób istnienia Tego Samego, o zreiterowanie, czy sparafrazowanie [...] Chodzi o wybuch, rozpad, rozproszenie, rozczłonkowanie i poćwiartowanie, wskutek czego słowo zostaje unicestwione.[...] Akt symboliczny nie jest jednak nigdy takim „powrotem”, ponownym scaleniem zażegnującym wyobcowanie, wskrzeszeniem tożsamości – przeciwnie, jest zawsze rozproszeniem imienia i znaczącego, eksterminacją terminu, bezpowrotnym rozsianiem, i to one stanowią warunek możliwości intensywnego krążenia zachodzącego w obrębie wiersza [...] zwracając językowi rozkosz, z której nic nie wynika, ani nic nie pozostaje.⁶

Wysunięta na pierwszy plan warstwa przedstawieniowa sielankowego ustronia wabi czułostkami, zdobi kwiatowymi ornamentami. Trzeba nam zajrzeć pod podszewkę tej figuratywnej mowy, uodpornić się na uwodliwy powab idylli i rozsunąć zasłony, które kryją konieczność śmierci, przymus cielesności, klęskę wiary. Pomoc w tym zakresie oferuje prekursor anagramatycznych treści – Ferdinand de Saussure oraz jego zasada parowania (składania samogłosek i ich zerowania, by wydzielić sensorodną resztę) i prawo słowa – tematu (hipogramatyczne uwypuklenie nazwy, słowa, imienia własnego).

⁵ M. DE UNAMUNO: *Don Kichote. Fragmenty eseju filozoficznego „Del sentimiento tragico de la Vida*. Przeł. H. WOŹNIAKOWSKI. „Znak” 1974, nr 4, s. 458.

⁶ J. BAUDRILLARD: *Wymiana symboliczna i śmierć*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2007, s. 250, 251.

Strofa pierwsza składająca się z przeplotów czternastozgłoskowca z frazami sześciosylabowymi i z rymami żeńskimi w odróżnieniu od zastosowanego w tym miejscu w strofie drugiej konsonansu oksytonicznego⁷ wydaje się nie przynosić zaskakujących odkryć. Ujawni swą treść dopiero, gdy wyrecytować strofę w kółko kilka razy. Rezonans głoski sonornej, drżącej „r” i dźwiękowej „l” z jednej strony nastraja ten liryk familiarną emocjonalnością naśladującą miarowe szmery i trzaski rodzimego obejścia, z drugiej strony przynosi złowieszcze, elegijno-minorowe nuty. Rytmiczne klekotanie tkackiego mechanizmu (opłotek, kołowrotek, różowo, stokrotek) wzmacnia odgłosy transmisyjnej maszyny. Stukot przędzalni, w której się znajdujemy, pozwala również myśleć o tym tekście metatekstualnie. Wehikułem rytmu anagramatyki przenieśliśmy się poza ramy sielskiego landszaftu – w ciemny tkacki warsztat. Kicz z makaty z rustykalnym pejzażem znajduje się już po drugiej – innej niż oczywista, naoczna, stronie. To, co było niedostępne naszemu pojmowaniu, co stanowiło bieguny nieprzewyciężonej sprzeczności, teraz układa się w logiczną, choć smutną całość. Stokrotki tracą tu powab i zapach – są tylko multiplikatorem światobrazu, który w zestawieniu z wielkim kwantyfikatorem („A wszystko to jak sen”) stanowi osnowę tego odwróconego gobelinu. Rozmaitość idyllicznych pól – uprawnych, cmentarnych, ogrodowych, niebiańskich po drugiej, metapoetyckiej stronie znaczy warstwie pól semantycznych – językowych, spacjalnych, temporalnych. Możemy powiedzieć, że siła piękna sielankowego obrazu jest wprost proporcjonalna to eksplozywnego uwolnienia mortalnej energii w prawdziwym świecie równoległym. „Rojenie się, mrowienie, tumult [...] – to odpowiedzi życia na bezruch, ciszę i samotność śmierci”⁸. Dlatego Lechoniowa sielanka ujawnia w swej warstwie powierzchniowej tylko pogodność, guliweryczną czułość (malutkie stokrotki), miejsce domowe, a ukrywa zamierające mamrotanie śmierci, warkot mielących żaren. Do podobnych konstatacji doprowadza pozycjonowanie podmiotu mówiącego. W tym krótkim utworze zbiega się kilka instancji mówiących – oni, my, ktoś, ja. Nie znaczy to jednak, że to sielanka bezpańska, pisana sobie a muzom. Monologista ujawnia się już w tytule – w wydawałoby się przeźroczystej etykietce genologicznej. Słowo „sielanka” poddane analizie anagramatycznej ujawnia domyślnego monologistę kryjącego się za partykułą „się” w konfesyjnym: sielanka/się lękam. Tekst niczego nie oznajmia,

⁷ Por. M. PYTASZ: „Sielanka”, czyli *Morfeusz w matrixie Jana Lechonia*. W: *Dialogi z romantycznym kontekstem. Szkice o poezji polskiej*. Red. J. DEMBIŃSKA-PAWELC, A. DZIADEK. Katowice 2006, s. 35–51.

⁸ Za: G. GUSDORF: *Śmierć – marzenie senne – przetrwanie*. Przeł. M. MENDYS-RYCHTER. „Ogród” 1992, nr 2.

stawia ciche pytania, daje subtelne podpowiedzi. Jednak wyrafinowanie idyllicznego stylu pozwala prowadzić poszlakową analizę wspartą koronkową grą anagramów. Kto stwarza świat i niebiosa w ośmiu wersach, wie, jak ważna jest w tekście każda litera.

Idylla kempowa

W sielankowym obrazku Jana Lechonia, niby w płaskim zwierciadle, skupia się zamknięta wizja świata. Na tym polega siła krótkich prób literackich, które obejmują swym zasięgiem więcej niż niejeden rozwlekły poemat opisowy. *Sielanka* Lechonia to raptem osiem wersów – ale jakże sugestywnie oddaje ona pełnię modelowanego świata. Liryczna opowieść zamknięta w zwięzłych znakach, utrzymana w porządku elipsy, zawiera w sobie paradoksalnie ogrom dantejskiego, trójdzielnego projektu. Idylliczny ogród nie szerzy się w bezkres, kopuła tego nieba nie rozmywa się w nieskończoność – to teren ogrodzonego siedliska z nałożonym kloszem nieboskłonu. W tym mikromodelu jest miejsce i na domostwo, i na uprawne pole, i na kościół z miejscem cmentarnym. Sugerowana perspektywa, pierwszy i dalszy plan, przecinające się płaszczyzny powodują poczucie bliskości i swojskości tekstowej przestrzeni sprawiają wrażenie bałamutnej gigantomanii. To światotwórstwo pełne respektu wobec gatunkowych wyznaczników z jednoczesnym maksymalizmem rozszczeń. Czy znając Lechonia jako znakomitego inscenizatora, mistrza lirycznego spektaklu, możemy doszukiwać się zaprogramowanej przewrotności w „wystawiononej” tu sielance? Czy dziwna słodycz, jaka płynie z tego pejzażyku „wsi spokojnej”, nie wyznacza nam trybu lekturowego inspirowanego manieryzmem i kulturą kampu? I nie o źródłosłów kempowości tu chodzi, lecz o podjętą estetykę sztuczności, przesady i kiczu.

W dzienniku Lechonia odnaleźć możemy taki wpis: „Najszczerzej uważam, że należy mi się jakaś psychiczna puchowa poduszka utkana z czyjejsz czułości, na której mógłbym złożyć głowę i usnąć”⁹. Pisana, mniej więcej, w tym czasie *Sielanka* staje się realizacją tego pragnienia, które przybiera najgwałtowniejszą postać. Ten literacki odzew na doświadczenie życiowe to osobliwy stop emocjonalności, delikatnej drwiny i bombastycznej bufonady. I właśnie ta pretensjonalna szablonowość idyllicznego wiersza zbliża go do estetyki kampu. Chociaż mogłoby

⁹ J. LECHOŃ: *Dziennik*. T. 3. Warszawa 1992, s. 421.

się wydawać, że rustykalny zamysł to tylko utwór odpoczynkowy dla umęczonej emigranckiej duszy, rodzaj namarzennego ekstraktu, przynoszącego spokojny sen zakłęcia. Owszem, te składniki również są integralnie wpisane w możliwe interpretacyjne rozwidlenia. Odgrywana z namaszczeniem maskarada życia i śmierci pozwala przypuszczać, że rzeczywistość niepokoiła poetę do tego stopnia, iż powstrzymywało go to niemal od tworzenia z niej poezji. W świecie sztuczności Lechoń czuł się naturalnie – sam był kwintesencją poetyckiej koturnowości i życiowego pozerstwa. Możemy powiedzieć: Jan Lechoń, którego naprawdę nie było – nie istniała osoba z krwi i kości kryjąca się za tym pseudonimem. Było to tylko wymyślone od początku do końca przedsięwzięcie chorobliwie ambitnego poety, rodzaj *performance'u*, który przesłonił egzystencję Leszka Serafinowicza. Wojciech Wyskiel wyliczając autoryzowane wizerunki Lechonia, potwierdza nasze przypuszczenia: „[...] kicz rozzuchwalony do granic szaleństwa, wzruszenie nie potrzebuje żadnego wsparcia z zewnątrz, samo z siebie wyłaniając następne egzaltacje, powiedziałbym: *perpetuum mobile* wzruszenia”¹⁰. Widmowy żywot Jana Lechonia zyskuje bezpośrednie analogie w stylistyce jego poezjowania, w dbaniu o kontrolowaną nieautentyczność – znak firmowy tej szukającej swej osobności muzy. Warto spojrzeć raz jeszcze na sielankę jak na syntetyczny wykwit Lechoniowego życia na niby i śmiertelnie poważnego traktowania poetyckiego rzemiosła:

Rozwalony opłotek i stary kołowrotek,
Na trawie suszą len.
Na łące aż różowo od malutkich stokrotek,
A wszystko to jak sen.

Siedlisko na ustroniu – miedziany blask staroci, przejrzysty błękit nieba, zniewalający upał (frenetyczny spokój) i dławiący zapach łąk służą obrazowemu rozplanowaniu, topograficznemu opanowaniu terenu opowieści przez indeksalne znaki, wektory poszerzające tekstowy świat. Sen o posiadaniu udzielnego świata zaczyna się od spisu inwentarzowego, który przypomina pracę dekoratora układającego scenografię z zakurzonych elementów znalezionych w magazynie literatury. Sentymentalne klisze, wyeksploatowana motywika, leksykalne stereotypy i komunały wydają się potwierdzać nasze wątpliwości co do wartości tej deweloperkiej oferty w stylu *rustic retro*. Druga część sielanki także nie przełamuje owego stylistycznego impasu:

¹⁰ W. WYSKIEL: *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie*. Kraków 1988, s. 114.

Ktoś tam płacze nad nami, ach! prawdziwymi łzami,
I strugi słychać chlup.
Idę między kwiatami, czerwonymi malwami,
Gdzie przy kościele grób.

Nasz wzrok przesuwają się od dyskretnej wewnątrzdomowej przestrzeni zaznaczonej detalem do zaokiennej granicy posesji („opłotek”), pola za tą posesją, nieboskłonu za tym polem, kościoła pod tym nieboskłonem i grobu przy tym kościele. To punkty wyznaczające granice tego świata *pastoral* – a raczej literackiego rezerwatu wyczerpanych konwencji, ginących gatunków. Coraz wyraźniej monologista daje nam do zrozumienia, że znajdujemy się w przestrzeni wystudiowanej sztuczności. Lecz wielkość tego teatralnego pudła wydatnie zogromniała. Właściwie to paradna scena ziemi pod łukowatym sklepieniem nieba. W jakim celu powołał poeta do istnienia taką ekologiczną krainę – kwiecistych łąk, przejrzystego powietrza, rwących, czystych strumieni? Pomimo czułości i czarowności tego światooobrazu czuć tu agresywną poetykę, kneblującą zakaz. Hipertrofia rozkoszy bowiem może być jedną z najokrutniejszych katuszy, jeśli nie dopuszcza do głosu negatywów rzeczy, prawd czasem okrutnych. Jak konstatuje poeta: „Piękno nie jest niczym innym, jak straszliwości początkiem, który jeszcze ledwo wytrzymać możemy”¹¹.

Kicz jest najlepszym polem do mówienia o naturze, pięknie i prawdzie. Dlatego poeta dzięki stylistycznemu zdyscyplinowaniu wypracował uproszczony i nieskomplikowany model idyllicznego studia. Coraz subtelniejsze formy oszustw, przemyślniejszych sztuczek prowadziły do pojawienia się coraz bardziej wyrafinowanych sposobów ich demaskowania. Pomysł Lechonia jest przekorny: prostota, schematyczność, ma być kamuflażem skomplikowania i nierozstrzygalności. Podobnie skomponowane jest krótkie opowiadanie Maurice’a Blanchota zatytułowane *Idylla*. Fabuła tej opowieści rozgrywa się w przestrzeni dwóch słownych deklaracji – „Nie można uciec od spektaklu szczęścia” i „proszę nie wierzyć pozorom”. Paweł Mościcki tak tłumaczy te zabiegi: „[...] powstaje coś w rodzaju *theatrum litterarium*, w którym odbywa się nieskończony pochód przeciwieństw, nieodsyłających do żadnego celu ani źródła, a także nietworzących żadnych nadrzędnych całości znaczeniowych. Blanchot buduje w ten sposób swoistą dialektykę przeciwieństw. Podważa realność opozycji, sytuuje się na zewnątrz, nie próbując jednak ich rozwiązać przy pomocy terminów nadrzędnych lub pośredniczących”¹².

¹¹ Za: W. HULEWICZ: *Rainer Maria Rilke*. W: *Do Polski przyjadę... Rainer Maria Rilke w oczach krytyki polskiej*. Wybór i oprac. M. ZYBURA. Wrocław 1995, s. 66.

¹² Za: P. MOŚCICKI: *Idylla gościnności i zdarzenie opowiadania*. W: *Maurice Blanchot. Literatura ekstremalna*. Red. P. MOŚCICKI. Warszawa 2007, s. 17.

Próba języka niemożliwego łączy Aleksandra Akima – bohatera Blanchotowskiej *Idylli* i Jana Lechonia – postać równie nierealną.

Ze swojej skóry, swojego świata i języka poeta wyjść nie może. Tęskniąc za rzeczywistością, skazany jest na nieustanne układanie lirycznych szarad. Poszukując prawdy o człowieku, ma poczucie, że inscenizuje perypetie zapalczanych ludzików i porcelanowych laleczek. Dlatego, by przełamać prymat sztuczności, musi ją przenicować, przesterować jej specjalno-temporalne układy, wydrwić i obnażyć jej mistyfikującą naturę. *Sielanka* Lechonia kryje bowiem w sobie inny, zgoła niesielski, tekst. Można nazwać ją barykadą wzniesioną przeciwko tyranii śmierci, wbrew reżimowi fatalizmu, mimo że śmierć w tym utworze sygnalizowana jest tylko znakiem przykościelnego grobu. Na tym jednak polega alegoryczność idyllicznego świata. Mocniejszy wyraz ludzkiego niestatku dadzą raczej pierzchliwe bańki mydlane niż ciemne mydliny. W sentymentalnym światku sielanki, gdzie trup budzi niesmak, a śmierć jest oczom niemiła, nie sposób mówić o śmierci dosłownie, literalnie ją znakować. Lecz zdając sobie sprawę z tej konwencjonalności, można dopowiedzieć to, co celowo przemilczane, odsłonić to, o czym ogrodnicy idylli nie potrafią mówić bez ogródek.

Wystarczy przesunąć trochę scenografię, zajrzeć za kulisy. Częściowo już wyświetliliśmy, drogą anagramatycznych analiz, ukryte mechanizmy wprawiające w ruch tę makietę rzeczywistości. Teraz dajmy się uwieść tej iluzji, by móc rozpoznać sens owego tekstowego świata. Liryk, który stawia nam zaciekły opór, broni swych głębokich tajemnic zaczyna rozkwitać w momencie, gdy przestajemy go maltretować metodologicznym instrumentarium. To, co trywialne i zbanalizowane, musi takim pozostać, w imię prawdy poetyckiego zamysłu. Czasami warto zatrzymać mechanizm interpretacyjnej maszyny, by to, co wydaje nam się apologią banalności, a jest najszczerzym w swym poetyckim porywie wyznaniem, uszanować i nie zwulgaryzować dyskursem naukowej demistyfikacji. Wydrzeć tajemnicę, znaczy po prostu uszanować ją. Marek Zaleski tak tłumaczy specyfikę pastoralnej konwencji:

Ostentacyjna sztuczność idylli, kulminująca w estetyce rokoka, pozwala uznać tę pierwszą za rodzaj literackiego proto-kampu (*camp* – jak można wnosić z jego szerokiej definicji – odwołuje się właśnie do estetyki przesadnego, hiperbolicznego odchylenia od gatunkowej normy wypowiedzi, nad którą się nadpisuje)¹³.

¹³ M. ZALESKI: *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*. Kraków 2007, s. 19.

Lechoń komponuje (jak mógłby określić taki utwór Antoni Czyż) „misterium opery”¹⁴ według estetycznych formuł przesady, uczuciowej egzaltacji, onirycznego przerysowania. Znajdzie się tu i powrót w chłopięcy świat zachwytu widzialnością, zapis pierwszych zapamiętanych idyllicznych scen, ale i motywy fantastyczne czerpane z folkloru, ikonologiczne ilustracje boskiej interwencji. Światobraz pierwszej strofy – nabrzmiała od rzewnej czułościowości – oczyszcza się w strofie drugiej. Ludzka cieplarniana wylęgarnia zostaje obmyta katartycznym deszczem, który jest prawdziwymi łzami płaczącego Boga:

Ktoś tam płacze nad nami, ach! prawdziwymi łzami,
I strugi słyszać chlup.

Słowem uderzającym w całym utworze, wmontowanym w melodię deszczowej echolalii, jest wyraz „prawdziwymi”. Podważa on cały porządek tekstu – staje się rysą na tym nieprzeniknionym kryształ. Pieśń niewinności zmienia się w pieśń doświadczenia. Coś, co miało być kwintesencją naturalności, stało się wynaturzeniem, miało być manifestem autentyczności, a stało się wyrachowaniem, straciło bezpowrotnie licencję na orzekanie prawdy. Jednak Bóg górujący nad światem sielanki też wiele się nie różni od idyllicznej antyutopii. Brak mu spokoju, odmawia też światu majestatycznego, pobłażliwego uśmiechu, którym twórca obdarza swych doskonałych niewolników – pracowitych, gorliwych wykonujących wszelkie nakazane czynności pasterzy, oraczy i poetów. Świat *pastoral* jest miejscem, w którym cuda nikogo szczególnie nie wprawiają w zdziwienie, a ludzie i Bóg żyją po sąsiedzku. Jednak w Lechoniowej *Sielance* widzimy Stwórcę na miarę swojego świata, którego emfaticzne westchnienie – „Ach!” oznacza bardziej boskie politowanie niż empatyczne zjednoczenie. „K t o ś tam nad nami” pisany majuskułą bardziej odpowiada za spektakularne efekty, niebieską pirotechnikę burz, niż jest Bogiem miłosierdzia. Efekty estetyki kampu ukształtowały również boską instancję. Joannes Eduardus Erdmann powiada: „Człowiek śmieje się z innych, płacze natomiast nad sobą samym”. Schopenhauer uzupełnia: „Płacz jest wynikiem współczucia z samym sobą”¹⁵. Czy Bóg z Lechoniowej sielanki płacze właśnie z takich asteniczno-obezwładniających powodów, jak bezsilność lub zniechęcenie? Czy to prywatny dramat dyktatora sensu, wielkiego gospodarza *pastoral*, dla którego pracuje cały świat? Czy może ten boski afekt

¹⁴ A. Czyż: *Romantyzm „z korzeniami”*. W: IDEM: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1997, s. 294.

¹⁵ H. PLESSNER: *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*. Przeł. A. ZWOLIŃSKA, Z. NERCZUK. Kęty 2004, s. 124.

w niebieskiej pustelni jest wynikiem wzruszenia nad światem „małych, cichych, dobrych ludzi”, którzy żyją w iluzorycznym świecie, wierzą w jego sens, wyznają wiarę w boską opatrność, w naturalną homeostazę, a tak naprawdę jeden Bóg wie, że to w żaden sposób ich nie uchroni przed rozpaczą, złem i śmiercią. Człowiek idzie przez ten świat ułudy uspokojony i pogodny – wszechwiedzący Bóg jest historyczny. Krajobraz sielankowy ciemniejszy od mądrości, od bolesnej wiedzy o ludzkiej znikomości i boskiej bezradności. Idylla ginie wraz z roztajemniczeniem jej sekretów, z odkryciem, że „Pozytywny bohater świata idyllicznego staje się kimś śmiesznym, żalonym i zbytecznym, albo ginie, albo przystosowuje się i staje egoistycznym drapieżcą”¹⁶.

Ten układ sił wiele wyjaśnia – ostateczny sens leży poza zasięgiem ludzkich możliwości intelektualnych – ale i boskich. Rojenie się pozorów, pierwotny porządek natury zawołowany nadprzyrodzonym łańcem powodują, że ta sielanka (która również jest tylko powidokiem sielanki) przeistacza się w cmentarną, z ducha elegijną medytację.

Idę między kwiatami, czerwonymi malwami,
Gdzie przy kościele grób.

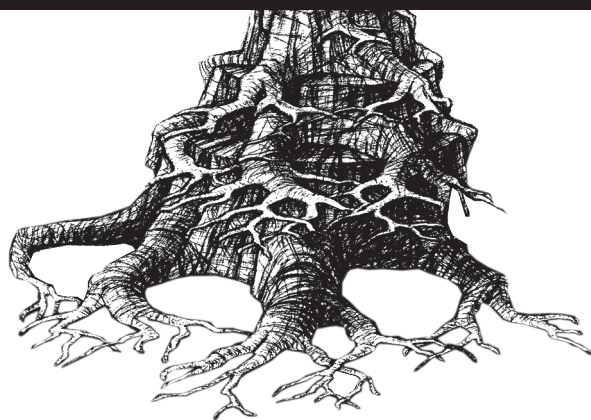
Tekst, jak ludzkie życie, kończy się grobem. Powiedzieć: „Et in Arcadia ego”, to sprzeniewierzyć się wpisanej w utwór podwójności – by być iluzją i jednocześnie zdawać sobie sprawę ze swej iluzoryczności. Nagrobek nie jest już, jak w sielankowych utworach, budzącą niepokój i zdziwienie pasterzy, zagadką, lecz jedynym możliwym wyjściem z tego świata zbiorowej hipnozy.

Ciekawym ornamentem Lechoniowej opowieści są elementy florystyczne – od łąkowego źdźbła trawy, przez uprawne pola lnianych konopi, do różowych stokrotek i czerwonych malw. Szczególnie ważna staje się ta mowa kwiatów, jeśli przeciwstawimy ją grupie zaimków osobowych (ja, on, my), których rzeczownikiem korelacyjnym jest człowiek albo „Ktoś nad nami”. Kwiaty mają nazwy (len, stokrotka, malwa), przymioty (różowe, czerwone) w tym bezludnym, nienaznaczonym podmiotowością, świecie. Tak jakby ludzie byli tylko, w swym końcowym efekcie, humusem pozwalającym okryć świat piękną szatą, florystyczną zasłoną, tak, by nikt pod tym szczelnym przykryciem nie dostrzegł otchłannej rozpadliny, by wszyscy nadal mogli trwać w szczęśliwym zapomnieniu.

¹⁶ M. BACHTIN: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. GRAJEWSKI. Warszawa 1982, s. 459.



Nie ma nic poza tekstem... Koheleta
Na marginesach *Koheleta*
Andrzeja Buszy



Tako rzecze Kohelet

Wyzwanie, jakie postawił przed sobą Andrzej Busza, pisząc poemat *Kohelet*, wydaje się jednym z najtrudniejszych lirycznych zadań, z jakim może się zmierzyć współczesny poeta. Bojaźń, onieśmienie, szacunek – to tylko wybrani odwieczni strażnicy broniący dostępu do „wielkiego kodu” Biblii. Można się zastanawiać: Dlaczego obrazy i rytmy Koheletowych myśli były inspiracją dla prób Andrzeja Buszy? Z jakich powodów młody, świetnie zapowiadający się poeta rozpoczyna swą poetycką drogę od momentu, który jest dla wielu ostatnią przystanią, punktem zwieńczenia i zamknięcia poetyckich ksiąg? A może biblijny foliał był niezawodnym poręczeniem, bezdyskusyjnym walorem i zuchwałą spekulacją na młodoliterackiej giełdzie papierów niedowartościowanych? Czy Andrzej Busza złamał zakaz poprawiania świętego tekstu, by można mu było zarzucić blasfemiczne chuligaństwo, czy wyłamał kanoniczne ramy, by zostawić swój ślad między świętymi wersetami? A może to oczarowanie melodyką i głębią biblijnego doświadczenia egzystencji „tchnęło” poetę do twórczej kontynuacji dawnego proroctwa?

Tekst mądrościowej *Księgi Koheleta* (i jego późna Buszowa restytucja) ma charakter epistemologiczny, stanowi perspektywę zarówno twórczą, jak i życiową. Warto dodać, że wpisane w tekst *memento* o „pogoni za cieniem” i pożerającej wszystko pustce nie demonstrowuje dalekosiężnych planów manifestu, a prowokuje bardziej do rezygnacji z jakichkolwiek zamierzeń, zawieszenia wszelkiej rozwojowej działalności. Trzeba wiedzieć, jak katorżniczy to wysiłek wiary, kiedy zamiast obietnicy dobrej nowiny ma się promesę płonnej nadziei. Warto więc na początku zbadać tekstologiczne potencjały świętego proroctwa.

Księga Koheleta ma w sobie zaprogramowaną plenność – jej totalistyczne metafory są w stanie pomieścić i przenosić sensory jeszcze nieujawnione – dlatego biblijny manuskrypt musi być nadpisywany, uaktualniany kolejnymi notacjami ludzkich wysiłków, by zatrzymać pustkę i rozpacz konkluzjami o wiecznej wygranej tej ostatniej. Gdyby praca tekstu została zatrzymana i nikt by nie nowelizował biblijnej historii, wtedy jej sens byłby dla współczesnych nieczytelny, dostępny wyłącznie mocą egzegetycznego czytania opartego na erudycji i rzetelności. Poeci, prozaicy, dramaturdzy, którzy przedstawiają Koheleta w pustce XX wieku, sami stają się niejako bohaterem swych literackich prób, który od ponad 2 300 lat układa pieśń ludzkiego doświadczenia i – jako chyba

jedyny z biblijnych mędrców – może poszczycić się trafnością i trwałością każdego z wypowiedzianych przez siebie wersetów. Dlatego słowa dawnego mędrca wypowiedziane ustami już współczesnych monologistów możemy nazwać najdłuższym tekstem kontynuowanym, najobszerniejszą wypowiedzią poskładaną z niezliczonej ilości pojedynczych głosów szukających sensu. Można mówić o „długim trwaniu” *Księgi Koheleta*, której palimpsestowe pierwsze pokłady sięgają dna najgłębszych kopalnianych szybów, jako o testamencie totalnym, w którym każdy czytelnik jest świadkiem, a każdy piszący testatorem. W takim wypadku: nie ma nic poza tekstem Koheleta – żaden utwór pisany nie ma mocy wychynąć poza granice posiadania dawnego króla.

Nieograniczony potencjał interpretacyjny *Księgi Koheleta*, która łączy atomizm i holizm, mechanycyzm i mistycyzm, teleologię i kazualność, nakazuje rozbudowywać w nieskończoność ten skazany na prowizoryczność projektu. W filozoficznej wielkiej syntezie, której patronuje Kohelet, poznanie ma charakter asymptotycznego przybliżania się do nieosiągalnej pełni pustki. Dopóki trwać będzie żmudny pochód ludzkości i kontynuowane będzie skryptoralne uwiecznianie myśli, dopóty rozrastał się będzie rezerwuuar Koheletowej semantyki. A potencjał tego ogromniejszego tekstowego zasobnika, który ma gromadzić wszelkie zapisy ludzkiego gatunku, tak ocenia uznany biblista – Franco Ravassi:

Obok „niezmiernej pustki” Kohelet stawia pełnię ludzkiego działania, pełnię burzliwą, zapełnioną czynami, słowami, wysiłkiem i nadziejami. Z tego dziwnego związku pomiędzy nicością i istnieniem rodzi się i urasta do wielkich rozmiarów – wijące się jak wąż pod sklepieniem nieba i na drogach historii – zasadnicze pytanie: „Jakie znaczenie, jaki sens?”¹.

Nie ma nic poza tekstem Koheleta. Nic, jeśli jest jakoś uchwytnie, ujawnia się w tej księdze. Jednakowoż – między apofatycznym dotknięciem pustki a wszechogarniającą plennością inwentaryzującej metafory – nie ma nic poza tekstem Koheleta. Wszyscy piszemy pod jego okiem. Kultura, sztuka, literatura to testament Koheleta. Szczególną wartość w tym przez wieki realizowanym formacie ma grafia, inskrypcja, niewymazywalny ślad. Wszystko, co zapisane, stanowi świadectwo jątrzącego się bez przerwy zranienia, odnawiającego się po wielokroć ropiejącego wysięku. Miliony zapisanych stron to protokół w sprawie globalnej rozpaczki – procesie przeciągającym się w nieskończoność (ludzką skończoność), w którym każdy człowiek obarczony dziedzictwem wąt-

¹ G. RAVASSI: *Kohelet*. Przeł. J. SKRZYPIŃNIK. Kraków 2003, s. 60–61.

pienia powołany zostaje na świadka, a mowa prokuratorska nie może być wygłoszona, gdyż główny oskarżony wycofał się ze świata i słuch po nim zaginął. Stenogram i zapis tego sądowego postępowania, rozpoczęty przez Koheleta, w którego piśmie Bóg w zadziwiający sposób wykreślony jest z ludzkich doczesnych przygód, bliski staje się innemu świeckiemu moralście przełomu wieków – Fryderykowi Nietzschemu. Nie łączy ich tylko minorowy ton wyznawanego humanizmu, w którym Bóg pomniejszony zostaje do roli odwoławczej formuły, modlitewnej apelacji, retorycznego ozdobnika. Ta skandaliczna instrumentalność wobec boskiego majestatu oburzała i oburza wielu biblistów, czytelników, wiernych, którzy wczytują się w Koheletowe wersety. Nietzscheański duch, choć nawiedza w podobny sposób myśli swych czytelników, nie tylko w tym obrazoburstwie zbliża się do prowokacyjności kanonicznej księgi. Zadziwia mnie bliskość w pojmowaniu i oglądzie świata tych dzielących przedział 2 200 lat czasie mlecznych braci – Koheleta i Nietzschego. Obydwaj kierują się niezmiennym wskazaniem igły magnetycznej, która wyznacza kierunek rozważań o arcyłudzkiem i nieludzkiem, o pustce i przesyce, o zażegnaniu rozpaczy i wiecznym powrocie przeklętych problemów. Ci dwaj mędracy, podobnie jak przedsokratyczni Grecy, zaczynają swe pisma od potoczystej logorei, a kończą swe pieśni, już w duchu Heideggerowskiego *Dasein*, wymownym milczeniem. Poemat Andrzeja Buszy twórczo włącza się w tę ponaddziejową dyskusję o żywej materii i przebóstwiającej/uczłowieczającej ją idei. Na tym polega ciągłość Koheletowego tekstu. Wdrukowane, nieścieralne znamię nadziei/nonsensu i uporczywa repetycja – ciemna pradawność rozpaczy, z którą każdy piszący czuje się związany – powoduje niesamowite ujednolicenie wszelkich humanistycznych marzeń. Każdy postawiony na papierze znak – nieważne, czy wynikający z myśli literackiej, naukowej, czy ze zwykłego hosztaplerstwa, nieważne, czy arcydzielny, czy małej wartości, umacnia ludzką pozycję w walce z czyhającą *hebel* (pustką, marnością), z beczynną rezygnacją. Podróżny Księgi – Edmond Jabès zadaje nam intrygujące pytanie: „Czyż nawet Biblii nie czyta się wprzód jako powieści?”². Jeśli przyjmiemy taki tryb lektury Świętej Księgi, to wersety Koheleta będą powieścią awanturniczą, Rabelaisowskim karnawałem kanonicznego sensu, wielkim bezdrożem, które pozwala nomadzie na medytacyjny przystanek. Jeśli pomyślimy w tym duchu o metatekstowym sensie podjęcia wyzwania orężem pisma wobec nicości, to *Księga Koheleta* ujawni swą innorodną naturę – jako wielkiej zbrojowni, w której przyszłe pokolenia odnajdą mnogość uzbrojonych narzędzi piśmienniczych, skierowanych ostrzem

² E. JABÈS: *Z pustyni do Księgi. Rozmowy z Marcelem Cohenem*. Przeł. A. WODNICKI. Kraków 2005, s.78.

w stronę nicości stylusów. W duchu proroka warto jeszcze raz powtórzyć: nie ma nic poza tekstem Koheleta. Mroczny kaznodzieja, który drogę do swych ciemnych sentencji wyznaczał przez wytrawny sybarytyzm, próbujący wszystkich trucizn i balsamów człowieczego trwania, pozostawia nam w spadku pustynny piasek słów, starte w proch pragnienia, popiół zapisanych kart. Na tym polega przekleństwo języka – im słowa bliżej przylegają do rzeczywistości, tym mocniejszych anihilacyjnych mocy nabierają. Starać się o doskonałą odpowiedniość słowa/rzeczy, to wymazywać świat, powoli znosić jego materialność, pustoszyć rodzime przestrzenie słów. Inkantacyjna moc Koheletowego proroctwa jest przewrotna, gdyż nie tak ważnym, jak się z pozoru wydaje i jak powszechnie naucza się odczytywać biblijne znaczenia, jest klasyczna egzegeza, alegoryczny szyfrogram. Bardziej się liczy wyrafinowana technologia graficzna – układy maksym, stopy gnomicznych sentencji, zbiory mądrościowych przysłów i powiedzonek. Świat człowieczego doświadczenia, zamknięty w przemyślanym układzie skatalogowanych fiszek, przywodzi na myśl bardziej obłąkanego ideą porządku kolekcjonera „skrzydlatych słów” niż biblijnego mędrca poszukującego swej wielkości i pokornego wobec jej przemijania. Mnogość języków, z których składa się Koheletowa księga: fenickiego, aramejskiego, hebrajskiego i innych, może jednak wynikać z konsekwentnie realizowanego eksperymentu. Moment przejścia między językami, tekstowe konektory okazują się ważnymi punktami w Koheletowym logoekscentryzmie. Roland Barthes tak mówi o tym granicznym momencie: „[...] poznać dokładnie załamane w nowym języku niemożliwości naszego języka; zburzyć naszą „rzeczywistość” pod wpływem innych struktur, innych składni; odkryć niespotykane dotąd usytuowanie podmiotu w wypowiedzi, przemieścić jego topologię...”³. Marzenie współczesnego tekstologa to celowe osłabianie, kontrolowana eksplozja, która ma odkryć inną rzeczywistość – burząc oswojone językowe więzy, wyprawić się w językowe światy możliwe, w przestrzeń niesamowitego. Jednak sam moment wyjścia z języka nie może zaistnieć jako skryptoralne świadectwo. Zapis musi być czytelny, a nie widmowy, zamazany. Koheletowa idea wielojęzycznego słownika nie ma w sobie zamiarów tak ekstremistycznych, jak rebelia Barthesa, lecz jest również w swej konsekwencji i totalności planem rewolucyjnym. Kohelet, którego medytacyjne wersety odmieniają po wielokroć *hebel* w rozmaitych czasach, przestrzeniach, ludzkich stanach, społecznych mentalnościach, nie mówi nic innego, tylko tyle, że dla pustki konkurencyjna może być tylko wielość pustek – pustynne pustkowie wypełnione symulacjami

³ R. BARTHES: *Imperium znaków*. Przeł. A. DZIADEK. Przekład przejrzał i poprawił M.P. MARKOWSKI. Warszawa 1999, s. 55.

hebel, które dla poszukującego człowieka stają się ludzącymi spokojem mirażami. Tak powstaje kulista pełnia pustki, która niczym Pascalowska bryła mieści w sobie wszelki ludzki pomyślnik, każdą zapisaną stronę wrzuconą do tej ponadczasowej urny. Idea zamknięcia i trwania w nonsensownych szklanych słojach spełnia się w wizualizacjach Andrzeja Buszy (o czym będzie mowa). Jego poematowa projekcja *hebel* ma w tym zainicjowanym przez biblijną księgę szeregu testamentalnym szczególnie znaczenie. Nie jest jednym z kolejnych, bezwiednych ogniw, włączających się w skryptoralne *continuum*, w poczet hipertekstu Koheleta tylko przez sam fakt nawiązania i restytucji. Sam wysiłek przepracowywania pustki, jaki cechuje wszelki gest skryptoralny, jako postawiony warunek konieczny do włączenia w sferę Koheleta, nie jest warunkiem jedynym, który spełnia poemat autora *Znaków wodnych*. *Kohelet* Andrzeja Buszy stanowi życiodajną wyspę w morzu dryfujących tekstów, osobliwy szyfr do wrót wielkiej biblioteki Babel. Pora tam wejść.

Tako rzecze Busza

Poemat *Kohelet* Andrzeja Buszy skrywa niejedną tajemnicę – tak jak zagadkowy i nieodgadniony jest jego biblijny pierwowzór. Za poetyckim aktem subwersji – przenicowania świętego tekstu, tak, by nie stracił wiele ze swej mrocznej i enigmatycznej mądrości, a jednocześnie odnalazł drogę ku współczesnym prześwitom – kryje się, z jednej strony autorska intencja, a z drugiej, opisywana plenność samego tekstu Koheleta, który bez woli adepta sztuki poetyckiej podpisuje wszelkie jego skryptoralne próby. Andrzej Busza przeczuwa tę podwójną naturę swej poetyckiej pracy. Można powiedzieć, że dobrowolnie zrzeka się praw autorskich wobec majestatu starotestamentalnej mądrości, wkomponowując w poemat duże, oryginalne partie biblijnej księgi. Właściwie to oddanie głosu autentycznemu Koheletowi z III wieku przed naszą erą. Współczesny poeta staje się tylko medium – pomocnikiem użyczającym swych myśli i swego ciała – by z pozorów umarły mógł przemówić na nowo. A dobrze zorientowany w nowoczesności poeta – Andrzej Busza, który mocą mediumicznych zabiegów stał się późną inkarnacją Koheleta, uaktualni prastare prawdy i sprawi zawód idei *modernitas*, próbującej od zawsze zaprzeczyć ciemnym słowem: „Nihil novi sub sole”. I tak zyskają obaj: Kohelet powróci i prawem boskiego zobowiązania rozczaruje wszystkich piewców nowoczesności, a Andrzej Busza uzyska honorowy paszport, z którym każda granica (mocarstwowa, ideologiczna, czasoprzestrzenna)

stanie się niezakłóconym rewizją duktem poetyckiego wędrowca. Taka przyjaźń i takie powiernictwo nie wiąże się tylko z nobilitującą superatą. Kto brata się z królewskim synem sprzed dwudziestu trzech wieków, musi godzić się na samotność w swych czasach, na rodzaj *splendid isolation*. Lecz Andrzej Busza i prorok Kohelet wzmacniają nawzajem swe poetyckie działania. *Kohelet* bowiem jest ostatnim pisanym w języku polskim utworem Andrzeja Buszy⁴. Niestandardowy to tryb testamentalnej wypowiedzi. Radykalizm decyzji często zatrzymuje się na oporniku melancholijnej świadomości gestu „ostatniego”. Łatwiej poecie zakończyć z pomocą takiego mistrza zamknięcia, finalizacji. Koheletowe zawołanie – „koniec pieśni” przypomina o narzuconej sobie surowej regule, o starotestamentalnej dyscyplinie zaklinającej szalejący żywioł autobiografii. Czytelnik Buszy nie musi wcale wiedzieć o dramatycznym rozstaniu z ojczystym, pierwszym językiem, gdyż to wymówienie kontraktu polskojęzycznego liryka staje się informacją redundantną (z pozoru zbędną).

Przybyliśmy z Bogdanem na ten brzeg
szlakiem szalbierzy drwali lemingów
Eldorado hiszpańskich żeglarzy
dawno zaszło na zachodnim widnokręgu
dla nas po zmroku wschodzą puszyste gwiazdy
zawsze z ośmiogodzinnym opóźnieniem
cypel którym niby kończy się ląd
jest tylko jednym z wielu łańcucha przyłądków
co biegnie daleko na północ
nad kamienną podkową zatoki
z latarnią morską i rykiem syren we mgle
piszemy wiersze do dziupli po szarych wiewiórkach
butelkujemy je w szkle po takim Lowrym
który jak pisze gdzieś Bogdan
na wankuwerskiej zapijał się wyspie
a Eklezjastes będąc bardzo mądrym
nauczał lud i powiedział
rzucaj chleb twój na wody płynące
tworzenia wielu ksiąg nie ma końca
a częste myślenie jest utrapieniem serca
końca mowy wszyscy razem słuchajmy
vanitas vanitatum et omnia vanitas
tako rzecze Kohelet

⁴ Za: M.M. RUDIUK: *Między marnością świata a niekarnością pragnień – poezja Andrzeja Buszy*. „Fraza” 2005, nr 3.

Bezcenny spadek ojczystego języka i „kontynentalne” kontrybucje na rzecz innej mowy wpływają na sposób poetyckiego obrazowania. Wielka ucieczka Czaykowskiego i Buszy zdaje się nie mieć końca. „Szlak szalbierzy”, „łańcuch przyłądków”, „ryk syren”, „butelkowanie wierszy” i wysyłanie ich w świat to wyraźne sygnały zniewolenia, życia kontrolowanego i obserwowanego, języka skowanego. Ale czy myślenie o swym tułactwie, o „życiu na wyspach” może przynieść coś więcej niż „utrapienie serca”? Zaciemnianie tych alternatyw powoduje rozświetlenie innego istotnego parametru tekstu: uniwersalności. Jednak bez osobistej tonacji testamentalnego pisma, które jest intymnym rozstaniem z przyrodzonym językiem, interpretacja byłaby niekompletna, odarta z dramatyzmu „przejęzyczenia”. Kohelet, którego imię wedle niektórych etymologicznych ustaleń oznacza mówcę gromadzącego ludzi, byłby kapitalnym patronem ostatniego słowa wypowiedzanego w ojczystym języku. Jeszcze ciekawszą konkluzję badawczą przynoszą sądy bibliistów, którzy twierdzą, że Kohelet to ten, który kumuluje sentencje, który, niczym zbieracz drogocennych osobliwości, kolekcjonuje słowne artefakty. W tym momencie testamentalność wiąże się substancjalnie z melancholią – by w stałej ekspozycji pokazywać to, co utracone, by w poematowym oknie wystawowym trwało biennale „byłego” języka. Być może owe etymologiczne tropy biblijnego imienia są tak ważnym elementem znaczeniowym, że cały poemat nosi lapidarny tytuł *Kohelet*? Imię własne dawnego proroka przejęło królewską władzę nad, jak wskazują na to wszelkie poszlaki, bardzo prywatnym, wręcz kameralnym wyznaniem poetyckim.

Wydaje się, że życiowa sytuacja Andrzeja Buszy, drapującego na sobie szaty Koheleta, wykazuje podobieństwo do, skomponowanej przez Sándora Máraia, fabularyzowanej biografii Laszko Derego, tytułowego Sindbada:

Trzeba się było dać osmalić przez płomień życia, lecz jednocześnie ocalić w duszy pewną zdolność pozwalającą zimno, ze zrozumieniem i bez emocji, niejako z wysokości spoglądać na oszalałą walkę płci, męskie zmagania o kobiety, o pieniądze, o ambicje, o próżność, o posiadanie przemijających i nietrwałych dóbr, o złoty dym, tytuły i rangi, jakimi obwieszali swoje życie i surduty; tak w chwili pożegnania patrzy emigrant, kiedy ostatnim spojrzeniem ogarnia zamglone, znajome krajobrazy opuszczonej ojczyzny⁵.

⁵ S. MÁRAI: *Sindbad powraca do domu*. Przeł. T. WOROWSKA. Warszawa 2008, s. 102.

Testament pisany czy to na wankuwerskiej wyspie, czy w budapeszteńskim labiryncie niczym nie różni się od ciemnych wersetów i mrocznych konstatacji układanych w królestwie Jeruzalem. Nie ma nic poza tekstem Koheleta.

* * *

Koheletowe gabinety, w których umieszczeni zostali twórcy, przypominają kręgi Danteskiego piekła. Miłosz, Herbert, Wierzyński, Wojacek, Gombrowicz – by wymienić kilku wpisanych w poemat twórców, zostają utrwaleni w reprezentatywnych pozach, w starannie wystudiuowanych układach. Zbiór poetyckich modeli kształtowany na wzór ikonologicznej summy, w której dwudziestowieczni humaniści trwają w alegorycznych wizerunkach, przynosi reprezentatywną galerię polskich myślicieli. Każdy dzierży znaczące insygnium jego intelektualnej władzy, każdy znaczący jest emblematycznym znakiem i otoczony fantazmatycznym światem swych tekstów.

Alegoryczne *panopticum*, w którym trwają męczennicy wiedzy bolesnej, współcześni prorocy ponoszący ofiarę rozpacz, nie byłoby wzniesione, gdyby nie zaszczytne posądzenie o element laudacyjny (a wręcz alegacyjny), skierowane wobec autora poematu. Erudycja, z jaką modeluje Busza wizerunki swych zastygłych bohaterów, sprawia, że tracą one płaską formę szablonu, techniczną kalkę wykroju i szkicu, a zyskują trójwymiarowość bryły, iluzoryczny powab hologramu. Mediatyzująca postawa Buszy pomiędzy niczym nieskrępowaną fikcyjnością a faktycznymi wypisami z historii literatury wzmacnia dodatkowe moce oddziaływania tych żywych pomników. Z jednej strony, to muzeum powszechne – czynne w chwili lektury *Koheleta* – dostępne dla każdego, otwarte całą dobę i za jednorazową opłatą, a z drugiej strony, to ekspozycja prywatna, intymne *idearium*, *ex libris* Andrzeja Buszy. Warto obejrzeć z bliska dwa pierwsze eksponaty, a raczej spotkać się z dwoma zakłętymi w nich duchami:

widziałem Miłosza jak w pustej auli
czesał włosy białymi palcami
widziałem starego katastrofistę
pochyłego jak chimera
nad zatoką San Francisco
nadsłuchiwał o zmroku głosów z Litwy
a widział tylko za ciemną wodą
tandetne niebo Swedenborga
widziałem Herberta

siedział wśród profesorów i gołębi [...]
obliczał cenę wygnania
na piersiach miał cyklopią ranę
którą ironią odpędzał
od samarytańskich much

Zbigniew Herbert i Czesław Miłosz to odpowiednio mityczny heros (znak „cyklopiej rany”) i męczennik za wiarę (emblem „tandetnego nieba”), którzy skazani są na kosmiczną samotność, doświadczeni myśleniem jako bolesną, rozczarowującą empirią. Wyrozumowani i pogrążeni w wytrwałej chęci okiełznania rozpacz, godzą się oni na ignorancję świata zaprzątniętego własnymi sprawami, by w anachoretycznym odosobnieniu każdy mógł trwać w swym bezgłosnym monodramie. Andrzej Busza pozwala nam przyłapać poetów na gorącym agonie z pustką. Dzięki poetyckim kamerom możemy ich podpatrzeć, podsłuchać. Niewidoczne zaplecze liryki – życie powszednie twórców – dalekie od wykorzystywania literackich wzorów, obnoszenia się w retorycznych kostiumach, stania na koturnach ambicji i uświęcenia, zyskuje w tej poematowej opowieści miano historii jedynie wartej uwagi i opowieści. Otchłanie otwierają się przed myślicielami nieruszającymi się z zacisza gabinetu, przepaści kryją się pod ścieżkami między bibliotecznymi regałami. Żywioł biosu, który staje się dla myślicieli, szczególnie tych z linii sokratejskiej, prawdziwym laboratorium sensu, to najwartościowsza pożywka dobrej literatury. I choć substrat językowy nigdy w sobie nie odda komplikacji i nieprzewidywalnej złożoności substancji życia, to tylko w rozsadzających chwilach zwykłości, w codziennym krzątaństwie rodzi się prawdziwe poetycka chwila.

Żal, że nie jest się czystym życiem, że życie nie jest pieśnią, porywem i przesywającym nas drzeniem, żal, że nie jest tchnieniem, tak czystym, że staje się ułudą, i tak gorącym, że stanowi pocieszenie, że nie jest się szczęściem, rozkoszą, śmiercią od światła⁶.

Czy ta medytacja, wyjęta z *Księgi złudzeń* Emila Ciorana, który sam należy do kręgu nieprawomyślnych mędrców, mogłaby się stać marzeniem wszystkich bohaterów poematu Andrzeja Buszy? Słowa hebrajskiego błogosławieństwa („więcej życia”) są błaganiem każdego z uwięzionych w literackim *panopticum*. Inicjalne zaświadczenie monologisty: „widziałem”, w tej sytuacji wydaje się bardziej relacją z widzenia z aresztantem w miejscu odosobnienia niż natchnionym widzeniem

⁶ E. CIORAN: *Księga złudzeń*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2004, s. 19.

w ekstazie, w zachwyceniu. Dziwne jednak to więzienie – przypominające bardziej sztol lub purgatorium, gdzie wszyscy terminują z orzeczonym najwyższym wymiarem kary. Kohelet przechadza się od celi do celi, by w tym obchodzie po dwudziestowiecznym więzieniu sprawozdać, jak radzi sobie każdy z osadzonych. A znajdują się tam między innymi: pełen goryczy i pogardy katorżnik Tadeusz Sułkowski, zesłaniec „piątej pory roku” Kazimierz Wierzyński, szalbierze i konkwistadorzy Brytyjskiej Kolumbii – Bogdan Czaykowski i sam autor – Andrzej Busza, kryminalista Rafał W. – „wznoszący się na stryczku”, recydywista niedojrzałości Witold Gombrowicz – „smutny i drwiący zarazem”, a także, w myśl Koheletowej nauki o zrównaniu w marności zarówno sprawiedliwego, jak i nieprawego, anonimowi kajdaniarze politycznej służalczości i obłąkańcy, którzy „w pogoni za nową metaforą” gotowi są poświęcić wszystko. Każdą celę dzielą od następnej grube „mury Jeruzalem” – a dosłownie cytaty z Księgi Koheleta, które stanowią znaczący antrakt między pojawiającymi się kolejno mikrospektaklami prezentującymi każdego z twórców. Suche oko monologisty-proroka bez łyzy wzruszenia zagląda przez wizjer (lub apostołskie oko judasza) i inspekcyjne widzenie staje się ruchomą instalacją, która przez zręczne nagromadzenie lirycznych konceptów i środków po mistrzowsku odrysowuje portret pamięciowy każdego z „niezapomnianych” mędrców – recydywistów wciąż gubionego sensu. W jednostajnym rytmie kroków, którymi odmierzamy poematowe korytarze, każda cytacja biblijnej księgi stanowi przedśpiew i paraboliczne intermedium, które brzmi niezwykle aktualnie i ożywczo, choć prorockie zdania ułożono w większości martwych już językach. Trzeba zwrócić uwagę na motto z pism Sorena Kierkegaarda, które zawisło nad tą poematową bramą – „A ja wam powiadam, lepiej być świniopasem z Amager, którego słuchają świni, niż poetą niezrozumiałym wśród ludzi”. Posłuch świniopasa ma zatem większe znaczenie niż milcząca obojętność w reakcji na poetyckie strofy. To mocne słowa, które boleśnie dotykają samych zainteresowanych. Wykluczeni „galernicy wrażliwości”, przebywający w miejscu społecznego odosobnienia, przeżywają tragedię niezrozumienia z największą intensywnością. Jedni na tle teatralnych maszyn odgrywają heroiczne sceny zdrady, sprzeniewierzenia (Miłosz, Herbert), inni w skrytości, wsobnie uciekają w bezsłowną rzeczywistość (Sułkowski, Tarnawski). Takie epifanijne chwile tropi w życiu wybitnych myślicieli i poetów Andrzej Busza⁷. Momenty najbardziej znaczące, punkty zwrotne, z reguły następują niespodziewanie, zaskakują tego, kogo obdarzają jasnością i kategorycznością myślenia. *Kohelet* wpisuje

⁷ Zob. R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001.

się w ten emocjonalny negliż mimo werbalnego przepychu i prorockiego daru. Tematyzacja uczuć ukrywanych – upadków, rozgoryczeń, zniechęceń, porzuceń stanowi wanitatywną próbę opisu stanu nienawistnej miłości, z jaką startuje się w tym, jak pisał jeden z uwięzionych – Czesław Miłosz, „turnieju garbusów zwanym literaturą”.

Maksyma Kierkegaarda nie ma takiej siły rażenia jak inskrypcja z Dantejskiej bramy piekielnej, lecz tym razem mniej ważna staje się sama wypowiedź niż fakt, kto za nią stoi:

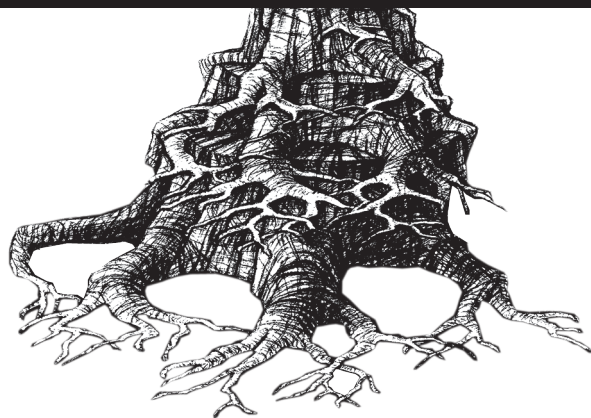
Kierkegaard dokonując skoku od zwątpienia do wiary wniósł zwątpienie do wiary, przekształcił atak nowoczesnej nauki na religie w wewnątrzreligijną batalię. Od jego czasów poważne religijne doświadczenie wydaje się możliwe tylko w napięciu między zwątpieniem a wiarą, w zadręczaniu wiary za pomocą wątpliwości i uwalnianiu się od tej udręki jedynie dzięki gwałtownemu uznaniu absurdalności zarówno ludzkiego losu, jak człowieczej wiary⁸.

Nie tylko Dania jest więzieniem – mógłby powiedzieć cytowany obywatel duńskiego państwa. W myśleniu Hannah Arendt to właśnie Kierkegaard poruszył lawinę, w której mieszają się wiara i zwątpienie, ufność i agresja, nadzieja i rozpacz. Tylko w belumicznym, retorycznym zwarciu, w już Koheletowym albo-albo, pojawia się szansa, nie tyle na zwycięstwo, ile na klęskę nie do końca haniebną, na przegraną pomimo wysiłku, a nie z nikczemnym założeniem: wszystko jedno. Biblijne prawidła Koheleta tylko ułatwiają, bez nachalnej katechezy, odpowiedzi na pytania, które przez każdego i tak muszą zostać zadane mimo, że respons będzie rozczarowujący. Koncept Andrzeja Buszy nie będzie mógł poprzestać tylko na tak postawionej diagnozie. Skoro wykonuje się wyrok, musi zostać orzeczona kara – więc możliwa jest, nawet w największych tyraniach, apelacja. Jego poetycka katabaza więzi nie tyle przegrane, zdruzgotane i pogodzone z beznadzieją beczynne i otępiałe pałuby, ile niepoddających się, egzystencjalnie wyrachowanych mocą pogodnej pogardy, wiecznie knujących przeciwko zwątpieniu, chłodno kalkujących, ale ryzykujących swe nikłe szanse na ucieczkę, wyniosłe plemię spod znaku hrabiego Monte Christo. Dlatego ta zbiorowa apelacja pisana jest w duchu testamentalnym – jako jeszcze jedno świadectwo niepokornych żywotów, niby midrasz hagadyczny – heroiczna przypowieść o pokrętnych perypetiach ludzkiej świadomości, o przygodach niepokornych umysłów w świecie wiecznej entropii. Apelacja, testament, poemat – nie ma nic oprócz tekstu... Koheleta.

⁸ H. ARENDT: *Myślenie*. Przeł. H. BUCZYŃSKA-GAREWICZ. Warszawa 1991, s. 23.



Czarne drzewa
Wokół *Dębów*
Zbigniewa Herberta



Znakomity wiersz Zbigniewa Herberta *Dęby* z tomu *Elegia na odejście* ma rangę testamentu kosmologicznego. Testament zawsze wiąże się z finałem, końcem życia, epoki, myśli. W tym przypadku testamentalność to stan świata, który wypadł z ram sensu, koniec krainy ładu, harmonii, piękna i dobra. Dlatego poeta-hermeneuta próbuje negocjować w trudach sensu świata. Skoro samonośnej logiki już nie ma – trzeba ją ufundować. Testamentalne dziedzictwo to trudny spadek, ale i wielki majątek myśli ludzkiej.

Milczą chóry antycznej tragedii, zdolne skomentować, odnaleźć przyczynę i sens losu tragicznego bohatera, odeszli starotestamentowi prorocy – głoszący słowa Boga, obdarzeni wiedzą na temat planów Pana, a więc i losów świata. Wobec wyzwania, jakie niesie w sobie cierpienie, bezsilne okazuje się myślowe dziedzictwo antyku i judaizmu, tragiczne i biblijne próby racjonalizacji ludzkiego losu¹.

Tak powstaje dendrologiczna poetyka, mowa wiązków – święta mowa drzew – poezja. Wiersz – korona słów – jest pięknym wykwitem tego, co schowane, szerniałe i zziębione – korzeni, splątanych więzów tradycji. Testamentalność w tym sensie zyskuje dodatkowy wymiar tego, co rodzi się na szczątkach poległych, podnosi na kopczykach przyrastających pokoleniowo kości, wykwita z żyźnego humusu tradycji. Zatem „ostateczność” wpisana w tekst *Dębów* miałyby wymiar metatekstowego pisania *post scriptum*. Oto zamknęła się pewna epoka humanistycznej myśli od antyku po postmodernę – i jako poeta, mając w sumie wątpliwe szczęście żyć w tych czasach, spisuję testament humanisty. Ktoś powie, że nienowa to artykulacja zwątpienia – bo takie funeralne oracje nad wątpliwością świata trwają od Aureliuszowych myśli czy Koheletowych wersetów. Czy jednak można jeremiadę Herberta porównać do poetyckich zamyśleń tych, co już od XVIII wieku pytali: Jak można żyć i tworzyć po oświeceniu? To bowiem, co miało rozjaśnić, przydać głębi wejrzeniu, poszerzyć dookolne horyzonty i dlatego z pasją zrywało wszelkie zasłony, parawany i klosze, spowodowało, że wraz z obiecaną dałą, wolnością i równością pojawiły się ziejąca pustką otchłan, czarne zapadliska i głucho odbijające głosy ziemian niebo. Lecz do XX wieku wysiłki myślicieli – humanistów były nagradzane. Pascal wynegocjował swój wielki zakład, Spinoza wyliczył algorytm stworzenia, a Hegel pozostawił równanie dziejów z miejscem

¹ A. FRANASZEK: „a pod każdym liściem rozpacz”. „Teksty Drugie” 1997, nr 1–2.

na jedną niewiadomą. Dopóki nie zaistniała trójka deziluzjonistów – Nietzsche, Freud i Marks. Ci, jak ich nazywa Maria Janion, „mistrzowie podejrzania” odarli świat z wszelkiej iluzji, podpiłowali myślówą (kulturową, religijną, społeczną) trampolinę, dzięki której można było wybić się ku transcendencji. Człowiek z usuniętym spod nóg światem stoi (na krawędzi) w punkcie wyjścia. Może tylko przrzucić naprędce zrobione mosty nad tą przepaścią, próbować wielkiego skoku, bądź z pasją linskoczka balansować nad otchłanią. Lecz im większe wyzwanie, tym bardziej spektakularne efekty. Dlatego Herbertowe poetyckie wyznanie: „a pod każdym liściem rozpacz”, które wydaje się przekreślać wszelkie pocieszenie, może stanowić pretekst do mocnego odbicia – próby przełamania letargicznego trwania.

Herbert jawi nam się jako hermeneuta, ten który idąc drogą fałszywej etymologii słowa „hermeneutyka” i wyprowadzając ją od boga Hermesa, przynosi sensy, planuje kontrabandę, która wywiedzie nadzieję z krainy nihilistycznego cierpienia:

W lesie na wydmie trzy dorodne dęby
u których szukam rady i pomocy
bo chóry milczą odeszli prorocy
nie ma na ziemi nikogo bardziej
godnego szacunku dlatego do was
kieruję – dęby – ciemne pytania
na wyrok losu czekam jak niegdyś w Dodonie

Stajemy z poetą w centrum świata wyznaczonym przez *axis mundi* – mityczne Dęby. Padają liście i padają pytania. Liście, których szum był dla kapłanów w Dodonie wróżebnym znakiem, informacją, milczą, są wydane na pastwę śmierci i niczego nie obwieszczają. Ale wiele znaczą. Dla ginącej fauny i flory trudno znaleźć wyższą, usprawiedliwiającą instancję w naszej szerokości kulturowo-religijnej. Lecz to aluzja każąca nam myśleć o kondycji humanistycznej. Skoro przyroda jest nierozumna, okrutna, zła, nieludzka, to znaczy, że dobro, miłosierdzie są nienaturalne, czyli są to sztuczne, ludzkie protezy. Darwinizm, który determinuje wypadki wzrostu i doboru gatunków, to bolesna lekcja dla humanistów poszukujących paraboli w świecie dębów czy mrówek:

Lecz muszę wyznać że mnie niepokoi
wasz rytuał poczęcia – o rozumne –
u schyłku wiosny na początku lata
w cieniu konarów roi się
od waszych dzieci i niemowląt

przytułki listków sierocińce kielków
blade bardzo blade
słabsze od trawy
na oceanie piasku
walczą samotnie samotnie
dlaczego nie bronicie waszych dzieci
na które pierwszy mróz położy miecz zagłady

Niezwykła to odmiana dykcji poetyckiej – zmieszanie wzniosłej, hieratycznej mowy rodem ze świętych tekstów z baśniową konwencją opowieści dla dzieci, domowej klechdy o wszechstworzeniu. Uniżoność monologisty wobec majestatu natury (muszę wyznać, że mnie niepokoi), oburzenie eufemistycznie skrywane za retoryczną konwencjonalnością zwrotu wskazują na trwogę stojącego w mateczniku świata, ale i pokorę, z pomocą której chce on wyprosić odpowiedź na trudne pytania. Pytania o sensowność skierowane wobec Natury nie przynoszą jednak satysfakcjonującej odpowiedzi. „Dębowa epopeja bycia”² nie jest etycznym rozwiązaniem. Natura pozbawiona jest instynktu moralnego. Poeta tłumacząc swe biologiczne obserwacje na ludzką miarę – używając antropomorfizmów („przytułki listków, sierocińce kielków”), odkrywa wręcz bestialstwo przyrody – jej morderczą naturę, która z pasją metodycznie zadawanej zbrodni zaspokaja swe „naturalne” potrzeby. Można wręcz powiedzieć, że w projekcie Herberta przyroda ma wymiar totalitarny – w którym zagłada i represja są programem działania (nawet wobec najbliższych), a samotnej jednostce pozostaje beznadziejna walka, która przez strażników systemu nazwana zostanie „wynaturzeniem”. Tak spada *hymen*, zasłona niewinnej przyrody:

Co znaczy – dęby – szalona krucjata
rzeź niewiniątek ponura selekcja

Pytania skierowane do dębów zaczynają zataczać coraz szersze kręgi tematyczne. Już nie tylko selekcyjny ewolucjonizm z twardym prawem Darwina stanowi przedmiot ich dociekań, ale i śmiercionośne selekcje kreowane przez Logos historii – niby-rozumną instancję dziejową, w której opatrnościową moc wierzyły pokolenia humanistów. I znów, przez okulary hermeneuty historia widziana jest w makroskali, niby wielka ściana odkrywkowa, na której poszczególne pokłady krwawych, nierozumnych rzezi regularnie się powtarzają i tylko ich przewidywalny układ świadczy o pewnej ludzkiej racjonalności. Można przewidzieć

² Za: M. STALA: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997, s. 94.

następną erupcję ludzkiego zła, lecz nijak nie można mu się przeciwstawić. Pytanie o „szaloną krucjatę”, „rzeź niewiniątek”, „ponurą selekcję” boli nas jeszcze mocniej, jeśli uzmysławiamy sobie dziecięcy obiekt krwiożerczych nawyków ludzkości. Nie tylko ze strony obłąkanego tyrauna czy wyrachowanego planisty zagłady, lecz również ze strony instytucji kościelnej, która współtworzyła, okryte złą sławą, krucjaty. Innym, wartym wskazania akcentem tego fragmentu wydaje się różnorodność restytuowanych motywów. Ilustrowana średniowieczną ryciną historia powszechna („szalona krucjata”) miesza się z historią biblijną („rzeź niewiniątek”) i planem zdarzeń dwudziestowiecznych („ponura selekcja”). Pytania etyka podglądającego świat flory z pierwszej części w tym momencie stały się interpelacjami tego samego etyka patrzącego na świat ludzkiej fauny. Rojowisko żołądzi – dębowych dzieci, zastąpione zostało miejscem lęgu ludzkich historyjek – małych, niby żołądzie, w stosunku do wielkiego pnia – historii *homo sapiens*. Lecz każde poszczególne wydarzenie, tak jak nieliczące się w skali tysięcy ziarenko, traktowane jest po macoszemu. Wielka Historia, tak jak *Magna Mater* – Wielka Matka Natura nie są miłosierne wobec pojedynczości. Tylko poetę, tego specjalistę od liczby pojedynczej, interesuje to, co poniechane, odtrącone, nieopłakane. Dla Historii i Natury to statystyka, dla poety – tragedia.

Co znaczy [...]

ten nietzscheański duch na cichej wydmie
zdolnej utulić słowicze żale Keatsa
tutaj gdzie wszystko zda się skłania
do pocałunków wyznań pojednania

Wydaje się, że obecność ducha wielkiego demaskatora, jak śmiało możemy nazwać Fryderyka Nietzschego, wiąże się niechybnie z przywoływanym już determinizmem, który powoduje wybór silniejszego zamiast słabszego, nielicznych, wybranych wobec społeczności równych. Można również rozumieć ten sygnał jako sztandarowe, niejako podręcznikowe hasło – utożsamiane z duchem niemieckiego filozofa – o śmierci boga, po którym pozostało puste niebo moralistów. Lecz cicha wydma nawiedzona obecnością Nietzscheańskiego ducha nie musi mieć tylko złowieszczych wydzźwięków. Jako miejsce położone nad morskim brzegiem, o który regularnie uderzają fale, może zwiastować ideę wiecznego powrotu tego samego, który w filozofii Nietzschego wydaje się pierwiastkiem wielce pozytywnym, o wręcz afirmatywnym znaczeniu. Ciekawsza jest jednak funkcja, jaką przydano tej cichej wydmie, która ma być „zdolna utulić słowicze żale Keatsa”. Dlaczego autor *Ody do słowika* miałby zaznać

ukojenia na cichej wydmie? I jak pogodzić pienia sentymentalisty z filozofowaniem młotem Nietzschego? Odpowiedź musi być jedna – w żaden sposób nie można. Ich odmienność jest wręcz modelowo rozłączna – jeden nerwowo zakopuje otchłan, a drugi jeszcze bardziej zapalczywie obnaża ją na oczach świata. Fraza „tutaj gdzie wszystko zda się skłania / do pocałunków wyznań pojednania” wyznacza antypody retorycznego aparatu Nietzschego. To organicznie niemożliwy do artykulacji przez Nietzschego sposób wypowiedzania świata. Tak jak niektóre narodowości nie są zdolne do wypowiedzenia pewnej grupy zbitek spółgłoskowych w obcych sobie językach, tak nihilista nie wykrztusi z siebie śpiewu bożej ptaszyny. Skąd zatem to sąsiedztwo w pełnej symbiozie, można powiedzieć poetycko-filozoficzne *unisono*? Mianowicie – każda idylla ufundowana jest na założycielskim geście ofiarniczym, im większe piękno nas teraz zachwyca, tym większa zbrodnia musiała zostać w tym miejscu dokonana. Dlatego ten słodki, ale i syntetyczny (jak sztuczny miód) fragment sentymentalnej stylizacji o filuteryjnie zarysowanej miłosnej tematyce jest tylko przesłoną, wielką kotarą słów, które zasłaniają dramat zbrodni, skandal śmierci i niechybność rozpaczy. W tym punkcie niejako archimedesowym mogą spotkać się Keats z Nietzschem i podać sobie ręce w obecności jeszcze jednego pana (Cogito) – Zbigniewa Herberta. W jednej chwili wszyscy trzej stoją po stronie wtajemniczonych, a właściwie roztajemniczonych – tych, którzy wiedzą, że literatura to tylko (i aż) piękne kłamstwo, rodzaj letejskiego napoju, który pozwala na lekturowy moment zapomnieć o prawdziwej naturze świata. To też ważny punkt spotkanie tej trójki (Keats, Nietzsche, Herbert) z nami – słuchaczami, odbiorcami tego, wyzbywającego złudzeń, tekstu. To miejsce czułe poezji – miejsce, które boli.

Kręgi tematyczne, które prześwieciła myśl poetycka, były już rozważaniami nad Naturą, Historią, Literaturą. Przyszedł czas najwyższy na Teologię, Religię, Wiare:

Jak mam rozumieć waszą mroczną parabolę
barok różowych aniołków śmiech białych piszczeli
trybunał o zaranku egzekucja nocą
życie na oślepie zmieszane ze śmiercią

Zdążyliśmy już się przyzwyczaić do nagłych spięć, które generuje sposób poezjowania Herberta. Lecz te iskry dialektyczne powstawać będą zawsze, gdy zderzy się binarnie opozycyjne pojęcia, gdy zestawie się ciepły front nominalizmu i szczegółu z zimnym frontem wielkiej syntezy. „Barok różowych aniołków śmiech białych piszczeli” to klasyczny przykład Herbertowego paradoksu, który staje się czymś więcej, niż tylko

mocą figury językowej stanowione. To symbol ukazany trójwymiarowo w jednym wersie – jak medal w swym awersie i rewersie. Janusz Pelc mówił o baroku jako o epoce przeciwieństw. Herbert, nominalnie i figuratywnie zarazem, mówi to samo. Barokowe *putto* – grubiutki aniołek-dziecię jest tożsamy z innym emblematem epoki – kośćmi, kostuchą, skrzyżowanymi pieszczelami. W epoce wojen życie było bowiem tak samo naturalne jak śmierć. Przykładowo: pogrzeby odbywały się w biesiadnej i hulaszczej atmosferze, aż do następnego zgonu „z nadmiaru”, co stanowiło pretekst kolejnego „smutnego” święta. To epoka, która postawiła na głowie wszelkie klarowne etyczne rozstrzygnięcia i wypadła niejako z orbity racjonalnie pojmowanych humanistycznych wartości. Lecz ten karnawał nonsensu miał bardzo przyziemne i czasami merkantylne przyczyny – wojny, konflikty etniczne, epidemie. Dlatego to specyficznie barokowe „oswojenie” rozpaczy nie jest remedium dla dwudziestowiecznego poszukiwacza utraconego sensu. Stanowi anomalię, a nie analogię, którą można by było przenieść w czasy sobie współczesne. Dlatego monologista symptomatycznie kończy te rozważania wartościującym stwierdzeniem: „mniejsza o barok, którego nie znoszę”. Warto jeszcze na chwilę zatrzymać się przy fragmencie: „trybunał o zaranku egzekucja nocą / życie na oślepie zmieszane ze śmiercią”. Słowa te potwierdzają przypuszczenia innej mrocznej paraboli – Kafkowskiego przekleństwa nadzoru, iluzorycznej winy i jeszcze bardziej niezrozumiałej kary. W całej tej frazie pobrzmiewa dodatkowo poetyka przepisu kulinarnego: składniki, pora przyrządzenia, sposób wykonania. „Życie zmieszane ze śmiercią” – taki przekładaniec nawet dla tęgiego nihilisty pozostanie ciężkostrawny (stanie ością w gardle).

lecz kto rządzi
czy bóg wodnistooki z twarzą buchaltera
demiurg nikczemnych tablic statystycznych
który gra w kości zawsze wychodzi na swoje
czy konieczność jest tylko odmianą przypadku
a sens tęsknota słabych ułudą zawiedzionych

Tyle pytań – o dęby –
Tyle liści a pod każdym liściem
Rozpacz

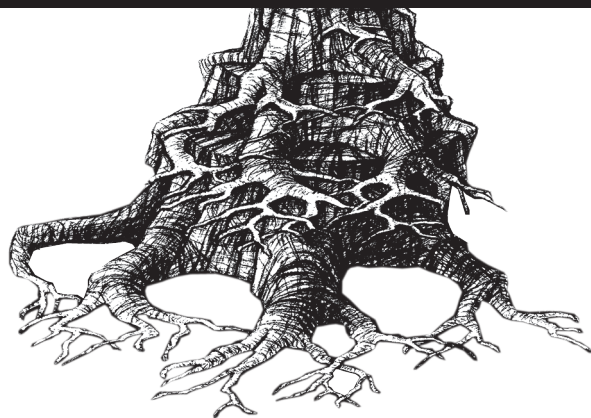
Pytanie o Boga, o przyczynę sprawczą świata, to najczęściej chyba zadawane „ważne” pytanie, a na pewno najczęściej pozostające bez jasnej odpowiedzi. I trzeba przyznać – to najtrudniejszy fragment *Dębów*. Wiele kontrowersji narosło na tej ostatniej gałęzi – przez te ciemne

pytania wielu przestało ufnie słuchać Pana Cogito. Ale może i dobrze – Herbert bowiem nigdy nie stronił od kontrowersji, a wywołując ten skandal metafizyczny, szczęśliwie oczyścił swą publikę od dewotów. Zatem skąd wzięły się te oskarżenia o blasfemię i czy są one zasadne? Najbardziej bluźniercze wydaje się, że te interpelacje (kto rządzi?) nie są wystosowane tylko do Boga, lecz zakładają jego nieistnienie w postaci alternatywnych konieczności, przypadku. I to Herbertowe „albo, albo” wydaje się najbardziej nihilistyczne. Samo sformułowanie „bóg wodnistooki z twarzą buchaltera”, które jest ikoniczną kontaminacją dostojewszczyzny z hebraistyką, czy „demiurg nikczemnych tablic statystycznych”, stanowiący drwinę z oświeceniowej sztucznej inteligencji – mechanistycznych wymysłów La Mettriego, który wmawiał światłemu pokoleniu, że dziejami rządzi makroprocesor (prawem serii decyduje o przyszłych wypadkach), są tylko implementacją znanej wszystkim Herbertowej ironii. To postawienie na szali Boga i nicości dla wielu pozostało cierniem i nadużyciem. Lecz widać, jak boleśnie odczuł to sam autor, jeśli napisał z przekorą, że sens jest tęsknotą słabych. Herbertowe noktowidzenie wiedzione nakazem, by schodzić jak najgłębiej „po złote runo nicości”, jak najniepokorniej „iść wyprostowanym” (nawet gdy wypada klęczeć), tym razem też odkryło, że jedyną tajemnicą tego świata jest brak tajemnicy, czarna pustka.

Dęby to bardzo rozłożysty tekst. Wpisana weń testamentalność nie będzie pierwiastkowo czystą postacią swego gatunku, a i sam tekst Herberta nie będzie wypełniał tylko i wyłącznie postulowanych formatów mówienia *in articulo mortis*. Testamentalność to skaza tego tekstu, aura, która unosi się ponad jego lekturą. Gorzką kodę: „a pod każdym liściem / rozpacz” można przeczytać metatekstualnie – a pod każdym słowem rozpacz. Warto w tym miejscu przypomnieć słowa Jacquesa Derridy, który twierdził, że „każdy grafem ma rangę testamentalną”.



Larum czy monotonia?
Ostatnie słowa
Zbigniewa Herberta



Nie pamięta się ostatnich słów
one są tak ważne
że muszą być zapomniane
aby dojrzewały ukryte
w ciszy i w tęsknocie

A. KAMIEŃSKA (*Ostatnie słowa*)

Ostatnie słowa, które rozpamiętuje poetka, są słowami, nieobecnej już, drugiej osoby (znanej i bliskiej w przeciwieństwie do tzw. osoby trzeciej – przypadkowej i anonimowej). Wartości tych słów nie mierzy się na skali semantycznej (to nie kwiecista oracja funeralna). Ważny pozostaje tylko kontekst wypowiedzenia – na chwilę przed śmiercią. Ostatnie słowa – to pozawerbalna partytura, która, by mogła być zapamiętana, musi być najpierw zapomniana – wyzuta z przygodnych zanieczyszczeń życia, przyziemnych sprawunków. Tym sposobem powstaje osobliwy medalion – słowo, które nie brzmi, jest tylko gestem. Skoro tak zjawiskowy, ekstraludzki to twór, istniejący tylko „w ciszy i w tęsknocie” żyjącego, który stanowi *residuum* Drugiego i tylko wobec niego może być pomyślany, to w jaki sposób można spisać własne „ostatnie słowa”? Czy pierwsza osoba liczby pojedynczej może wyrazić tę pustkę po sobie samym? Czy może zatęsknić za sobą?

Zbigniew Herbert w *Ostatnich słowach* nie odpowiada na tak postawione pytania – nie może odpowiedzieć. Mówić o własnej śmierci to za-nie-mówić, podszywać się pod kogoś, kogo już nie ma:

Od paru lat
śmierć
przechadza się po głowie
tam i z powrotem
jak niespokojny aktor
wahający się spiskowiec
jak strażnik więzienia
jaka będzie
owa chwila ostatnia
między opadającą kurtyną
a wyzywającą ciszą widowni
kiedy linia życia
układa się posłusznie
jak płaski horyzont
jak struna po koncercie

niewielu
może poszczycić się
trafną uwagą
ministra Goethego
że światła ubywa

większość
ogranicza się
do obserwacji sufitu
i westchnień

dlatego
budzi podziw
poeta Miroslav Holub
który karmiąc gołębie
z okna VI piętra
runął w dół

gazety
podały
że nie znaleziono ciała

ale to przecież
normalne¹

Wiersz ten w pewien sposób niweczy interpretacyjne zamierzenia badaczy, którzy w *Tkaninie* chcieli widzieć ostatnie słowo poety. Wydawało się, że utwór zamykający *Epilog burzy* stanowi ostatni akord elegijnych pieśni Herberta, że jest wyczelowaną kodą w poezji poety, który bardzo dbał o wszelkie metatekstualne sygnały w obrębie tekstu, tomu, twórczości. W takich okolicznościach, kiedy czytelnicy, badacze uznali *Tkaninę* za ostatni, zamykający tekst, redaktorzy „Zeszytów Literackich” opublikowali dwa nieznanne utwory poetyckie Zbigniewa Herberta – *Ostatnie słowa* i *Brewiarz. Drobiazgi*. Sensacyjność tego odkrycia bynajmniej nie jest spowodowana niezwykłością tych poezji (choć są to wiersze dobre), lecz zamieszaniami i konfuzją tych, którzy już opisali łabędzi śpiew genialnego poety, którzy wywnioskowali, że *Tkanina* to wiersz-testament i nic już po nim nie może być przez poetę powiedziane. Tymczasem *Ostatnie słowa* to wiersz, który – jak się wydaje – celowo niweczy plany wszystkich tych, którzy próbowali domknąć nagrobną płytę i napisać na klepsydrze: od *Struny światła* do *Epilogu burzy*. Czy na pewno jest to wiersz ostatni, przecież tytuł może być mylącym wskaza-

¹ Z. HERBERT: *Wiersze odnalezione*. „Zeszyty Literackie” 2000, nr 72.

niem, szczególnie u tak elegijnie usposobionego poety? Po co burzyć tak mozolnie układany konstrukt, zakłócać święty spokój swój i zdziwionych czytelników, badaczy? Pomimo braku dat, którymi opatrzone byłyby dwa odnalezione teksty, można doszukać się wyraźnej *intentio auctoris*, by tekst ten sytuować jako pisany w ostatnim przedziale czasu, około czterdnastu dni przed śmiercią. W sytuacji, kiedy wiersz *Brewiarz. Drobiazgi* niewiele się różni od zamieszonych w *Epilogu burzy* czterech innych prób brewiarzowych i mógłby być poetyckim skrawkiem, który nie zmieścił się w ostatecznych rozmiarach tomiku, *Ostatnie słowa* zawierają w sobie wyraźną sygnaturę: oto jest mój ostatni tekst. Rzadki to przypadek, kiedy można zidentyfikować tekst poetycki i zmieścić go w wąskim przedziale dziennych dat, szczególnie u poety posługującego się uniwersalistycznym, uogólniającym językiem. Czasowym indykatorem staje się w tym wypadku postać czeskiego poety Mirosława Holuba:

dłatego
budzi podziw
poeta Mirosław Holub
który karmiąc gołębie
z okna VI piętra
runął w dół

gazety
podały
że nie znaleziono ciała

Mirosław Holub ginie 14 lipca 1998 roku, a Zbigniew Herbert umiera 28 lipca 1998, czyli pozostaje okres dwóch tygodni, kiedy mógł powstać ten tekst, ze wskazaniem na ostatni tydzień życia poety, co sugerować mogą doniesienia gazet o niezalezieniu ciała (a poszukiwania i druk to kilka dodatkowych dni). Pomimo nieskrywanych sympatii dla Holuba i atencji dla jego poetyckiej twórczości, Zbigniew Herbert posłużył się dość instrumentalnie wiadomością o jego śmierci – obszedł się z poetą niczym z ofiarą kidnapingu, którą fotografuje się z aktualnym wydaniem dziennika, by powiadomić bliskich, że porwany jeszcze żyje, a w tym „wypadku” już nie żyje, ale zaświadcza o życiu poety, który ten fakt dokumentuje. To ważny marker czasowy, który nie pozostawia wątpliwości – nie są to tylko poetyckie rozważania o „ostatnich słowach” (jak to było w wypadku cytowanego tekstu Anny Kamieńskiej), to rzeczywiście ostatnie słowa, które pozostawił po sobie poeta „na wieczną pamiętkę”.

Wiersz ten odnaleziony został „w osobnym dossier, włożonym do teczki z notatkami do szkicu z podróży po Grecji, zatytułowanej ręką

Herberta *Labirynt nad morzem*². To następna ważna poszlaka. Można powiedzieć, że *Ostatnie słowa* przesiąkły tekstem, w którym były złożone. Tchnie z nich duch wielkiego uogólnienia, jakim są Herbertowskie eseje w ostatniej odsłonie *Labiryntu nad morzem*. W szkicu *Sprawa Samos* – poświęconym pamięci wspomnianego Mirosława Holuba, zamieszczonym w tym zbiorze, Zbigniew Herbert pisze:

Jedną z rzeczy, które ludzie i narody wybaczą najtrudniej, jeśli przebaczą ją w ogóle – jest upokorzenie. Naga kłęska militarna na polu walki jest jeszcze do zaakceptowania, bo można ją zawsze złożyć na karb przeciwnika, zaskoczenia czy nieumiejętności własnych wodzów. Ale zraniona duma nie goi się łatwo³.

Warto zwrócić uwagę na charakterystyczną dla Herberta potęgę kwantyfikacji – „ludzie i narody” ustawieni są w jednym rzędzie. Moc przenoszenia znaczeń między pojedynczością a zbiorowością, między obywatelem a narodem, nieustannie wprawia w ruch tę paraboliczną kontrabandę. Dlatego wydaje się, że dla *Ostatnich słów* nie najlepsze jest to sąsiedztwo. Testamentalny zapis powinien być gestem pożegnania, odsłonięciem, intymnym *post scriptum* wyszeptanym do bliskich. Eseistyczny matecznik, w którym odnaleziono wiersz, wskazuje na dramatyczny dysonans. Czy strażnik europejskiego dziedzictwa nie znalazł czasu na prywatne obowiązki? Dlaczego ostatnia mowa Herberta tak uczenie spococzniała? Czy przez swą spiżową kategoryczność nie utrudnił on sobie dostępu do rzeczywistości – zwykłej, kalekiej, śmiertelnej? Pytania te nie są wypisem z katalogu zarzutów, lecz listą zdziwień, konsternacji, jakie przychodzą mi na myśl, kiedy czytam ten pogrobowy testament.

Ostatnie słowa Herberta nie są szczerym wyznaniem, bezceremonialnym tekstem. Tama postawiona wylewności u Herberta narastała sukcesywnie – wbrew drogowskazom tej poezji, prowadzącym od fenomenologicznego oglądu do autotematycznych wyznań. „Manifestacja szczerości, raczej niespotykana u Herberta [...]”⁴ – symptomatycznie napisze badaczka o wierszu z tomu *Rovigo*. Jeśli dodać do tego listy pisane w duchu traktatowym, brak towarzyskiego „abecadła”, dyskretnego dziennika lub pamiętnika, to można postawić pytanie: Czy Herbert to człowiek unikający odsłon intymności, prywatnych ujawnień, czy to poeta nie-wyznający – anty-testamentalny?

² Notatka redakcyjna. „Zeszyty Literackie” 2000, nr 72.

³ Z. HERBERT: *Sprawa Samos*. W: IDEM: *Labirynt nad morzem*. Warszawa 2000, s. 143.

⁴ M. MIKOŁAJCZAK: *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*. Wrocław 2007, s. 372.

Odpowiedź rysuje się niejasno. Julian Kornhauser analizując cztero-częściowy *Brewiarz*, wskazuje na Herbertowe pokłady intymistyki:

Poeta składa Panu podziękowanie za „cały ten kram życia”, za to, że nie zapomniał o tysiącu najróżniejszych drobiazgów: szpilkach, guzikach, szelkach, ale też drobiazgach – pocieszycielach w ciężkiej chorobie”;

lub też:

Wyznanie, w czwartej modlitwie *Brewiarza*, poraża swoją dosłownością: „dni moje są policzone”, „nie zdążę już”, „na moment przed codą”. To tragiczna spowiedź człowieka o „smutnej duszy”, który ma świadomość, że nie zdąży „zadośćuczynić skrzywdzonym”⁵.

Dlaczego *Ostatnie słowa* nie są takim momentem auto-rozpoznania, o jakim pisze Kornhauser? Dlaczego złożone są z cytatów z książki komunalów i pełne są topicznych kalkomani? Tytuł duchowego szlachectwa to dobra moneta na życie, nie na śmierć, w krainie, w której panuje niewzruszona *urawniłowka*. Czemu zabrakło tym ostatnim słowom przejmującej komunikatywności, znanej z Herbertowej dykcji – testamentalnej dyrektywności, słów żarliwych, lecz chłodno wykalkulowanych (jak stop szlachetnych metali)? Czy to pozorowana, czy prawdziwa atrofia? Czy może w tej masie spadkowej kryją się słowa, którym zdradziecko przydano wyszukane kontury, by od razu nie rozpoznać ich wielkości, by pod patyną liczmanu odkryć słowo żywe? Czy *Ostatnie słowa* to tekst wysokiej próby?

* * *

W pierwszym czytaniu nie ujawnia się testamentalne larum, czyli głos rozpacz, panicznych uczuć niepewności, strachu i kurczenia się czasu. W miejscu tych wyraźnych emocji daje się wysłyszeć jednostajny rytm monotonii – kroki przemierzające ciasne pomieszczenie tam i z powrotem. Skąd powiewa ten chłód rozumowego opisywania doświadczeń najbardziej osobistych?

Od paru lat
śmierć
przechadza się po głowie
tam i z powrotem

⁵ J. KORNHAUSER: *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*. Kraków 2001, s. 148–149.

jak niespokojny aktor
wahający się spiskowiec
jak strażnik więzienia

W poetyckich rozważaniach o śmierci pojawia się trójka anonimowych postaci. Sygnalizacja zawodów i charakterów nijak jednak nie wskazuje na stan monologisty. To ostatnia zagadka Sfinksa, od którego zależą życie i śmierć. W mitycznym rebusie prawidłową odpowiedzią był „człowiek”. W Herbertowej szaradzie również jest trójka zagadkowych bohaterów – aktor, spiskowiec i strażnik więzienia. Jakie hasło odpowiada tej testamentalnej galerii postaci?

Strażnik może sugerować władzę, sumienie, zatem spiskowiec będzie sprzeciwem wobec tego totalitarnego porządku, a aktor będzie odgrywał ten dramat na scenie życia. To tylko domysły. Rozwiązywane zadanie intelektualne ma jednak wyraźny klucz. Jest nim śmierć, która pseudonimowana zostaje przez czynność nerwowego chodzenia. Śmierć przechadza się po głowie – lecz nie może „przejść przez usta”, nie może zostać wypowiedziana. Genealogia umierania zaczyna się od mortalnego zwiastowania (do momentu śmierci trwa to parę lat). Wtedy zaczyna się od-chodzić. Śmierć przy-chodzi na końcu tej drogi (kiedy nie przejdzie choroba). Metafora mobilności wymusza ruch w sytuacji beznadziejnej, kiedy chodzenie będzie bezcelowe, jałowe, będzie tylko wizualizacją neurastenicznego ruchu myśli.

Istnienie czegoś tak przysłowiowo pewnego i oczywistego jak śmierć okazuje się jednak problematyczne. Dlatego pomocy szuka monologista w języku figuratywnym – obrazowych peryfrazach. Tak jak w ostatnich chwilach życia Józef K. poznaje historię o odźwiernym, tak Herbert z pomocą omówień zastępczych tworzy paraboliczną opowieść o aktorze, spiskowcu i strażniku. Echem odbijają się słowa z *Dębów*, nawiązujące do *Procesu – trybunał o poranku egzekucja nocą*.

Rytm niespokojnych kroków w ciasnych, zamkniętych przestrzeniach (scena, pokój, więzienny korytarz), to udźwiękowanie sceny oczekiwania. Po odczytaniu przez sędziego postanowienia o egzekucji skazany ma prawo do ostatniego słowa. Herbert swoje życie terminalne wyobraził jako pobyt w celi śmierci – z już orzeczonym wyrokiem, lecz z niewiedzą co do momentu egzekucji. To, co dodatkowo spleta myślenie Herberta z mrocznymi parabolami Kafki, to rozwarstwienie konstrukcji podmiotu mówiącego. *Ostatnie słowa* – wydawałoby się pierwszoosobowa pieśń, sygnowany własnym podpisem testament, rozmywa kategorię monologisty na przedział między bezosobowym „się” a zmultiplikowanym, królewskim „my”:

Gdy mówimy „oni” i „to”, patrzymy na świat z dystansu, ogarniamy go jednym spojrzeniem z zewnątrz, kładziemy na nim swoją intelektualną łapę, jak nogę na trawie. Gdy mówimy „my”, jest inaczej. Jesteśmy w środku jakiegoś świata. Świat ten nas ogarnia, ale nie unicestwia. Nie było by przecież żadnego My, gdyby nie było Ja. Ja zachowuje siebie w My, a nawet potwierdza. My może uratować Ja. Ale może je również osądzić⁶.

Dyspersja monologisty, rozpisanie poetyckiego „ja” na wieloosobowy byt (strażnik, aktor, spiskowiec) może sugerować, że opisanie śmierci nie może być dokonane przez pierwszoosobowy punkt widzenia – musi stanowić doświadczenie zbiorowe. Dlatego poeta napisze: „śmierć / przechadza się po głowie”, a nie: śmierć przechadza **mi** się po głowie. Albo bezosobowość, albo wieloosobowość – taki wybór pozostaje autorowi *Ostatnich słów*. O podobnej partyturze, która unika głosu solisty, pisze Adam Lipszyc, analizując utwory Celana, Kafki i Benjamina:

[...] wszystko odbywa się w głowie osamotnionego człowieka, lecz także, co gorsza, przenosi niemożliwość komunikacji do wnętrza mówiącego ja, które w rezultacie musi jawić się jako nieodwołalnie rozerwane. W tej sytuacji spotkanie ze sobą, do jakiego mogło tutaj dojść, oznaczałoby w najlepszym razie spotkanie z ja rozbitym na szereg pustych osób niemogących się porozumieć – ze zwielokrotnionym Nikim⁷.

* * *

jaka będzie
owa chwila ostatnia
między opadającą kurtyną
a wyzywającą ciszą widowni

kiedy linia życia
układa się posłusznie
jak płaski horyzont
jak struna po koncercie

Nizinny krajobraz, odłożony na bok instrument – to emblematyczne znaki zamierania, posłusznego układania, wyciszenia, malowniczej porażki. Jednak to tylko poetycka projekcja odpowiadająca na pytanie:

⁶ J. TISCHNER: *Spowiedź rewolucjonisty*. Kraków 1993, s. 15.

⁷ A. LIPSZYC: *Góry Niczyje. Komentarz do Celana [o nich tutaj]*. „Literatura na Świecie” 2007, nr 11–12.

Jaka będzie owa chwila ostatnia? W tym fragmencie tekstu następuje ważne przesunięcie znaczeń ostateczności ze słów ostatnich – werbalnego znaku wypowiedzianego bądź zapisanego, na wyobrażenie ostatniej chwili – czasoprzestrzennej sytuacji odejścia. Jakim thanatometrem zmierzyć tę chwilę ostatnią? Ile trwa? To czas ostatniego tchnienia, wygaśnięcia świadomości? Czy może to *quantum* czasu rozciąga się na ostatnie dni?

Z jednej strony, sytuacja liryczna tego fragmentu kieruje naszą uwagę ku wyobrażeniom teatralizacji świata, wielce eksploatowanego toposu *theatrum mundi*. Nienowa to formuła poetyckiego pożegnania. I jeśliby zawiesić interpretacyjny wysiłek w tym momencie, to rzeczywiście *Ostatnie słowa* niczym szczególnym się w sposobie artykulacji testamentalnej woli nie wyróżniają. Warto jednak jeszcze przez chwilę zatrzymać się przy tej dotrumiennej zwrotce. Pozornie hamletyczne pytanie: Jaka będzie ta chwila ostatnia? – to pytanie o chwilę przekroczenia linii horyzontu przez ciało/prochy zmarłego poety. Opadanie kurtyny nie będzie wtedy znaczyć tylko końca spektaklu – lecz moment złożenia truchła do grobu. Metaforyka nerwowego chodzenia zastąpiona została porównaniami stagnacji, zamierania, wiecznego spoczynku – „układa się posłusznie / jak płaski horyzont / jak struna po koncercie”. Poeta nie jest sam w takiej chwili – „wzywiająca cisza widowni” – to gromada bliskich żałobników uczestniczących w ostatniej ceremonii.

* * *

niewielu
może poszczycić się
trafną uwagą
ministra Goethego
że światła ubywa

większość
ogranicza się
do obserwacji sufitu
i westchnień

Trzecia odsłona stanowi realizację różnych scenariuszy na scenie umierania. Goethe niczym zafrasowany kryzysem energetycznym w kraju, odpowiedzialny za resort gospodarki minister, konstatuje „trafną uwagę, że światła ubywa”. W oczach ironicznego Herberta już na zawsze pozostał tym funkcjonariuszem, który nawet spadając w ramiona śmierci, „może poszczycić się” celnym bon motem. I choć gest finałowy Goethego spełnia warunki romantycznej niepospolitości odchodzenia,

to w Herbertowskim przedstawieniu śmierci niemieckiego myśliciela wyraźnie słyhać ironiczne tony piętnujące sztuczność i wyrachowanie autora *Fausta*. Równie patowym rozwiązaniem życiowego supła wydaje się wybór większości, „która ogranicza się do obserwacji sufitu i westchnień”. Nie ma w tej konstatacji żadnego współczucia, bardziej można odczuć chęć zawodniczej rywalizacji o wyższe noty za styl, w jakim się odchodzi. *Ars moriendi* traktowana jako sportowe zapasy ze śmiercią? Agoniczne ostatnie zwarcie, w którym wygrana jest niemożliwa – liczy się tylko styl porażki? Dlatego jedynym wyjściem z tej beznadziejnej sytuacji, z tych zawodów gladiatorów, których żaden z nich nie przeżyje, a które rozgrywają się ku uciesze jednego widza – „boga wodnistookiego z twarzą buchaltera” (*Dęby*), wydaje się odmowa walki, samowolne odejście z pola bitwy, podniesienie na siebie ręki. Poeta docenia ten heroiczny gest:

dlatego
budzi podziw
poeta Miroslav Holub
który karmiąc gołębie
z okna VI piętra
runął w dół

Tak uciekł ze świata Holub, a wcześniej Hrabal. Czy wzbudzony u poety podziw może wskazywać na fakt, że Herbert myślał o takim wyjściu awaryjnym? Paweł Panas analizując ten fragment *Ostatnich słów*, wyraźnie wyklucza takie rozwiązanie:

Jeżeli było to samobójstwo, podziw mógłby budzić gest radykalnego sprzeciwu wobec własnej niemocy, będący jednocześnie aktem ostatecznej rezygnacji: poroniona próba zrealizowania własnej wersji swojej śmierci⁸.

Zastanawia tylko, dlaczego Herbert w ostatnich słowach *nomen omen* *Ostatnich słów* tak skonstatował przypadek Holuba:

gazety
podały
że nie znaleziono ciała

ale to przecież
normalne

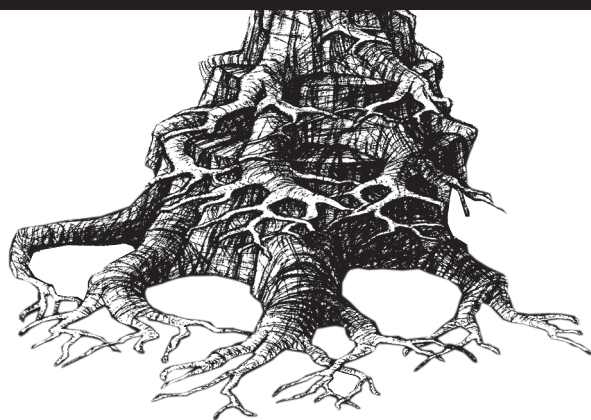
⁸ P. PANAS: *Herbertowe ars moriendi. Propozycja lektury wiersza „Ostatnie słowa”*. „Kresy” 2007, nr 1–2.

Co jest normalne? Odwaga kapitulacji? Duma klęski? Surrealność tej bezcielesnej ofiary wskazuje, że trzeba oszukać naturę śmierci, wymknąć się tylnymi drzwiami ze świata. Jak bowiem pisze wybitny suicydolog Jean Améry: „Natura nie ma nic wspólnego z logiką. Śmierć jest naturalna, buduje teraz dom, który w święto zawieszenia wiechy się zawali”⁹. Czy zatem gestem rozpaczliwej racjonalności pozostaje tylko wynaturzenie – śmierć nienaturalna, poniesiona z własnej ręki? Czy tylko tak można mieć ostatnie słowo?

⁹ J. AMÉRY: *Podnieść na siebie rękę. Dyskurs o dobrowolnej śmierci*. Tłum. B. BARAN. Warszawa 2007, s. 169.



Poza cyklem
Wiersze ostatnie
Czesława Miłosza



post factum

Kiedy umilkły werble sezonowych krytyków, a ich szczurołapie melodie przestały uwodzić i gdy mowa poetycka mogła zbliżyć się do „utopii ładu wiecznego”¹, wówczas możliwa stała się lektura *Wierszy ostatnich* Czesława Miłosza². Czym wymuszona była ta czasowa zwłoka, to odroczenie interpretacji? Szacunkiem, bojaźnią, niefortunnością czy zwykłym odebraniem głosu? Pisanie *post factum* (pisanie nekrotyczne) wymaga spokoju elegijnych inkantacji, retorycznej mowy „wytrzymanych” poin-tujących fraz. Tylko bowiem poeta ma fizyczną możliwość pisania *ante factum* (pisania w obliczu śmierci) – dokonania ostatniego manewru wyprzedzającego w tej najważniejszej, ale zawsze przegranej, bitwie. Lecz *Wiersze ostatnie* Czesława Miłosza nie są kolejnym modelem z serii poetyckich testamentów. Dlatego *post factum* nie określa usprawiedliwień niewczesności lektury, lecz przymus interpretacyjnej prolongaty. Wynika to ze szczególnego statusu tych żałobnych tekstów, które mieszczą się **poza cyklem**, tak jak śmierć nie mieści się w autobiografii, w narracji opisującej życie.

Wołanie Mickiewiczowskiego bohatera: „Pieśń ma była już w grobie, już chłodna!” przynosi szczególną premię – przydaje literackiej wypowiedzi (pieśni) walor deszyfratora pozaziemskich sekrecji. Podobnej nobilitacji podlegają ostatnie pieśni romantycznego epigona – Czesława Miłosza.

Logika cyklicznego wynikania – wszystko dziejąc się na nowo, przecież tylko się powtarza – odsłania smutną prawdę o tym, że jedynie poprzez śmierć możemy wybić się na oryginalność – umrzeć niepospolicie, bez rutyny, błysnąć i na wieki zgasnąć. Choć i tu scholastyczni czciciele ładu (nawet pośmiertnego) pozostawili przewodniki *ars bene moriendi* – niestety bez autorskich gwarancji. Cyrkularność – jako podstawowe prawo literackich przełomów, z wiecznie nowym powrotem tego samego, wydaje się błędnym kołem, z którego nie sposób się uwolnić. Jedynym wyjściem zdaje się być triumfalne zainscenizowanie swej odmowy uczestnictwa w kieracie czasu poprzez świadomy gest samowykluczenia – śmierć *ante factum*.

Traktowanie tych doraźnych, cyklotwórczych motywacji jako ogólnych dyrektyw poezji Czesława Miłosza ujawnia bardzo wyraziście kon-

¹ J. SZACKI: *Spotkania z utopią*. Warszawa 1980, s. 51.

² Cz. MIŁOSZ: *Wiersze ostatnie*. Wiersze zebrała, przepisała i datowanie ustaliła A. KOSIŃSKA. Kraków 2006.

flikt pomiędzy strukturalną motywacją do zestawiania pasm tematycznych analogii a wymykającą się schematyzacji lekturą wrażeniową – każdorazowo zadziwioną tekstową nowością powtórzenia w cyklicznej serii. Dlatego trzeba zdawać sobie sprawę ze sztuczności krytycznych układów, korpusów, ciągów i z niefrasobliwej ingerencji badacza porządkującego poetyckie rzeczy celowo porozrzucane na biurku autora. Potrzeba cyklicznych klamer może poetycką rzecz tak uprościć, że utraci ona sankcję intymnej konfesji, a wręcz stanie się „cudzym słowem”, pasożytniczą naroślą powstałą ku uciesze i chwale krytyka szukającego nośnych konceptów.

Poezja Miłosza to i owszem zamknięty cykl, który rozszerza się jak czasoprzestrzeń współczesnej kosmologii, lecz te interpretacyjne, biograficzne pulsacje powiększające pole „miłoszologii” stanowią warianty skończonego procesu, modele zamkniętego życia. Poza tym cyklem mieszczą się *Wiersze ostatnie* – które mocą tytułatury wydają się zbiorem dalekim od poetyckiej dyskrekcji, pisany nie tyle „od siebie”, ile „przez innych” – wystawioną publicznie liryczną księgą pamięci. Skoro komunał, ceremoniał i uzus tak mocno wpłynęły na kształt tych ostatnich przypisanych poecie słów, to zapytać warto: Skąd ich odmienność, fenomenalność i arcyważność?

post mortem

Ile bolesnych zawodów zgotował Miłosz swym interpretatorom? Natarczywe poszukiwanie przez krytyków domykających żałobnych sentencji, gnomicznych prawd musiało spotkać się z dużym rozczarowaniem. Tom ostatni, niby przysypany już ziemią, „wydane” ostatnie tchnienie – i tym razem zaskakuje.

Chciałbym zwrócić uwagę na pewien aspekt poetyckiego *testimonium*. Na „zabawowe naruszenie reguł Strachu i Wstydu”, na „psoty bezwstydu”, które Jurij Łotman nazywa „zainteresowaniem dla tajemnic śmierci”³. Rosyjski semiotyki łączy Seks ze Śmiercią, natomiast francuski eseista Pascal Quignard zestawia Seks z Trwogą. Wzajemne filiacje sił Erosa i Tanatosa wyraziście ujawnia poddany lekturze tom Czesława Miłosza. Nim jednak z grzeszną satysfakcją złożę, wpisana w tomy noblisty, libidalną teorię poezji, czas na jedno semantyczne przesunięcie. *Wiersze ostatnie* to poetyckie *testamentum* – czyli liryczna ostatnia wola,

³ J.M. ŁOTMAN: *Dwa teksty semiologiczne. O pojęciu przestrzeni geograficznej w średniowiecznych tekstach staroruskich*. Przeł. M.R. MAYENOWA. „Teksty” 1974, nr 3.

ostatni własnoręczny dokument. Lecz w łacińskiej etymologii tego słowa pobrzmiewa kilka znaczeń – obok *testis fidei*, świadka Chrystusowego, czy jurydycznego – dowodu rzeczowego, *testis* oznacza jeszcze „świadka męskości”, a dosłownie anatomiczną część męskiego gruczołu płciowego – jądro. *Testis* występuje rzadko w liczbie pojedynczej, zatem zastąpi go wyraz *testes* – jądra, który, co ciekawe, znaczył dawniej również dziedzictwo. Szukajmy zatem „znaków męskości” w poezji chwackiego staruszka, – jak bowiem zaświadcza autor studium *Seks i śmierć* (kolejne symptomatyczne połączenie) – „zmniejszenie funkcji wewnątrzwydzielniczej jąder w niczym nie osłabia popędu płciowego”⁴. Zatem nie „czcigodna erotyka” będzie naszym obiektem pożądania. W tomie *To z* „rozkazu erotycznej wyobraźni” „kołysany marzeniami porno” ironizował sam autor – „Stary lubieżny dziadu, pora tobie do grobu, nie na gry i zabawy młodości”. *Wiersze ostatnie* nie zawierają już podobnych niedyskretnych autodemaskacji, żartobliwych i ekstatycznych konstatacji. Literackim kłamstwem byłyby własne podboje erotyczne, a Miłosz walczy o prawdziwość swego głosu, nie dopuszcza najdrobniejszych fałszerstw i sprzeniewierzeń wobec samego siebie, które mogłyby być usprawiedliwione „śmiertelną” kondycją. Poeta jest surowy wobec siebie – piętnuje każdą możliwą „ulgę”, każde starcze gaworzenie. Na tym polega Miłoszowe męstwo bycia. Anatomiczne *testes* – „świadek męskości” jest tylko jednym z emblematów prawdy życia i prawdy śmierci. Dogasające ciało poety, który ma świadomość straty „urody świata”, którego oczy nieraz wodziły na pokuszenie, nie może zapomnieć o erotycznych marzeniach, jakim zawdzięcza tyle szczęśliwych chwil. Jednak *Wiersze ostatnie* zawierają w sobie dedykowany zmarłej żonie żalobny poemat *Orfeusz i Eurydyka*, który spleta w warkocz erotyczno-tanatyczną motywikę. Dlatego poszukiwane przez nas męskie świadectwo (*testis*) zdeponował poeta w specjalnie przygotowanych w tym celu frazach. Z reguły są to albo ludyczne, przaśne wierszydła:

Nasza cywilizacja jak garnek rozbity.
Patrzymy na siebie zezem, mężczyźni i kobity.

Jeżeli płodzimy dzieci, to jakby mimo woli.
I nie lepiej na prowincji niż w metropolii.

albo alegoryczne bajki (*Żółw*):

Kiedy nagle zaczyna biegać w żarliwym pośpiechu
Na próżno mu tłumaczyć, że but Janka
Nie jest partnerką godną jego zapału.

⁴ J. RUFFIÉ: *Seks i śmierć*. Przeł. B.A. MATUSIAK. Warszawa 1997, s. 265–266.

Jakby zażenowani, przyglądamy się
Jego ruchom kopulacyjnym podobnym do ludzkich
I strudze cieczy, która rozszerza się powoli,
Podczas gdy on nieruchomieje.

Lub też duby smalone, ludowe porzekadła, jak w jednym z najlepszych wierszy ostatniego cyklu – *Leonor Fini*:

Nie wiem czy po włosku macie takie powiedzenie:
Ty z piczki nie rób kapliczki.

Żółw, który „nigdy nie patrzy w niebo”, rozpieszczone i bezczelne koty, opisane w duchu kwiecistego ekstremizmu ks. Baki muszki (zapewne z rodzaju *Calliphora* – czyli te, które są przyciągane przez istoty nieżyjące), wiele nam mówią o drzemających w nas atawizmach: niepohamowanych popędach miłości i śmierci. Jak pisał Bogdan Suchodolski:

A przecież rodzaj ludzki jest jedynym rodzajem istot żywych, dla których śmierć jest obecna w toku ich życia i które – także jedyne – otaczają ją pogrzebowym rytuałem, a także wierzą w nieśmiertelność i możliwość zmartwychwstania. Śmierć stwarza między człowiekiem i zwierzęciem przepaść większą i bardziej zdumiewającą niż narzędzia, rozum, mowa [...] ⁵.

Doświadczenie śmierci i seksualności definiuje ludzkie zwierzę, przynosi specyfikę arcyłudzka. W końcu noblista konstatuje: „Kochałem się w tobie, Naturo, aż zrozumiałem kim jesteś”. Domowy bestiariusz Miłosza, w którym obserwowana menażeria wyraziście ujawnia bezrozumne poddanie popędom życia, ale i śmierci, stanowi dla poety-behawiorysty elementarz niezafałszowanych zachowań – katalog sił instynktowej biologii. Bezwstyd kopulacji i godność odchodzenia – oto kanoniczne momenty natury zwierzęcej i ludzkiej. Kiedy o tym zapominamy – zdaje się mówić umierający poeta – trudno pogodzić się ze swą oczywistą śmiertelnością. Lecz jak sam sarkastycznie powtarzał: „Ludzkość nie może znieść zbyt dużej dawki prawdy”. Dlatego sam zainstalował w tomie ostatnim kilka „poręczy”, dzięki którym od pewnika śmiercionośnej biologii umęczony człowiek może uciec w obrazy baśniowej fantazji. Seksualność zaczarowaną, a tym samym śmiertelność odroczoną ujawnia m.in. opowieść *Księżniczka*:

⁵ Cyt. za: B. SUCHODOLSKI: *Przedmowa*. W: A.J. TOYNBEE i in.: *Człowiek wobec śmierci*. Przeł. D. PETACH. Warszawa 1973, s. 12.

To trefi włosy zanim się rozwieje,
To pączki śmierci wystawia na światło.
Rusza karoca i mrocznieją dzieje.
Znów ona, śpiąca na poduszkach twardo.

Przykre rozczarowanie przynosi dopiero odpowiedź na pytanie o przyczynę tego marzonego eskapizmu:

Ją przywołuję dlaczego? Z litości
Nad tym wydanym znicestwieniu ciałem,
Imienia nikt już teraz nie przypomni.
Tylko że była. [...]

Mocne „świadectwo męskości” to podzwonne niezmienności, nie-trwożliwości, niestrachliwości. Może to być, jak pisał Cezary Jellenta o Słowackim – „szał rozrodzony poezji”⁶, a może też męskie, intymne *testimonium*. Ostatnie poetyckie teksty są obrazem nieuchronnego procesu ustytuczniania, zamierania witalnych sił monologisty, a w planie meta-poetyckim przeradzania się lirycznych eksplozji w implozje niewyraźności targane żywiołem przypadkowych kataklizmów (zapomnieniem, powtórzeniem, zgubieniem). Miłosz, który swego dajmonicznego suflera wywoływał dawniej za pomocą skrywanego zaklęcia, teraz przyznaje się do innej (a może tej samej) poezjorodnej siły, do fizjologicznej busoli orientującej go w świecie:

Skończone budzenia się rano
Ze stojącą pytą
Która prowadzi i wskazuje drogę.
Ukazuje się Ja, i jest to
Przepaść zupełnie czarna.

Nie ma dna gorszemu.
Pora na pobożną literaturę.

Przeżycia kontemplatywne są zakorzenione w mechanizmach popędowo-biologicznych – zdaje się nam mówić poeta. Konstatacja wyrażająca fizjologiczny imperatyw kształtujący psychofizyczną kondycję człowieka, informuje nas o dezorientacji, depresji podmiotu, jak sam o sobie mógłby powiedzieć, (nie)czynności twórczych. Miłosz czując słabnące tętno życia, wypracował niezawisły język wobec spraw impotencji – i tej metaforycznej, i tej dosłownej. Konsekwencją zaburzeń męskiego

⁶ C. JELLENTA: *Juliusz Słowacki dzisiaj. Szkic konturowy*. Kraków 1900, s. 42.

witalizmu jest zainteresowanie ersatzami, zastępnikami. I choć zabrzmiało to blasfemicznie, to częścią zamienną wobec *testes* zostaje dla poety religijne pocieszenie. W tym „albo–albo” wobec wygaśnięcia sił libidalnych kieruje się ku potrzebom abstrakcyjnym, żąda protezy błogosławieństwa, które znaczy po prostu „więcej życia”. Możemy zatem powiedzieć, że Miłosz odczuwał potrzebę religijną bardzo mocno, wręcz somatycznie. Parafrazując Miguela de Unamuno: „Jak innych boli ręka lub noga, lub serce czy głowa, tak Miłosza [Spinozę w oryginalnym cytacie – M.P.] bolał Bóg”⁷. Remedium na te życiowe bolączki staje się, rozwinięte w dalszej części tekstu, poetyckie marzenie:

Żebym uczepił się którejś świętej osoby
Na przykład błogosławionej Kunegundy
I żebym zawisł jak wiórek nad otchłanią.
Ona z kolei trzyma się szaty św. Franciszka
I tak połączeni w girlandę unosimy się.

Monologista parodiuje uroczystą formę aktu strzelistego opisującego własne wniebowstąpienie. Banalność i estetyka kiczu tej girlandowej sztafety ku świętości odsłania bezmiar fałszu, podpinkę „pobożnej literatury”, która pęta okowami frazesu i komunafu poetycką mowę. Zatem nie siła *testes* będzie stawiać do pionu liryczną chudobę, lecz gnuśna lewitacja świętych obcowania. Zaprawdę otchłanne to dno dla smakosza „manichejskich trucizn”.

post scriptum

Biografia, czyli zmyślenie albo wielki sen.
Obłoki ułożone warstwami na skrawku nieba między jasnością
brzóz.
Żółte i rdzawe winnice pod wieczór.
Na krótko byłem sługą i wędrowcem.
Odpuszczony, wracam drogą niebyłą.

Nazwa końcowego ogniwa rozważań nad *Wierszami ostatnimi* ma taki sam tytuł, jak wiersz z roku 1997 zamieszczony w tomie *To*. Dystans

⁷ M. DE UNAMUNO: *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrit 1967, s. 14. Cyt. za: E. GÓRSKI: *Człowiek w filozofii Unamuna i Ortegi y Gasset*. W: *Problemy człowieka we współczesnej myśli hiszpańskiej*. Red. E. GÓRSKI. Kraków 1982, s. 66.

czasowy, które odmienił wygłos tytułarnego *post scriptum*, rozszczepia materię poetycką na dwa zupełnie odmienne liryczne dyskursy. Wcześniej *post scriptum* było swego rodzaju widokówkowym dopiskiem, przekomarzaniem się autora z przyszłymi biografami – z tymi, którzy w tabelach, aneksach i zestawieniach uporządkują żywioł życia, które dla samego „książkowego bohatera” wydaje się tylko „zmyśleniem albo wielkim snem”. W homonimicznej grze z celebrialną dykcją Wielkiej Księgi Miłosz („odpuszczony, powraca” – tj. grzechy zostają mu odpuszczone) „odpuszcza”, to znaczy odstępuje od korygowania swych losów, wpływania na kształt swego wizerunku, bo i tak zdaje sobie sprawę z tego, że to tylko „turniej garbusów, literatura”. Czytelnicza rozterka między dwoma sprzecznymi testamentami nasuwa się w momencie uświadomienia sobie sensu tego już naprawdę ostatniego *post scriptum*. To gorliwe i bezceremonialne *testimonium*. Nie tu jednak tkwi jego diametralna odmienność. *Differentia specifica* testamentalnej wypowiedzi poetyckiej spowodowana jest nieretuszowanym zapisem psychomachii zwykłego śmiertelnika, który wyrzeka się swej wieszczej natury:

Zapisy mego czucia że żyję, że oddycham. Tym były moje wiersze więc hymnami wdzięczności. A razem z tym byłem świadomy nieszczęścia, skaleczenia. I nic we mnie nie było spontaniczne, ale pod kontrolą woli.

Ten przedśpiew, pisany w duchu notarialnego zeznania, otwiera tom *Wierszy ostatnich*. Zatem to walka o oddech, wolicjonalny wysiłek przeżycia jeszcze jednego dnia. Powinnością poezji pozostaje bycie stenogramem dni ostatnich:

Wstydę się układać wiersze
Zajęcie nieskromne
Schlebiać czytelnikowi
Aż powie to dobry wiersz

Wolałbym przemówić
Innymi słowami
Tak żeby nikt przytomny
Nie życzył sobie mnie słyszeć.

Wstydę się

Miłosz omija wszelkie opisy swych dosłownych cierpień – krzyku z bólu i rozpacz. W miejsce tego odczuwalnego braku pozostawia, pisane dla siebie, zastrzeżenie:

Nie wyjawiać co zabronione. Dochować sekretu.
Ponieważ ujawnione ludziom szkodzi.

[***]

Jeszcze bardziej przejmująco brzmi lapidarna uwaga:

Pamięć otwiera się, a tam straszno.
[Bez dajmoniona]

Obrazy ostatnich miesięcy Miłoszowego życia przypominają mocno przekontrastowaną fotografię, na której nie widać obmierzłego ciała obłożnie chorego poety, choć wyraźnie odczuwamy zmagania śmiertelnego zwarcia, w jakim się znalazł genialny matuzalem. Parawan, który oddziela nas od intymności odchodzenia, nie jest bynajmniej zasłoną języka:

I wchodzimy w Inne, poza czas i przestrzeń.
Na próżno w obrzędzie Dziadów kuszą nas darem jadła i napoju.
Nie odzywamy się, bo brak języka, żeby porozumieć się z żywymi.

Powtórzmy jeszcze raz te przeszywające zimnym dreszczem słowa: „Nie odzywamy się, bo brak języka, żeby porozmawiać z żywymi”. To świadectwo romantyka, który stał się testatorem wielkiej tradycji i nawet będąc umierającym, znalazł się w sytuacji lirycznej Mickiewiczowskiego arcydramatu. Ale za tymi słowami kryje się też zwyczajny dramat człowieka, który mówi do nas już z drugiej strony.

Jam Łazarz, powracam z krainy śmierci,
By wam powiedzieć wszystko, wszystko powiem...

T.S. ELIOT: *Pieśń miłosna J. Alfreda Prufrocka*.
Przeł. W. DULĘBA

Słowa bohatera Eliotowskiej pieśni mogłyby stać się deklaracją Miłozsa – świadka koronnego, który zna tajemnicę – jako jedyny rozsądny gordyjski węzeł śmierci. Jednak Łazarz to obok Jakuba, walczącego o błogosławieństwo, czy Orfeusza, który także znalazł się „po drugiej stronie” (co ujawnia pogłos liry: „W odmiennej scenerii akustycznej inaczej brzmi jego własny głos, inaczej brzmi tak dobrze znany z codziennej praktyki instrument”⁸) tylko postać historyczna, literacka bądź mitologiczna. A Miłosz nie tylko literacko eksperymentował ze śmiercią – był

⁸ A. GRUSZCZYŃSKA-ZIÓŁKOWSKA: *Koncert w Hadesie: jaskinia i grotta jako źródła dźwiękowych inspiracji*. W: *Mit Orfeusza. Interpretacje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*. Red. S. ŻERAŃSKA-KOMINEK. Gdańsk 2003, s. 12.

zachłanny na widoki z drugiego brzegu. Tak relacjonuje to opiekujący się nim wybitny medyk – Andrzej Szczeklik:

„Pan Profesor nie był wśród nas przez długie cztery dni. – Czy coś z tego pozostało w Pańskiej pamięci?” – zapytałem wtedy. „Naturalnie” – odpowiedział, jakby chodziło o rzecz oczywistą. I dorzucił kilka zdań. Wysłuchałem wielu opowiadań chorych reanimowanych ze śmierci klinicznej czy wychodzących ze śpiączki – i zawsze odnosiłem się do nich nadzwyczaj sceptycznie. Tym razem miałem wrażenie, że słyszę prawdziwą historię od kogoś obdarzonego fenomenalną pamięcią. Historię o tym, jak może być za brzegiem⁹.

Jak zatem pomieścić w tekście to ostatnie poetyckie przeżycie, a właściwie nieprzeżycie – fiasko, klęskę, porażkę, których nie zmienią nawet świadectwa dobrze przepracowanego życia?

Śmierć, która oszałamia i przerasta człowieka, sama odciska swą pieczęć na *Wierszach ostatnich* Czesława Miłosza. I dzieje się to poza wolą autora, a nawet mimo jego woli. Jeśli poezja noblisty była ciągłym przeszukiwaniem, wiecznym niezadowoleniem, podejrzanym przez niego samego sukcesem lub, jak nazywa ją Ryszard Nycz, „nostalgia za Nieosiągalnym”, to *Wiersze ostatnie* wyprowadziły ją z tej matni pięknego kłamstwa literatury, uchyliły drzwi języka, a to chyba największa nagroda, a właściwie wiatyk na wieczność dla eksploratora „drugiej przestrzeni”. Jak pisze Marek Zaleski:

Dla Miłosza poetyckie „widzenie” ma siłę fundującą: przedstawienia językowe, metafory zdają się być wyposażone w energię zdolną umacniać rzeczy w ich istnieniu, chwycić i ocalić to, co „jest” – ale czy język obdarzony jest również zdolnością wyrażania śmierci i nieobecności?¹⁰

Nigdy sensotwórcze moce Miłosza nie były tak potężne jak w *Wierszach ostatnich*. I nie interesuje nas w tym momencie testamentalna ekspozycja znikania – kolekcja rzeczy, z których ubywa właściciel, myśli, w których ginie podmiot, lecz sam rozkład języka, skaleczone *écriture*. Michel de Certeau napomina, że język jest „uspokojoną śmiercią”¹¹

⁹ A. SZCZEKLIK: *W chorobie*. W: Czesław Miłosz. *In memoriam*. Kraków 2004, s. 67.

¹⁰ M. ZALESKI: *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*. Kraków 2005, s. 228.

¹¹ Słowa Michela DE CERTEAU za: P. RICOEUR: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków 2006, s. 491.

i mocno się myli. Somatyczne dolegliwości podmiotu piszącego – spadki ciśnienia tętniczego, anomalie rytmu pracy serca, zapaści i śpiączki są zapisywane, niby na taśmie elektrokardiogramu, w poetyckie formy – pełne dysonansów harmoniczných – przyspieszenia, zwolnienia, powtórzenia, zatrzymania melodii, uskoki myśli, dysjunkcje dyskursu. Ostatnie pisma Miłosza, poetyckie re-kapitulacje (czyli poddania się powtórzeniu), wydają się niespotykaną tekstualną transgresją. I co ważne, dzieje się ona na powierzchni języka – w znaczeniach *expressis verbis*, w samych słowach – nieporadnych, niedokończonych, powtarzanych. W tomie bowiem wiele jest wierszy formalnie poszarpanych lub, jak *Pan Syruć*, projektów wierszy („[...] są teksty niemal do końca poprawiane, czasem zachowane w kilku wariantach, w niektórych wypadkach zapewne dalekie od ostatecznego wykończenia”¹²). To, co wzbudziło falę krytyki, zarzuty, że wiersze są niedopracowane, pozostawione w pół drogi, bez modelunku i autorskiej pieczęci, która potwierdzałyby, że to wybór Miłoszowy, a nie redaktorski, paradoksalnie staje się źródłem niezafałszowanej siły ich Autentyku – kiedy umęczony poeta widnieje na tle swego zniekształconego pisma, manuskryptu, nieczytelnych szpargałów. Niestrudzeni poszukiwacze wartościowych nowości w poezji przeczyli, być może najważniejszy, tom ostatnich lat, który otwiera się na zagadkę ludzkiego bytu.

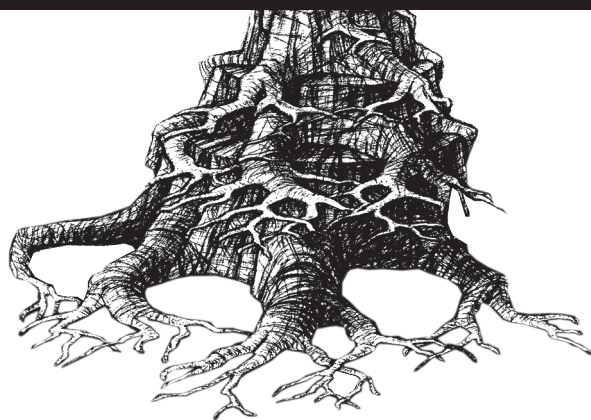
Pascal mówił, że w dwie rzeczy nie można patrzeć prosto – w słońce i w śmierć. Miłosz umożliwia tę percepcję mocą złowieszczej metafory: „kirem oblekło się słońce”. W takim blasku/cieniu, w którym znajduje się obszar tekstu, w którym mówi się o śmierci, samorodnie zawisa, jak mówi Michael Foucault, „czarne słońce języka”¹³ – które nie świeci odbitym światłem pism zebranych, lecz samodzielnie góruje nad tekstem. Dlatego *Wiersze ostatnie* sytuują się **poza cyklem**. Stanowią *post scriptum*, które nie może być traktowane jako zwykła części Miłoszowego korpusu twórczości. W tym bowiem testamencie pismo poezji staje w jednym rzędzie z zapisem historii choroby i aktem zgonu.

¹² J. ILLG: *Od wydawcy*. W: Cz. MIŁOSZ: *Wiersze ostatnie*. Kraków 2006, s. 82.

¹³ M. FOUCAULT: *L’Absent de l’histoire*. Paris 1973, s. 125–132, za: P. RICOEUR: *Pamięć...*, s. 487.



Nowojorska wyprawa
Jacka Bierzina



Chciałbym opisać samotność w Nowym Jorku
Którego dzisiaj nie lubię Jak nie lubię
żółtych samotnych taksówek które zabierają cię
z Manhattanu na drugi brzeg Wschodniej Rzeki

W opowieści Jacka Bierezina o Nowym Jorku megalopolis niknie w cieniu egotycznych, wielopiętrowych wyznań poety. Właściwie Bierezin mógłby należeć do kompanii poetów, w imieniu których Robert Lowell powiada:

W starym Nowym Jorku mówiliśmy:
„Gdyby życie umiało pisać,
Pisałoby tak, jak my”.

Nowy Jork jest tak samo nierzeczywisty jak tytułowy 13. miesiąc roku, 25. godzina doby. Aura tej poematowej próby przypomina wielkomiejskie, tokijskie sceny z filmu Sofie Coppoli *Między słowami*. Jednak tylko połowicznie. Tam zagubiony, a właściwie ograniczający się do przestrzeni luksusowego hotelu, bohater wdaje się w pełen przypadków i melancholijnych zapatrzeń, romans. Zapis tekstu Bierezina również nosi znamiona korespondencji intymnej. „Widokówka z tego świata”, która „przynosi hieroglify mojej krwi serdecznej / owinięte w biały bandaż koperty” ma dodatkowo wymiar ostatniej woli, tekstu jako rysunku postaci, całunu – testamentu. Ale o tym później.

Chciałbym opisać samotność w Nowym Jorku
czy ktoś już kiedyś opisał samotność w Nowym Jorku
Kiedy jest druga w nocy gasną
światła wieżowców na Manhattanie
I jest tylko nocna tajemnicza muzyka Central Parku
I Billie Holiday wznosi się w ciemności
w podmuchach lepkiego powietrza
I pozostaje spacer do Rockefeller Center
lub do pomnika Shermana na Placu Wielkiej Armii

z nią lub bez niej
żeby przypomnieć sobie poprzedni spacer
Gdzieś daleko neony zachodzą za horyzont
wysyłając promienie rdzawego światła

Na Szóstej Alei zaczepiają mnie dwie prostytutki
Czarna ma czerwone szpilki i długie błyszczące nogi
które powinny się znaleźć w Museum of Modern Art
[...]
Murzyn w zielonym wełnianym berecie
proponuje mi marihuanę albo kokainę

Jacek Bierezin, jako jeden z najlepszych taterników, pisze o pobycie w Gotham City jako o niebezpiecznej, alpejskiej eskapadzie. Czy można odnaleźć znaczeniowe punkty styczne między trudną wyprawą w góry a nowojorskim odpoczynkiem w hotelu? Kilkutygodniowe spotkania z czytelnikami połączone z rekreacją bardziej przypominają komfortowe życie w mieszczańskich wygodach niż wyczerpujące próby forsowania górskiego szczytu. Jednak Jacek Bierezin często posługiwał się we wcześniejszej twórczości poetyckiej tajemnym językiem alpiniistów, ich powiedzeniami i osądami. Zatem czy eskapada do Nowego Jorku może być opisywany jako wielka wyprawa polskiego taternika? Jeśli tak, to przypomina wspinaczkę na Cioranowe „szczyty rozpaczny”. Bierezin pisze o Nowym Jorku jakby przebywał w nim samotnie, jakby tych kilka osób, które trafiły do poematowej opowieści, było jedynymi napotkanymi przygodnie członkami innych wypraw. Nikt wcześniej nie wyciszył tak tej wielkomiejskiej przestrzeni, nie wygłuszył jej mechanicznego turkotu, nie zamortyzował hałasu lądujących powietrznych statków, nie stłumił rozgwaru cieszącej się bądź rozpaczającej ludzkiej ciżby. 2 w nocy na 18. piętrze Central Park West to czas i miejsce poetyckiego czuwania na duchowej górze Karmel – w eremie wykutym w stali i szkle. Bazę, którą zakłada się przed ostatecznym atakiem na szczyt, nawiedzają tylko duchy innych rozbitków. W chmurach majaczy stojący w oknie Lechoń.

Po północy przychodzi czasem Lechoń i mówi
„Nie rób tego, nie powtarzaj błędów,
i tak powiedzą, że zagrałeś się na śmierć.”
W tym mieście miłość jest obok śmierci
Bardziej niż gdziekolwiek miłość jest obok śmierci
Śmierć dla każdego ma jakieś spojrzenie
Przyjdzie śmierć i będzie miała twoje oczy

Nowy Jork odnotował wiele artystowskich, własnowolnych śmierci rodaków – wspinaczy. I Syzyf czasami ulega wypadkowi – oficjalne komunikaty podadzą wymijające przyczyny o zagapieniu się, poślizgnięciu lub zmęczeniu ramion. Takie notyfikacje towarzyszą również śmierci

Jacka Bierezina, który podobnie jak autochton miasta, które nigdy nie śpi, Frank O'Hara, wpadł w niewyjaśnionych okolicznościach pod samochód. Wielu zaczęło w przypadku Bierezina zadawać pytania: Dlaczego nie pozostał w górach, nie skoczył w jakąś ziejącą wzniosłą siłą i pięknem przepaść? Pomińmy te niedyskrecje milczeniem.

Metropolia jest dla Bierezina bezludna, pozaczasowa. I jeśli „Nowy York to nie miejsce. Nowy York to stan umysłu”, to Bierezin czuje się tam nad wyraz niekomfortowo. Może to wyraz emigranckiej smuty, przytłoczenia i alienacji, a może symptomatyczny efekt wyobcowania opisywany przez Colsona Whiteheada: „Nieważne, jak długo tu mieszkasz – stajesz się nowojorczykiem w chwili, gdy pierwszy raz powiesz »O, tu kiedyś było Monsey's« albo »To kiedyś się nazywało Tic Tac Lounge«. Jesteś nowojorczykiem, gdy rzeczy przeszłe stają się dla ciebie bardziej dotykalne i realne niż to, co jest teraz”. Oko poety nie ogniskuje uwagi na odczytywaniu tajemniczych palimpsestów, na turystycznym wożeniu z otwartym przewodnikiem lub przyjacielskim Wergilim. Nowy York to dla Bierezina kraina introspekcji, w której nachalność wrażeń, ludzka różnorodność i monumentalność światobrazu skłaniają do ucieczki, samotniczej wyprawy. Tekstowa marszruta Bierezina wiedzie czarnym szlakiem. Poeta gubi współrzędne, omija punkty orientacyjne. Lecz zasady organizacji tekstu opiera na szczególnych rygorach, w których konstrukcja topologiczna można być próbą oddania wysiłku człowieka zdobywającego górski szczyt. Frazowanie przypominające trawersowanie musi zyskać wypracowane metody opisu. Wspina się linijka po linijce – to czas właściwy zapisu tego tekstu. Układ parataktyczny wiążący krótkie zdania niczym łańcuchowe poręcze, łapanie oddechu na wolnych spacjach, przerzutnia wzmacniająca tempo górskiej akcji, celowo zadyszane aliteracje to tylko kilka chwytów pozwalających tekstowo uzyskać rezonans emocjonalny i somatyczny człowieka pnącego się w górę. I wszystko możnaby było podporządkować metaforze alpinistycznej wyprawy, gdyby nie słowa

A może tak jest we wszystkich miastach świata
We wszystkich portach i hotelach
gdzie zatrzymała się miłość
i może na tym polega życie

„Zatrzymała się miłość” – w tej metaforze wydaje się zlokalizowane epicentrum tego nowofalowego tsunami, które wyobraźniową niszczycielską mocą wdziera się do wielomilionowego miasta. Wielka fala samotności pustoszy zazwyczaj ludne przecznice i aleje, nabrzmiałe od pasażerów podmiejskie pociągi i podziemne wagony – metro – pełne

pracowników, drapacze chmur. Zatrzymanie zawiera w sobie dwa przeciwstawne znaczenia – zatrzymać się w sensie: osiąść, zagościć, i zatrzymać się jako zaprzestać ruchu, zgasnąć. W niezwykle zdynamizowanym poemacie Bierezina zatrzymana miłość powoduje stop-klatkę tekstowych wydarzeń, zatrzymanie szybko migających kadrów. Czasowy wir powodujący efekt pustki, osadzenia na marginesach rzeczywistości, ma swe umocowanie w tytule – 13. miesiąc, 25. godzina. Znane są nam przecież podobne eksperymenty nicujące realne wymiary trwania – 8. dzień tygodnia, czy „piąta pora roku”.

Podążając za słowami monologisty, wszystko wydaje nam się przygodne i niewymuszone, aż dochodzimy do końca i stajemy oko w oko z czymś tak niewątpliwym i ostatecznym, niby śmierć. Wzniosłość i monumentalność tej pomyślanej przepaści, jej moc zakrzywiania czasu, powoduje taką konstatację bohatera:

A ja mam znowu dwadzieścia dwa lata
i jestem Kolumbem któremu pomnik
postawiono w Central Parku
Gdybym nie odkrył Ameryki
mieszkałabyś gdzieś bliżej
w Europie
Nazywałabyś się Emmą Bovary
lub Julią nieskończenie jasną Julią

Odkrycie Ameryki przynosi tu znaczeniową superatę – odkrywa się jej ciemne oblicze, nieznaną ląd zamieszkały przez ludy toczące odwieczną wojnę. Przykładowo, wspomina postać Siedzącego Byka, który nad potokiem Little Big Horn pokonał wojsko Georga Custera, a teraz zatrudniony w cyrku Buffalo Billa odgrywa za skromną gażę sceny z historycznego widowiska. Nie sposób określić odmiany Wielkiego Jabłka – czy byłoby czerwonoskóre, czy blade, to z pewnością i tak robaczywe. Skąd takie tropy politycznej poprawności u niedawnego obywatela demoludu? Rozczarowanie płynie z innych źródeł. We wcześniejszym wierszu pisał:

Na moje pytanie jak daleko stąd do Indii
militant odpowiedział twierdząco
a przede wszystkim zgłosił poważne pretensje
o to że przestałem pisać wiersze
pozbawiając go tym samym życia wewnętrznego
[...]

Wczorajszego wieczoru wyrokiem sumienia
odebrałem sobie prawo do wewnętrznej emigracji
Nie bez wysiłku zamknąłem za sobą ciężkie drzwi
jedynego niemożliwego wyjścia
Próbowałem zająć się czymś zwyczajnym i na początek
starłem ślady krwi z kilkuset zabitych książek
[...]
Nadal nie mogłem zrozumieć chociaż wiele wiedziałem
Torturowane pióro uparcie odmawiało zeznań
Wreszcie buchnęło światło Z otwartych żył

Emigracja, s. 28

Wiersz powstały w kraju, w Polsce Ludowej, pomimo drastycznych obrazów autodestrukcji, stanowi wyraz „bezpiecznej” poetyki nowofalowej. Emigracja to wciąż jeszcze tylko słowo, obracane w zręcznych palcach poety prestidigitatora, który na naszych oczach robi sztuczki i jednocześnie je demaskuje. W momencie, gdy Jacek Bierezin realnie staje się emigrantem i przestaje być deklaratywnie poetą Nowej Fali, jego dykcja zmienia się diametralnie, wyobraźnia staje się „odbezpieczona”, język prawdziwie niebezpieczny.

Jest pora trudnych wierszy,
jest pora płonących wierszy.
Kwitnie głóg i czeremcha.
Żurawie znowu lecą na południe.
Bociany wracają do domów.
Napiłem się whisky
z Waltem Whitmanem i Philipem Marlowe.
Zapomniałem czy jest wiosna czy jesień.
Zostałem poetą metafizycznym.
Świat się nie zmienił.

Jest taka pora, jest taki czas, s. 70

Piotr Śliwiński w przenikliwym szkicu pisze tak: „Szkopuł w tym, że Bierezin zdaje się nieco aż zbyt zdyscyplinowanym wykonawcą nowofalowego programu. A cały tekst zamyka następującą codą: »Życie więzieniem, poezja więzią«¹. W tej hamletycznej konstatacji zamyka się kwintesencja Bierezinowego poezjowania, bycia i cierpienia. Na swój sposób postaram się ją teraz objaśnić.

Kiedy w 1974 roku po odrzuceniu przez cenzurę tomiku *Wam ukazał*

¹ P. ŚLIWIŃSKI: *J. Bierezin – osobny? odosobniony?* „Tygiel Kultury” 2005, nr 4–6.

się on w paryskiej „Kulturze”, odbiorca wiedział, jak ważnych i odważnych słów może się spodziewać w tych lirycznych manifestacjach:

Wam, którzy jesteście pod wpływem przemożnej logiki
codzienności, konieczności, strachu i podłości
dalszego socjalistycznego rozwoju osobowości
życzy święty Mikołaj

Wam, s. 25

Poetycka odezwa nie jest anonimem – tym razem pod świętego Mikołaja podszywa się nieświęty Jacek – poeta związany z grupą poetycką Centrum (wraz z Jerzym Jarmołowskim, Andrzejem Biskupskim i Januszem Królikowskim), w podręcznikach wymieniany jednym tchem wśród nowofalowych twórców, animator i redaktor podziemnego pisma „Puls”. Ale jest jeszcze inny Jacek Bierezin – stroniący od ludzi, nieślizgający się po grzbietach fal, z rzadka piszący. Ten, który ...by być wiarygodnym, musi mówić prawdę, co w przypadku liryki oznacza również potrzebę szczerości, nawet posuniętej do granic ekshibicjonizmu (jak w wierszu-polemice ze Stanisławem Barańczakiem – *Wielomiesięczne kryzysy*)².

Emigracyjne pisma Bierezina, wbrew wielu druzgocącym opiniom, że to poezja słabej próby, grafomańska i zła, dopiero tam wybił się na niepodległość głosu. W mojej ocenie to niezafałszowany żadną maską ton, nieukryta pod żadną personą (*per sonare* – przez głos) postać. Na obczyźnie Bierezin pozostał sam i musiał uzasadnić sobie, po co wracać, czy warto zostać. Tylko poezja mogła odpowiedzieć na tak zadane pytania. Moc obliczeniowa poezji, która może zbilansować, podsumować, zrewidować, która stanowi księgowość ducha, ujawniła skalę bankructwa, obszary upadłości:

W połowie życia W tym mieście bez imienia
(bo imię jest nieważne dla wygnança)
gdy wszystko trzeba było przeżyć raz jeszcze
ale bez możliwości wprowadzenia korekty
gdy świadomość była rodzajem wymyślnej tortury
wkraczałem – jak chciał poeta – w erę wyzwolonego ognia
W połowie życia, s. 39

Dantejskie kręgi, które stopniowo odkrywa w sobie i w świecie poeta w łódzko-parysko-nowojorskich katabazach to prawdziwe stany kaskadera poetyckiej plejady. Spoza niedbałych, zagryzmoonych, bełkotliwych

² K.W. TATAROWSKI: *Poetyka i emigracja. Przypadek Bierezin*. „Tygiel Kultury” 2005, nr 4–6.

kształtów przeziierać zaczyna twarz poety. W końcu. Jak w testamentalnym *W końcu*:

W końcu przecież każdy prawdziwy poeta
pisze Wielki Testament
Od początku do końca pisze
testament życia po śmierci
Czasem dłuższy czasem krótszy
ale każdy wiersz jest testamentem
Nie powinno być niedobrych wierszy
skoro każdy ma być ostatnią wolą
naszych niepokornych uczuć
naszych zakazanych myśli
naszego udanego życia
od morza
do morza
krwi

W końcu, s. 60

Skoro jest tak prawdziwie, to dlaczego jest tak źle? Czy pytanie o prawdę ma sens, gdy nie odpowiada rzeczywistości? Jak konstytuują się „stany zjednoczone samotności”? Dlaczego w Gotham City – zniewalającym, urbanistycznym dziele ludzi organizujących sobie życie Bierezin serią repetycji natrętnie podkreśla swoje odosobnienie? Czy ta samotność to środkowoeuropejski bakcyl, który draży przybysza i którego nie pozbył się podczas paryskiej kwarantanny? Ale czy wolny kraj musi być udzielną krainą idylli, republiką marzeń? Czy to nietakt i błąd być zrozpaczonym w mieście niepoprawnych optymistów? A, odpowiednio, czy w państwie totalitarnym, mimo podwaliny kłamstw, na których się ono wznosi, każdy nieprawomyślny obywatel skazany jest na nieznośną ociążałość bytu?

Nowojorska rzeczywistość to utopia niewynikła ze zbuntowania się wobec jakiegś realności. To świat poza historią – bez krwawych dyktatur, kołowrotu zamachów stanu, masowego bezprawia. Ale czy to świat wyjęskniony przez nowofalowca?

Tu może tkwić przyczyna życiowych kryzysów Bierezina. Znaczenie tekstu, bez względu na wagę, jaką sobie usurpuje, nie istnieje, o ile brak mu rzeczywistych kotwic. Nieprzerwany strumień ostrych tarc i ustawicznych opozycji podtrzymywał psychiczną energię dysydenta. W momencie wyizolowania z takiego układu ustały generatory witalności, pozostawiając jałowość bezprzyczynnych myśli. Bo tylko w zniewolonym kraju jego głos był słyszalny (zarówno przez przyjaciół, jak i przez

podsluchujących). Arkadia to prawda ocalona dzięki kłamstwu, w której najwyższą formą szaleństwa jest odzyskanie rozumu. I właśnie *ratio* – ten najbardziej zgubny ze wszystkich nałogów, trawi poetycką duszę.

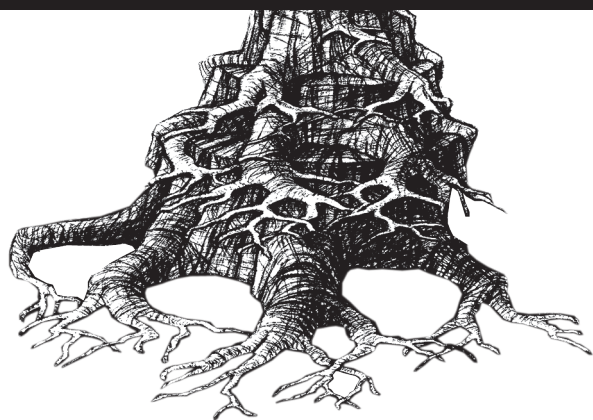
Odkrycie Ameryki to ujawnienie praw subiektywnej natury, obnażenie rozpaczliwej sytuacji, słabości ludzkiego charakteru. Dlatego z, wtedy niezrozumiałym sentymentem, poeta napisze o platońskim projekcie: „Jego jednowymiarowe państwo, płód ciężkiej fantazji, nie było jeszcze najgorszą z tyranii”. Wybór to w istocie tragiczny: Czy samotnie trwać w okowach realnego (opcja emigracyjna), czy współistnieć w rzeczywistości literackiej, odzyskać pragnienia za cenę głudy (opcja powrotu do kraju)? W wierszu *Bezsenność, jawa, sen* Bierezin napisze:

Śniła mi się jawa, jawił mi się sen.
Granica była nie do przekroczenia.
Nie było żadnych straży, prócz straży
wspólnego języka i własnego sumienia.
Przekraczałem granicę przez zieloną granicę,
na czarno, nie po raz pierwszy,
raz jeszcze
w stronę życia.

Nie można być wolnym od jakiegokolwiek systemu politycznego, naturalnego, językowego. Powracając do niezwyklej puenty Piotra Śliwińskiego „Życie więzieniem, poezja więzią”, można dopowiedzieć, że Bierezin był wolny tylko na granicy, na tym pasie ziemi niczyjej, między zielenią idylli a czernią zgruntowaną krainą testamentu. Tylko w chwilach przemytniczej kontrabandy („przez zieloną granicę / na czarno”) umykał obu zaborczym krainom. Językowej suwerenności nie sposób ogłosić, nie popadając w kontradycję. Pociesza staroświecczyzna idyllicznego zapatrzania, tak samo daje się we znaki, jak testamentalne objawianie nieucharakteryzowanej rzeczywistości. Tektura w pozłocie, wbrew pozorom, jest materiałowo podobna do zapisanych krwią fraz. Dlatego w tym poezjowaniu bez wygodnego asekuranctwa każdy tekst był dla Bierezina argonautyczną wyprawą, wspinaczką po grani między dwiema złowrogimi ścianami.



„Jako w niebie / tak i w obejściu”
Pantareja
Jerzego Ficowskiego



Zemsta Gutenberga, „procesja Darwina”

U podstaw twórczości Jerzego Ficowskiego zawsze był obecny imperatyw spotkania z Innym. Ficowski w swych pracach poetyckich, badawczych nie agituje, nie moralizuje, lecz prowokuje świadomy wybór, często spowodowany zażenowaniem, niewiedzą i arogancją tych, którzy chcą kierować się kulturą solidarnością. Autora *Odczytywania popiołów* fascynowało bowiem to, co poniechane, odrzucone, zdegradowane, wyszydzone w czasach, kiedy mało kto się tymi sprawami interesował, gdy takie zafascynowanie innością wiązało się z ryzykiem bycia zaliczonym do grona zdziwaczałych ekscentryków. Jednak żelazna konsekwencja i subtelna osobowość Ficowskiego, a także wypracowane przezeń metody odnajdywania, redagowania, tłumaczenia obcych, nieznanych, a często niechcianych dziedzictw, zdolne były przełamywać największy nawet sceptycyzm.

Zawsze zastanawiało mnie, skąd w zainteresowaniach Ficowskiego taka rozległość kulturowych eksploracji? Dwa główne wektory, wedle których można wykreślić poszukiwawcze pasje badacza, kierują w stronę dwóch zupełnie odmiennych systemów kulturowych. Pierwszy „wielki region”, którego białe plamy uzupełniał Ficowski coraz to dokładniejszymi badawczymi ustaleniami, to tradycja Żydów polskich. Jego filosemityzm, jakiego głównym obiektem (nie licząc żony) była postać Brunona Schulza, odnowił, a właściwie na nowo ukształtował, polsko-żydowski dialog. Drugą Innością, która zachwyciła Ficowskiego, były dzieje nacji cygańskiej. Jak to możliwe, że po zgłębieniu tajników „cywilizacji Księgi”, a tak nazywany jest naród żydowski, zachwycił się Ficowski grupą nomadów analfabetów? Zabobonem staje się to, co trudno wytłumaczyć naukowo, jednak człowiekowi zakochanemu, w taki właśnie sposób trzeba określić stosunek badacza do kultury cygańskiej, obce są wszelkie niedyskrecje, mezaliansy i gafy. Sam tak tłumaczył te fascynacje:

Zapisów ich własnych dziejów nie ma, toczyły się jak gdyby poza czasem, na marginesach istotnych wydarzeń, i tropy ich – nie utrwalone nigdzie – zapadały w niepamięć. Gdyby nawet – w braku cygańskiego pisma – pozostało po nich cokolwiek w tradycji ustnej, w legendzie, niewiele by tam można było znaleźć zdarzeń i faktów, które są osnową historii. Może jakieś imiona dawnych wodzów hord, pamięć wielkich migracji z kraju do kraju? Poza tym cygań-

ska przeszłość przez wieki nie różniła się w zasadzie od cygańskiej teraźniejszości [...]¹.

Wielowątkowość cygańskich opowieści, w których każdorazowo dokonywać trzeba rekonstrukcji tła czasowo-przestrzennego, bez spajającej osnowy historii pisanej, rwie się i rozpada. Legendarność przegrywa z historycznością, z dyktatem dat i wydarzeń, który raz na zawsze petryfikuje wyobrażenia. Cyganów wyklucza nie bieda, niedostosowanie, prześladowania, lecz tajemnicza zaraza, nowa influenza, która dziesiątkuje ludzi, pozbawiając ich pamięci. Zarazę tą można nazwać zemstą Gutenberga. Nomadzi Europy to ludzie bez pisma. W *Powrocie Gutenberga* poeta pisze:

A kiedy nie ma znaku
trwalszego niż my
nas też nie ma
[...]
Gutenberg musi wrócić
niosąc nowe litery
co nie zdążyły się jeszcze dorobić
brzmień i imion
wykonywał jej na zapas
stworzył w razie czego.

Drugie przyjście złotnika z Moguncji przynosi dar ruchomej czcionki, która zatrzymuje, utrwala i przechowuje pamięć, „ocala ludzi i narody”. Cyganie cały czas z niepokojem wyczekują nadejścia tego proroka. Dar słowa pisanego, który składa swym przyjaciołom Cyganom Ficowski (od przekładów poezji Papuszy po przepisy kulinarne), zdolny jest uratować jedynie ułamek tej kultury. Oby tylko organiczna praca autora *Cyganów w Polsce* nie przyniosła efektów odwrotnych od zamierzonych. Wiele jest bowiem mądrości w słowach Juliusza Słowackiego: „Język stworzyć narodowi jest to szatańska przysługa. Wkrótce z formy wydobyć się nie może, leniwieje duchem – i łatwość tłumaczenia bierze za obfitość myśli”².

Tom *Pantareja*, z którego pochodzi cytowany wiersz *Powrót Gutenberga*, wydaje się tematycznie oddalony od dotychczasowych zainteresowań poety³. Czy więc mylący był ten wprowadzający tekst? I tak, i nie.

¹ J. FICOWSKI: *Cyganie w Polsce. Dzieje i obyczaje*. Warszawa 1998, s. 7, 8.

² Cyt. za: R. ZIMAND: *Tłumacz-zdrajca i tłumaczenie-zdrada*. „Teksty” 1975, nr 6, s. 71.

³ J. FICOWSKI: *Pantareja*. Kraków 2006.

Zemsta Gutenberga nie niszczy tylko narodu cygańskiego. W tomie ostatnim, bo taką szczególną sankcją ma ten zbiór poetycki, Ficowski dokonuje kolejnego odkrycia Innego. Szczególna to Inność, bo oznacza to, co peryferyjne, sporadyczne, ale z drugiej strony znajome, swojskie, intymne. To świat kultury chłopskiej, która była kulturą mowy. Tak wypowiada się o niej inny jej znawca – Wiesław Myśliwski:

Przecież wśród chłopów nie było nawet umów pisanych tylko ustne. Wszystko odbywało się „na słowo”. Istniała moralna instytucja „słowności”. Dziś jest ona w kompletnym zaniku. [...] Według mnie była to najbardziej uniwersalistyczna kultura Polski, ponieważ nie była obciążona żadnymi serwitutami ideologicznymi. Była czystą kulturą bytu. Przy czym nie była to kultura rozgadana, ponieważ знаła wagę słowa. Na posiadach chłopci z trudem wydobywali je z siebie. Słowo miało dla nich funkcję nie tylko informacyjną, ale i zaklinającą, pocieszającą, proroczą. [...] Chłopska mowa żywa nie znosiła przymiotników. Chłop nie używał nigdy słów „piękne”, „śliczne”, „brzydkie”. Świat określał rzeczownikami i orzeczeniem. Przy całej swej metaforyczności była to mowa konkretna⁴.

Zemsta Gutenberga, czyli plaga pisma, roznosi się również w przestrzeniach wiejskiej zbiorowości. Nie ma na nią żadnych sprawdzonych remediów, pozostaje tylko rozpaczliwe czekanie na kres pandemii:

Więc na razie czekamy
na ewolucję
procesję Darwina
na jednokomórkowych
co gwarzą
gwarą przyszlých mędrców

Stary Józwa, stryjna i wnuczęta

Do poetyckiej krainy Jerzego Ficowskiego prowadzi polna droga, na której można podsłuchać wiele intrygujących rozmów:

⁴ W. MYŚLIWSKI: *Niech się język gotuje. Rozmowę z pisarzem przeprowadzili Katarzyna Janowska, Piotr Mucharski*. „Gazeta Wyborcza” 10–11 listopada 2007.

BADACZ: Byłoby to jednak – również zgodnie z pańskimi zapamiętowaniami – grubą przesadą, gdybyśmy chcieli wiedzieć, że dokonanie wielkiego myśliciela polega zawsze tylko na wprowadzeniu jakiegoś nowego uczonego słowa jako używanego.

UCZONY: Ta przesada nie byłaby wcale tak gruba.

MĘDRZEC: Jeżeli w ogóle byłaby to przesada.

UCZONY: Można sobie na przykład wyobrazić, że myślenie polega tylko na doprowadzeniu do przywrócenia językowego użycia jednego jedyne, od dawna znanego słowa [...]

MĘDRZEC: Coś takiego wydaje mi się bardzo możliwe.

BADACZ: Nie mógłbym jednak zgodzić się i uznać tego za właściwą pracę badawczą ani za twórcze dokonanie, a przecież takimi dokonaniem chcielibyśmy wyróżnić każdą prawdziwą filozofię.

MĘDRZEC: Być może owo strzeżenie jedyne słowa nie byłoby ani pracą ani dokonaniem.

UCZONY: Czymże więc?

MĘDRZEC: Może tylko czekaniem, aż słowo wpadnie nam na myśl.

UCZONY: Tak jak wpada wiatr.

MĘDRZEC: W cicho rosnące drzewo.

BADACZ: Zatem praca nie byłaby czymś najwyższym.

MĘDRZEC: Ani praca, ani dyscyplina.

BADACZ: Lecz?

MĘDRZEC: Dziękowanie i uważność⁵.

Ten dialog trzech wysublimowanych inteligentów może wydawać się sztucznie brzmiącą głosą w rustykalnych rewirach. Lecz wyczuwalna gościnność tekstu Ficowskiego, gdzie obok wspomnianego już Gutenberga występują kolejno Linneusz, Maurice Ravel, Hamlet, serdecznie wysłucha także dialogu tych Heideggerowskich interlokutorów. Tym bardziej, że ich rozważa słowna przypomina ową chłopską „słowność”, co wyraźniej eksplikuje jeden z bohaterów *Pantarei* – Stary Józwa:

I ozwie się Stary Józwa

NIE WYDZIWIAC

NIE GADAĆ

ROBIĆ

Spór o niezastąpionych, s. 37

Stary Józwa jest godnym partnerem dla swego uczonego rozmówcy. Ficowski posługuje się kategorią Innego z ironiczną giętkością – nie

⁵ M. HEIDEGGER: *Rozmowy na polnej drodze*. Przeł. J. MIZERA. Warszawa 2004, s. 101–102.

doświadczymy w obmyślonym przez niego projekcie żadnej cudzoziemskości. Wszelka obcość wchłonięta zostaje przez dynamikę opowieści. Możemy powiedzieć, że „Świat jest doświadczany w horyzontach, które są zbudowane z serii ech, rezonansów językowych, wieści pochodzących z przeszłości, od innych (od innych żyjących obok nas, jako inne kultury”)⁶. Trzej mędrcy spotkani na polnej drodze skonstatowali, że myślenie polega w istocie na strzeżeniu jedyne go słowa, na dziękowaniu i uważności. To spostrzeżenie bardzo ważne, a właściwie ważne, bo o pewnym gatunku ważki w tym momencie chcielibyśmy pomyśleć.

Pantareja – tytułowe godło tomu – zadziwia swym radosnym neologizowaniem, traktowaniem słów z zaufaniem. Lecz pasja słowotwórcza poety nie rozplenia pojęć pozbawionych referentów. Nie ma w światobrazie Ficowskiego wyciągającej żwawo czułki karpediemy butwiejących vanitasów, a w czarnych wodach nie pływają kogitoergosumy. Jest tylko ona – pantareja – słowo wdzięczności i uwagi. Unosząca się nad wodami ważka często przysiadająca na pełnej znaczeń trzcinie. Woda i trzcina, czas i człowiek, Heraklit i Pascal to uprzywilejowane konteksty występowania tego lirycznego endemitu:

Na archipelagu Guam
poznałem ongiś Pantareję
czteroskrzydłą
z wielkimi skośnymi oczyma
po jednym
na każdym skrzydle
nienotowaną w Linneuszu

właśnie dziś leci do mnie
jest już w połowie drogi
utyka w powietrzach
moja trójskrzydła
asymetryczna
czwarte skrzydło
urwał jej
tajfun Youppi

mam je w tej szufladzie
śpi mu już lewe piwne
ostrożnie
nie dotykać bo

⁶ G. VATTIMO: *Dialektyka, różnica, myśl słaba*. Przeł. M. SURMA, A. ZAWADZKI. „Teksty Drugie” 2003, nr 5.

traci wzrok
a tam
youppi junior czyha
na jeszcze jedno powłóczyście
a może i trzy
skośnookie
[...]

Tracący skrzydła owad – pantareja – którego próżno szukać w entomologicznych tablicach, znaleziony został na Archipelagu Guam. Na dźwiękowe podobieństwo (Guam/Gułag) zwrócił uwagę Radosław Kobierski. Sołżenicyn mówił o tym kompleksie wysp jako o archipelagu śmierci. Czy zatem pochodząca stamtąd endemiczna hybryda byłaby zwiastunem ludzkiego końca? Jeśli tak, to dlaczego ta opowieść umierającego przypomina, by przywołać słowa Brunona Schulza z jego *Wiosny*: „mgliste fajczenie fabuł i bajek”. Odpowiedź może kryć się w tekstualnym sąsiedztwie. Następny liryk bowiem nosi tytuł *Dziadek*:

[...]
bo dziadek się składa
głównie z niewidzialnego
i w sto dioptrii
nie dogoni
chyba że sam
udostępni nam i obnaży
swe z trudem czytelne
palimpsesty

on jest on był i będzie
zanim nastanie pora
gdy odchodzą dziadkowie
coraz dalej
aż po horyzont z którego
osuwają się laboga
spadają prosto w zaświaty
próżno wołając
o jakiś płot
iżby się o coś oprzeć
utrzymać doczesność, czyli
równowagę
[...]

Ważnym interpretacyjnym wskaźnikiem jest motto: „moim wnukom – Filipowi i Lolkowi”. Zatem mniej już dziwi nas fakt, iż poetycki testament Jerzego Ficowskiego to frapująca opowieść z zagadkową pętelką o ważce pantarei i tajfunie Youppi. Trzeba również pamiętać o duchach, które coraz częściej nawiedzają przefiltrowaną przez mitologię Schulza, wyobraźnię starzejącego się poety. To też przynosi odpowiedź na pytanie: Skąd wziął się koncept dziecięcych kolorowanek służących mortalnej edukacji? Taki spontaniczny akt kreacji przedstawia najlepiej opis pierwszych malarskich doświadczeń chłopca, zamieszczony w *Genialnej epoce*: chłopiec rysuje zwierzęta, ale w tych rysunkach nie stara się bynajmniej naśladować jakichś wzorców, czerpanych z Linneuszowej klasyfikacji, tzn. rysunki jego nie idą za wskazaniem Logosu, a wprost przeciwnie: wyprzedzają go, stanowią dlań wyzwanie, wymagają bowiem wtórnego wobec aktu tworzenia procederu nazywania. To raczej jakaś zewnętrzna wobec bohatera siła wodzi jego kredkami po papierze – i chyba właśnie na tym polega „genialna epoka”, że w niej twórczość nie jest jeszcze wypełnieniem powstałego wcześniej projektu, lecz działalnością spontaniczną, wcześniejszą niż racjonalizacja⁷.

Poeta nigdy nie opuszcza „genialnej epoki”, zatem dzieci i ludzie starzy żyją w jednej krainie. Dlatego inny to testament – niewyraźny w swym obrysie, wychodzący poza krąg zależności gatunkowych. Zamiast praktycznego zapisu dystrybucji dóbr słyszymy klechdę, bylinę, przysłowie, które podtrzymują ciągłość narracji, łączność między życiem a śmiercią – osłabiają transgresyjny wstrząs, redukują mortalne napięcie i jeszcze za życia podejmują trud żałobnego mozołu. Jak bowiem językiem rodzinnej intymistyki opowiedzieć najbliższemu, najmłodszemu własne odejście? Testament opowiadany wnukom ma wypełnić pustkę po umierającym. Tym sposobem akt prawny zmienia się w akt poetycki, który na mocy metafory przenosi osoby i rzeczy z porządku rzeczywistego w inne rejony: poezji, metafizyki, języka.

Umieranie wśród najbliższych – żywych, umarłych i tych istniejących tylko w „republice marzeń” – staje się takim dobrodziejstwem, że można go powiadać wnukom niczym alegoryczną bajkę. My zaś możemy tylko westchnąć za duńskim egzystencjalistą:

Ci, co potrafią tak umrzeć, że ich śmiertelne łoże wygląda bardziej pociągająco w momencie śmierci, niż gdyby troskliwa matka poprawiła kołdrę i dmuchnęła na nią, by dziecko bezpiecznie zasnęło⁸.

⁷ J. JARZĘBSKI: *Schultz i dramat tworzenia*. „Teksty Drugie” 2003, nr 5.

⁸ S. KIERKEGAARD: *Powtórzenie. Przedmowy*. Przeł. B. ŚWIDERSKI. Warszawa 2000, s. 63.

Jako w niebie / tak i w obejściu

Jerzy Ficowski konsekwentnie buduje swój ostatni poetycki projekt z dala od realności, obok rzeczywistości. Rodzi się pokusa, by dopowiedzieć – może to już głos wołający z drugiego brzegu, zaświatowa projekcja czasu i przestrzeni. Takiemu odczytaniu przeczy jednak konstytucja pantarejskiego kraju, w którym monologista ma „podwójne obywatelstwo” – jest z nami i jest już „tam”. Archipelag Guam i obejście wiejskiego domostwa to antypodycznie lokowana przestrzeń życiowa monologisty – nadrealna i hiperrzeczywista. Ilekroć tekst wyróżnia się fantazyjnością, niesamowitością, tylekroć mamy prawo mówić o przekroczeniu tego, co swojskie, wiejskie, przasne i powszednie. Aktywność przenośni zainstalowana w tym innym testamencie ma swój odpowiednik w „zalustrzanej krainie”, do której zaprasza nas Anna Achmatowa:

Chociaż nie przemawia jak w dawnych baśniach, rzuca nam przed oczy okruchy realnego świata. Co i rusz podsuwa nam przedstawienie, które jest nie tyle pozorem, ile podobieństwem. Jak za dawnych, dobrych czasów, uobecnia je w naszym umyśle. Pozwala nam przemierzać antyświat, błąkać się po jego drogach, wśród pól, po zagajnikach i zadzierać głowę na jego niebo⁹.

Autorkę *Requiem* i Jerzego Ficowskiego łączy ważne podobieństwo – ujednoznacznienie odczucia własnej tożsamości i doświadczenia Innego. U obojga zdolność transponowania niewidzialnego w osobliwości natury staje się przenoszeniem stanu intelektualnego posiadania w drugie przestrzenie – *zazierkalije* (u Achmatowej), „zaocze” (u Ficowskiego):

na samym początku
kiedy miał stwarzać świat
dał temu spokój
sam był światem

więc zajmował się byciem
aż się zapodział w sobie
zawieruszył w zaoczu
czyli we własnej wszechmości

od czasu do bezczasu
zbliża się do mnie
czyniąc cud powszedni

⁹ R. PRZYBYLSKI: *Mityczna przestrzeń naszych uczuć*. Warszawa 2002, s. 34.

borowikiem po wiekach
z grzybni dadźbożej wstaje
nagłą ulewą syczy skwarze
wodą szeleści
matką się uśmiecha
z bożego zaocza
gdzie ukrył się na wieki wieków
przed sobą
przede mną

Świat zaoczny przedstawiony – taką etykietą opatrzyć można liryczne próby Jerzego Ficowskiego. Intrygujący to koncept – z jednej strony wykluczający oczywistość świata, jasność i widzialność znajdujących się w nim ludzi, rzeczy, krajobrazów, z drugiej – to projekt niepospolicie zwyczajny, fundowany tą ewangeliczną mową prostą, pieśnią doświadczenia człowieka, dla którego codzienna zwykłość stanowi koronę bycia.

Zaocze jest jednak tekstem mniej skupionym na doświadczeniach podmiotu mówiącego, jak to ma miejsce w prawie każdym z tych testamentalnych liryków. To apokryf boskiego stworzenia świata, który staje się manifestem prywatnego imaginarium wiary, głosem cudu powszedniego. Tak jak wnuczęta potrzebowały dziadkowej narracji, tak sam dziadek poszukuje parabolicznych wyjawień prawd wyższych. Maską Boga-ogrodnika, dobrego mądrego staruszka, którego stwórcza praca nie musiała się odbyć, w momencie bowiem jej rozpoczęcia wszystko już było Bogiem, jest tak oczywista, że aż nieprawdopodobna. Zatem Bóg dla Ficowskiego, pomimo swego zakrycia, niewidomej osobowej postaci, nie pochodzi ze sfery niesamowitości, Inności. Jest jak najbardziej swój – przez swą samowitość, swojskość i słowność. To tłumaczy pogodność tej zaocznej krainy:

Z chwilą gdy zatracam się niejako w obliczu absolutnego „Ty”, które w swej nieskończonej łaskawości wywiodło mnie z nicości, z tą chwilą, jak się wydaje, raz na zawsze zakazuję sobie rozpaczy, ściślej mówiąc, z natury rzeczy naznaczam wszelką możliwą rozpacz piętnem zdrady tak wielkiej, że nie mógłbym jej ulec, nie wydając jednocześnie wyroku na siebie¹⁰.

Podobnie w zaocznej humanistycznej wulgacie poeta jednocześnie utrzymuje omnipotencje Boga, jak i przydaje mu wiele ludzkich, i na swoje

¹⁰ G. MARCEL: *Homo viator. Wstęp do metafizyki nadziei*. Przeł. P. LUBICZ. Warszawa 1984, s. 48.

podobieństwo, starczych cech – zapominanie, zawieruszenie, zagubienie. Jednak ta prostota, wyrosła z fascynacji Ficowskiego kulturą rustykalną, ma – wbrew pozorom – swe erudycyjnie filozoficzne podstawy. Wbrew pozorom, gdyż wydaje się, iż Bóg wybiera najprostsze rozwiązania – na nic mu sofizmaty filozofów, metafizyczna algebra. Najpełniej ujmuje taką wizję świata transpozycja porównania z modlitwy *Pater noster* – „Jako w niebie / tak i w obejściu”. Leśmianowska w swej proweniencji metafora pozwala mówić o *Zaoczcu* nie jako o „obszarach wielkiej herezji”, lecz jako o krainie przenikającej wszystko sympatii. Bóg, „borowikiem po wiekach / z grzybni dadźbożej wstający”, mieści się i w myśleniu panteistycznym, i wypełnia sensem mity vegetatywne, i bliski jest wysiłkom Filona z Aleksandrii, by pogodzić hebrajską prawdę, która jest słyszana, z jej greckim widzeniem¹¹. Lecz tej ascezie Boga-człowieka przeciwstawia się plenność języka, krzątania poezji w obejściu rzeczywistości. Aktywność poznawcza poety uwidacznia się w przecuciach, przywidzeniach, przesłuszeniach, które są rodzajem zmysłowego przesterowania, rozregulowania naturalnych narzędzi odbiorczych tak, by usłyszeć świat poniżej dostępnej skali herców i widzieć niewidzialne – nadfiolet i podczerwień. Idylliczne trwanie u progu śmierci to stan terminalny, czas darowany, który musi upłynąć. Wyjście z zaocznego ogrodu Boga-Bartodzieja kończy się smutnym odkryciem:

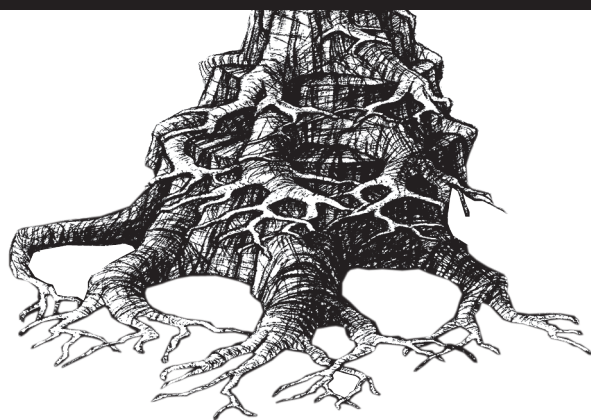
nie odkrywaj mnie
bo zimno
nie odkrywaj
bo mi wstyd
zostaw

bo nie chcę wiedzieć
że moją tajemnicą
jest brak tajemnicy
Odkrycie, s. 24

¹¹ H. ARENDT: *Filozofia i metafora*. Przeł. H. BUCZYŃSKA-GAREWICZ. „Teksty” 1979, nr 5.



Wszystko gra?
Wśród *Dni i nocy*
Piotra Sommera



Historia pewnej przyjaźni

Do niedawna wiersze Piotra Sommera istniały dla mnie w formie mgławicowej. Spotykałem je pozatomikowo, nieregularnie, jak nieznanego, który widziany w życiu kilkakrotnie, staje się – w pewnym sensie – znajomym. I właśnie *Dni i noce*¹ odnowiły we mnie szlachetny nałóg – by nadużywać tych poetyckich fraz i zyskać obywatelstwo w wysoce zorganizowanej republice wyobraźni. Zmieniając szyk Sommerowego tytułu, czułem się jak Bogumił Niechcic, który zyskał swą utraconą dziedzinę.

Dni i noce mocą swej tytularnej zamaszystości tworzą usypiska zdarzeń, stopy pamięciowych klisz. Nocne plątaniny i dzienne sprawy, ciemne myśli i otwartość bycia, czyli warkocz, który zaplata się w tym tomie, układa się raczej w klasyczny (co nie znaczy wtórny) fabularny *plot*. I gdyby Sommer w 2009 roku nie wydał swych wierszy zebranych *Rano na ziemi*, to można byłoby pomyśleć, że *Dni i noce* realizują właśnie taki testamentalno-brązowniczy scenariusz. Wydaje się jednak, że nie sposób zrozumieć nowej propozycji Sommera bez wskazania promieniującego tła tomów wcześniejszych. Można powiedzieć: *Dni i noce* pobrzmiewają *Piosenką pasterską*² (tomem przedostatnim). I nie jest ważny dystans czasowy dzielący te dwa zdarzenia – dziesięcioletnie milczenie poety jest samo w sobie wymownym poematem. Choć trudno nazywać milczeniem nad wyraz widoczną pracę Sommera jako redaktora, krytyka, badacza, tłumacza. Dla monografisty liryki Sommera ta praca w cudzym słowie nie może być pominięta.

Donośnym komponentem *Piosenki pasterskiej*, który rozbrzmiewa najgłośniej, jest zawodząca, wręcz elegijna nuta. *Piosenka pasterska* okazała się projektem nie do zrealizowania – z jednej strony liryczną partyturą domagającą się nasycenia konkretem, a z drugiej – zapisem nagminnie nierespektującym zasady rzeczywistości. Jedną z komplikacji, jaka powstała w wyniku takiego „złamania z przemieszczeniem”, jest język niesłowny, który nie dotrzymuje obietnicy, język, który trzeba permanentnie strofować i przywoływać do porządku:

¹ P. SOMMER: *Dni i noce*. Wrocław 2009.

² P. SOMMER: *Piosenka pasterska*. Legnica 1999.

Czytaj te parę zdań, jakbym był
obcym, innym
językiem, którym może wciąż jestem
(choć mówię twoimi słowami, postępuję się
twoimi słowami);
którym byłem mówiąc
twoim językiem,
stojąc za tobą i słuchając
bez słowa,
śpiewając
w twoim języku
moją melodię.
Czytaj, jakbyś miał słuchać,
nie rozumieć.

Piosenka pasterska

Instrukcja obsługi, którą dostarcza nam monologista wraz z zestawem „pieśni pasterskich”, może niepokoić amatorów prostych modeli. W projekcie bardziej liczą się rozsunięcia, niewypełnione luki, grożące katastrofą prowizoria niż skończone, monolityczne budowle. W tym momencie przychodzą mi na myśl słowa islandzkiego poety Billa Holma, który tak pisał o swym języku:

Trzeba usiąść, by mówić tą mową,
co jest tak ciężka, że nie sposób w niej być układnym,
nie sposób paplać bezmyślnie.
Bo – jeśli zaczniesz już zdanie –
ogarniesz w nim całe życie³.

Podobnie zdaje się sądzić autor *Dni i nocy*, mieszkaniec własnej, osobnej wyspy – Sommerlandii. Jednak dawne pasterskie uroczysko zdaje się pozbawione powabu. Syreni ton pieśni pasterskiej został przełamany przez zew rzeczywistości pospolitych dni i zwyczajnych nocy. Pozostał w *Dniach i nocach* niezbywalny element tła – przetarte karty idylli tomu poprzedniego. A może pasterskie tony nie są wygrywane przez Sommerową muzę, tylko dobiegają z sąsiednich, namarzennych republik? Być może poetycka przyjaźń wpłynęła na pewne powinowactwo wyobraźni, na szczególnie liryczny pomost między *Pantareją* Jerzego Ficowskiego i *Dniami i nocami* Piotra Sommera.

³ Za: E. WEINER: *Geografia szczęścia*. Przeł. M. KOWALCZYK. Warszawa 2008, s. 179.

Choć to tylko moje przeczucie lekturowe, może warto zadać kilka pytań sondujących okoliczności i momenty badawczych ekskursji. Mianowicie: Czy taka podmiotowa interakcja jest w ogóle możliwa do opowiedzenia przez kogoś, kto nie chce tropić biograficznych szlaków obu poetów? Czy możliwe, by ponadwermalna, auryczna nić porozumienia, która splata wzajemnie dobre, czułe myśli obu twórców, pozostawiła jakieś popromienne tło w poetyckich słowach? Dlaczego wreszcie, by sprzeciwić się tezm złośliwego gnostyka Harolda Blooma, nie mogłaby istnieć pozytywna, świadoma swego wzbogacania (szczodrego obdarowania) teoria dziedziczenia? Czy rzeczywista przyjaźń nie może przeistoczyć się w wyrazy wdzięczności, słowa podziękowania, znaki podziwu?

Oznajmić: wiele różni Ficowskiego i Sommera – to powiedzieć niewiele. Że różnią ich wiek, przestrzenie zainteresowań, poetyckie środowiska – też nie wnosi nic nowego. A może te dwie, osobne postaci literatury, które z pozoru tak są do siebie niepodobne, spotkały się nieporóżnione (po derridiańsku) w tych dwu tomach? Trajektorie ruchu ich lirycznych myśli przecięły się w światoo obrazach *Pantarei* oraz *Dni i nocy*.

Warto wykreślić dominanty obu myślowych konstrukcji. Podobne jest dwubiegunowe odwzorowanie tych udzielnych krain. Polega ono na jednoczesnym utrzymywaniu pojęć na antypodach ich znaczeniowej rozciągłości. Przykładowo, tak szeroki rozdźwięk ujawnia się w poezji Ficowskiego już w tytułowej *Pantarei* – prywatnym, czarownym ustroniu; terminalnym, ostatnim akordzie życia, czy też w z wysiłkiem konstruowanej przez Ficowskiego idylli – wzmocnionej familiarnym supłem, utwardzonej przedgutenbergowską koncepcją słowa, a doszczętnie zniszczonej jednym, najostrzejszym, jakie znam, poetyckim wyznaniem:

nie odkrywaj mnie
bo zimno
nie odkrywaj
bo mi wstyd
zostaw

bo nie chcę wiedzieć
że moją tajemnicą
jest brak tajemnicy
*Odkrycie*⁴

Warto zastanowić się, ile z tego zaczarowania/rozgoryczenia przenika *Dni i noce* ?

⁴ J. FICOWSKI: *Pantareja*. Kraków 2006, s. 24.

Wszystko gra?

I czy naprawdę nic innego w grę nie wchodzi

Też coś

O tym, że liryka Piotra Sommera stanowi propozycję unikatową, nie trzeba nikogo przekonywać. Obok Sosnowskiego, Olszańskiego i Dyckiego to poeta w czołówce mojej prywatnej listy „wersów na czasie”. Dlatego nie osobnością Sommerowej dykcji chciałbym się zająć, nie interesuje mnie też sposób, w jaki ta poezja wyplata swe makaty leksemów i rytmiczne wzory. Jedyne co mnie dręczy, to poznanie odpowiedzi na pytanie: W czym, prócz odwzajemnianej wspałałomyślności, można odnaleźć „echa idylli”⁵ rezonowane ostatnim tomem Ficowskiego?

W poezji Sommera trudno odnaleźć cytaty z mistrza Jerzego naśladowujące jego charakterystyczne konstrukcje syntaktyczne lub też kopiujące ten przedustawny świat, w którym każda rzecz, słowo, uczucie musiało być nazwane na nowo, autorsko ostemplowane. Mimo to dryf semantyczny wyrzuca ich na ten sam brzeg – czy to będzie *Pantareja*, czy *Sommerlandia*. Łączy tę dwójkę poetów pasja autentycznego życia – i to jest, z jednej strony ich marzenie pastoralne, a z drugiej – zdanie sobie sprawy i tego, że języki idylli, do których tęsknią, są jak najdalsze od stanu naturalnego, niekłamane, niepodglądane bycia. Wiemy, jak (nie) poradził sobie z tym życiem na niby Ficowski. A jak Sommer rozwiązał ten dylemat?

Rozbiegające się w poezji Sommera linie między ubitym traktem życia a bezdrożami marzeń, między dniami a nocami, między posiadaniem a pozbawieniem (stratą swoich bliskich a ciągłym powiększaniem literackiej rodziny), wyjaśnianiem/zaciemnianiem, stanowią podstawowy drogowskaz, wedle którego należy czytać te poetyckie karty. Świadomość monotonnej mechaniki binarnych zestawień wiele zawdzięcza lingwistycznej wyobraźni. Praca ta potężnieje, aż do momentu rozpadu, pod naporem nagromadzonego materiału. Kontrolowana katastrofa nie wypełnia znaczeń tego tomu. Jest tylko powierzchownym, wystawionym na widok publiczny, zdarzeniem. Ważniejsze w tych badaniach pozostaje ujawnienie detonatorów odpowiedzialnych za to tekstowe trzęsienie ziemi.

Dobrem rzadkim i wprost bezcennym we współczesnej poezji jest stylistyczna spójność. Dlatego arsenał materiałów wybuchowych dostosowany jest do obiektu westchnień, a semantyczną mapę pól (mino-

⁵ M. ZALESKI: *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*. Kraków 2007.

wych) wyznaczają dwa słowa: nic⁶ i coś⁷. W jakiegokolwiek chwili *Dni i nocy* Sommer serwuje nam jedno, ważne pytanie: Czy jest bardziej coś, czy nic?

W całym tomie toczy się zmysłna gra liczbowa, buchalteryjna kalkulacja, ile świata skrywa nic, a ile coś. W gruncie rzeczy słowa w *Dniach i nocach* przypominają matematyczne macierze, gematryczne wizualizacje ludzi, rzeczy, uczuć. Liczba jeden – słowo „coś” i liczba zero – słowo „nic”. Liczby nie omamią, rzetelnie przedstawiają stan rzeczy. Jednak prosta rachuba nie rozwiąże węzłów myśli. Muszą paść słowa (musztrowane jak liczby). Czasem słowa pierwiastkowe, niewymierne, ułamkowe. I naczelny dwumian: nic – coś. Wcześniej przywoływana metaforyka pirotechniczna pozwala ujawnić spięcia między czymś a niczym, które w poetyckich obrazach rozbłyskują konkretnymi zdarzeniami, fabularnymi opowiadkami. Lecz wszystkie te długometrażowe *story* lirycznego gawędziarza dają się zredukować do najprostszej postaci: albo nic, albo coś. Nic i coś – sterylne schematy abstrakcyjne, które czekają na wprowadzenie zmiennych, danych naszego życia. Wielka gra, która toczy się dniami i nocami, to naczelna metafora sterująca światłami i zaciemnieniami tego światoo obrazu. Co ciekawe, w paru miejscach monologista ujawnia growe atrybucje tomu.

w ping-ponga też chcemy zagrać, bo nie ma tak
żeby było tylko jakoś i człowiek mówi w liczbie mnogiej
odruchowo, nie myśląc o tym zbytnio

⁶ Oto nadreprezentacja słowa „nic” zebrana w serii cytacji : „obrócić się / w nic” *Zaniedbanie*, s. 7; „nic z tego nie wynika” *To niech się teraz cierpi*, s. 8; „Nic oczywiście się nie zdarzyło / Nic się bez ciebie nie zawaliło” *Wiersz o przecinkach*, s. 11; „Nic się nie stało” *Nic się nie stało*, s. 12; „Cała wiedza i doświadczenie / w obcowaniu z bestią na nic.” *Ornitologiczny*, s. 14; „I czy naprawdę nic innego w grę nie wchodzi” *Też coś*, s. 22; „A potem nic nie jest takie samo” *Kolekcja jesienna*, s. 29; „ja ich nie obchodziłem nic” *Po fajrancie*, s. 31; „Nic nie słysząc” *Młodzieniec*, s. 34; „Kontynenty jak gdyby nigdy nic” *Pęd powietrza*, s. 35; „wpatruję się w nieprzezroczyste nic” *Niebo w Nebrasce*, s. 38; „Ani nikt z niczym i nic/ z nikim” *Psia kostka*, s. 43; „I dalej nic dobrego nie da się pomyśleć” *Zegary w sierpniu*, s. 46; „Że nie ma w świecie nic / naprawdę pilniejszego (akurat przeważnie jest)” *Spacer*, s. 49; „ale to nic nie szkodzi / ponieważ nic zupełnie / nie jest ci w stanie zaszkodzić, wie wszystko i nic” *Na pasku*, s. 54; „I było jej tyle co nic” *Dziwanny*, s. 68; „jak gdyby nigdy nic” *Podłuch*, s. 74; „I wcale nie śpiąc śniłem, że się spieszę, / choć niby wiem, że pośpiech na nic. / Na nic się nie zda, na nic, na nic, / wołałem refren, jakbym grał staccato” *Przejęcie*, s. 75; „Niektórzy nic nie mieli / Nie wiedzą nic” *Podloty*, s. 76; „Dziś jestem bardziej rozproszony i nic się nie zmieniło”. *Skwery, parki, ulice*, s. 79.

⁷ Trudno wyznaczyć pola semantyczne zgrupowane wokół pojęcia „coś”. Wszystko, co stanowi próbę zagospodarowania poetyckiego świata, sytuuje się po tej stronie. Uwagę zwraca poetycka proza *Coś za coś*.

albo zabezpieczając się? Bo chcieć coś robić
w pojedynkę, to jednak cienko brzmi
a nawet znaczy.

Dni i noce

[...] dwa lata temu
graliśmy w ping-ponga w Kazimierzu
Ornitologiczny

niespełniony pingpongisto
naszego kąckiego kółka
Kolega z boiska

Pingpongowa rozgrywka, której dobre wspomnienie pojawia się w tej poezji kilka razy, nie ma nic wspólnego ze słownymi utarczkami, z koronkowymi wymianami zdań i ciętymi ripostami. Choć Jacek Podsiadło, zainspirowany rozmową z Piotrem Sommerem o komunikatywności i hermetyczności w poezji, swój głos w tej sprawie nazwał *Daj mi tam gdzie mogę dobiec* (bezpośrednią inspiracją jest jednak książka Bohdana Zadury *Daj mu tam gdzie go nie ma*)⁸. To wariant łaskawego/złośliwego tenisowego podania, które skrywa się za eliptyczną formułą. Sommer „zagrał ten skrót” również w swoim tekście:

Przekład jako
obrona przed innym
wierszem, we własnym
języku? Czemu nie, czemużby
nie, bo i dlaczego nie?
Dajesz mu tam gdzie go
nie starcza, gdzie jest
za krótki, dajesz sobie tam
gdzie chciałbyś bardziej być –
Retro'94

Agoniczna teoria przekładu, która pseudonimuje poetyckie miejsce jako matę, kort, planszę do walki, jawi się jako starcie między własnym byciem a „innym wierszem”, który krąży jak nieznośny bakcyl „influenzy”. Znać w tym trenerskie wskazówki Blooma. Nie o ping-pong literacki tutaj chodzi, lecz o grę jako taką. Aktywność *homo ludens* powoduje wyrwanie się z kierunku spraw bieżących i kołowrotu autotematyzmu. Gram, więc

⁸ Por. J. PODSIADŁO: *Daj mi tam gdzie mogę dobiec*. „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 24.

jestem – zda się manifestować poeta. Ten ruch myśli tak konstatuje Joanna Orska:

Poezja Sommera niczego więc nie ustanawia. Także dlatego, że nawet jeśli konstruuje pewne reprezentacje „prawd”, to pozostają one ściśle negatywne⁹.

Growe implikatury stanowią preparacje świata, dążą do aseptyczności (wymazują zbędne dane rzeczywistości). I działają na binarnych polach – bądź znoszą rzeczywistość z języka (wtedy traci się jaskrawość życia, ale zyskuje pewność metafory), bądź „czyszczą” język z rzeczywistości (tracimy stabilność figury, ale zyskujemy pewność widzenia). Wymienność ta sprawia, że wymierne są słowa – realne są dni i noce, i jednocześnie pozorne, mirażowo idylliczne są te teksty i rzeczy. Do podobnych aporetycznych wniosków doszli gramatolodzy:

Jest to sytuacja podstawowej nierozstrzygalności, w której powracają dylematy bytu i nicości, prawdy i iluzji, bytu i śmierci. Zarazem jednak owo zawieszenie, „ani to... ani tamto”, przydaje tym filozoficznym kwestiom walor znacznie ogólniejszy: to, co liczy się teraz, to nie odpowiedź i rozwiązanie dylematu, lecz zdanie sobie sprawy, że egzystencja jest niczym innym, jak nieustannym odnawianiem się, produkowaniem dylematu¹⁰.

Dlaczego tenis stołowy, z nieskomplikowanym na poziomie amatorskim schematem rozgrywki, może przelicytować inne aktywności? Czy stawać w pojedynku to dla monologisty (a raczej dialogisty) wyzwanie, wytchnienie?

Można byłoby to zrozumieć jako uniewzniaślanie sytuacji lirycznych, rezygnację z wielkiego repertuaru. Wydaje się, że wśród wielu myślowych aktywności Piotra Sommera poezja nie służy do intelektualnego opanowania świata. Zajmuje za to miejsce szczególne. Nieraz akcentowany w tomach poprzednich, w glosach krytycznych pogląd poety wskazuje na ekstraordynaryjne sytuowanie lirycznej muzy. To szczególnie stan skupienia piszącego, myślącego, czytającego. Można powiedzieć, że moment tej liryki jest świątecznym, odmiennym od innych ciężkich prac w języku, czasem dla jej prawodawcy. Nic jednak w tym święcie radosnego. Poezja ma przenosić poza granice myślowych rozróżnień, ma być wielkim projektem antyidyllicznym (autentyczność i naturalność uzyskiwana nawet

⁹ J. ORSKA: *Wspólnota niebywała*. „Twórczość” 2009, nr 7.

¹⁰ T. RACHWAŁ, T. SŁAWEK: *Maszyna do pisania. O dekonstruktywistycznej teorii literatury Jacquesa Derridy*. Warszawa 1992, s. 106.

za cenę cierpienia i rozpaczcy). Dlatego taktujący rytm *Dni i nocy* procesor miarowo zderza dwa, odpychające się w naturze, elementy – nic i coś. W poezji Sommera toczy się nieustanna gra między pierwiastkiem nicościującym spod znaku Wittgensteina („Nic tu nie jest ukryte”) a projektem naprawczym, którego optymizm opatrzyć można liczmanem Leibniza („jest bardziej coś niż nic”). Cóż, kiedy znawca i arbiter ludzkich gier konstatuje:

Stworzenie określone przez czas znikomieje w nicości, jeśli przyrównać je do świata wiecznego. »Nic« jako świat rzeczy ograniczonych i »nic« jako nieograniczoność właśnie organizują ową dwubiegunową strukturę ludzkiego życia [...]¹¹

„Coś” pozytywniejszego podpowiada siedemnastowieczny filozof, Blaise Pascal. W miarowym odbijaniu piłeczki widział on nasze podstawowe zajęcie – ucieczkę przed przekłętymi pytaniami o sens. Tylko wtedy bowiem można być naprawdę, gdy się o tym nie wie. Zaniemyślenie powoduje długo wyczekiwane uspokojenie. Aktywność ruchowa, mięśniowe zapamiętanie, które sprowadzają człowieka do sekwencji odruchów, pozwalają zapomnieć (a właściwie: w ogóle nie pomyśleć) o codziennym byciu w czasie i przestrzeni. To poza snem, który w Sommerowym tomie również przynosi obietnicę niepamięci, drugie wyjście z myśli, języka, świadomości. W tym rozdaniu gra przełamuje jedność czasową. Sommer w przeszukiwaniu czasów odnalazł taki rodzaj trwania, który nie podlega rozpamiętywaniu, który staje się prawdziwie poetycką chwilą. To czas kairotyczny, którego istotą jest stosowność momentu, a najlepszym modelem – zapamiętanie w grze.

Sommer daje nam odczuć ziarnistość świata. Ziarnistość, która przeskadza przyjmować w nieskomplikowanej oczywistości wyglądu rzeczy. Wobec tego nasza uwaga skupia się na przekazie (zero-jedynkowym: nic-coś), zatrzymuje nasze myśli, oczy na ziarnach pikseli, które wyświetlają światoo obraz. Nie żyjemy, tylko myślimy o naszym życiu, nie umieramy, tylko wyobrażamy sobie śmierć – taka konkluzja mogłaby spuentować kilka Sommerowych liryków. Ciągłe zagęszczanie myśli, multiplikowanie płaszczyzn odbioru staje się nieznośnym natręctwem. Dlatego gra jako wyższy stopień niekrytości, jawi się wybawieniem. Powoduje zniszczenie językowych pryzmatów i niezapośredniczone widzenie świata. Owszem, można szybciej uwolnić się z okowów słów, żyć poza mediumiczną projekcją, ale oznacza to zanik pisania, odmowę sygnifikacji, koniec poezji.

¹¹ L. KOŁAKOWSKI: *Świadomość religijna i więź kościelna*. Warszawa 1965, s. 410–411.

Monologista *Dni i nocy* nie daje za wygraną, nie poddaje się dyktatowi ani języka, ani rzeczywistości. Utrzymuje stan permanentnego remisu. Określa grę jako formę współpracy, nie rywalizacji – bez stawki, wynik nie wchodzi w rachubę. Liczy się zapatrzenie, uważność. Jeśli słowo „gra” jest figuratywnym emblematem tej poezji, to równie dobrze moglibyśmy podmienić go na poważniejsze godła: Egzystencję, Życie, Sens. Ale to już stawka większa niż poezja. Wiedział o tym zapewne pierwszy zawodowy hazardzista – Pascal, który wiele postawił w kolekturze bytów. A czy dobrze na tym wyszedł? W tej grze, dla „zabawy” Innych, wszystko jest głęboko skryte.

Ping-Ong

Wiele zostało już o grach Sommera powiedziane. Pozostaje tylko wypróbowanie tej poetyckiej *praxis*, sprawdzenie jej parametrów – dźwięku, grafii, grywalności. Rzecz jasna, nie chodzi tylko o proste potwierdzenie technicznych walorów lirycznego agonu. Zarówno dobrą grę, jak i dobrą poezję wyróżnia jedno: kontrolowane szaleństwo. Między dziecięcym zadziwieniem, zapamiętaniem w zabawie a profesjonalizacją, pracą zarobkową znajduje się miejsce pożądane przez graczy i poetów. Takim placem gry warto uczynić jeden z tekstów *Dni i nocy*:

Czy mówi się po to, żeby coś powiedzieć
Czy też usłyszeć własny głos.
Bo jeśli człowiek słyszy siebie
To chyba jest, bez względu na to, jak
Mu się istnieje, i później po tym głosie
Nawet rozpoznaje siebie?

No ale mówić
jak cię mogę, nie jak trzeba?

Co nie wykląda się na tak, jak leci,
Choć bez wątpienia wiele jest sposobów
Łączenia z przedmiotami słów i z imionami
Ludzi, którzy do słów się garną
Albo się uciekają do nich
Niby do życia.

Bo tylko zważmy

Już sam tytuł (*Bo tylko zważmy*), który tchnie moralizmem rodem z romantycznego dramatu, zwraca uwagę na buchalteryjne ważenie, mierzenie, wydawanie słów. W Sommerowej rozgrywce ten tekst, właśnie z powodu merkantylnych atrybutów, sytuuje się po stronie istnienia, sprawdzania prawdy/fałszu. To bardziej coś niż nic. Jak powiada niestrużony tropiciel natury:

Owo coś przeżywanego jako pierwotne stanowi *primum datum*, podstawę nie tylko wszystkiego, co znajdujemy w sobie w refleksji i o czym traktuje fenomenologia oraz znaczna część filozofii. Przeciwnie, jest też ono prazródłem wszelkiej naszej wiedzy pośredniej o otaczającym, realnym świecie, nazwanej przez Donalda Campbella wiedzą „dystalną”¹².

Podobną drogę poznania wyznacza Sommer. Zaczyna od siebie („własny głos”), następnie zwraca się do lirycznego Ty („mówić / jak cię mogę”), by w końcu zanurzyć się w szumie ludzkich głosów. Szemrana prawda złożona z ludzkich głosów, która symplifikuje wiedzę filozoficzną, nie może pretendować do miana mowy traktatowej, na co wskazywałby tytuł. Ścieżki argumentacji wiodą raczej do prywatnego eksperymentu na sobie samym. Ekspansja „ja”, które w miarę rozkwitania wiersza powiększa terytoria oglądu, ma na celu sprawdzenie stanów faktycznych i stopni opowieści. Tym sposobem tekst staje się poetycką krytyką władz sądenia, która bada przebiegi i sprzężenia między przestrzenią ekstensjonalną (rzeczywistą) a przestrzenią werbalną. Nie można zapomnieć jednak o agonii, którego dominacja w tomie każe zapytać o realizację w tym konkretnym utworze. *Bo tylko zważmy* – wygra ten, kto opanuje obsługę pasa transmisyjnego, na którym łączą się „słowa i rzeczy”?

Rozbudowana interpelacyjna struktura utworu („czy mówi się”, „mówić jak cię mogę”) wieńczy konkluzyjny ton wypowiedzi poetyckiej. Nieśmiało zadane pytania przeradzają się w kategorię odpowiedzi. Pytania pozostają bez odpowiedzi i odpowiedź pada z każdym, obojętnie jakim wypowiedzianym słowem. Jakikolwiek truizm lub komunał padnie z ludzkich ust, będzie on dowodem równorzędnym w hierarchii ważności z najbardziej wnikliwymi i subtelnymi twierdzeniami z ontologii. Tylko dlatego, że słowo wypowiedziane staje się niezbitym dowodem istnienia – „Bo jeśli człowiek słyszy siebie / To chyba jest, bez względu na to, jak / Mu się istnieje”. Mówić to słuchać samego siebie. Zdolność wysłuchania

¹² Termin „dystalny” pochodzi z anatomii i oznacza „oddalony od środka ciała”, świetnie więc pasuje w sensie przenośnym do tego, co ma na myśli Campbell. Za: K. LORENZ: *Odwrotna strona zwierciadła. Próba historii naturalnej ludzkiego poznania*. Przeł. K. WOLICKI. Warszawa 1977, s. 390.

samego siebie nie ma nic z narcystycznego upajania się własnym głosem, z samozadowolenia nieporadnymi oralnymi pieszczotami, ani też z hipochondrycznych nasłuchów organicznych szmerów, cieków, stuków. W istocie, nie ma tutaj w ogóle miejsca na czułość, sens – nieważne, co się mówi, ważne, że mówi się na głos. Liczy się tylko głośna artykulacja „się”, która sprowadza ciało monologisty do pudła rezonansowego, akustycznego wzmacniacza obecności.

Nobilitacja oralności spod znaku koncepcji Waltera Onga każe traktować każde zabranie głosu jako artykulację bycia:

Co nie wykląda się na tak, jak leci,
Choć bez wątpienia wiele jest sposobów
Łączenia z przedmiotami słów i z imionami
Ludzi,

I znowu najlepszym sposobem istnienia, jak w wypadku pochwały gry, staje się logorea płynąca poza kontrolą myśli, gdyż – „co nie wykląda się na tak, jak leci”, co nie zostało wyrzucone w wartkim słowotoku, potocznej paplaninie, staje na przeszkodzie, zwraca na siebie uwagę. Mowa świadoma, słyszająca samą siebie, to udręka (choć słodkie to brzemię dla poety-lingwisty). Trzeba wtedy wznosić strzeliste konstrukcje z produktów zniszczenia, wytworów rozpadu. Tak Northrop Frye „opisuje” nierozzerwalność myśli i słów, opowieści i sąsiedzkich relacji leksemów:

Dokładność opisu w języku jest możliwa tylko do pewnego momentu: najwierniejsza relacja opisowa o czymkolwiek zawsze zwróci się od tego, co opisuje, ku własnym, samowystarczalnym gramatycznym fikcjom podmiotu, orzeczenia i dopełnienia¹³.

Tak samo myśli i pisze Sommer o mówieniu: porozumienia werbalnego nie stać na telepatyczną harmonię myśli. Komunikowanie świadome, artystyczne tylko w momentach geniuszu potrafi zapomnieć o tym, że składa się z suchych implikatur konwersacyjnych, trafnych metafor, uznanych rytmicznych rozwiązań. Formalne pozłotki pozwalają krasomówcom zataić dystorsyjną funkcję języka, która każdym słowem preparuje i fałszuje rzeczywistość.

Kto się słyszy, ten żyje naprawdę – taki wniosek płynął z pierwszej części tekstu. Mowa wewnętrzna (tutaj głośno artykułowana) może być utożsamiana z myśleniem, interlokucją personalną. Ludzki umysł przy-

¹³ N. FRYE: *Wielki kod: Biblia i literatura*. Przeł. A. FULIŃSKA. Wstęp M.P. MARKOWSKI. Bydgoszcz 1988, s. 86.

pomina urządzenie w trybie *stand by* – uruchamia się, kiedy słyszy głos, wyczekuje impulsu do działania. Koda Sommerowego liryku wzmacnia jeszcze bardziej ten przekaz.

Ludzi, którzy do słów się garną
Albo się uciekają do nich
Niby do życia.

Kolejny raz słysząc dalekie „echo idylli”. Mówić, to uciekać się do kłamstwa, czy garnąć się do prawdy? Gdzie w tej grze jest „coś”, a gdzie „nic”? Językowa konstytucja udzielnego królestwa, tej wmówionej nam krainy, nie może mieć jasnych zapisów w tej kwestii. *Bo tylko zważmy, że...*

język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie; / Myśl z duszy leci bystro, nim się w słowach złamie, / A słowa myśl pochłoną i tak drżą nad myślą, / Jak ziemia nad połkniętą, niewidzialną rzeką: Z drżenia ziemi czyż ludzie głab nurtu docieką, / Gdzie pędzi, czy się domyślą?

Nota bibliograficzna

Niektóre, zamieszczone w zbiorze studia, powstałe w ostatnich kilku latach, są zmienionymi wersjami pierwotnych szkiców interpretacyjnych, które już ukazały się drukiem. I tak:

Pod pręgierzem pogardy. [Non omnis moriar] Zuzanny Ginczanki. W: *Intymność wyrażona (II)*. Red. M. TRAMER i A. NĘCKA. Katowice 2007.

Poemat kulinarny, anagram rękopisu i dramat nieopisywalności. W: *Liryka polska XX wieku. Seria czwarta*. Red. D. OPACKA-WALASEK przy współudziale E. DUTKI. Katowice 2007.

Jak urządzona jest „Kuchnia mojej matki”? Erudycja i oniryczność w poemacie Lucjana Szenwalda. W: *Na boku. Pisarze teoretykami literatury (Szkice)*. Red. J. OLEJNICZAK i M. BOGDANOWSKA. Katowice 2007.

Czarne drzewa. Wokół „Dębów” Zbigniewa Herberta. „Postscriptum Polonistyczne” 2008, nr 2.

„*Jako w niebie / tak i w obejściu*”. „*Pantareja*” Jerzego Ficowskiego. „Świat i Słowo” 2008, nr 2.

Larum czy monotonia? „Ostatnie słowa” Zbigniewa Herberta. W: *Zamieranie. Lektury*. T. 2. Red. D. PAWELEC i G. OLSZAŃSKI. Katowice 2008.

Trzeci Testament. Krótka historia gatunku („Inne życie” Jarosława Iwaszkiewicza). V: *Žánrové metamorfozy v středoevropském kontextu*. Sv. IV. *Žánr – ponorná řeka. Gatunek – rzeka podziemna*. Red. L. PAVERY a kolektiv. Praha 2009.

Poza cyklem. „Wiersze ostatnie” Czesława Miłosza. W: *Liryka Polska. Interpretacje*. Red. D. OPACKA-WALASEK i P. MAJERSKI. Katowice 2010.

Indeks nazw osobowych

- Abramowska Janina 30
Abrams Meyer Howard 94
Achmatowa Anna 176
Alberti Leon Battista 90
Améry Jean 144
Archestratos 85
Arcimboldo Giuseppe 42
Arendt Hannah 121, 178
Ariès Philippe 34
- Babbitt Irving 21, 100
Bachelard Gaston 83
Bachtin Michaił 108
Baczyński Stanisław 92
Baka Józef, ks. 70, 150
Balbus Stanisław 71, 78
Balcerzan Edward 59, 60, 76, 99
Banasik Bogdan 72, 74
Baran Bogdan 144
Baranowska Agnieszka 95
Barańczak Stanisław 164
Barthes Roland 25, 90, 114
Baudrillard Jean 101
Bąkowska Eligia 34, 90
Benjamin Walter 141
Bergel Rajmund 88
Berman Saul 42
Białoszewski Miron 34, 35
Bierezin Jacek 157–166
Biskupski Andrzej 164
Blake William 17, 25
Blanchot Maurice 105
Błoński Jan 86
Bloom Harold 47, 183, 186
Bolecki Włodzimierz 78
Borkowska Małgorzata Anna OSB 26, 55
Borowski Andrzej 88
Borowy Waclaw 73
Brodziński Kazimierz 24
Brodzka Alina 30
Brown Norman Oliver 25, 26
Bruegel Pieter 57, 61
- Brzozowski Jacek 34, 35
Buchner A. 93
Buczyńska-Garewicz Hanna 121, 178
Burns Robert 11
Busza Andrzej 109–121
- Campbell Donald 190
Celan Paul 141
Certeau Michel de 155
Champfleury Jules 41
Cioran Emil 119
Coppola Sophie 159
Curtius Ernst Robert 88
Czabanowska-Wróbel Anna 40
Czarnecka Ewa 73
Czernik Stanisław 12
Chaunu Pierre 90
Czaykowski Bogdan 120
Czyż Antoni 89, 107
Czyżewski Tytus 18
- Danek Danuta 77
Deleuze Gilles 72
Delille Jacques 69
Dembńska-Pawelec Joanna 102
Derrida Jacques 26, 35, 59, 73, 80, 83, 84, 131, 187
Diderot Denis 91
Dobrowolski Stanisław Ryszard 65, 66
Drawicz Andrzej 28
Dulęba Władysław 154
Dziadek Adam 58, 102, 114
Dycki-Tkaczyszyn Eugeniusz 184
- Eliot Thomas Sterns 30, 40, 154
Empson William 11
Erdmann Joannes Eduardus 107
- Ficowski Jerzy 31, 182, 167–178
Filon z Aleksandrii 178
Florovsky Georges 27
Foucault Michel 156

- Franaszek Andrzej 125
 Freud Zygmunt 126
 Frye Northrop 191
 Fubini Mario 76
 Fulińska Agnieszka 191
- Galinsky Karl 69
 Gałeczki Jerzy 92
 Ginczanka Zuzanna 31, 37–48
 Głowiński Michał 10, 35, 86
 Goethe Johann Wolfgang von 142
 Gombrowicz Witold 95, 118
 Górski Eugeniusz 152
 Górski Konrad 21, 65
 Grabska Elżbieta 91
 Graff Piotr 94
 Grajewski Wincenty 90, 108
 Greenblatt Stephen 100
 Gruszyńska-Ziółkowska Anna 154
 Gusdorf Georges 102
- Hawking Stephen 61
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 125
 Heidegger Martin 13, 172
 Hempfer Klaus 76
 Heraklit z Efezu 173
 Herbert Zbigniew 19, 30, 42, 118, 119,
 123–131, 133–145
 Hernas Czesław 89
 Hezjod , Hesiodos 85
 Hiob 27
 Holm Bill 182
 Hollier Denis 44
 Holub Miroslav 137, 138, 143
 Horacy, Quintus Horatius Flaccus 85
 Hrabal Bohumil 143
 Hulewicz Witold 105
- Illg Jerzy 156
 Ingarden Roman 13
 Irzykowski Karol 99
 Iwaszkiewicz Jarosław 30, 31, 50–62, 74
- Jabès Edmond 113
 Jakub 27
 Jan od Krzyża św. 55
 Janion Maria 47, 96, 126
 Jankélévitch Vladimir 34
 Jarmołowski Jerzy 164
- Jarzębski Jerzy 175
 Jaspers Karl 55
 Jauss Hans Robert 15
 Jellenta Cezary 151
- Kafka Franz 141
 Kalinowski Marian Leon 55
 Kamińska Anna 43, 47, 135
 Kant Immanuel 39, 92
 Keats John 19, 128, 129
 Kennedy David 11
 Kiec Izolda 41, 43, 46
 Kierkegaard Søren 120, 175
 Kłak Tadeusz 81
 Kłosiński Krzysztof 26
 Kobierski Radosław 174
 Kołakowski Leszek 188
 Kołoniecki Roman 79
 Komendant Tadeusz 74
 Kornhauser Julian 139
 Kosińska Agnieszka 147
 Kostkiewiczowa Teresa 70
 Kott Jan 68, 73, 78
 Kowalczyk Marcin 182
 Kowalski Krzysztof 66
 Kreisberg Alina 90
 Królak Sławomir 101, 119
 Królikowski Janusz 164
 Krzak Zygmunt 66
 Krzemiński Wiktor 80
 Kubacki Waław 20
 Kujawińska-Courtney Krystyna 100
 Kwaterko Mateusz 34
 Kwiatkowski Jerzy 58, 70, 81
- Labuda Aleksander Wit 78
 Lackey Jennifer 11
 Lam Andrzej 99
 La Mettrie Julien Offray de 131
 Langer Lawrence 43
 Leask Nigel 11
 Lechoń Jan 29, 30, 31, 97–108
 Legeżyńska Anna 12, 30
 Lenartowicz Teofil 12
 Leśniewski Krzysztof 27
 Lipka Krzysztof 90
 Lipska Ewa 31, 32, 33
 Lipszyc Adam 47, 141
 Lisowski Jerzy 39

- Lorenz Konrad 79, 190
 Lowell Robert 159
 Lubicz Piotr 177
 Lukrecjusz (Titus Lucretius Carus) 85
- Ł**
 Łapiński Zdzisław 35
 Lotman Jurij 148
 Łukasiewicz Małgorzata 15, 76
- M**
 Mahler Gustaw 57
 Malicki Maciej 89
 Maliszewski Aleksander 67
 Mandelsztam Nadieżda 28
 Mandelsztam Osip 28, 53
 Mann Tomasz 20
 Marcel Gabriel 27, 177
 Margański Janusz 155
 Maritain Jacques 68
 Markowski Michał Paweł 16, 73, 90, 91, 114, 191
 Marks Karl 126
 Matusiak Bożena Anna 42, 149
 Mayenowa Maria Renata 148
 Márjai Sándor 117
 Mendys-Rychter Magdalena 102
 Miciński Bolesław 67
 Mickiewicz Adam 21, 65, 77
 Mikołajczak Małgorzata 138
 Miłosz Czesław 31, 42, 54, 73, 118, 119, 145–156
 Morawska Hanna 41
 Morsztyn Jan Andrzej 89
 Mościcki Paweł 105
 Myśliwski Wiesław 171
- N**
 Napierski Stefan 68
 Nawarecki Aleksander 30, 70
 Nerczuk Zbigniew 107
 Newman John Henry 55
 Nietzsche Fryderyk 19, 55, 113, 126, 128, 129
 Norwid Cyprian Kamil 75
 Novalis (Friedrich von Hardenberg) 70
 Nycz Ryszard 120, 155
- O**
 O'Hara Frank 161
 Olszański Grzegorz 184
 Ong Walter 191
 Opacki Ireneusz 57, 76, 78, 94
 Oppman Artur 29
- O**
 Orska Joanna 187
 Otwinowska Barbara 92
 Owidiusz, Publius Ovidius Naso 85
 Ożóg Jan Bolesław 12
- P**
 Panas Paweł 143
 Pascal Blaise 125, 173
 Parandowski Jan 80
 Parchem Marek 27
 Pasierb Janusz Stanisław 55
 Pauszer-Klonowska Gabriela 67
 Paziński Piotr 45
 Pelc Jerzy 86
 Petach D. 150
 Platon 55
 Plessner Helmuth 107
 Piechal Marian 75
 Piotrowiak Jan 29
 Piwowarczyk Elżbieta 28
 Podsiadło Jacek 186
 Pollak Seweryn 79
 Pomorski Adam 17, 25
 Pope Aleksander 69
 Poprzęcka Maria 91
 Poświatowska Halina 29
 Poulet Georges 86, 95
 Pręczkowska Helena 40
 Prokopiuk Jerzy 70
 Proust Marcel 100
 Przyboś Julian 60
 Przybylski Ryszard 23, 53, 176
 Pytasz Marek 102
- Q**
 Quingard Pascal 148
- R**
 Rachwał Tadeusz 187
 Ravasi Gianfranco 112
 Ricoeur Paul 155, 156
 Rilke Rainer Maria 105
 Rosiek Stanisław 55
 Rossi Paolo 90
 Różewicz Tadeusz 31
 Ruffie Jacques 42, 149
 Rutkowski Krzysztof 27
- S**
 Salomon 27
 Sartre Jean Paul 36
 Schiller Fredrich 15
 Schlegel Fryderyk 20

Schulz Bruno 169, 174
Searle John Rogers 45
Seifert Jaroslav 30
Siemek Andrzej 86
Signorelli Luca 57, 61
Skoczylas Joanna 83
Skrzypnik Joanna 112
Skubalanka Teresa 92
Skwarczyńska Stefania 76
Sławek Tadeusz 25, 187
Słowacki Juliusz 20, 47, 48, 80, 151, 170
Smyrak Bernard OCD 55
Sobol Elżbieta 92
Sobolewska Anna 76
Sommer Piotr 179–192
Sosnowski Andrzej 184
Spinoza Baruch 125, 152
Stabryła Stanisław 69
Stala Marian 127
Suchodolski Bogdan 150
Sułkowski Tadeusz 120
Surma Monika 173
Szacki Jerzy 147
Szczeklik Andrzej 155
Szekspir William 17
Szenwald Lucjan 31, 63–96
Szwarcman-Czarnota Bella 40
Szymanowski Karol 57
Szymonowicz Szymon 12

Śliwiński Piotr 163, 166
Świdorski Bronisław 175

Tatarowski Konrad 164
Taranczewski Paweł 95
Tarczałowicz Jacek 72, 92
Tauszyńska Anna Danuta 79
Tischner Józef 141
Todorow Tzvetan 78
Toynbee Arnold 150
Trakl Georg 25

Trembecki Stanisław 69, 71, 73, 82, 83
Treugutt Stefan 80
Tynianow Jurij 77

Unamuno Miguel de 101, 152
Uniłowski Zbigniew 66
Urban Jean-Didier 55

Wat Aleksander 58
Weiner Eric 182
Wergiliusz, Publius Vergilius Maro 85
Węgrzyniak Anna 57
Whitehead Colson 161
Wiertel Janusz 24
Wierzyński Kazimierz 118, 120
Wilson Anna 100
Winiarski Jakub 21
Witkowska Alina 70, 71
Wodnicki Adam 113
Wolicki Krzysztof 190
Wojaczek Rafał 118
Worowska Teresa 117
Woźniakowski Henryk 101
Wójcik Tomasz 35
Wyka Kazimierz 87
Wyskiel Wojciech 104

Vattimo Gianni 173
Venclova Tomas 10
Vigarello Georges 40
Vincenz Andrzej 89

Zaleski Marek 18, 24, 106, 155, 184
Zawadzki Andrzej 173
Zgorzelski Czesław 21, 68
Zimand Roman 170
Zwolińska Agata 107

Żerańska-Kominek Sławomira 154
Żmigrodzka Bożena 44, 45, 46
Żmigrodzka Maria 47, 96

Idyll/testament
Selected poems
Testament/idyll
Adopted poems

Summary

The boundary between an idyllic nature and testament certainly does not divide anachronism from modernity. Both poetic formulas freeze in patterns with similar power, and go beyond their genre constraints with similar enthusiasm. Both idyll and testament are medial in nature – they still fight for something, negotiate conditions, test constraints and scope of actions. The movement derived from a poetic shamelessness, and immodest passion, whether it be concealing (idyll) or revealing the truth (testament) results from opposition to laws and possibilities of improving the world. That is why testament does not have to be considerations of an old man going back to a different epoch in his thoughts while idyll a little gooseherd's chat who is idle to an observer's delight. Idyllic and testamentary points of view are subject to genealogical and philosophical tests as characterological states, predilections of imagination and style components in particular parts of the project.

The project *Idyll/testaments. Selected poems. Testament/idyll. Adopted poems* evokes sketches on poetry by Zuzanna Ginczanka, Jan Lechoń, Czesław Miłosz, Piotr Sommer, Jerzy Ficowski, Jarosław Iwaszkiewicz and Zbigniew Herbert.

**Idylle/testament
Poèmes sélectionné
Testament/idylle
Poèmes adoptifs**

Résumé

La frontière entre l'idylle et le testament sûrement ne sépare pas l'anachronisme de la modernité. Les deux formules poétiques avec un effet similaire figent dans des schémas et avec un enthousiasme rapproché dépassent leurs limites de genre. Les deux, les idylles et les testaments, possèdent un caractère médiateur – ils luttent constamment pour quelque chose, ils négocient, ils testent des limites et des dimensions de leurs démarches. Le mouvement émanant de l'impudence poétique, de la passion impudique – soit de retenir la vérité (idylle) – soit de la dévoiler (testament), résulte d'une objection contre des lois et des possibilités de corriger ce monde. C'est pourquoi le testament n'est pas obligé d'être la réflexion d'un vieillard qui reste mentalement dans une autre époque, ni l'idylle – le babillage d'un pastoureau fainéantant au plaisir de l'observateur. Dans des parties consécutives du projet, l'auteur analyse les visions du monde idylliques et testamentaires sous l'angle du genre et de la philosophie comme des états caractérogiques, des prédilections de l'imagination, des composants du style.

Dans le cadre du projet *Idylle/testament. Poèmes sélectionné. Testament/idylle. Poèmes adoptifs* l'auteur a préparé des esquisses sur la poésie de Zuzanna Ginczanka, Jan Lechoń, Czesław Miłosz, Piotr Sommer, Jerzy Ficowski, Jarosław Iwaszkiewicz, Zbigniew Herbert.

