

zamieranie



i n t e r p r e t a c j e

WW

OFICyna WYDAWNICZA

zamieranie

i n t e r p r e t a c j e

zamieranie

i n t e r p r e t a c j e

Redakcja
Grzegorz Olszański
Dariusz Pawelec



OFICyna WYDAWNICZA

Katowice 2007

Recenzent:
Inga Iwasiów

Publikacja sfinansowana ze środków Uniwersytetu Śląskiego

© 2007 by Uniwersytet Śląski w Katowicach

ISBN 978-83-60743-05-8

Wydawca:
Oficyna Wydawnicza Wacław Walasek
Katowice, ul. Mieszka I 15
wacek@paraww.pl

Skład i łamanie:
STUDIO NOA, Ireneusz Olsza
poczta@studio-noa.com.pl

Druk:
Drukarnia Marwes

Projekt okładki:
Magdalena Nazarkiewicz

Zdjęcie na okładce:
Marta Chrobak

Tłumaczenie:
Patrycja Walasek

Wydanie I, nakład 200+50 egz.
Ark. druk. 12,7. Ark. wyd. 10,0.

Spis treści

Komunal? (<i>Grzegorz Olszański, Dariusz Pawelec</i>)	7
Ryszard Koziołek: Rana jako tekst wojny. U Sienkiewicza i Żeromskiego	11
Miłosz Piotrowiak: Sgraffito <i>co śmierć wyrzeźbia</i> . Sztuka reliefowa w liryce Jerzego Kamila Weintrauba	30
Marek Pytasz: Wąż Kleopatry, krwisty szal Erynii – rzeki powracają do źródeł. Ostatnie wiersze Lechonia	67
Alina Jagusia: <i>Ze śmiercią we włosach...</i> Poezja Witolda Wirpszy	76
Beata Mytych - Forajter: Zamieranie w zacytaniu. <i>Czytelnicy</i> Stanisława Grochowiaka	91
Dominika Krzemień: Pamięć zaprojektowana. <i>Słowa do napisu na zegarze słonecznym</i> Stanisława Czycza	99
Krzysztof Kaiser: <i>Gdybym mógł cię opisać...</i> O śmiertelności języka w <i>Moim dziele pośmiertnym</i> Jarosława Marka Rymkiewicza	120
Marzena Śpiewła: <i>Umieranki</i> Krystyny Lars	131
Anna Seweryn: Appendix dopisany przez samo życie	147
Alina Świeściana: Śmierć w poezji współczesnej (Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, Dariusz Suska, Jacek Dehnel, Marcin Siwek, Tomasz Różycki, Wojciech Wencel)	163
Mariusz Jochemczyk: <i>Mysłowski genius loci</i> (dwie interpretacje „graniczne”)	186
Indeks nazwisk	199

Komunał?

Rosną szkielety niemowląt

Wisława Szymborska

Przyzwoitość nakazywałaby zacząć od słów tego, którego myśl niewątpliwie na tej książce zaciążyła – a może nawet – bez którego *Zamieranie* w ogóle by się nie zrodziło. Oto klasyk współczesnej tanatologii, Philippe Ariès w pewnym miejscu swego monumentalnego dzieła *Człowiek i śmierć* stwierdza:

Zdanie Rodząc się zaczynamy umierać i koniec zaczyna się u początku (Manilius) jest komunałem, który równie często odnajdujemy u świętego Bernarda, jak u Berulle’a czy Montaigne’a¹.

Dzieje tego komunału i kontekstualność jego użyc – w dwudziestym wieku przyswojonego przede wszystkim dzięki lekcji udzielanej przez egzystencjalistów – dziś byłyby już chyba nie do otworzenia, ale też na szczęście naszym zamiarem nie była wcale ich rekonstrukcja. Konstatacja Ariès’a, przynajmniej w pierwszej chwili, wydała nam się interesująca z przyczyn – biorąc pod uwagę jej status klasycznego tropu stylistycznego – tyleż merytorycznych, co retorycznych. Oto bowiem mamy do czynienia z komunałem, który ze względu na wpisany w jego naturę paradoks przeczy istocie komunału jako obiegujowej prawdy i powszechnej wiedzy. Mówiąc inaczej, trudno byłoby chyba dziś znaleźć analogiczne twierdzenie, które z jednej strony zyskało status pewnej oczywistości (by nie napisać banału), a z drugiej, które równie skutecznie byłoby wymazywane ze zbiorowej i indywidualnej pamięci. To właśnie dzięki gestowi przyjęcia i automatycznego wyparcia, tej nieustannej pracy pamięci („wiem, że umrę”) i zapomnienia („nie umrę, wiem”) – tym razem oddajmy głos innemu wielkiemu tanatologowi – poznanie śmierci bywa określane mianem:

¹ Ph. Ariès: *Człowiek i śmierć*. Przeł. E. Bąkowska. Warszawa 1992, s. 103.

platońskiej *anamnezy* – przypomnienia. Jest ono tak nowe, pierwotne, oryginalne, jak owo przypomnienie; od chwili kiedy się dowiedzieliśmy, wydaje nam się, że nie wiedzieliśmy nigdy przedtem, a nasza dawna wiedza zdaje się nam tak odległa, jak jakaś nauka prenatalna, tak pusta jak niewiedza. Człowiek sądził, że wie, a nie wiedział! Przygotowuje się, by być zaskoczonym przez najmniej zaskakującą z rzeczy tego świata...²

Oczywiście, to, że jesteśmy zaskakiwani przez „najmniej zaskakującą z rzeczy” łatwo wytłumaczyć kwestią tabu otaczającego ludzką śmiertelność. Problem w tym, że dziś – i nie potrzeba nam do tego socjologicznych analiz Vovelle’a³ – wystarczy otworzyć gazetę czy włączyć telewizor, by stwierdzić, że moc owego tabu nie jest już wcale tak bezdyskusyjna, jak niegdyś. „Trupy dnia” (by posłużyć się efektowną frazą z wiersza Jakuba Ekiera), których losy stanowią znaczącą część medialnych doniesień, popularność wystaw w rodzaju *Światów ciała* Gunthera von Hagensa, osławiające ludzką śmiertelność przedsięwzięcia z zakresu *object-art* czy wreszcie epatujące na nieznaną dotąd skalę przemocą filmy nurtu *gore* – by uciec się tylko do kilku najbardziej wyrazistych przykładów – to wszystko pokazuje, że wbrew pozorom tabuizacja tej sfery ludzkiej egzystencji nie działa kompleksowo, lecz wybiórczo. Fakt, że otaczające śmierć milczenie nie jest już tak jednogłośne jak niegdyś, nie oznacza jednak jakiegoś radykalnego przełomu. Paradoksalnie, tabu dotyczące śmierci zdaje się działać najsilniej tam, gdzie w grę wchodzi jej naturalność. Śmierć, gdybyśmy mieli zaufać rządzącym się prawem mocnej pointy medialnym przekazom, zawsze okazuje się niespodzianką. Jest czymś wobec człowieka zewnętrznym, zdarzeniem niż procesem, przypadkiem, który zamienia człowieka w przypadek (nieszczęśliwy, medyczny etc). W konse-

² V. Jankélévitch: *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*. Przeł. St. Cichowicz i J.M. Godzimirski. W: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*. Wstęp. St. Cichowicz. Warszawa 1993, s. 53–54.

³ Choć oczywiście można się na nie powołać. Oto jak ironicznie stwierdza Vovelle podając informacje o aktualizacji amerykańskiej bibliografii podejmującej temat tabuizacji śmierci we współczesnej kulturze, która w 1979 liczyła – bagatela – 750 tytułów: „W ciągu ostatnich dziesięciu, piętnastu lat nauczyliśmy się rozpoznawać i analizować tabu, które ciąży nad śmiercią w liberalnych społeczeństwach XX wieku. Temat ten był ostatnio tak nagłaśniany w literaturze i mediach, że stracił na świeżości. Czym jest milczenie, o którym tyle się trąbi?” M. Vovelle: *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 do współczesności*. Przeł. T. Swoboda, M. Ochab. M. Sawiczewska-Lorkowska, D. Senczyszyn. Gdańsk 2004, s. 649.

kwencji myśl o tym, że „koniec zaczyna się u początku”, że żyjąc tracimy życie (by posłużyć się tytułem książki Marii Janion), zaś ludzka egzystencja to przede wszystkim u-bywanie (formuła Tadeusza Sławka), wydaje się znacznie trudniejsza do zaakceptowania, a tym samym spychana jest w niebyt. Przychodzi jednak taki moment, gdy to co zostało dawno u-/od-/kryte wychodzi na jaw, a komunał nabiera nagle egzystencjalnej głębi⁴. Okoliczności tego zdarzenia bywają różne: śmierć kogoś bliskiego, poważna choroba, nagłe doświadczenie odchodzenia pewnego świata, wrażenie upływu daty ważności czegoś, co dotąd wydawało się dla nas niezmiennie i konstytutywne. Powody bywają różne, lecz skutek zdaje się być niemal zawsze taki sam: tam, gdzie dotychczas przyzwyczailiśmy się widzieć ruch widzimy przede wszystkim jego zamieranie, myśl o mającym nastąpić ciągu dalszym przeobraża się w obsesyjne przewidywanie końca, a to co żywe zaczyna być postrzegane, jako potencjalnie martwe. Gdybyśmy nie obawiali się posądzenia o tanią grę słów można by powiedzieć, że wrażenie zamierania przede wszystkim rani. I właśnie o różnych sposobach doświadczania tej rany opowiada ta książka.

Grzegorz Olszański, Dariusz Pawelec

⁴ Jak pisze autor *La mort*: „Doświadczenie to nie będąc oświeceniem nie jest także zdobywaniem jakiejś nowej wiedzy: doświadczenie to jest właśnie w tym miejscu odkryciem pewnej zapoznanej głębi”. V. Jankélévitch: *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*. Przeł. St. Cichowicz i J.M. Godzimirski. W: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*. Wstęp. St. Cichowicz. Warszawa 1993, s. 55.

Ryszard Koziołek

Rana jako tekst wojny.

U Sienkiewicza i Żeromskiego

piórami miecze i włócznie.

(H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*)

*Vulnera zadane piórem niemniej bolą
niż te, które czyni miecz albo kula.*

(H. Sienkiewicz, *Na polu chwały*)

I. Rana czyli tekst w afekcie

Dla pisarzy przedstawiających zmagania wojenne tej miary, co ukazane przez Sienkiewicza w *Trylogii* i przez Żeromskiego w *Popiołach*, ukazywanie ran zadanych i otrzymanych przez postacie pełni wielorakie funkcje literackie i ideowe. Wybór tych dwóch autorów jest prosty. Reprezentują oni najwybitniejsze, rodzime, osiągnięcia powieściowej batalistyki; ukazują różne momenty historycznych zmagania wojennych i czynią to odmiennymi środkami artystycznymi. Obu pisarzy fascynuje wojna jako doświadczenie graniczne, które wydobywa z ich bohaterów cechy nieznane w pokojowym świecie. Obaj są też artystami, świadomymi, że przemoc przedstawiona jest chwytem dramaturgicznym, który szczególnie angażuje uwagę czytelnika i skrzętnie z tego korzystają. Nie oni jedni. Jak zauważa Brian Martin:

Od Troji i Waterloo do Verdun i Normandii, od Sajgonu i Algierii do Faludży i Bagdadu – literackie i filmowe reprezentacje dostarczają przerażającego zapisu adaptacji przemocy. Zmieniają się wojenne technologie i instrumenty przemocy, ale narracje o fizycznych okaleczeniach, wojennych rzeziach i odrzuconych weteranach pozostają te same. W dyskursie wojny samo pojęcie „adaptacji” znaczy na wiele sposobów: jako powtarzający się cykl ludzkiej przemocy (przystosowanej do nowych czasów, kontekstów, technologii); jako techniki przetrwania (dla tych żołnierzy

i cywilów którzy muszą się przystosować, aby przetrwać i żyć pośród masowej śmierci); oraz jako sposoby reprezentacji (literackie, poetyckie, plastyczne, filmowe i inne formy świadectw kulturowych).¹

Wszystkie trzy aspekty adaptacji rzeczywistości wojny można obserwować w pisarstwie obu twórców, którzy poprzez wielokrotne tekstowe i ikonograficzne mediacje, „używają wojny” dla potrzeb literatury. Spośród rozmaitych elementów narracji o wojnie, żaden nie reprezentuje jej równie sugestywnie, co obraz okaleczonego przez przemoc wojenną ciała.

Rana wojenna przedstawiona w utworze literackim jest tekstem, podobnie jak inne miejsca literatury. A jednak opis rannego ciała podlega wyodrębnieniu spośród innych pozycji tekstu poprzez jej specyficzne „przepojenie afektem”. W słowie „afekt” pobrząkuje obca nuta, jakiś anachronizm, miły nam jednak, gdyż mamy się zajmować pisarzami sprzed wieku. W „ich” słowniku afekt jest „poruszeniem lub wzruszeniem umysłu, wyrażoną passyą, namiętnością, miłością, skłonnością, przywiązaniem, chęcią ku czemuś, przychylnością”². Autor słownika sugeruje w przykładach, że bardziej przystoi on kobietom, bowiem one często podlegają niezdrowej afektacji: „sadzeniu się na, zmysłaniu, udawaniu”³. Mimo czasowego oddalenia mojej własnej pozycji wypowiedzi, „mój” słownik współczesny powiela dawne objaśnienie, dodając tylko, że to „stan uczuciowy o dużej intensywności, zwykle krótkotrwały, któremu towarzyszą wyraźne symptomy fizjologiczne oraz osłabienie kontroli rozumu nad zachowaniem; silne podniecenie, wzburzenie”⁴. Używam słowa „afekt” w bardziej precyzyjnym kontekście, jaki nadał mu Freud w liście do Wilhelma Fliessa. Píše tam o swojej „intuicji, iż nie ma w nieświadomości wskazówek co do istnienia rzeczywistości, tak że nie sposób odróżnić prawdy od fikcji, która została przepojona afektem”⁵.

¹ B. Martin: *From Balzac to Iraq. Soldiers, Veterans, and Military Adaptation*. „The Comparatist” 2006, nr 30, s. 68.

² M.S.B. Linde: *Słownik języka polskiego*. Wyd III (fotooffsetowe). T. 1, A–F. Warszawa 1951, s. 6.

³ Tamże.

⁴ *Słownik Języka Polskiego* PWN. T. 1, A–K. Warszawa 1988, s. 12.

⁵ Cyt. za: J. Derrida: *Przed Prawem*. Przeł. Jacek Gutorow. W: *Teorie literatury. Antologia*. Pod red. A. Burzyńskiej i M.P. Markowskiego. Kraków 2006, s. 421.

Pisanie i lektura „tekstu rany”, tekstu nasyconego afektem, wiąże się zatem z projektowaniem przez pisarza sytuacji zawieszenia spokoju lektury, przełamania intelektualnego dystansu czytelnika czy wręcz obojętności na tekst. Idzie zatem w tych miejscach tekstu o szczególnie wzmożenie iluzyjności realizmu, któremu towarzyszy cały szereg rozmaitych funkcjonalizacji rany. Obrazy otwartych ciał stawiają odbiorcę w niepokojącej sytuacji. Jego zachwyt, wzruszenie, fascynacja TYM tekstem, niesie w sobie element transgresji poza znak; transgresji iluzorycznej, bowiem czytelnik nie opuszcza ani na chwilę bezpiecznego kręgu fikcji, a jednak doświadczenie iluzji staje się mocniejsze „niż trzeba”. Dzieje się tak, gdy to, o czym mówi mi tekst nie jest mi dane ani jako przedmiot (doświadczenia, pamięci, poznania) ani jako znak, a mimo to doświadczam efektów obcowania z „tym czymś” (ani rzeczą, ani pojęciem, ani doświadczeniem). Taki obiekt przedstawienia, który budzi zarówno odrazę, jak i fascynację Julia Kristeva nazywa „abiektem” (*abject*)⁶, mając na myśli doświadczenie konfrontacji umysłu z „czymś”, co nie da się opisać jako przedmiot, a przez to naruszona zostaje spójność przeżywającego ten stan podmiotu, który staje się sobie obcy, jako doznający np. zachwytu obrazami torturowanego ciała. Francuskie słowo „abject” oznacza kogoś lub coś godnego wzgardy, wstrętnego, niskiego. Ale Paweł Leszkowicz⁷ tłumacząc genealogię tego terminu u Kristevej, wskazuje na starsze znaczenia łacińskie, które mówią o odrzuceniu na skutek wstrętu. Sama Kristeva przywołuje między innymi doświadczenie torsji, jako odrzucanie jedzenia spowodowane przez wstręt⁸.

Jednym z wielu przykładów analizowanych niżej jest scena w *Ogniem i mieczem*, gdzie okaleczony zostaje Andrzej Sieniut; oto koń niejakiego Burdabuta chwycił Andrzeja „zębami za twarz i zmiażdżył ją w okamgnieniu”. Groza tej rany jest niezaprzeczalna, ale zarazem obca, niedostępna; raczej majaczy w wyobraźni niekonkretna, dopowiadana lub, przeciwnie, zagadywana następnymi scenami, podsuwanymi skwapliwie przez narratora.

⁶ J. Kristeva: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Tr. by L.S. Roudiez. New York 1982, s. 1–17.

⁷ P. Leszkowicz: *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*. Kraków 2001, s. 185–186. Podają za: K. Kłosińska, *Fantazmaty. Grabiński – Prus – Zapolska*. Katowice 2004, s. 119.

⁸ J. Kristeva: *Powers of Horror*, s. 2–3.

Sugestywność podobnych przedstawień odsłania prawdę o odbiorcy, u którego budzą one lęk i odrazę, ale których także pragnie, kontuuując lekturę. Sienkiewicz świetnie to dostrzegał. Oto fragment jego szkicu pt.: *Walka byków*, w którym opisuje reakcje kobiet na kolejne ciosy zadawane bykowi:

Kobietom oczy zachodzą mgłą z upojenia, każda pierś dyszy z lubością, głowy podają się w tył, a z rozchylonych wilgotnych warg połyskują białe zęby. Rzekłbyś: męka zwierzęcia odbija się w tych niewieściach nerwach równie natężonym wyrazem rozkoszy. Tylko w Hiszpanii można podobne rzeczy widzieć. Jest w tym zapamiętaniu coś historycznego⁹.

Mimowolnie dotyka Sienkiewicz jakieś ciemnej, patologicznej strony widza (a więc i czytelnika), oglądającego zadawanie ran. To, co u Sienkiewicza jest sugerowane aluzyjnie, u Żeromskiego bywa nazwane bezpośrednio; rozkosz i cierpienie sąsiadują ze sobą blisko.

Zwrócił na to uwagę już Piotr Chmielowski, stwierdzając, że pisarstwo Żeromskiego najlepiej objawia swą specyfikę „w obrazkach rozkosznej boleści i bolesnej rozkoszy [...]”. Gdzie się dusza unosi w najwyższych kregach niewysłowionej radości, gdzie nerwy podniecone do napiętości, grożącej ich zerwaniem, gdzie wszelkie rozumowanie logiczne ustaje, umykając przed napastniczym zalewem namiętnych skojarzeń myślowych...”¹⁰

Przyjrzyjmy się zatem bliżej mistrzom literackiego afektu.

II. Rany zadane

Rana znaczy ciało. Znak rany zawsze wskazuje na przemoc, która ją zrobiła i na ciało, które naznaczyła, na którym wypisała swoje znaki. U Sienkiewicza ranione ciało jest przede wszystkim polem popisu dla siły i sprawności zabijania. Ofiara niemal zawsze wskazuje na swego oprawcę, rzadko sama jest podmiotem takich scen. Autor *Potopu* najczęściej kieruje uwagę czytelnika w stronę aktywnej przemoc, która ranę spowodowała, samej ofierze i jej poranionemu ciału nie

⁹ H. Sienkiewicz: *Walka byków. Dzieła*. Pod. red. J. Krzyżanowskiego. Warszawa 1950. T. XLVI, s. 230.

¹⁰ P. Chmielowski: „*Popioły*”. *Powieść Stefana Żeromskiego*. W: *Żeromski. Z dziejów recepcji twórczości 1895–1964*. Wybór i wst. Z.J. Adamczyk. Warszawa 1975, s. 66.

poświęcając zbyt wielkiej uwagi. Ranione i zabijane postacie ludzkie niemal natychmiast tracą swój ludzki wymiar, zmieniając się w zdeintegrowane w bitwach i pojedynkach ciała. Ten zabieg pozwala Sienkiewiczowi trzymać czytelnika na dystans, chronić go przed współczuciem, a co za tym idzie wytworzyć przyjemność śledzenia aktów wojennej przemocy. Studiujemy wraz z bohaterami pismo ran, podziwiając siłę i zręczność tego, kto był ich sprawcą. Im bardziej jaskrawe sceny okrucieństwa, tym staranniej autor tłumi możliwe powinowactwo czytelnika i ofiary. Spośród wielu podobnych scen w *Trylogii* szczególnie wyraźnie obrazują ten chwyt narracyjny śmierci Tatarczuka i młodego Barabasza, a potem także starego:

Kilka tysięcy ludzi rzuciło się na skazanych i darło ich na sztuki wyjąc i walcząc z sobą o przystęp do ofiar. Deptano ich nogami, wyrwano kawały ciała; [...]. Chwilami krwawe ręce podnosiły w górę dwie bezkształtne, niepodobne już do ludzkich postaci bryły, to znów ciskano je o ziemię.¹¹

(OM I 151)

Zaczęto go siekać leżącego i rozsiekano w kawałki. Uciętą głowę przrzucono z bajdaku do bajdaku, bawiąc się nią jak piłką dopóty, dopóki po niezręcznym rzuceniu nie wpadła w wodę.

(OM I 183)

Ofiary są u Sienkiewicza najczęściej bezgłośnie, a narrator nie przyjmuje ich perspektywy. U Żeromskiego również znajdziemy wiele podobnych scen:

tłum nadbiegających piechurów Weyssenhoffa roztrząsł kanoniera na bagnietach, rozwalił mu głowę, przebił piersi, brzuch, boki, plecy...¹²

(Po II 483)

Trupy i ranni stanowią często typowe składniki scenografii grozy, wskazując także pośrednio na zubożenie ludzi wojny na śmierć i makabrę. W Korsuniu, na rynku, obok kotłów z kaszą „sterczały piramidki głów uciętych po bitwie zabitym i rannym żołnierzom” (OM I 217). Aby ochronić czytelnika przed nadmiernym afektem wobec

¹¹ Cytaty z *Trylogii* opatrzone inicjałem tytułu, numerem tomu i strony podaję na podstawie wydania: H. Sienkiewicz, *Pisma wybrane*. T. I–XVII, Warszawa 1989.

¹² Cytaty z *Popiołów* oznaczone inicjałem „Po”, numerem tomu i strony podaję na podstawie wydania: *Popioły*. Oprac. tekstu J. Paszek, wst. I. Maciejewska, koment. A. Achmatowicz. BN I 289. Wrocław 1996.

tekstu, Sienkiewicz chętnie korzysta z synekdochy przy ukazywaniu przemocy. Odbiorca traci wówczas z oczu postacie, a słyszy jedynie odgłosy:

zgrzyt żelaza o kości, chrapanie i straszną czkawkę konających.
(OM I 374)

zwierzące sapanie walczących, zgrzyt żelaza o kości, o kamienną posadzkę, jęki, chlupotanie krwi.
(P III 161)

Rana wojenna u Sienkiewicza niezwykle rzadko mówi o cierpieniu ofiary; niemal zawsze głosi chwałę tego, kto ją zadał. Przewrotne to przesunięcie sprawia, że czytelnik razem z innymi postaciami podziwia np. efekty „pracy” Podbipięty.

Nazajutrz po bitwie rycerze ze zdziwieniem oglądali te miejsca, a pokazując sobie ręce poodwalane wraz z ramionami, rozcięte głowy od czoła do brody, ciała rozchlastane straszliwie na dwie połowy, całą drogę ludzkich i końskich trupów, szepotali wzajem do siebie: „Patrzcie, tu walczył Podbipięta!” Sam książę trupy oglądał i [...] dziwić się raczył, bo takich cięć zgoła dotąd w życiu nie widział.
(OM I 376)

Zabici przez Podbipiętę w ekstatycznym uniesieniu trzech Turcy nie są już ludźmi, ale znakiem i to nie siebie samych, ale strasznego ciosu Longinusa. Trzy ścięte głowy leżą przed namiotem Podbipięty, gdzie oglądają je towarzysze broni:

– Straszliwy z waści *sartor!* – mówiła szlachta. [...] takiego ciosu mogli by i starożytni pozazdrościć.
(OM II 361)

Rzeczywistość zadawania i doznawania rany staje się przez to coraz bardziej nieważka; mówi się o niej jak o pracy krawcy, który w materii ciał wycina olśniewające wzory. Groza, jakiej doświadczyć ma czytelnik nie wynika więc ze współczucia ofierze, ale z nadmiaru przemocy, bez względu na jej proveniencję. Po zdobyciu przez żołnierzy Jeremiego Pohrebyszcza „siedmuset jeńców powieszono, dwustu wbito na pale. Mówiono również o wierceniu oczu świdrami, o paleniu na wolnym ogniu” (OM I 351). W *Potopie* „komendant Stein rozkazał tam pewnego razu poucinać ręce przeszło trzystu chłopom pochwyconym z bronią w rękę.” (P II 347)

Atrakcyjność przemocy jest u Sienkiewicza często amoralna. Jeśli aktywność jest po stronie kozackiej, wówczas Polacy przyjmują funkcję „materiału”. Oto efekty ciosów Kozaka Burdabuta: Andrzeja Sieniutę koń Burdabuta chwycił „zębami za twarz i zmiażdżył ją w okamgnieniu”; Rafałowi Burdabut wsadził „sztych pod brodę”, szesnastoletniemu kniaziowi Połubińskiemu „odciął prawe ramię wraz z ręką”; panu Urbańskiemu „głowę jak kat jednym zamachem uciął”; pana Dzikę „pchnął w brzuch”, towarzyszeniowi Sokolskiemu „rozrąbał głowę z hełmem”; Zenobiusza Skalskiego „pięścią na odlew uderzywszy, zabił na miejscu” (OM I 371–375).

Tempo narracji sprawia, że rany nie zostają tu w istocie przedstawione. Widzimy siłę i zręczność ciosu, ale ciekawość pcha nas dalej, choć myśl o twarzy zmiażdżonej końskimi zębami niełatwo odpędzić. Imiona ofiar tylko mają pozorem indywidualizacji rany; na pierwszym planie jest tu siła i jej imię. Nawet wówczas, kiedy siła jest anonimowa to i tak dominuje nawet nad imienną ofiarą. Pod Beresteczkiem „leżał, rozcięty koncerzem na dwoje” Tuhaj-bej.

Rany zadawane przez Wołodyjowskiego są najczęściej w ogóle niewidoczne. Ofiarę swą „dognawszy gasił go tak prędko jako świecę” (P III 39). Podczas pojedynku z Kmicicem „dał się słyszeć świst krótki, straszny, potem stłumiony krzyk... jednocześnie Kmicic rozłożył ręce, szabla wypadła mu z nich na ziemię... i runął twarzą do nóg pułkownika...” (P I 119).

Wyjątek stanowi pojedynek z Kanenbergiem, kiedy koniec szabli pana Michała przeciął „mu część nosa, usta, brodę, spadł na obojczyk, strzaskał go i zatrzymał się dopiero na idącym przez ramię pendencie” (P II 44).

Cięte, przebijane lub przestrzeliwane postacie znikają czytelnikowi sprzed oczu niczym figurki w strzelnicy sportowej. Znika Józwa Butrym, kiedy go Kmicic w karczmie „całym rozmachem przez pysk szablą chlastnął” (P II 61), oficer szwedzki, którego „ciął szablą między oczy, aż stał zgrzytnęła o kości” (P II 233), a także kapitan szwedzkiego podjazdu, któremu „wypalił w samo ucho z pistoletu” (P II 399). Dopiero rana, jaką zadaje Bogusławowi końcem szabli w czoło – zostaje przedstawiona: „coraz więcej krwi wypływało z czoła, tak iż cały wierzch głowy nurzał się jakoby w kałuży” (P III 295). W *Panu Wołodyjowskim*, najbardziej zagadkowej części *Trylogii*, po raz pierwszy

widzimy kobietę, która zabija z zabawną łatwością, jakby autor chronił ją przed rzeczywistością własnego czynu:

Basia cięła zamasyście i twarz znikła nagle, jakby była widziadłem. [...] Oto znowu szczyrzy przed nią zęby jakaś straszliwa głowa o płaskim nosie i wystających policzkach: Basia mach! po niej!... Tam znowu ręka kiściem podnosi: Basia mach! po niej; widzi jakieś plecy w tołubie: sztychem w nie; za czym tnie w prawo, w lewo, wprost, a co tnie, to człek leci na ziemię zadzierając uździenicą konia.

(PW 265)

Porównywany w tym kontekście z Sienkiewiczem Żeromski, wydaje się często pilnym uczniem autora *Trylogii*. Dystans wobec ofiary symbolizuje w *Popiołach* potęgę lancy ułańskiej, która pozwala zadać cios na odległość:

Nim wróg zdecyduje się na skok – pęd konia i nastawiony grot! Struga krwi i jęk śmiertelny stratowanego – oto wszystko.

(Po II 286)

Wachmistrz Gajkoś uczy Krzysztofa ciosów z góry. „Były to piorunowe, a lekkie pociski w twarz, między oczy, w gardło wroga” (Po II 341). Siła pisarstwa Żeromskiego nie tkwi jednak w epickim dystansie, ale przeciwnie – w ciasnocie przedstawienia, które wiedzie i zatrzymuje czytelnika na konkretnych efektach wojennych działań. Wojna jawi się coraz częściej jako amoralny żywioł, który narzuca walczącym swoje bezwzględne prawo – zwyciężyć za wszelką cenę. Obaj, jako wytrawni opowiadacze wojny, wiedzą, że podczas bitwy nie ma czasu na studiowanie ran, dlatego, jeśli narrator ma przyjąć perspektywę tego, kto rany doznał, musi opowiedzieć historię ciała po bitwie.

III. Rany otrzymane

Rana otwiera ciało. Sprawia, że – jak pisze Jean-Luc Nancy – „ciało [jest] wyeksponowane do żywego ciała”¹³. Nic z tego jednak nie musi wynikać, poza grozą panoptikum, które zwiedzamy z narratorem-przewodnikiem. Jak np. pod Zbarażem, gdzie „na pobojuwisku spalisz nieprzebudzonym i wiecznym rycerze pobodzeni włóczniami,

¹³ J.-L. Nancy: *Corpus*. Przeł. M. Kwietniewska. Gdańsk 2002, s. 70.

pocięci mieczem, poprzeszywanie przez strzały i kule” (OM II 328). Sienkiewicz na pozór nie szczędzi czytelnikowi obrazów otwartych ciał. Pod Częstochową oficer szwedzki Horn dostał cios kosą:

Chłop, który go ciął, dosięgnął go samym końcem kosy, ale uderzenie było tak straszne, że otwarło całą klatkę piersiową.

(P II 237)

Dowiadujemy się, że ma przed sobą długie godziny konania, ale narrator mu nie towarzyszy. Sienkiewicza nie interesują biologiczne konsekwencje wojny, dalsze trwanie okaleczonych ciał, chyba że życie z raną jest dowodem heroizmu żołnierzy. „I nic to było wziąć po łbie albo po boku. Żołnierz obwiązywał brudną szmatą krwawy łeb i bił się dalej” (OM II 346).

Podobnie u Żeromskiego: „Kapral Kwiatkowski dostał postrzał w bok, sam sobie kulę kozikiem spomiędzy żeber wydłubał, ranę opatrzył, a z pola bitwy nie zeszedł.” A jednak Sienkiewicz musiał mieć świadomość, że jego obrazy ciała cierpiącego na wojnie są zafałszowane, dlatego obok ostentacyjnie nieważkich obrazów ran wojennych, znajdujemy nawet u niego sceny, w których czytelnik zostaje przymuszony do zatrzymania popędu szybkiej lektury. Jako próbę odkupienia grzechów epiki przygodowej, pisarz w każdej części *Trylogii* daje czytelnikowi obraz jednostkowego cierpienia wroga: to ataman Sucharuka w *Ogniem i mieczem*, Kuklinowski w *Potopie*, a nade wszystkim Azja w *Panu Wołodyjowskim*.

Zwłaszcza ostatni przypadek jest znamieny. Przemoc kata i cierpienie ofiary ulegają w tych obrazach symetrycznemu odwróceniu. Autor ma świadomość, że musi stworzyć odbiorcę torturowanego Azji, dlatego najpierw podprowadza nas całkiem blisko obrazu, na którym Azja zarzyna starego Nowowiejskiego:

z wyrachowanym okrucieństwem z wolna wodził nożem po gardle nie-
szczęsnego szlachcica, a ów rzeził i chrapał okropnie. Z otwartych żył krew
bluzgała coraz silniej na ręce rezuna i strumieniem ciekła na podłogę.

(PW 399–400)

Nie wydaje się jednak, aby nawet tu Sienkiewicz zmienił swoją technikę ukazywania makabrycznych ran. Długo trwająca sekwencja kaźni nie tyle schlebia naszej skłonności do oglądania takich obrazów, co zapowiada odwet i usprawiedliwia straszliwą zemstę Nowowiejskiego – syna, który skazuje Azję na śmierć na palu. Opis to ze wszech miar

przerażający, ale i zastanawiający. Mimo bliskości i szczegółów opisu, nadal głównie przyglądamy się deformowanemu ciału, w którym coraz mniej widać istoty podobnej do nas.

jęło się dzieć coś strasznego, coś przeciwnego naturze i człowieczym uczuciom! Kości nieszczęśnika rozstępowały się, ciało darło się na dwie strony; ból niewypowiedziany, tak straszny, że graniczący niemal z potworną rozkoszą, przeniknął jego jestestwo.

(PW 504)

Następnie wachmistrz Luśnia wywierca mu oko:

zapaścił ostrze w źrenicę, zakręcił raz i drugi, a gdy powieka i delikatna skóra otaczająca oko owinęły się już naokół świdra – szarpnął.

Wówczas z obu jam ocznych Azji wypłynęły jakby dwa strumienie łez po jego twarzy.

(PW 505)

Żeromski nigdy nie pokazuje podobnej kaźni. Czyni za to ofiarę całkowicie autonomiczną w swoim cierpieniu. Stąd u niego rany nie tyle wskazują na kata, ale niemal wyłącznie na cierpiące ciało. Na przykład w scenie, kiedy Cedro napotyka trupa francuskiego wołyżera, którego torturowali powstańcy hiszpańscy:

Usta były zakneblowane gałganem zwiniętym w kołek, nos oberżnięty, uszy wyrwane ze łba, w obnażonych piersiach ze trzydzięści czarnych ran. Kiszki wywleczone z brzucha leżały na ziemi. [...]

Jęknął na widok czarnych straszliwie rozpuchłych od palenia ogniem gnatów nożnych, okręconych słomą maczaną w oliwie.

(Po II 272–273)

Obraz ten, jakby wyjęty z grafik Goyi, powoduje u Cedry dziwną reakcję:

nikle i prędko wyspnęło się w mózgu wpośród licznych wzdrygnięć niezdrowego śmiechu: Do diabła! nie zawsze cierpienie jest piękne, nie zawsze.

(Po II 273)

Studium okaleczonego ciała nie jest tu zmaćcone triumfem przemocy. Powstaje niemal idealny tekst rany, o jakim marzył Żeromski w *Sułkowskim*: tj. rana, która nie daje ukojenia jemu samemu – autorowi i dręczy, za sprawą stylistycznego afektu, w równym stopniu czytelnika. Naszego podziwu nie podzielał sceptyczny Irzykowski, powątpiewając w efektywność tego stylu.

Zdaje mi się, że Żeromski zadowala się wytryśnięciem pierwszej krwi. Ta krew jest szczerą i własną, lecz zbyt prędko staje się farbą. Żeromski jest dla mnie wirtuozem okrucieństwa (literackiego) i w tym względzie jest reprezentantem zagnieżdżonej u nas od pewnego czasu kultury byczości.¹⁴

Myli się autor *Pałuby*; Żeromski w wielu miejscach swej batalistyki powieściowej stara się przede wszystkim uchronić obraz ranego ciała przed łatwą symbolizacją, przed pochłonięciem cierpienia przez ideę. Wiedzie więc czytelnika perwersyjnie w głąb rany, w otwarte ciało oglądane i dotykane przez inne postacie; rozbija narzucającą się wzniosłą symbolikę rany na rzecz wyekspozowania cielesności człowieka, zwłaszcza doświadczenia bólu. Rana służy mu m.in. do wskazania na cielesność idei, a brzydota rany jest jednym z narzędzi demistyfikacji romantycznego mitu „pięknej klęski”. U Żeromskiego, w kilku scenach *Popiołów* obserwujemy podobną do Sienkiewiczowskiej technikę przedstawiania przemocy wojennej, ale o wiele silniej widać różnice. Batalistyka powieściowa autora *Wiernej rzeki* jest niezwykle cennym zapisem transformacji przedstawienia wojny. Opowiada o narodzinach wojny nowoczesnej. Sienkiewiczowski kult jazdy miesza się tu z inżynierią wojskową, rosnącą stale rolą artylerii i piechoty. Epizody hiszpańskie pokazują czytelnikowi obrazy wojny totalnej. Przemoc powodująca ranę coraz częściej jest anonimowa i niewidoczna, ponieważ jej źródłem jest broń palna. Książę Gintuł uczestniczący w bitwie o Mantuę widzi jedynie ofiary monstrialnej i nieodróżnicowanej agresji: ojca trzymającego 5-letniego chłopca, „a raczej zmiażdżone szczątki chłopięce. Oczy dziecka zaszyły już mgłą, ciało rozerwane, krwawe zwisało jak rzecz wiotka” (Po I 350); „Pod murem leżał porucznik Kobylański, któremu urwało rękę” (Po I 351). Odłączony od indywidualnej przemocy, ranny ukazywany jest niczym skutek bez przyczyny.

Najwyraźniej różnicę (w stosunku do Sienkiewicza) w ukazywaniu ciała na wojnie widać u autora *Popiołów* w dalszym życiu rany. Kiedy Olbromski otrzymuje pchnięcie w pierś, narrator czterokrotnie wróci do tej rany.

¹⁴ K. Irzykowski: *Głosy do współczesnej literatury polskiej*. W: *Cieęższy i lżejszy kaliber. Krytyki i eseje*. Oprac. A. Stawar. Warszawa 1957.

Huzar odsadził się na siodle i pchnął go wtedy sztychem w piersi. Ostrze zaorało po kości i ognistym jęzorem wżarło się w bok.

(Po II 381)

Była w piersi i w boku. Szła z dołu po pachę. Sam kapitan zaczął ją wymacywać szorstkimi palcami, szukając kuli. Gdy go ranny zapewnił, że to rana nie z postrzału, przemyto rozdarcie gorzałką i zawiązano szmatami.

(Po II 382)

Potem chirurg go uspokaja, że ostrze nie naruszyło więzadeł, bo „ześliznęło się jakoby po kościach i naszarpało tylko niemało mięsa na boku i pod pachą” (Po II 389). Kiedy znów jest na koniu, rana się odżywa. „Czuł, że rana pod pachą i na boku krwawi, że krew idzie w bandaż obficie. Był tak szczęśliwy...” (Po II 418). Mimo szczęścia trzeba założyć nowy opatrunek. „Chirurg opatrzył jego starą ranę na nowo, prze-mył, oczyścił i zalepił świeżo otrzymane pchnięcia” (Po II 441–442).

Obaj pisarze wiedzą, że tylko w literaturze rany indywidualizują pojedyncze ciało. Wobec bezmiaru masakry pojedynczy tekst wojny wypisany na ciele niknie w bezmiennej masie po-pisanych ciał. Powszeczna historia rany wojennej zaczyna się pisać w *Popiołach* w innym miejscu, mianowicie w domu księcia Gintułta zamienionym na szpital.

W salonach dolnych i przepyszej bibliotece stały teraz łóżka, łóżka i łóżka, jak w szpitalu, a na nich stękali ranni. Ciche, wykwintne pokoiki, zamienione na sale operacyjne, zalane były kałużami krwi, pełne straszliwych krzyków ludzi operowanych na trzeźwo, wijących się w konwulsjach pod piłką i lancetem.

(Po II 441)

Gorzka ironia tej sceny polega na umieszczeniu szpitala właśnie w bibliotece. To w nas, czytelników, jest wymierzona – jako czytelnicy poranionego ciała nadal jesteśmy przecież czytelnikami tekstu. Gorycz tej alegorii czytania zostaje nieco złagodzona, jeśli przyznamy, że doświadczamy wielokrotnie chęci odwrócenia oczu, że trawi nas groza i wstręt, pomieszane z zaczytaniem się w TE właśnie fragmenty tekstu. Rana napisana w powieści, opisana jako „abjekt”, konfruntuje nas być może – jak chce Kristeva – „z owymi delikatnymi stanami, w których człowiek błądzi po terytoriach zwierząt”¹⁵.

¹⁵ J. Kristeva: *Powers of Horror...*, s. 12.

IV. Czytanie rany

Rany czytają jednak również bohaterowie omawianych powieści. W końcowej scenie *Potopu*, która rozgrywa się w kościele, narrator przyjmuje punkt widzenia anonimowego uczestnika mszy, który przygląda się wchodzącym do kościoła żołnierzom:

Ach, co za widok! Groźne twarze, ogorzałe od wichrów, wychudłe z trudów bojowych, pocięte szablami Szwedów, Niemców, Węgrów, Wołochów. Cała historia wojny i chwała pobożnej Laudy mieczem na nich wypisana.

(P III 340)

Mamy historię, bo mamy ciała, a na ciałach żołnierzy (żywych i martwych) wypisana jest historia odbytych wojen. Rana pozwala upublicznić ciało, wystawić je na widok, uczynić ciałem historycznym i politycznym. Jej lektura jest czytaniem historii ciała jako tekstu martyrologicznego. Rana i jej trwałe znaki, jakimi są blizny, stanowi nieodłączny składnik etosu wojennego. Jako ślad cielesnego poświęcenia, „mowa rany” może być zarówno tekstem zwycięstwa, jak i klęski; triumfu i ofiary. Ale czytanie ran i blizn nie jest proste. Kiedy zniknie kontekst, czyli przemoc, która ranę uczyniła wówczas wcale niełatwo odczytać zakodowaną w nich opowieść.

Spalony bok Kmicica jest podczas audiencji u króla rękojmnią prawdy, prawdą ciała wbrew kłamstwu nazwiska: Babinicz. Czytelnik zna genealogię tej rany, ale jeszcze bardziej spalony bok ma zdrajca Kuklinowski; o czym zatem mówiłaby jego rana królowi? Bez wsparcia narratora byłibyśmy skazani na interpretowanie blizny. Czasem jednak i on nam nie pomaga, a wówczas pozostają domysły. Nie wiemy na przykład skąd wzięła się „strasзлиwa blizna przez czoło i policzek” (P I 30) pana Jaromira Kokosińskiego, porucznika Kmicicowego. Podobnie jak u brata Jana Skrzetuskiego – Stanisława „z twarzą męską, groźną i ozdobioną długą ukośną blizną od cięcia miecza pozostałą” (P I 181). A przede wszystkim nierozstrzygalne jest pochodzenie rany Zagłoby, którego twarz była „zdobną na czole w szeroką bliznę, przez którą było widać kość czaszki.” (P I 193), tym bardziej, że sam Zagłoba będzie nieustannie zmieniał objaśnienie tego „pisma”.

W generalnym ujęciu, u Sienkiewicza rana jest przede wszystkim znakiem „po-pisu przemocy”. Groza, spektakularność, efektowność

wojny ujawniają się na ciałach ofiar („trzy głowy” Podbipięty, ramię Połubińskiego, itp.). Rany na ciałach bohaterów pozwalają Sienkiewiczowi wystawić na publiczny widok ich ciała (np. martwy Podbipięta, spalony bok Kmicica), które w innym wypadku pozostają zakryte lub nieobecne.

Dla Żeromskiego siła wyrazu rany jest najważniejszym przejawem rzeczywistości wojny. Najwybitniejszym utworem Żeromskiego ukazującym „życie rany” jest *Wierna rzeka*. Powieść rozpoczyna się obrazem rannego w bitwie pod Małogoszczem (24 II 1863) Józefa Odrowąża.

Głowa, zrąbana szablami w bitwie, wysączyła we włosy dużo krwi, która zastygła w sklepienia, w sople i utworzyła na czaszce istną czerwoną czapkę. W piersiach, między żebrami, w ramionach narywały rany od wielokrotnych pchnięć bagneta.¹⁶

(WRZ, 7)

Ten obraz nie różni się jednak zasadniczo od podobnych scen w *Po piołach* czy opowiadaniach o tematyce powstańczej. Zmiana następuje, kiedy rana zyskuje świadków innych niż narrator. Najpierw okrutnego, jak stary kucharz, któremu

Ranny pokazał [...] swe nogi – jedną w biodrze rozdętą, czarnosiną, koloru żelaza – drugą w stopie po stokroć przebitą, napuchniętą i krwawą. Dziad żuł wargami z odrazą, kłął straszliwym słowem, pluł i mnożył zniewagi, lecz patrzył na rany.

(WRZ, 19)

Stary żołnierz, Brynicki, też im się przygląda:

Bez pardonu odchylił koldrę i począł lustrować rany na głowie, pod okiem na plecach, piersiach, w biodrze. Nie były to oględziny zaradcze, lecz raczej badanie prawdy i istoty zjawiska.

(WRZ, 90)

Dopiero Salomea reprezentuje idealny stosunek do rany. Ukazuje go Żeromski w trzech odsłonach, ściśle ze sobą związanych. Kiedy Odrowąż trafia do jej domu, zaczyna od opatrzenia mu ran. Rozpoczyna od głowy, wydobywa z bruzd po cięciach włosy, przemywa i bandażuje. Następnie zajmuje się ranami policzka i okolicy oka, które wymagają więcej pracy.

¹⁶ Cytaty opatrzone numerami stron podaję na podstawie wydania: S. Żeromski: *Wierna rzeka. Klechda domowa*. Oprac. Z.J. Adamczyk. BN I 232. Wrocław 1978.

Prześliczne jej palce starały się znaleźć miejsce zranienia, namacać powiekę i gałkę oczną. Przyszła do wniosku, że to nie rana od kuli ani nie od cięcia pałaszem. lecz sztych w oko zadany bagnetem. Ostrze trafiło na kość policzkową i ześliznęło się po niej w stronę nosa, drąc skórę i podważając oko z orbity.

(WRZ, 25)

Wreszcie przychodzi kolej na najcięższą ranę na biodrze.

Młoda lekarka musiała zapomnieć o swoim panieństwie i zupełnie ranego obnażyć. Gdy dotykała rany w biodrze, opuchniętej nadzwyczajnie, powstaniec wył z bólu. Znać było, że to nie jałowe pchnięcie bagneta i nie cios zewnętrzny, lecz w głębi siedzi kula.

(WRZ, 25)

W tych trzech sekwencjach Żeromski dokonuje rewolucji literackiego ukazywania rany w polskiej literaturze. Przede wszystkim rana to problem dla kobiet. W wojnie powstańczej, gdzie istniała konieczność ukrywania rannych, to kobiety przejęły funkcję lekarza i siostry zakonnej. Nawet jeśli lekarz dokonał chirurgicznych zabiegów, to pielęgnacja ranego była zadaniem kobiet. Żeromski pokazuje, że kontakt z raną wymusza rezygnację z obyczajowych zasad, gwałci intymność i wstyd obu stron. Nigdy też podobnej sytuacji nie towarzyszy jedynie miłosierna troska. Współczucie miesza się tu z odrzązaniem, lękiem i wstydem z ciekawością i ekscytacją, które u Salomei stopniowo ewoluują – najpierw w coraz większe współczucie, a następnie w pożądanie. Niepostrzeżenie, w sąsiedztwie makabrycznej biologiczności otwartego ciała, rodzi się mistyczne współodczuwanie cierpienia. Kiedy rannemu spadają bandaże i ponownie otwierają się rany, Salomea doświadcza nowej z nimi relacji.

Oto każdą ranę poczęła mieć w swym jestestwie i nie tylko ją widzieć, ale i czuć – cierpieć w sobie tam, gdzie była w ciele chorego. W głowie, pod okiem, w ramionach, między żebrami i w prawym biodrze wynikły jakby stygmaty, sobowtóry i żywe wizerunki zranień. Poczęła, opatrując rozdarcia i urazy, ciosy i uderzenia – wwiadywać się w nie, rozumieć i pojmować w całości przedziwne, wzniosłe ich życie. Bez odrazy patrzyła na krew broczącą i żywe poszarpane ciało.

(WRZ, 66)

Rany jego były w jej ciele i w duszy, w sercu i w snach.

(WRZ, 124)

Perwersyjność tego procesu jest uderzająca. Uwewnętrznienie męskich ran opisuje Żeromski konsekwentnie za pomocą metafor zmysłowości, pożądania, kopulacji. Sceną bez precedensu w polskiej literaturze przed Żeromskim jest ta, kiedy żołnierze szukający powstańców zauważają plamy krwi na pościeli:

- Co to jest? – krzyknął jeden z oficerów podsuwając jej pod oczy zakrwawiony materac.
- To jest ślad krwi – odpowiedziała spokojnie.
- Czyjej?
- Mojej.

Powiedziawszy to słowo męczeńskie i bohaterskie – zdobywszy się wobec tych wszystkich mężczyzn noszących oręż na najwyższe dziewicze poświęcenie spłonęła nagle od pożaru wszystkiej krwi, która jej w żyłach pędziła. Zdawało się, że ją krew ta zaleje i że ją wstyd udusi.

(WRZ 54)

Nagle jednak Salomea się uspokaja, podnosi dumnie głowę, objętnie na szyderstwa żołnierzy. Jej krew menstruacyjna nie reprezentuje już tylko wykluczonej sfery kobiecej fizjologii, nie jest już skrywaną wydzieliną ciała (jak odchody czy sperma). Dokonała się bowiem symboliczna „transfuzja” krwi męskiej, powstańczej, czystej (w miejsce „nieczystej” miesięcznej) i tę właśnie ma w sobie, „w swoim jestestwie”, Salomea. Zarazem wraz z symbolicznym „przejęciem ran” rozpoczyna się jej dramat wykluczenia i ostatecznego odrzucenia przez matkę, księżnę Odrowąż.

Dzięki pielęgnacji, Salomea przekształca na powrót „poszarpane ciało” w atrakcyjnego mężczyznę („Widziała go wielokrotnie nagiego i zachwycała się bezwstydną pięknnością męskiej postaci”. WRZ 124). Kobieta wygrywa na chwilę z wojną i śmiercią, a wtedy niecierpliwie owo zwycięstwo wykorzystuje. Konwencjonalne u Sienkiewicza:

„– Jędrus! ran twoich niegodnam całować!” (P III 346), u Żeromskiego staje się realne:

przygarnęła do siebie tego człowieka odebranego śmierci i kołysała na czystym łonie.

(WRZ, 134)

Odrowąż, poczuwszy rękami jej twarde, jędrne ciało – dziewiczą pięknność jej bioder, piersi, ramion i nóg – ogłuchł i oślepl, stracił rozum i oszalał z rozkoszy. Zdawało mu się, że umiera. Istność jego zatonęła w niej i znikła jako odrębny byt.

(WRZ, 134–135)

To jedyny moment, w którym wszystkie epizody ukazujące cierpienie rannego i odrażającą pracę pielęgnacji ran zyskują sens. Służyły bowiem odzyskaniu ukochanego ciała, wyrwania go chorobie i śmierci, zwrócenia ku życiu. Salomea z ciała poranionego czyni na nowo mężczyznę. Ciało wyleczone przez chwilę nie służy zadawaniu śmierci, ale płodzeniu życia. W tym tkwi zarazem jej dramat, ponieważ ozdrowiały mężczyzna chce wracać na wojnę. A tymczasem pojawiają się nowe rany w innych ciałach. A wraz z nimi narasta dręczące pytanie o sens tych ran, ich niekończącego się powrotu¹⁷. Lektura rany nie przynosi już rozumienia, wbrew historiozofii wywiedzionej z rany, jaką stara się wyłożyć Salomei Hubert Olbromski:

– Wolicie ich dzicz niż rany i śmierć? Będziecie mieli dzicz za wiecznego pana!

– I tak go mamy, choć tyle ran...

(WRZ, 101)

– odpowiada Salomea. Potem jeszcze Olbromski wypowie słynne zdanie o Rosji i Niemcach jako kamieniach młyńskich ścierających Polskę i więcej już nie zdąży. Salomea za chwilę widzi go śmiertelnie poranionego. Chaotyczność ran nie układa się w żaden sens, poza manifestacją dzikiego okrucieństwa.

Rozłupali mu ciosami czaszkę, aż trysnął mózg i wywalił się na trawę. Siekli ręce, piersi i żebra. Rąbali leżącemu brzuch, nogi – dopóki zeń nie wyciekła wszystka krew.

(WRZ, 109)

Ten, który miał jej wyjaśnić sens historii zapisanej w poranionych ciałach, sam staje się na jej oczach nieczytelnym znakiem okrutnego

¹⁷ „Madeleine Clemenceau Jacquemaire, daughter of the French politician, closes her fictionalized autobiographical account of service in the Red Cross with an anguished intrusive vision of recurrent horror. Her counterpart, the head nurse Madame Berton, meditates on the long-term responsibility of women to tell the truth of the war to future generations: The wheel will continue to turn yet longer. We are at the point in the circle where the wounded man arrives from the battlefield, whence he will pass on (if he does not die and is not mutilated) to the interior, to convalescence, the base station, the trench, and then led by fate back to us, if he is not killed. We often see men who have been wounded five and six times. Ah! away, away! the awful vision that oppresses me...” (Margaret R. Higdonnet: *Authenticity and Art in Trauma Narratives of World War I*. „MODERNISM / modernity”. Vol. 9, nr 1, 2002, s. 98.

chaosu wojny, absurdu powstania, dzikości oprawców i innych imion ciemnej przemocy.

On byłby jej wytłumaczył wszystko, byłby nauczył, co znaczą zdarzenia, bo mądrość i sprawiedliwość świeciły się w jego oczach jak gwiazdy w nocy. Lecz oto ten właśnie leżał u jej nóg, z głową rozciętą, z której goły pałasz wylupiał mózg.

(WRZ, 117)

Najwznioślejsza idea ma za siedzibę nietrwale ciało. Żeromski nie pozwala ani na chwilę o tym zapomnieć, nawiedzając wyobraźnię czytelnika makabrycznymi obrazami. Tak pojmował powinność pisarską – jako tworzenie literatury podsycającej chorobę, a więc przeciwną zaleczaniu; literatury, która nie pozwoli ranie zamienić się w bliznę – ślad rany, z której zniknął ból. Dlatego rany bohaterów *Wiernej rzeki* nie chcą się goić, odnawiają się, gniją, wymagając nieustannej gospodarki, penetracji, „wviadywania się” w nie. Równocześnie autor *Ludzi bezdomnych* ma niezwykle wyostrzoną świadomość, że rana wojenna przedstawiona jest w pierwszym rzędzie efektywnym widowiskiem, że bez aktywnej i afektywnej wyobraźni czytelnika, zamierzony efekt nie zostanie osiągnięty, a rana będzie jedynie znakiem opisu przemocy. Troską pisarza jest, aby rana była ciągle otwarta, co można rozumieć jako próby wydobycia z umysłu i wrażliwości czytelnika emocjonalnego ekwiwalentu dla opisanych w powieści ran, które są literackimi adaptacjami doświadczeń i relacji z wojen. Tak pojmowana literatura o wojnie jest sprzymierzeńcem okaleczonego na wojnie człowieka; ma sprawić, aby obrazy ran nie zniknęły z naszej wyobraźni, albo nie zostały wchłonięte przez symbolizację dyskursu polityki lub religii.

Wie, że tekst rany nie jest raną, ani jej ekwiwalentem, że podrażnia jedynie umysł, który podnieca się makabrą równie szybko, co się nią nuży. Aby kontakt z tekstem, który sprawia bolesną rozkosz nie był tylko chwilowym afektem, potrzeba odpowiedzi, przeniesienia, bolesnej wyobraźni odbiorcy. Aby afekt czytelnika tekstu-rany nie był krótkotrwałym dreszczem rozkosznej grozy, projektuje ideał lektury. Jest nim oczywiście Salomea, która rozpoczyna od czułego zatroskania przez studiowanie, współczucie aż po przeniesienie stygmatyzujące jej własne ciało, które ostatecznie łączy się w seksualnym akcie z ciałem Odrowąża. Oto model perwersyjnego czytelnika, zakochanego w – budzącym odrazę i rozkosz – tekście-ranie, bo poprzez ranę

wypowiada się nie tylko przemoc, ale i miłość; nie miłość idei ojczyzny, ale jej wcielenia w konkretne ciało. Aby rana nie zasklepiła się w bliznę musi być więc raną miłosną.

Spośród setek ran opisanych w twórczości obu pisarzy jest jedna, niepodobna do innych. To rana Ketlinga, który zranił się własną szpadą. Pisma tej rany nikt nie potrafi odczytać. Nikt, prócz Oleńki, która wie, „że dlatego się zranił, aby przy niej pozostać” (P III 213). To także rana wojenna, ale zdobyta na innej wojnie, dlatego wymaga innej opowieści.

Abstract

Ryszard Koziołek in the article 'Wound As the War Text. At Sienkiewicz and Żeromski' analyses the images of war wounds in Sienkiewicz and Żeromski's writing. He shows that description of the injured body makes up the inseparable element of presenting the war in the novel, peculiar attraction that is created by the war plot; but also the wound (that given as well as that received) has got complex symbolic and allegorical functions in both authors' writing. In general depiction at Sienkiewicz's the wound is, first and foremost, a sign of 'violence show'. Terror, spectacularity, the efficiency of war are disclosed on the bodies of the victims where there is demonstrated main characters' fighting agility. Wounds on the bodies of the characters mainly symbolize their individual martyrdom as well as the martyrdom of the community they belong to. Moreover, wounds allow Sienkiewicz to expose to the public view their bodies that, in other case, stay hidden or absent. To Żeromski, the intensity of wound expression is the most important manifestation of war reality. Simultaneously, the author of *Homeless People* has got an incredible awareness that war wound is presented primarily by means of spectacular show. Author's concern is to present the wound as open all the time that may be understood as the attempts to get out from reader's intellect and sensitivity the emotional equivalent to the suffering described in the novel. Though, they are only literary adaptations of experiences and war reports. Such understood literature about war is an ally of the injured during the war person; it should make that wound images will not disappear from our imagination or will not be absorbed by the symbolization of political or religious discourse.

Miłosz Piotrowiak

Sgraffito co śmierć wyrzeźbia.
Sztuka reliefowa w liryce
Jerzego Kamila Weintrauba

Zima to pora zamierania, nieodróżnicowana, to sezon wymuszonej harmonii żywiołów – kiedy akwaticzny chaos zostaje uporządkowany w prostolinijność lodowej pokrywy, telluryczna rozmaitość staje się ujednoliconą, białą szatą, a niszczycielski żywioł ognia traci rację bytu. W zimowym krajobrazie nie odnajdziemy bogatej kolorystyki. Naprzeciw barwom jesiennego lasu bądź wiosennej łąki, naturalny koloryt zimy tchnie monotonią, monochromatycznością, beztreściowością. Uboga, zimowa szata nakazuje traktować każdą pojawiającą się na niej tonację lub odcień już nie jako barwny dodatek, lecz jako „metafizyczną jakość”. I być może dlatego zimowego dekoratorstwa dokonał Dante w *Pieśni XXIV Piekła*:

Gdy szron po polach śnieżnej siostry swojej
Obraz barwami białymi wymości,
Który się jednak długo nie ostoï;¹

O dziwo piekielna kraina zna porę chłodu, śniegu i odwilży. Nie jest to jednak stan permanentny, a raczej tylko autorski gest nicujący tradycyjne, ikonologiczne wyobrażenie piekielnych żarów i duszności. Podobną inwencją w opracowaniu infernalnego tematu wykazał się Artur Rimbaud, który *Sezon w piekle* umiejscowił na krańcach zimnej północy, a w *Iluminacjach* często powracał do „chaosu lodów i nocy polarnych”². Skoro piekielna atmosfera, poddana nowemu opisowi, może w wyobraźni poetyckiej zaistnieć jako „śnieżna pustynia” rozpalana „białym płomieniem”, to wielce prawdopodob-

¹ D. Alighieri: *Boska Komedia. I. Piekło*. Tłum. E. Porębowicz. Warszawa 1922.

² Zob. P. Brunel: *Poetyka opowieści mitycznej w „Iluminacjach” Rimbauda*. „Pamiętnik Literacki” 1981. Z. 2, s. 234–235.

ny staje się ruch odwrotny: by zimowa kraina, uchylając rąbek białej szaty, ukazała prawdziwą, innowodną naturę. Tym bardziej, że w tekstach Weintrauba znajdziemy wiele przesłanek takiego semantycznego przesunięcia.

Widzimy zatem, że nie ma jednego obrazu grudniowej pory roku, że jest to sezon, wbrew swej powierzchownej naturze, różnorodny a czasem wręcz antytetycznie oglądany (zimne, piekielne ognie Dantego i Rimbauda). Skoro zimowa aura zyskała w poezji status jakości poliwalentnej, nasze dociekania zimowych topoi musimy skierować w stronę innej, bardziej naoczej, wyrazistszej sztuki – w stronę malarstwa. W poszukiwaniu „zimowości” skierujmy spojrzenie w stronę najbardziej charakterystycznego przedstawienia chłodnego sezonu – obrazu Petera Bruegla:

Obraz jest syntezą zimy, poetyckim wyliczeniem zjawisk znamienych dla życia ludzi i natury w tej porze roku. Ale zarazem obok tej wymowy analitycznej, opisowej ma też wymowę syntetyczną; daje zarazem intensywne, pełne wrażenie – nastrój zimowy. Przeniknięty jest niejako „zimowością”. Wszystkie formy, wszystkie przedmioty brzmią w jednej tonacji zimowej. Jeden z badaczy sztuki Bruegla, analizując ten obraz, starał się wyróżnić cechy składające się na to niezwykle, przekonujące wrażenie. Jest to więc „sztywność” wszystkich form pejzażu: sztywne są zarysy postaci, linie zasadniczej kompozycji płaszczyzny obrazu oparte o przekątne, sztywne są łyse szczotki oszronionych lasów, zmarznięte postaci ludzi i zwierząt, zlodowaciałe wody i ziemia skuta lodem, sztywna skorupa śniegu. W obrazie dominuje „zimno”, które przemawia przez chłód akordu barwnego, „cisza” panująca nad światem spowitym w śnieg, który tłumi dźwięki; zmęczone psy nie szczekają, a szum ognia nie dochodzi do nas, dalekie głosy łyżwiarzy giną w przestrzeniach śnieżnych; ogólny wyraz zimy to „spokój” cichego pejzażu zeszywniałego od mrozu. Współbrzmienie form, kolorów i przedmiotów przenika pejzaż. Nic nie zakłóca jedności i odrębności świata zimowego. Kolor jest jednolity szaro – biało – brunatny. Światło jest rozproszone, żaden przedmiot nie rzuca cienia; szarość, mglistość wzrasta coraz bardziej w głębi obrazu.³

Zimowy krajobraz odstaje od stereotypowych atrybutów natury – bujności, zmienności, wielorakości. Zima to antynatura lub natura w stanie zero. To oddech po eksplozji sezonowych kolorów, zimowy sen. Lecz to także najlepsza pora dla znakowej czytelności. Bowiem

³ J. Białostocki: *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*. T. 2. Warszawa 1991, s. 55–56.

asceza otoczenia nie zasłania a uwidacznia, wyraźnie odciskając znaki w swej czystej materii. Przypomina to pisanie na białej tablicy. Zasada kontrastu nakazuje nam ją zaczerniać. Weintraub wykorzystał w swym pisaniu przyrodzoną zimie znakowość, naturalną zdolność sygnifikacji. Lecz alfabet Weintrauba nie składa się tylko z tropów pozostawionych na śniegu, śladów czyjejś obecności, czyjegoś przejścia. W poetyckim dyskursie twórcy wojny i okupacji sezon zimowy realizowany jest według oryginalnego zamysłu technicznego – stanowi „nakładkę” na cudze teksty. Tak stało się na przykład w *Tropach zimowych*, gdzie śniegowa pokrywa zasłoniła zielony „step Mickiewiczowski”. Zanim „wstąpimy” w tekstowe stopy, spróbujmy dookreślić techniczne parametry Weintraubowego pomysłu. Z pomocą J. Białostockiego posłużyliśmy się odniesieniem do sztuk plastycznych. Jednak figuracja malarskich przestrzeni była nam pomocna w teoretycznych ustaleniach tzw. „zimowości”. Poszukując bardziej naocznych modeli, stereometrycznych układów odniesienia, skorzystajmy z uprzestrzenionej, artystycznej faktury – rzeźbiarskiej bryły.

W sztuce płaskorzeźby istnieje szczególna odmiana reliefowej obróbki materiału – technika *sgraffito*. Polega ona na (dwu lub trój) warstwicowym układzie kolorowych (biało czarno czerwonych) pokładów materiału (gipsu, tynku) i tworzeniu obrazu dzięki „grze” wypukłości i wklęsłości powodowanej rytowniczym nadbieraniem warstw⁴. Analogia pomiędzy techniką reliefu a tekstami zimowymi Weintrauba przebiega właśnie w szczególnym charakterze pisma, twórczym procesie rytowniczym, sztuce zostawiania śladu. Nim spróbujemy zobaczyć Weintraubowe *sgraffito* oddajmy głos badaczom ujawniającym tajniki, podobnego do zimowego konceptu, lecz ognistego, iście diabelskiego *écriture* W. Blake’a:

Przypomnijmy, iż rytownicza działalność poety polega właśnie na ope-
rowaniu ogniem przy utrwalaniu i wytrawianiu zapisanego na metalo-
wej płycie tekstu. Rozszerzmy to spostrzeżenie i powiedzmy, iż diabel-
skie pismo jest *écriture* należącym do sztuki. Zarazem jednak zauważmy,

⁴ Informacje o artystycznej technice *sgraffito* czerpię z: K. Buczkowski: *O zabytkach sgraffita z Polsce*. Kraków 1933; W. Hutt: *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*. Warszawa 1985; M. Kohlert: *Le facciate a sgraffito in Europa*. Spoleto 2001; P. Atterbury, L. Tharp: *Wielka encyklopedia antyków*. Warszawa 1995, C. Ripa: *Ikonologia*. Tłum. I. Kania. Kraków 1998, M. Baur-Heinhold: *Bemalte Fassaden*. Monachium 1975; I.U. Konz, E. Widmer: *Sgraffito im Engadin und Bergell*. Zurich 1977.

iz pismo to ma działanie „żrące”, a sam przymiotnik *corrosive* oznacza czynność niszczącą, wytrawiającą, przegryzającą, umożliwiającą powstanie tekstu tylko dzięki starciu powierzchniowej warstwy. Mamy zatem również i tutaj do czynienia z otwarciem się pewnej przepaści, pismo bowiem jest gwałtownym ranieniem powierzchni, usuwającym ciągłość i spoistość materii.⁵

Czy można porównywać ogniste pismo Blake’a z zimowym piśmem Weintrauba? Pomimo biegunowo odmiennych sił elementarnych (ognia i wody⁶) składających się na te dwa żywioły skryptoralne sam sposób „rytowniczej działalności” osób zostawiających ślady [poetów] wydaje się zbieżny w swej celowości. Nawet kiedy Mickiewicz pisał o „krajnie czystej, białej i otwartej/ jak zgotowana do pisania karta”, to zrównywał pisanie z pokalaniem tej „czystości”, ze zbrukaniem tej „bieli”, z zamknięciem tej „otwartości”. Wystawiał on świadomie nieskalaną krainę poetyckiej wyobraźni na pisemny zapis, który utrwalając pierzchliwe marzenie jednocześnie je zniewala, odmawia mu podstawowej cechy – znikliwej wolności. I podobnie jak w utworach poetyckich Blake’a tak i w tekstach Weintrauba utrwalacz – pismo ma właściwości niszczące, wytrawiające, żrące. Lecz dzięki temu mogły powstać tak niezwykle formy poetyckiego wyrazu, układające się, w przypadku zimowych tekstów wojennego poety, w odmianę reliefu – sgraffito. Spójrzmy na plastyczną „Zimę” wykonaną tą techniką⁷:



⁵ T. Rachwał, T. Sławek: *Sfera szarości. Studia nad literaturą i myślą osiemnastego wieku*. Katowice 1993, s. 74.

⁶ Jeszcze inaczej metaforyzuje proces pisanie Tadeusz Gajcy, eksponując żywioł telluryczny:

Piszę – jak grabarz dół wybiera
na ciała bezruch, dłoni rozpacz

⁷ Wykorzystana reprodukcja jest pracą rosyjskiego artysty – D. Lisichenko. Rzeźba znajduje się w Moskwie na fasadzie Hammer’s center.

Potraktujmy ten interdyscyplinarny „cytat” jako techniczny model a nie ekfrastyczne przedstawienie. Bowiem ten rzut w żaden sposób nie wizualizuje Weintraubowych wierszy a służy jedynie za pomoc naukową, interpretacyjne narzędzie pożyczone z wspomagającej, artystycznej dyscypliny⁸. Wróćmy do poetyckiej materii i tam przyjrzymy się grze barwnych wklęsłości i wypukłości. Nieodparcie nasuwa się pytanie – jak jest możliwe tekstowe sgraffito?

Pierwsza warstwa (biel)

Zacznijmy od bieli. Stanowi ona podstawowy element w technice sgraffito, lecz paradoksalnie, jako podkład konstytuujący dzieło leży w jego wierzchniej warstwie. I jako barwa pierwszoplanowa „straci” najwięcej na rzecz innych kolorystycznych wyrazów. Weintraub bardzo podobnie „używa” poetyckiej bieli – stanowi ona tylko „wierzchni podkład”, zgruntowaną powierzchnię artystycznego wyrazu, przygotowaną na kontrastujące kolory. Lecz Weintraubowa biel nie jest tylko dobrze przygotowanym lirycznym „płótnem”, neutralną, techniczną warstwą, przyszykowaną przed właściwym „pisanie”. W badanych przez nas tekstach biel jest j e s z c z e czysta, nim pokrywają ją miazmaty historii, plamy zranionej egzystencji, „liszaje” smutku i zgryzoty. Lecz biel może być j u ż czysta – po obmyciu, wywabieniu, oznaczając „autentyczny postęp moralny”, kiedy, według Oswalda Wirtha...

... podmiot, przeszedłszy przez falę *nigredo* (czarność), po której następuje śmierć i rozkład, poddany jest ablucji. Na skutek tego obmyta zostaje materia, która z czerni przechodzi w szarość, potem zaś stopniowo w biel. Białość pieczętuje pomyślny wynik... magnum opus.⁹

Widzimy więc, że biel w tekstowym reliefie Weintrauba z jednej strony, jako walor samodzielny, daleka jest od jakościowej „przezroczystości”, lecz z drugiej strony pozostaje niema, bezgłówna jeśli nie zaistnieją na niej (pod nią) kolory różnicujące poetycki świat, markery Egzystencji i Historii. Zatem nie ma w liryce Weintrauba jednej bieli podobnie jak „w palecie barw używanych przez Słowackiego” występuje biel

⁸ Por. A. Dziadek: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004.

⁹ J.E. Cirlot: *Słownik symboli*. Tłum. I. Kania. Kraków 2000, s. 61.

mleczna, śnieżna, liliowa, perłowa, alabastrowa, biel kości słoniowej, biel czysta i migocąca – biel oszedzi (szadzi).¹⁰ Taka opalizacja jednego koloru odróżnia polaryzujące możliwości poetyckiego języka od homogeniczności rzeźbiarskiego materiału. Ta, przydająca lirycie przewagę, świadomość znaczeniowej migotliwości nie może jednak przekreślić przyjętego przez nas światooobrazowego schematu. Pamiętać więc musimy o niemożliwości pełnego, intersemiotycznego zestawiania tekstu poetyckiego i sztuki reliefowej. Przyjmijmy zatem sgraffito za interpretacyjną hipotezę i traktujmy jako pozostawiony trop, odbity w śniegu ślad, tyleż prowadzący do celu, co mogący zwieść na manowce.

Druga warstwa (czern)

W świecie opanowanym przez sezon zimowy naturalna gama kolorów zamyka się w monochromatyczności, w ciągłej oscylacji między bielą a czernią. Światooobraz Weintrauba jest czernią zgruntowaną, dlatego zło wyziera, pustka prześwituje, strach wynurza się.

Skoro pismo jest otwieraniem przepaści i na przekór Mickiewiczowi – „wzdęta białość czernieje” piszący naraża się na obcowanie z ziejącą pustką, stawianiem twarzą w twarz ze złem. Musi więc podjąć ryzyko mówienia/pisania prawdy. Czerniejące na białym płótnie wywierzyńska i ponory układają się w alfabetyczny system znaków. Dlatego podstawową figurację sgraffita stanowi biała karta z zapisanym czarnym inkaustem tekstem poetyckim. Bowiem Weintraub bardzo szczególnie traktuje każdy, nawet drobny, brudnopisowy ułamek swego poetyckiego dorobku. A jak pisał Mario Praz *osobowość piszącego, jeśli w jakiś sposób jest godna uwagi, nie omieszka ujawnić się w piśmie*¹¹. Stąd nasze namysły nad tym co grafolodzy nazywają *ductus* – „charakterem pisma”. W zachowanych i zdeponowanych w Muzeum Literatury brulionach poety odślaniają się tajniki poetyckiej pracy Jerzego Kamila Weintrauba. Każdy tekst opatruje on dzienną datą. Dba też by każdy utwór zajmował, w miarę możliwości, osobną kartę pa-

¹⁰ Por. J. Axer: *Listek na osieci*. Rocznik XIV–XV/1970–1980 Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza, s. 143.

¹¹ M. Praz: *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Warszawa 1981, s. 31.

pieru. Pozostawiony w brudnopisie wiersz, nad którym akurat pracował możemy oglądać w „momencie narodzin”, wzrostu i pełnego zamknięcia. Nierzadko się zdarza, że dziesięciowersowy utwór zajmuje pięć osobnych stron – kiedy od jednej frazy narasta, po wielokroć przepisana, dalsza i dalsza część wiersza. W tej brudnopisowej, poetyckiej „robocie” widać wyraźnie Weintraubową uwagę dla pisanego słowa, dla formuły zapisu nieznoszącej skreśleń. I chociaż Martin Heidegger w *Kwestii bycia* pisał, że *myślące spojrzenie, które zastanawia się nad byciem, co powróciło do swej istoty i pogrążyło się w niej, może pisać «bycie» tylko w następujący sposób: bycie*¹² to Jerzy Kamil Weintraub wypracował, wydaje się rzetelniejszą i bardziej dającą do myślenia formę wyrazu – wielokrotne powtórzenie tego samego. Bowiem czerni atramentu stanowi drugą warstwę zimowego sgraffita. A niejednokrotne przepisywanie tego samego ułamka tekstu, po to tylko by dopisać dwa kolejne wersy a tak powstały fragment przenieść na kolejną stronę, dodać następne dwie linijki i tak czynić aż do „szczęśliwego” końca pracy, przypomina nam rytownicze nadbieranie warstw, by kawałek po kawałku, z rzetelnością rękodzielnika odsłonić figurę myśli. Zatem wypracowana metoda jaką posługuje się Weintraub przy zapisie swych utworów poetyckich ma symptomatyczne znaczenie dla poszukiwania paradygmatu jego twórczości, dla genotypicznych ustaleń wysuwanych wobec, wyodrębnionej przez nas grupy wierszy, korpusu tekstów zimowych. Lecz druga, czarna warstwa tekstowego sgraffita nie ogranicza się tylko do czernidła, którym napełnione jest pióro piszącego poety.

Kraina śniegu wieje pustką, milczeniem, nieustanną groźbą. Wkomponowana w zimowy pejzaż czarna barwa, splotem oksymoronów podważa zimowy stan rzeczy, zmusza do zmiany optyki, do widzenia w negatywie. Ten zabieg rewelatorski odkrywa prawdziwą naturę zimnego kraju. Naszym oczom ukazuje się białe nekropolis, skomponowane na wzór antytetycznie pomyślanych rimboudowskich czy dantejskich zimnych piekieł. Bowiem możemy wyodrębnić w korpusie tekstów zimowych takie fragmenty, w których świat przedstawiony zanurzony jest w czarnym śniegu, kiedy borealny interior nie jest bezbrzeżny lecz zamknięty i ciasny, nierozświetlony lustrzanymi refleksami, lecz zatopiony w polarnej nocy. Spójrzmy na tą natrętą „czarnotę”:

¹² Cyt za: R. Przybylski: *Mityczna przestrzeń naszych uczuć*. Warszawa 2002, s. 36.

Bośmy znali tylko czarne miasta,
Czarnych ludzi z czarnej wzrosłych ziemi,
I dlatego w jasność, co narasta,
Wciąż oczami patrzymy zmrużonemi.

Bośmy znali tylko czarny smutek,
Czarną rozpacz głęboką jak szyb.
Więc do ziemi nasze kroki przykute,
Gdy stoimy w czarnej mgłę u szyb.
(Wiersze o sławie i milczeniu, I)

W paralelnej repetycji *Bośmy znali tylko czarny/e...* powiewa czarna flaga straconego pokolenia. Pastiszowa polemika Weintrauba z cierpiętniczą krainą katastrofistów, z czarną „jak oko wykol” romantyczną nocą, nie jest deklaratywnym odwróceniem od „ciemnych” tematów, lecz zwróceniem uwagi na własne poszukiwania, na nowy, nośniejszy koncept nicujący czarny, pokoleniowy sztandar. W poetyckiej wyobraźni Weintraubowych barw, czerni nigdy nie stanowi tonacji dominującej (powyższy fragment wydaje się być właśnie pastiszem konwencji czarnowidztwa). Ekwiwalentem czarnego (melancholijnego, złowieszczego) spojrzenia na świat są w poezji wojennego twórcy białe, puste place zaśniewanej krainy. Udało się poecie, odchodząc od konwencjonalności, wygrać batalię o oryginalność wyrazu. Wielu bowiem twórców czarno gruntuje światy swej poezji, by z pasją oddać „prawdziwość” swego czasu. Weintraubowe zimy unikają pokus pokoleniowej schematyczności, pułapek stereotypowości. Świat-obraz białą zgruntowany, nie tylko sprawdza się jako koncept wolny od opłotów pokoleniowego idealizmu, lecz również ma wartość dla poety osobniczą, intymną – jako izolatora „wrażliwości”. Wydaje się być w późnej poezji Weintrauba obecne marzenie „przezimowania” złego czasu, ucieczki w jakąś „formę przetrwalnikową” by, gdy będzie już „po wszystkim”, otrząsnąć się ze stanu hibernacji. Poetycka krioterapia wymaga określonego uformowania poetyckiej materii. Dookolna biel ma powodować uciszenie zmęczonej egzystencji, ma sprostować spokój, zimowy sen. Lecz poeta zna i pamięta:

Znam ja noce czerwiesze od krwi
Znam ja myśli czarniejsze od węgla.
(JKW, Wiersze grudniowe, s. 170)

Trzecia warstwa (czerwień)

Poszukując w Weintraubowym palimpseście *écriture* pasma czerwieni warto zwrócić uwagę na romantyczną koncepcję pisania własną krwią, czyli sygnowania każdego słowa wagą własnego życia. Taka (trans)fuzja często miała miejsce w poetyckich układach między podmiotem piszącym a przedmiotem pisma. Ma ona również miejsce w przestrzeni Weintraubowych utworów:

kim jestem, mówcie, gdy noc śladami krwi znacę
(JKW, *Droga przez noc*,
I. Sprzęty, s. 230)

I by napotkał wzrok na samym dnie czerwieni
Śmierć szarooką, siostrę i muzę odrodzeń.
(JKW, *Jesienny powrót poety*,
s. 228)

Wygnany z siebie, do was przyszedłem, najczulsi,
Aby żyć z wami,[...]
I krew spopielić, co w niespokojnym gra pulsie,
(JKW, *Droga przez noc, III*.
Kamienie, s. 233)

Zaskakujące są czynności metaforyzacyjne Weintrauba. Czerwień krwi podlega poetyckiej *auto da fe*, by przeobrazić się mogła w szary popiół – ślad wypełnionego życia. Ofiarnicze całopalenie substancjalnego ciała i krwi nie jest li tylko znakiem bezgranicznego poświęcenia lecz ma znamiona gestu świętokradczego – powoduje przeistoczenie materii w antymaterię. Moc kreacyjna poetyckiego znaku powoduje, że ciało i krew obrócone w popiół, znaczą ślad, piszą swą bolesną historię:

Zakotwiczone w próżni, rwą się tragiczne dzieje.
Zostaje tylko popiół oprawny w rzeźbioną ramę.
(JKW, *Elegia*, s. 115)

Jeszcze serce w ostrym wietrze spalać
i rozjadrzać obumarły popiół?
(JKW, ***[*Księżyc zlizywał miodu
plastry*], s. 116)

„I co przynosisz?”[...]
Niosę to, co w tych słowach zamykam,

I słuch, co ogłuchł od ciszy, i ręce, które w popiele
Daremnie iskier szukały pod fundamenty pomnika,
(JKW, *Droga przez noc*, IX.
Dwugłos w ciemnościach, s. 245)

W Weintraubowym reliefie odnalazł się brakujący, czerwony tynk – ostatnia warstwa tekstowego sgraffita – jako pasmo popiołu, którego tak wiele nawarstwiło się w wojennej rzeczywistości.

Między brakiem a nadmiarem przestrzeni

Znamy już paletę Weintraubowych barw pozornie tylko pobielonego krajobrazu. Wyodrębniliśmy też elementy reliefu rysującego się w korpusie tekstów zimowych. Zatem ponówmy pytania o celowość i funkcjonalność tego figuralnego, intersemiotycznego wyobrażenia poetyckiej myśli. Jak możliwy w poezji wojennego poety jest model wypowiedzi zarezerwowany dla sztuk plastycznych? Czy w odniesieniu do technicznych parametrów pisma można niemetaforycznie mówić o jego redundantnych wartościach – wyodrębniających i warstwicujących – analogicznych do cech reliefowego pierwowzoru? A może zimowe sgraffito to tylko obraz myśli, wielka metafora, poetycka odsłona li tylko wyglądu rzeczy i naocznych wyobrażeń świata przedstawionego?

W literaturze wojny i okupacji utrwaliło się wiele fraz, strof i tekstów powstających bardziej jakby w pracowni rzeźbiarza niż przy pi-sarskim warsztacie. W poetyckich rysunkach Weintrauba nie ma impresjonistycznej swady – barw niewyrazistych czy niewidocznych, jak nadfiolet czy podczerwień. Weintraub wykreśla, czy wręcz rzeźbi swój światoo obraz z pomocą podstawowych, mocnych kolorów – biele, czerni i czerwieni (fakultatywnie pojawia się zieleń). Pomimo, że nie zaznacza on w tekstach przyjętej przez nas formuły sgraffito, jako modelu swego światoo gładu, to dobór kolorów z licznymi odnośnikami do sztuki reliefowej, rytowniczej pozwala utrzymać wypracowane przez nas interpretacyjne narzędzie. Spójrzmy na kilka wybranych tekstowych „rzeźb” z lodu, węgla i tynku:

I widział twarze, odarte
z promienia wzroku, okute w powiew lodowy,
i ciała owe, po których przeszli, choć martwe,

a przecież żywe tym niezmazalnym wyrzutem,
co śmierć wyrzeźbia.

(JKW, *Droga przez noc, VIII. Wzgórze
Oliwne – przypowieść wtóra*, s. 243)

[...] wrośli w podziemny przekrój
niewypalonych węgla, w zamrzniętych ognia żywioł.
(JKW, *Mumie*, s. 161)

Tamten czas, który z nieba posypał się śnieżny, [...]
Jakże mi witać krajobraz spiętrzony z zwęglonej rzeźby,
kiedy w ubogi zmierzch dogasa tragiczny zachód
kładąc się rdzawym cieniem na serc i na domów zgłiszcza?
(JKW, *Śpiew pod luną*, s. 106)

Oddal, miła, ten zmierzch, gdzie tynkiem sypią godła.
Ach, jakże kłuje powieki gwiazdy surowy szron.
[...]
Ach, jakże wiersz o tobie z niewodów się wywikła
I rzuci w oczy pejzaż błyszcząc zmienionym dnem?
(JKW, *Godła z tynku*, s. 129)

Zapożyczona ze sztuk plastycznych, forma reliefowa nie będzie tylko skrupulatnie tropionym przez nas analogonem, strukturą wgłębień i żłobień przenoszona na plan poetyckiego tekstu lecz będzie rodzajem przesłony deskryptywnej pomocnej w lekturze Weintraubowego światooobrazu.

Dzieło rzeźbiarskie jako wyobrażenie zastygłe na wieki w jednym akcie, trwa póki „nie zużyje się” materialny wehikuł jego idei – nie zwietrzeje skała lub ktoś jej nie zniszczy. Takie długoterminowe właściwości artystycznego tworzywa bliskie były marzeniom poetów, którzy żyli w ciągłej niepewności dnia następnego, których chwile były policzone. Z pewnością myśl o trwaniu wieczystym również stanowiła domenę Weintraubowego projektu poetyckiego.

Nienadaremnie, drążąc dno potoku
odnalazł promień marmurowy szczątek
i jego odbłask rzucił w twój niepokój,
by dać ci ciszę, z której duch pamiętek,
tak drogich sercu wieje bezustannie,
świadcząc o pięknie, które w trwaniu rzeźbi,
[...]
Szczątek marmuru. O! On mówi trwalej
niżeli człowiek, który się wypali

spalając drugih. Zbrodni, która niszczy
w nagrodę pomnik krótkotrwały: zgliszcza.
Lecz marmur chwały, który czas pokruszy
i biel którego błysnie po pożodze,
znowu się spoi w szukającej duszy
błogosławioną wiecznością odrodzeń.

(JKW, *Szczątek marmuru*, s. 262)

Autor *Tropów zimowych* miał niezbitą pewność, że poetycką klauzulę *non omnis moriar* wypełnić może tylko „na piśmie”, dodając swój aneks w księgach wieczystych literatury. Wszelkie oralne, rap-sodyczne, satyryczne formuły poezji, które poeta udanie wykorzystywał w przedwojennej fazie swej twórczości, od 1940 roku zostały przez twórcę zaniechane. Wojna przyniosła dotkliwe doświadczenia samotności i bolesną wiedzę, w obliczu których wszelka mowcza organizacja utworów byłaby wołaniem na puszczy, „dźwiękiem pustym”. I dlatego autor *Tropów zimowych* tak często sięga po dłuto, rytec i pióro a także kamienne płyty, runiczne znaki i zmarznięte ślady. Bowiem, jak powiada Stanisław Cichowicz:

Trwałość materialnego podłoża, w którym sens miałby być wyryty, na które znak miałby być naniesiony, przekształca ów warunek [przetrwania znaku w świecie – MP] w wystarczający, z jednym uzupełnieniem. Naniesienie to, czy też wyrycie –właśnie ze względu na inne sposoby – musi być wpisem; najtrwalszym sensem jest sens inskrypcji; sens musi być wpisany w świat. Całkowita idealność (a więc nieograniczona powtarzalność) i zupełna obiektywność (a więc powszechna dostępność) znamionują sens czegoś zamknięty dopiero w znaku pisanym. Jak wiadomo [...] dopiero [sens – M.P.] złożony na piśmie może czekać na żyjących, na zmarłych oraz na nie narodzonych, czekać na nich wszystkich pod nieobecność zarówno tego, czego wciąż jest prawdą, jak tego, kto ów znak dał.

Dlatego tylko skryptoralne przedsięwzięcia poetyckie pozwalały Weintraubowi „zamieszkać” na trwałe. Lecz ten pisany „dom ze spiżu” nie niósł ze sobą pogody familiarnego spokoju, ukojenia lecz serię wainitacyjnych myśli o zamknięciu trumiennego wieku jeszcze za życia:

Uderzasz dłutem w twardą korę wieku
Torują drogę falom czarnych fałd.
Ale pod nimi nie drgnie żywy kształt,
gdy niebo ciąży jak trumienne wieko.

(JKW, *Do Artysty*, s. 207)

Dlatego w wojennym okresie twórczości poety nie znajdziemy, tak częstych w juveniliach, form satyrycznych, humorystycznych a tylko solenną powagę, niezachwianą grandilokwencję i pełną emfaticznych zwrotów podniosłość stylu. Dlatego w tych samych kategoriach należy spoglądać na poetyckie „rzeźby”. Weintraub wykorzystuje tylko te plastyczne formuły wyrazu, które są stylistycznie przyległe do jego wzniosłych stanów myśli. Zatem będą to pomnikowe apologie trwania, albo witrażowe kompozycje, lub też nagrobkowe reliefy zapożyczone ze sztuki sepulkralnej. To dosłowne nawiązania do rzeźbiarskiej profesji. Również technika sgraffito wymaga od autora odpowiedniego namysłu nad skryptoralną stroną poetyckiego projektu i pewnej hipertrofii stylu górnego. Wszystkie te dezyderaty doskonale wypełnione zostały w korpusie tekstów zimowych. Dodatkowo reliefowa stylizacja nadała poezji Weintrauba, na co niestety nie wskazują historycznoliterackie listy obecności, tak pożądaną trwałość zmarzliny i wytrzymałość kamienia:

When used externally, sgraffito is a weather resistant form of ornamentation capable of withstanding heat and rain and frost because it is a very hard surface and much less porous than stone or bricks.¹³

P = E/C

Podobnie jak dzieło malarskie zamknięte jest w obramowanej przestrzeni tak wytwór sztuki reliefowej „dzieje się” w określonych, zamkniętych obszarach swego materiału. I tak też musimy spojrzeć na teksty Jerzego Kamila Weintrauba. Bowiem najważniejszym parametrem korpusu tekstów zimowych pozostaje przestrzeń, w wielorakich, jak się okaże, aspektach. Phillipe Sollers odpowiada nam, że kiedy porzucamy słowo mówione na rzecz słowa zapisanego wtedy przyczyniamy się do przekształcania czasu w przestrzeń¹⁴. Poeta w każdym „zimowym” utworze pragnie zagospodarować tę przestrzeń, zamieszkać w niej, pozostawić trwały ślad, odcisnąć własną pieczęć lub też ujawnić monstrualną wielkość przestrzeni, a tym samym wskazać na niemoc pomieszczenia jej w tekście. Co więcej – spacjałna konsty-

¹³ J. Lamb: *An introduction to Sgraffito in England*. „Context” 1998, nr 9. (http://www.ihbc.org.uk/context_archive/59/sgraffito_dir/sgraffito_s2.htm)

¹⁴ Por. P. Sollers: *Litterature et totalite*. W: *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris 1970, s. 70.

tucja Weintraubowych światów wskazuje na wyraźny lęk przestrzeni sytuującego się w niej podmiotu. Lecz w tym lęku monologisty nie obezwładnia wysokość lecz rozległość – mały metraż warszawskiej kryjówki lub bezkres wyobraźniowego borealnego kraju. Znając rozmaite układy i zależności fizykalnych parametrów (czasu, przestrzeni) Weintraubowego świata, możemy sporządzić wzór, który pozwala na badawczą, by tak rzec, „obliczalność” poetyckiego marzenia, uściślenie światoo obrazu poety, wymierne wyrażenie fizycznej a nie abstrakcyjnej rozciągłości wciąż jeszcze tekstowej przestrzeni. Uwzględniając najważniejsze liryczne współczynniki możemy wyprowadzić z zimowej liryki Weintrauba takie oto równanie: [P]rzeszłość równa się [E]gzystencji podzielonej przez [C]zas. Niewątpliwe zastrzeżenia u przedstawiciela nauk ścisłych może wzbudzić zestawienia wartości wymiernych (P i C) z niewymiernymi (E). Lecz świat poetycki stworzony w tak szczególnym, „zakrzywionym” czasie ma prawo omijać ustalenia fizyki euklidesowej. W korpusie tekstów zimowych przestrzeń podlega szczególnym wpływom ze strony monologisty. Wydaje się być odbiornikiem egzystencjalnych lęków i uniesień wyobrażeń wywołanych przez czas – ten „mały” – historyczny i ten „wielki” – kosmologiczny a także czas literackiej tradycji. Zatem te dwa czasy, mające tak wielki wpływ na egzystencjalne odczucia, powodują dwuwektorową rozciągłość spacjalną. Pierwszy współczynnik generuje właściwy obraz borealnego kraju jako rozległego, nieogarnionego, porażającego przestrzennym bezmiarem:

i długo bym płynął nad mroźną przestrzenią
(JKW, *Jastrząb*, s. 182)

Lecz jakże wzrokiem ogarnę
tę wielką przestrzeń przede mną [...] ?
(JKW, *List do przyjaciół*, s. 218)

ślodom tropionym uciekać, po ojczyźnie się tułać.
[...]

Pomną w ojczyźnie tropieni ów żal bezbrzeżny jak morze,
(JKW, ***[*Chrabąszcz, czarnym skrzydłem...*], s. 140)

Drugi porządek organizacyjny znamionuje kondensacja, uszczegółowienie, porażenie brakiem przestrzeni.

obróceni plecami do okiem
 powracamy na dawne mieszkanie,
 pustą przestrzeń zakuwając w kroki
 bardziej ciężkie niżli pożegnanie.
 (JKW, *O wielkości i wyczekiwaniu*, s. 182)

Teraz pośród wybojów przez gościńce martwe
 trzeba przewieźć samotność, miłość i pogardę
 w czterościanie pokoju, by znowu wywalczyć
 trudne życie, marzenia od słów doskonalsze...
 [...] Ale dzisiaj znowu w nocy wstanę,
 podslucham, jak gwiazdami ciężko dyszy przestrzeń,
 (JKW, *Krajobraz majowy*, s. 217)

Tak pomyślana bicentryczność spacjalna ujawnia dwa rodzaje lęków przestrzeni: agorafobię i klaustrofobię. A potencjał rozrostu i ścieśniania Weintraubowych światów ma ogromną skalę. Zimowa przestrzeń może rozszerzać się we wszystkich kierunkach realnego świata lub zmaleć do postaci zimnego kamienia. Lecz przestrzeń ścieśnia się bądź rozszerza w zależności od „uczasowień” egzystencji – w tym przypomina (tytułarnie zaznaczone) „serce człowiecze” skurcze – lękliwe, paniczne zamykają świat w małych metrażach i rozkurcze – oddechy rozprężonej wyobraźni rozciągają linię horyzontu ad infinitum.

[...] Kamień milczy! Nie zwabi wiatrów, które wiały
 będąc bryłą wspomnienia wrosła w zimne pola.

Zbudź się, woła, odpowiedz, dokąd dalej iść mi,
 kamieniu, w którym kwili dziecięca piosenka.
 Trup jesieni porasta wiosennymi liśćmi
 i lód co w rzekę zakrzepł, tkliwym sercem pęka.

Nie chce wierzyć, więc rękę podnosi ku oczom,
 I przeciera, i widzi, że jest znowu cieniem.
 Martwą ciszą kamienie po polach się toczą,
 gdy on wraca do domu samotnie... wspomnieniem.
 (JKW, *Romantyczność*, s. 161)

Lecz prócz wskazań lirycznego kardiogramu, który diagnozuje podmiot *pars pro toto*, w zimowy projekt poeta wrysował całą swą postać. Tym samym stał się zakładnikiem przestrzeni, jednym z poszukiwaczy, który przemierza miejsca ogromne (*loci angusti*) i miejsca ciasne (*loci spatiosi*). Zatem, na którą stronę przechylić szalę interpretacyjnych ważności; w kierunku pokonujących zimowe ustronie

Hiperborejczyków, tytułarnie zaznaczonych „Poszukiwaczy”, czy też w stronę bezludnego, białego interioru odbitego w tekstowych sgraffito? Wydaje się, że w badawczych dociekaniach, od relacji naocznych świadków bardziej cenniejsze jest niezbite świadectwo, niezatarty ślad. Bowiem naturą i sednem tropienia jest orzekanie o obecności, lokalizacja osoby pod jej nieobecność. Zatem *Tropy zimowe* prócz swych pierwotnych, łowieckich skojarzeń mogą również prowokować tego, które je „rozczytuje” do zadawania trudnych, egzystencjalnych pytań – o byt i formy jego obecności.

Właśnie widziałem dziś na śniegu trop sarny. Przeszła skrajem polany i zniknęła w gęstym lesie. Nie wiem, skąd wyszła, nie wiem, dokąd idzie, patrząc na trop, wiem to jedno: tu była.¹⁵

Tropy na śniegu są śladami (nie)obecności. Bowiem tropienie wyklucza widzialną obecność, zakłada tylko jej domniemanie. W tym czasie między zamierzeniem a realizacją, pogonią i schwytaniem pozostają nam jedynie presumpcje obecności, jej domysły i badawcze hipotezy. Zatem czy to *kraina pusta*; wypełniona tylko czytelniczą rolą eksploratora poetyckiej krainy zimy? Wydaje się, że rola „Poszukiwacza” musi pozostać lekturowym zobowiązaniem wobec tekstu Weintrauba. Anonimowa, zbiorcza formuła eksploratorów poetyckich przestrzeni niesie z sobą funkcję regulatora lektury, odautorską projekcję czytelniczej roli w interpretacyjnym wysiłku. Zatem nie pozostaje nam nic innego jak kroczyć po pozostawionych śladach, rekonstruować minione wydarzenia, odtwarzać już raz przebytą przez kogoś drogę.

Linia życia, litera pisma

Żaden eksplorator (nawet badacz poezji) nie wyruszy w drogę bez wyraźnego celu wyprawy i odpowiedniego ekwipunku – mapy. W tym momencie możemy wykorzystać drugie znaczenie słowa sgraffito, które w języku polskim często tłumaczone jest jako szraf, szrafowanie. Szrafowanie (z niem. Schraffe l.p. „kreska”, schraffieren – „cieniować kreskami”) oznacza kreskowanie na rysunkach (w celu wydobywania bryłowości modelu) i na mapach (przedstawianie rzeźby terenu).

¹⁵ J. Tischner: ... *Idą i owoc przynoszą*... W: A. Kijowski: *Tropy*. Poznań 1986, s. 5.

Zatem mapa cały czas była w naszym posiadaniu. Dodatkowo szra-firunek jako metoda odwzorowywania szczególnego znaczenia nabrał w momencie pojawienia się druku. Wszystkie te poszlaki nakazują nam ponownie spojrzeć na rysunek pisma, właściwie odczytać reliefowe *écriture*. Obszarem naszego interpretacyjnego działania będzie zapisana karta. O ukształtowaniu tego terenu – przestrzeni tekstu tak mówi W. Toporow:

[...] rzeczy wyświecają w przestrzeni osobny i przez nie – rzeczy – konstytuowany p a r a d y g m a t oraz swój własny porządek – s y n t a g m ę, czyli pewien tekst. Ten „tekst przestrzeni” dysponuje s e n s e m, który można odebrać zarówno z góry [...], jak i z dołu – poprzez serię przejściowych emanacji, kiedy się pojawią podmiot percepcji tego „tekstu przestrzeni”, już należący do standardowego typu. W tym sensie można mówić o przestrzeni jako o tekście p o t e n c j a l n y m, jej pojemniku (wzajemnie powiązanym ze swoją „zawartością”). Jednocześnie zrealizowana przestrzeń (zaktualizowana poprzez rzeczy) zgodnie z tą koncepcją powinna być pojmowana jako sam t e k s t, czyli jako rezultat nałożenia na równą, szeroką, otwartą przestrzeń pewnej sieci, plecionki, tekstury jako materii w jej „uprzestrzenionej” formie [...] ¹⁶

Pierwsze próby spoglądania na przestrzeń jako na tekst były dziełem romantycznych rewelatorów, którzy szukali tajemnego języka – szyfru przyrody, rozczytywali hieroglify natury, próbowali złamać stereotyp o znakowej „niemocie” rzeczywistości. W poetyckich traktatach Novalisa, Schlegla, Blake’a tropy pozostawione przez naturę, logos, Boga nie były utajone i skryte. W ich oczach natura nieustannie dawała znaki, wszystko „gadało” w dziwnym języku ¹⁷, a rolą romantycznego poety była translacja tego szyfru, dialektu na ludzką mowę. Wydaje się, że Weintraub uczył się pilnie w tej romantycznej szkole czytania i pisania. Bowiem w jego koncepcie poetologicznym – „korpusie tekstów zimowych” odnajdziemy wiele nawiązań i fascynacji myślą XIX wiecznych „językoznawców” natury.

Lecz uniosę mękę niewysłowień,
co nie może pogodzić się z klęską,
że już nikt z was, nikt z was nie dopowie
ciemnych znaków runicznych mych tęsknot.
(JKW, *Mgławica*, s. 255)

¹⁶ W.N. Toporow: *Przestrzeń i rzecz*. Tłum. B. Żyłko. Kraków 2003, s. 88.

¹⁷ Por. M. Piwińska: *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992.

Sam model świata pogrążonego w zimie wydaje się być hipotypozą równą obrazowym ujęciom tematu np. Novalisa (groty i podziemia) lub Blake'a (wulkany). W założeniu romantycznych twórców taki deskryptaż miał pełnić funkcje emblematyczne, dopowiadając obrazem idee myślicieli. Dlatego na stronicy poezji Blake'a pisane frazy, pomieszczone w informacyjnych wstępach, tracą prymat wobec malarskich wyobrażeń podejmowanego tematu. Hipotypoza wojennego twórcy nie posiłkuje się ani modelem graficznym ani nie spełnia konwencji poezji konkretnej, *carmina figurata*. Weintraub nie sytuuje swego świata ani w podziemiach ani na niedosiężnych górskich łańcuchach. Poetycki światobraz korpusu tekstów zimowych leży na powierzchni. To zakryty śniegiem grunt. Lecz poetycki, zimowy płaskowyż powtarzający się po wielokroć w tekstach poety wypełnia dokładnie zalecenia XIX językoznawców natury.

[...]

i zawsze będę wdrażać swe pieśni w nurt przestrzeni:
weź pędzel, kubek, farby.

(JKW, *Początek pieśni*, s. 137)

[...], to jak gdyby zmarło

dzieciństwo moje, co w twych oczach śni,
śnieżnym całunem by się rozpostarło
nad kurhanami niespełnionych dni.

(JKW, *Poświęcenie*, s. 256)

Pamiętaj – gdy mróz taje, krew się wolno sączy.
Gdzie stąpniesz, drzemią burze ścięte w lód pejzażu,
lecz gdy zbudzą się, pękają jak wieka wiolonczel
i struny dróg zakrzepłych rzekom rwać rozkażą,

(JKW, *Do Krzysztofa Baczyńskiego
albo elegia nocy zimowej*, s. 136)

Tak zaprojektowany układ spacjalny staje się białą tablicą, która zaczerni się pismem. Dlatego w tym momencie jeszcze raz powróćmy do techniki sgraffitowej, której poszukiwaliśmy w tekstach poety, a która, prócz dotychczas prezentowanych walorów artystycznych, stanowi również...

[...] uniwersalny środek wyrażania się człowieka (rysunki dzieci na mokrym piasku).

Odwolują się oni [historycy sztuki, antropolodzy – M.P.] przy tym do najstarszych znanych tego rodzaju przykładów – rytów naskalnych (Francja i Hiszpania) a także kamieni runicznych (Szwecja, Norwegia, półn. Niemcy) Urbach dodaje do nich egipskie hieroglify, nacięcia w drewnie, rytę na asyryjskich i babilońskich tabliczkach glinianych oraz greckich i rzymskich płytkach ołowianych, pokrytych woskiem.¹⁸

Skoro zimowe sgraffito sytuowane jest przez znawców historii pisma jako jedno z jego podstawowych odmian; dookreślmy – dzięki jakim właściwościom ta rzeźbiarska technika zyskała rangę znakowego szyfru. Metoda kreskowania, w której malujący/piszący posługiwał się serią bądź równoległych bądź krzyżujących się kresek dawała autorowi nieosiągalne dla innych technik możliwości stosowania półtonów (kreski przerywane, ciągłe lub zniwelowane do rzędu kropek). Dodatkowo każda kreska/kropka mogła mieć różną wielkość, gęstość i głębokość. Zatem linia (życia) funkcjonowała równocześnie jako litera (pisma):

Z obrazów, co mijają, pozostanie tylko
ten jeden, obrócony w literę zamilkłą.
(JKW, *Kłęska*, s. 267)

wiatr ściera z nieba barwy obnażając płótno.
(JKW, *Reprodukcje*, s. 221)

Takie zróżnicowanie powodowało, że sgraffito mogło być i pismem (szeregową kombinacją kresek) i rzeźbą (całościowy efekt dzieła). Jednak w korpusie tekstów zimowych trudno unaocznic tą dwudzielność tekstu (jako pisma i obrazu), tą podwójność ekspresji metatekstualnej i poznawczej. Próba zastosowania badań stratygraficznych, prowadzonych na wzór archeologicznego ściągania warstw, nie może przynieść oczekiwanych, analitycznych wyników. Bowiem w samym języku, który w poezji Weintrauba znamionuje wyjątkowa stylistyczna jednolitość i formalna konsekwencja, nie sposób wyodrębnić zróżnicowanych kondygnacji tekstu (poza opisanymi leksykalnymi oznacznikami barw) na wzór trójkolorowych tynków w sgraffitowej rzeźbie. Nie oznacza to jednak zaniechania przez nas reliefowego tropu. To co niepodzielne w poetyckim języku poddaje się dywersyfikacyjnym

¹⁸ M. Jagiełło-Kołączyk: *Sgraffito pod względem historycznym, technicznym, technologicznym i artystycznym*. (<http://www.arch.pwr.wroc.pl/phpGbvUtd.pdf>)

zabiegom jako model grafemiczny. Skoro nie możemy przewyżyć homogeniczności literackiego języka *Tropów zimowych* musimy przyjąć tę unifikacyjną cechę poetyckiego stylu. Lecz czy poszczególne pokłady tej niewarstwowej „zimowej poetyki”, nie dzielone na stacje, lekcje ani pasma czasami nie są, wzorem tajemnicy trynitarnej, „jednością trójdzielną” – sgraffitem złożonym z bieli niezawinienia, z czarnej melancholii, i czerwieni krwi?

Sgraffitowa formuła interpretacyjna pozwala nam uwydatnić wizualność pisma. Spojrzeć na nie jak byśmy patrzyli na płaskorzeźbę, której milczące trwanie jest wielce wymowne. Trzeba nam zobaczyć w tekście poety twór jednocześnie rękopiśmienny i rękodzielniczy. Dlatego Weintraubowy korpus tekstów zimowych, jako przestrzeń wielu śladów i tropów zyska nową poszlakę badawczą. Tą pozostałością, resztką, odciskiem stanie się *écriture* – linia życia/litera pisma zawieszona między sugestywnością słowa a plastyczną konkretyzacją.

Stepowe sgraffito

Oddajmy w końcu głos poecie:

II. Pieśni o sercu człowieczym
Wpłynąłem na suchego przestwór
oceanu.

A.M.

1. Kamień

O stopy, których nie widziałem nigdy,
jakże was dobrze znam!
Tam wolność wzrosła nad kolebką krzywdy
i serce moje tam.
Żeglując w trawy, łódź twa się zanurzy
w bezbrzeżność tamtych lat,
a wzrok wytropi lirycznej podróży
na zmarzłej ziemi ślad.

Weź ślad ten w rękę, jak wyblakły płatek
spalonych wiatrem róż
i nieś przy sercu, biegnąc brzegiem zatok,
gdzie schodzi las do mórz.

Weź ślad ten w rękę, wzrokiem tonąc w morzu,
nad którym wspomnień dym
dalekie statki w serce twe przewożą
z krainy zór i zim.

A jeśli w mroźną skamienieję bryłę,
co nawet wiosną trwa,
wspomnij o wiatrach, które tobie miłe –
to będzie siła twa.

Bowiem ten kamień, który czujesz stopą,
by własną przetrwać śmierć,
w wieczność na sobie wzniesie Sewastopol
fortecę wolnych serc.

Popatrz, jak wspiera nieba zachód krwawy
trwanie kamiennych baszt,
jak wiatr unosi ludzi w morze sławy,
zatknięty w serce maszt.

I moje serce, tropiąc ślad pielgrzyma,
unosi wiatr na wschód,
gdy ręce moje bezlitosna zima
zakuwa w ciężki lód.

Wróc więc z przeszłości w przyszłość skamieniały,
Kamienną unieś skroń,
W stopy i nowym towarzyszom chwały
Braterską podaj dłoń!

Pozostawiane tropy dają wiele do myślenia poszukiwaczom. Bowiem pracę tropiciela łączy wiele zbieżnych „czynności” z wysiłkiem interpretatora¹⁹. Obaj idą po śladach – niewyraźnych i częściowo tylko utrwalających czyjąś obecność. Lecz – co ważniejsze – i tropiciel i glosator muszą wypracować sobie wyobrażenie czyjejś obecności – z lapidarnego śladu wysnuć historię. Dlatego „chodzenie po śladach” – czyli dopowiadanie, uzupełnianie znakowych luk, uruchomienie

¹⁹ Ciekawie pisze o tym Beata Mytych: „Polowanie wymaga pola, polującego oraz zwierzyny. Myśliwy, niczym pierwszy w dziejach badacz filolog, rusza w stronę tego co odroczzone, co już zniknęło w zielonym gąszczu, zostawiając jednak subtelne ślady zapraszające do lektury. [...] Pole „popisane” krzyżującymi się tropami, szczególnie jeśli dotyczy to białego pola, czyli terenu pokrytego śniegiem, łatwego do tropienia zwierzyny, zaprasza niejako do lektury, wystawia ślady-znaki niczym stronicie książki opowiadającej zajmujące historie.” B. Mytych: *Poetyka i łowy. O idei dawnego polowania w literaturze polskiej XIX wieku*. Katowice 2004, s. 9.

diatryby pytań i odpowiedzi często przeradza się w „pójście w czyjeś ślady” – mimikryczne przybranie czyjeś postaci, hermeneutyczną fuzję tropiącego i tropionego. Wydaje się, że taka zbieżność perspektyw (*coniunctio*) osoby poszukującej i postaci poszukiwanej miała miejsce w tekstowych relacjach Jerzego Kamila Weintrauba i Adama Mickiewicza. Czy tak zamierzony poetycki dialog to, jak by chciał Harold Bloom, zawłaszczenie czy też – wedle określenia Czesława Miłosza – „lektura budująca”²⁰?

Wpłynąłem, wpływam, wpłynę

Nie trzeba być wielce domyślnym i dalekowzrocznym by bezbłędnie odczytać krymski adres poetyckiego nawiązania *Tropów zimowych*. Pozostaje tylko pytanie o celowość użycia najbardziej znanego Mickiewiczowskiego tekstu – „liczmanu”, znanego odbiorcom nie tylko z polonistycznego kręgu. Dlaczego tak powszechny, funkcjonujący w publicznej domenie kultury literackiej wiersz-cytat stał się mottem Weintraubowej intymistyki, wyznaniem jak najbardziej osobistych i trudnych wspomnień? Jak zbliżyć do siebie tak różne i dalekie przestrzenie? Jeszcze raz przeczytajmy motto i pierwsze wersy *Pieśni o sercu człowieczym*:

Wpłynąłem na suchego przestwór
oceanu.

A.M.

1. Kamień

O stepy, których nie widziałem nigdy,
jakże was dobrze znam!
Tam wolność wzrosła nad kolebką krzywdy
i serce moje tam.

Żeglując w trawy, łódź twa się zanurzy
w bezbrzeżność tamtych lat,
a wzrok wytropi lirycznej podróży
na zmarzłej ziemi ślad.

²⁰ Cz. Miłosz: *Ziemia Urlo*. Kraków 2000, s. 175.

Pierwsze, ważne „przesunięcie” między mottem a wierszem właściwym zaznacza się w czasowym trybie obu subtekstów – Mickiewiczowskim *in statu nascendi* (*wpłynąłem*) oraz Weintraubowym *pre-sens historicum* (*nie widziałem ...znam*). Ireneusz Opacki tłumacząc korektorskie zabiegi Mickiewicza, który zastąpił inicjalny wers „Poznałem stepowego podróż oceanu” znaną już nam dobrze wstępną formułą „Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu”, powiada:

Dwie skrajne redakcje są diametralnie różne, z różnych pozycji wypowiedziane. Pierwsza – z pozycji epickiej, z pozycji spoglądania na rzeczy już dokonane: „P o z n a ł e m”... To słowo zamyka cały wiersz, po tej formule następujący, w czasie przeszłym, cofa go głęboko, wstecz wobec czasu, w którym wiersz jest wypowiadany. Druga, ostateczna, redakcja – przeciwnie. Ona ustala czas rozpoczęcia wypowiadania wiersza w momencie wjazdu na step. Czas wypowiadania wiersza staje się współbieżny z czasem podróżowania po „suchym oceanie” [...] ²¹

Wydaje się, że właśnie ten presentystyczny kontekst miał na uwadze autor *Tropów zimowych* – tak by zaczęte w motcie *Stępy akermzańskie* trwały w przestrzeni zimowego tekstu, by wiersz Weintrauba „podszty” był Mickiewiczowskim poetyckim impregnatem.

W ten sposób powstaje temporalno – spacialne sgraffito: troisty podział czasowy (*Mickiewiczowskie „wpłynąłem”, Weintraubowe „jakże was dobrze znam”* a także skierowana do lirycznego adresata projekcja czasu przyszłego „*łódź twa się zanurzy*”) i potrójna fragmentacja przestrzeni (zielone stępy Mickiewicza, białe stępy Weintrauba, a także projektowana „forteca wolnych serc”). Dodatkowo, o inicjalnych wersach pierwszego z *Sonetów Krymskich*, tak mówi Ingarden: *przy czytaniu tego miejsca pojawia się wzrokowy wygląd bezkresnego stepu, pokrytego falami zieloności popstrzonej plamami kwiatów*²². Utwór Mickiewicza cały czas pobrzmiewa w trakcie lektury *Kamienia* i jako jego kontekst macierzysty, ciągły p o d t e k s t Weintraubowego wiersza, stanowi układ odniesienia jego wygłosów i sensów. Niezwykła to bowiem intertekstualna relacja, w której młody poeta przyzywała na tak głęboki wpływ na liryczny kształt swego utworu. Nawet jeśli „fundatorem” wyobraźniowej platformy pozostaje arcymistrz poetyckiego słowa. Lecz takie przepisanie fraz wieszczka nie świadczy by-

²¹ I. Opacki: *Poezja romantycznych przełomów Szkice*. Wrocław 1972, s. 14.

²² R. Ingarden: *Szkice z filozofii literatury*. T. 1. Łódź 1947, s. 54.

najmniej o niedostatku poetyckiego kunsztu młodego liryka. To coś więcej niż akt hermeneutycznej „komunii”, która przekracza bariery czasowe i przestrzenne, a także więcej niż kultywowanie pól romantycznej tradycji. Poszukiwania i transpozycje własnych mąk i lęków na utrwalone w literaturze obrazy samotności i złudnej piękności świata mają szczególne znaczenie u poety, któremu odjęty został soteriologiczny znak cierpienia. Cytat „z Mickiewicza” traktuje Weintraub jako wypis z najświętszej dla siebie Księgi – poetyckiej biblii (oteki). Dlatego krymska ekskursja Mickiewicza funkcjonuje w tekście wojennego poety jako ewangeliczna przypowieść o samotności, alienacji, „urodzie i żalobie”²³ świata. Bibliograficzny adres wykorzystanej cytacji, a także peryfrastyczne powtórzenie zapożyczonego tekstu świadczą nie tyle o wysiłku zrozumienia lecz o podjętej próbie powtórnego przeżycia „przygody” Mickiewicza. W tym wymiarze wypis ze *Stepów...* staje się Nowym, Romantycznym Testamentem, który mocą parabolicznej opowieści, potrafi być zrozumiany przez każdą, mniej lub bardziej odległą w czasie egzystencję. Poeta „czasów pogardy” stąpając po śladach myśli szuka obecności. Dlatego „zmarzły na ziemi ślad” stanowi pretekst do przypominania wiadomych sobie rzeczy (*nie widziałem ...znam*), rodzaj poetyckiej *anamnesis*, w której z głębszego tła pamięci powstają „wpływowe” postacie. Lecz czy taka intertekstualna relacja stanowi tylko nobilitację utworu Weintrauba, sytuując *Tropy zimowe* w kręgu romantycznego układu sił, czy też może nieznaną, zapomnianą poetę próbuje coś ważnego o Mickiewiczu odpowiedzieć, poprzez współodczuwanie odsłonić nam zatajone tropy wielkiej, romantycznej egzystencji?

Weintraubowy pobyt na Krymie – znajomość i sentymentalna więź (*tam wolność wzrosła*) z tym miejscem każe nam zadać pytanie o status tak ukształtowanego wspomnienia.

Czy autobiografia może posiłkować się tekstem programowo fikcyjnym, czy tak ukształtowany poetycki pamiętnik (pozbawiony wszak zdarzeń, ludzi, dat), w którym więcej jest zmilczeń niż retrospektywnego wspominkarstwa może świadczyć o przygodach podmiotu? A może taka *quasi* autobiograficzna formuła to rodzaj filologicznej prowokacji – tak pomyślanej, by równocześnie mówić o sobie i o Innym. Dlatego dziennik zimowej podróży nie utrwala przeżyć bytu pa-

²³ Wyr. za: I. Opacki.

miętającego lecz wznosi się w swej opowieści ponad osobiste wypadki, obywa się bez autocharakterystyki, chcąc zgłębić ponadosobniczą pamięć miejsca – topoi krymskiego ustronia.

***O stepy, których nie widziałem nigdy /
jakże was dobrze znam!***

Nim wkroczymy w przestwór stepów przyjrzyjmy wyraźnie romantycznej poszlacie, a dokładniej – tropom mickiewiczowskiej „stopy” w poemacie *Śpiew pod luną*, a dokładniej we fragmencie części pierwszej *Głos I*:

Ilem to szczęścia i smutku powierzał cieplej twej ziemi:
me wiersze były ziarnami, co kielkowały w twej glebie
i wybuchały ptakami, skrzydłami zmierzchu sinemi,
by uciec od ciebie daleko i znów powrócić do ciebie.

I moim było twe lato: spalona słońcem równina,
Suchy krajobraz ubóstwa, zgrzybiałe wierzy i wioski.
A dalej, gdzie wątych sosen step się bezkresny ugiął,
Trwała twa przeszłość i żyła. I step trwał mickiewiczowski.

Rzadki to przypadek, by pozostawiony ślad był aż tak czytelny – kiedy zamiast aluzyjnej formuły poeta wpisał nadto wyraźny wręcz przypisowy zwrot – *I step trwał mickiewiczowski*. Należy zatem traktować ten poetycki akt jako wyraźną deklarację, poświadczającą patronat piszącego *Śpiew nad luną*. W nawiasowej, tytułarnej nocie poety dookreślił ten tekst jako „inkantację elegijną”. I rzeczywiście cały utwór konsekwentnie utrzymany został w nostalgicznej tonacji rozpamiętywania utraconej ojczyzny (Polsko mych brzóz i mych sosen) lub też bezpowrotnie minionych sielsko – anielskich osobniczych przestrzeni życia (dzieciństwa mego obłoki). Lecz w tej rzewno-podniosłej atmosferze poetyckiego rozliczania z utraconymi dobrami pojawia się porządek rocznych sezonów – wiosny (wiersze były ziarnami, co kielkowały w twej glebie), lata (I moim było twe lato, spalona słońcem równina) i jesieni (I moją była twa jesień, spalona słońcem równina). I na jesieni kończy się elegijne wyliczanie. Ale jaka to jesień? Kolory tej najbardziej wyrazistej pory roku podniesione zostały do rangi stygmatów lirycznego bólu po stracie – *jesień krwawi jak rana*,

I gaśniesz jesieni krwawa. Wydawać by się mogło, że już nic nie zdoła przelicytować mocy tych zhiberbolizowanych, zantropomorfizowanych poetyckich jakości i wyglądów, że na tym nostalgicznym diapazonie uczuć nie można już podnieść siły lirycznego wyrazu. Lecz w odwodzie zostawił poeta jeszcze jedną, brakującą w *Śpiewie pod luną* sezonową matrycę poetyckiego opisu. Zimą.

I dopiero w *Tropach zimowych* wstąpimy na „suchego przestwór oceanu”. Lecz nie będzie to ten sam, trwający w *Śpiewie nad luną*, „step mickiewiczowski”. Weintraub odebrał swemu monologście pryzmat „lornetki orientalnej”²⁴ i odmienił krymskie „dekoracje” – zamiast ferycznych barw i przepychu odcieni (tak często podkreślanego „kolorytu lokalnego”) powołał monochromatyczną *krainę zórz i zim*.

Podobne odpowiednienie zielonych stepów w zasypane śniegiem interory odnajdziemy w liryce Bolesława Leśmiana:

I coraz bardziej sobie niedostrzeżny,
Przydany falom ku ich przemijaniu
Wśród pian dookoła **zieloności śnieżnej**. [podkr. – M.P.]
(Nieznana podróż Sindbada – Żeglarza)

lub też:

Musisz przebrnąć splątane **zieloności zwoje**,
Co od dawna mych oczu **zaproszyły głąb**. [podkr. – M.P.]
(Zielona godzina, IV)

Cytacje, w tym miejscu interpretacyjnych ustaleń, utworów poetyckich Bolesława Leśmiana wytłumaczyć możemy wyostrzonym zmysłem krytycznym Weintrauba, który z całej lirycznej galerii twórców dwudziestolecia wyróżniał jedynie tego poetę. Twórczość autora *Łąki* stanowi ogniwo przejściowe między bujną zielonością Mickiewicza a jednostajną bielą Weintrauba. Zdaje się, że autorowi *Tropów zimowych* znany był Leśmianowski *Step*:

Wkoło mnie step, chłonący własne ucieszenie.
Wicher – rzekłbyś – z księżycą wybiega z szelestem.
Zdaje mi się, żem ziemskie zatracił istnienie,
Że step śni, a ja – stepu snem przelotnym jestem...
[...]

²⁴ M. Maciejewski: *Od erudycji do poznania. Z dziejów romantycznej liryki opisowej*. „Roczniki Humanistyczne” 1966. T. XIV, z. 1, s. 73.

Cień za światłem, a światło sunie się za cieniem
Po ziemi, gdzie się **w mroku zbłękitniała zieloność**, [podkr. MP]
A tam, do widnokręgów przykuta milczeniem,
Zcai się rozszerzona nocą nieskończoność.²⁵

Niezwykłą można nazwać sytuację liryczną monologisty Leśmianowego *Stepu*. Z jednej strony podmiot wykreśla widome punkty odniesienia – „wkoło mnie step”, „do widnokręgów nieskończoność”, by z drugiej znieść wszelką geometrię przestrzeni, wpaść w „tunel lustrzany nie znający pór roku, zamarły w beczasie”²⁶. Wydaje się, że to ten sam „step mickiewiczowski” tylko napisany na nowo przez Leśmiana – onirologa rzeczy i fenomenologa snów. Dlatego to, co było u poety międzywojnia „w mroku zbłękitniałą zielonością”, stanie się u twórcy okresu wojny i okupacji „na ziemi zmarzłym śladem”. Bowiem nie sposób w XX wieku powtórzyć gestu romantyka, nie można dwa razy „wejść” (wpłynąć) w tę samą „zieloność”. Leśmian całą swą poetycką energię pokładał w wejrzenie w głębię istoty świata. Interesowało, go to co skryte, utajone, zakulisowe. Dzięki swej ejdetycznej pasji spoglądanie pod podszewkę świata wykształcił Leśmian bardzo osobny, wręcz niepowtarzalny poetycki idiom. Pomimo deklarowanego szacunku i podziwu Weintrauba wobec sztuki poetyckiej Leśmiana istnienie zasadnicza różnica w dominancie ich lirycznych dyskursów. Leśmian wykorzystuje cały swój poetycki potencjał i fenomenologiczny warsztat by wydrzeć tajemnicę *r z e c z y w i s t o ś c i*. A jeśli pojawi się w jego poezji bohater „z imienia” – *Śnigrobek* lub *Znikomek* lub *Srebroń* to zawsze będzie on postacią o niepewnym bytowym statusie, nie zaistnieje jako bohater „z krwi i kości”. Zupełnie odmienna sytuacja liryczna rysuje się w obrębie korpusu tekstów zimowych Weintrauba. W jego światoo obrazie nie odnajdziemy zachłannej ciekawości widzialnego świata, dociekliwości w podejmowaniu kwestii statusu, percepcji i prawdziwości rzeczywistej sfery zjawisk. Być może dlatego, że świat końca pierwszej połowy XX wieku nazbyt widocznie ukazywał swe nieludzkie oblicze i zbyt dotkliwie (wręcz śmiertelnie) znaczył ludzi tamtych czasów nieusuwalnym piętnem lęku. Dlatego Weintraubowy światoo obraz wyłaniający się z korpusu teks-

²⁵ B. Leśmian: *Step*. W: Tenże: *Poezje*. Oprac. J. Trznadel. Warszawa 1965, s. 41.

²⁶ Tenże: *Z księgi przeczuć. Prolog*. W: Tenże: *Sad rozstajny*. Oprac. J. Trznadel. Wrocław 1983, s. 18.

tów zimowych poraża pustotą, jednostajnością i złowrogim milczeniem ekwiwalentyzowanym borealnymi wyglądami wewnątrztekstowej przestrzeni. W tak zaprojektowanym przez liryka czasów wojny „zimowym studio” – jakże odmiennym od Mickiewiczowskich stepów czy Leśmianowej łąki – podejmuje on namysł nad egzystencją, nad ludzkim bytem, nad „człowieczym sercem”. Poeta wypracował tak sterylne warunki oglądu „bytu” by oddalić złowrogie obrazy płynące z zaokienego świata, a także by zogniskować cały swój twórczy wysiłek na podążaniu po tropach egzystencji własnej i Innych. Bowiem monologista *Tropów zimowych* znalazł Kordianowe „wyjście awaryjne” – ... *ale jest świat drugi!* I właśnie w cudzych losach próbował Weintraub dostrzec paralele bytu własnego. A pamiętając każdego dnia o swym zaprzepaszczonym życiu, doświadczając swej „maksymalnie nieudanej egzystencji” pozostał poeta czułym obserwatorem i komentatorem cudzych, „tekstowych” istnień, będąc jednocześnie bardzo wnikliwym demistyfikatorem wszelkiej pozy, błagi i sprzeniewierzenia. Dlatego tekstowe relacjach z Innym, czy to z arcymistrzem Mickiewiczem, moralnym przewodnikiem Norwidem, niedoścignionym stylistą Słowackim, czy z podziwianym demistyfikatorem świata – Leśmianem dalekie są od uniżonej czci, alegacyjnej służebności. Weintraub ma odwagę wskazać w patronackich tekstach swych wielkich mistrzów miejsca kłamliwe, punkty maskujące prawdziwe, często wstydlive oblicze poety. Dlatego w *Epilogu* i *Domku Błękitnej Maryli* Weintraub „dopisał” utajoną czwartą porę roku *Pana Tadeusza*²⁷. Jednak *post scriptum* liryka czasów wojny wielce się różni od podobnego poetyckiego zamierzenia – *Ciągu dalszego Pana Tadeusza* Juliusza Słowackiego. Bowiem krzemieniecki poeta tworząc panatadeuszowy suplement kierował się polemiczną pasją i zjadliwą pobudką dyskredytującą najwyższy wzlot ducha swego arcy-wroga. Zgoła odmiennie czynniki kierowały piórem Weintrauba. Nie było jego zamiarem ani ganić ani wielbić twórcę narodowej epopei. Autor *tropów zimowych* próbował jedynie toczyć debatę z wielkim poprzednikiem. A dialogizował z Nim na wiele (oprócz już wymienionych) intertekstualnych sposobów:

²⁷ Piszę o tym w *Zima i egzystencja. Romantyczne tropy w korpusie tekstów zimowych Jerzego Kamila Weintrauba*. W: *Dialogi z romantycznym kontekstem. Szkice o poezji polskiej*. Pod red. J. Dembińskiej-Pawelec i A. Dziadka. Katowice 2006, s. 77–106.

- opatrując tekst mottem – cytatem z utworów Mickiewicza:

I myśli tam nie puszczaj, bo myśl jak kotwica
Z łodzi drobnej ciśniona w niezmierność głębin
Piorunem spadnie, morza do dna nie przewierci...

A. Mickiewicz

(JKW, *Rzeka*, s. 145)

... Z siebie wygnany,
dzień mój przeżywam jak wstyd.

A. Mickiewicz

(JKW, *Droga przez noc*,
III. Kamienie, s. 233–234)

- poprzez nawiązania do historii życia:

Ziemia ta sama, ale serca?...
Gdybyś
Znowu się znalazł, poeto, w ojczyźnie,
Musiałbyś przyszłość własną krwią ożywić
Albo krwią bratnią pola swe użyźnić.

Ty, któryś tęsknił na paryskim bruku,
Towarzysz ludu na trybunie marzeń!...

(JKW, *Rzeka*, s. 146)

- poprzez kryptocytaty

I słotną jesień żegnając, gdy księżyc po niebie dżdżystym
Jak gorzki uśmiech się błakał:
Litwo, ojczyzno moja – mocniej do serca przycisnął
Jak zziębniętego skowronka.

(JKW, *Pożegnanie*, s. 159)

Ta sama rzeka, co niedawne dzieje
jak hydrę wspomnień w swoim sercu chowa,

(JKW, *Rzeka*, s. 146)

[...] ślad pielgrzyma,
biegnie w wieczność na wysoki brzeg.

(JKW, *Liść i granit*, s. 184)

- tytułarnie zaznaczając powinowactwo z wyboru:

U kresu miast zmęczonych, gdzie jesienne pola,
drgają, białe na kolce ogrodowych sztachet,
cień, idący samotnie, po imieniu woła
na stary kamień wrosły w mokrych mchów malachit.

[...]

I chcą przyszłość wyczytać, gdy on spływa w papier,
lity w pochylonym nad nimi obliczu,
i gdy za oknem jesień w mokrych butach człapie
czarne palce zegara ciszę godzin liczą.

(JKW, *Romantyczność*, s. 161)

i prosząc o błogosławieństwo spiżowego patrona:

i zanim klęski przeszłości skrzydlatą odmierzysz stopą,
uśmiechniesz się wtedy spiżowy, bo wrócisz nam, Mickiewiczu!
[...] Błogosław dzieciom przyszłości, Adamie,
błogosław idącej Warszawie, miastu mojego serca.

(JKW, *Warszawa*, s. 124)

W podobny sposób przeczytał autor *Tropów zimowych* inne dzieło Mickiewicza – *Sonetów krymskie*. Weintraub, będąc jedynie (i aż) „biografem” mickiewiczowskiego „czucia”, pragnął ponowić romantyczne peregrynacje, pielgrzymować po znanych tropach – ale już w XX wieku. Taki gest pójścia w czyjeś ślady, czyli akt repetycji tematu o historycznoliterackiej renomie możemy łączyć z twierdzeniem Jarosława Marka Rymkiewicza, który w *Żmucie* napisał, że rozumienie Mickiewicza zawsze łączy się z samorozumieniem. Zatem jaką prawdę odkrył Weintraub dla siebie czytając Mickiewicza? I jaką utajoną wiedzę o autorze *Sonetów krymskich* przekazał między wierszami *Tropów zimowych*?

Spotkanie dwóch poetów w przestrzeni białych, krymskich błoni rozpisane zostało wedle, badanych już przez nas, rzeźbiarskich konceptów. Możemy przedstawić ten poetycki dwugłos, używając typologii Gennetta, jako ciągłą obecność hipotekstu Mickiewicza w hipertekście Weintrauba. Lecz specyficzność zapisanego w *Tropach zimowych* intertekstualnego kontaktu nie pozwoli nam odnaleźć ekwiwalentu nawet w tak obszernej „fabryce nazewniczej”²⁸ jak *Palimpsesty* francuskiego badacza. Dlatego posłużymy się wypracowaną przez siebie techniką tekstowego szrafirunku. Bowiem tylko metaforyczne ujęcie pisma może unaocznnić złożoność poetyckiego tekstu i niezwykłość krymskiego spotkania. A Mickiewiczowskie liryki pozostawiły mały margines dla glosatora, niewielką przestrzeń wpisu *post scriptum*:

²⁸ Term za J. Sławiński: *Bez przydziału* (VII). „Teksty Drugie” 1999, nr 1, 2, s. 153.

W *Sonetach* osiągnęła swój zenit idea poezji – obrazu, osiągnęła swój zenit i stoczyła się w sztuczność. Niepodobna iść dalej tą drogą po Mickiewiczu.²⁹

Weintraub jednak udanie podważył wagę przybosiowych sądów – podobna iść po tropach poety, kiedy poszukuje się nie własnej sławy, lecz cudzej prawdy. Wojenny glosator odwrócił „zenit idei poezji – obrazu” w „nadir idei poezji – wielostopniowego reliefu”, w którym mógł zmieścić zarówno figury myśli swego wielkiego antenata jak i własne sądy i ustalenia.

Mickiewicz uobecniony frazami z własnych tekstów i Weintraubowymi kryptocytatami, w myśl zasady sgraffito, stanowi dolną warstwę poetyckiego reliefu, pierwszy, najgłębszy podkład *Kamienia*, a tym samym podwalinę i fundament myśli, idei i poetyckiego obrazowania w wierszu. I choć Weintraubowe słowa leżą „na wierzchu” a zimowy sztafaż pokrywa orientalną scenerię pre-tekstu tym widoczniej daje znać o sobie umowność borealnych wyglądów świata przedstawionego. Motto zaczerpnięte ze *Stepów Akermajskich* z inicjalnym *Wpłynąłem...* każe nam przez cały lekturowy czas zapamiętane śledzić dalsze „wywierzyska” z ułamkami tekstów Mickiewicza. I w kilku miejscach rzeczywiście pęka skorupa białego światoo obrazu.

Weź ślad ten w rękę, jak wyblakły płatek
spalonych wiatrem róż
i nieś przy sercu, biegnąc brzegiem zatok,
gdzie schodzi las do morza.

Weź ślad ten w rękę, wzrokiem tonąc w morzu,
nad którym wspomnień dym
dalekie statki w serce twe przewożą
z krainy zórz i zim. [podkr. – M.P.]

Dyrektywy Weintraubowego monologisty (paralelizm „weź ślad ten w rękę”, „nieś przy sercu”) wydają się być przeniesionym modelem „krymskiej” konwersacji Pielgrzyma z Mirzą. Tym bardziej, że w dalszym ciągu poetyckiej cytacji *Kamienia* natrafiamy na wyraźny „cytat struktury”³⁰ mickiewiczowskiej sytuacji dialogowej:

²⁹ J. Przyboś: *Czytając Mickiewicza*. Warszawa 1998, s. 37.

³⁰ Term. za: D. Danek.

- A: A jeśli w mroźną skamienieję bryłę,
co nawet wiosną trwa,
- B: wspomnij o wiatrach, które tobie miłe –
to będzie siła twa. [oznacz. – M.P.]

Schemat fabularny osnuty nie wokół krajoznawczej wyprawy lecz sytuacji dolegliwej.

Pytania i repliki lirycznych bohaterów nie dotyczą świata przedstawionego lecz są reminiscencją(wspomnij) lub antycypacją (a jeśli, to będzie) marzenia lub profecji. W ten sposób oddalił się monologista *Kamienia* od „stanu kwietystycznej błogości”³¹ bohatera *Stepów akernańskich*.

Kamyk Gustawa

Kończąc badawczą ekskursję w „zimne kraje” podnieśmy, czerniejący na tle białego gruntu, kamień lub – jakby poetycznie powiedział Leśmian – „kamiązek”³². Skalna drobina ma w korpusie tekstów zimowych swą gatunkową wagę, nie tylko z uwagi na tytułarne zaznaczenie. I pomińmy już rzeźbiarskie koncepty, reliefowe upodobnienia tekstu Weintrauba. Spójrzmy na kamień – rzecz samowsobną, integralną, niepodległą. Albo „poczujmy” kamień”:

Bowiem ten kamień, który czujesz stopą,
by własną przetrwać śmierć,
w wieczność na sobie wzniesie Sewastopol
fortecę wolnych serc.

(JKW, 1. *Kamień, Pieśni o sercu...*,
Tropy zimowe, s. 181)

Na granicy borealnego kraju powoli znika śniegowa pokrywa. Piechur wkracza na kamienną drogę a to oznacza utrudnienie pielgrzymiego szlaku, trakt wymagający cierpienia i cierpliwości. Bowiem kamień „uwiera”, „przeszkadza”, „rani”, „grodzi”, „osuwają się spod nóg”.

³¹ Wyr. za: Czesławem Zgorzelskim w: *O Wilnie, Lublinie i fascynacjach romantyzmem. Z profesorem Czesławem Zgorzelskim rozmawia Arkadiusz Bałajewski*. „Znak” 1993, nr 12, s. 42.

³² E. Radtke: *O mechanizmach przesunięć semantycznych i przekształceń słowotwórczych w cyklu Bolesława Leśmiana „Postacie”*. „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2, s. 152–153.

Lecz takie są koleje (koleiny) człowieczego losu. By wznieść z kamieni „fortecę wolnych serc” trzeba unieść ten kamień – „własną przetrwać śmierć”. W tym przypadku powtórzenie chrystusowych kroków wymaga wkroczenia na rewolucyjną *via dolorosa*. Lecz „kamień” odnaleziony podczas lektury *Tropów zimowych* nie jest jedynym krużywem w korpusie tekstów zimowych. Posłuchajmy co mówi „pielgrzym” w *podmiejskie patrząc się stepy*:

Gdzie jestem? – pytam – w podmiejskie patrząc się stepy.
Kim wy jesteście, kamienie – bracia i siostry?

[...]
jakiż to guślarz te cklive oczy w was wyciął,
które domowym zdały dziś mi się ognistym?

(JKW, *Droga przez noc*,
III. Kamienie, s. 233–234)

Ponownie monologista zadaje fundamentalne pytania – gdzie jestem?, kim wy jesteście? Zmienił się tylko dookołny *entourage* – zamiast pejzażu zimowego – krajobraz podmiejski. Lecz w poetyckich interpelacjach pobrzmiewają znajome słowa (*guślarz*, *stepy*). Zatem wrzucmy kamyk do mickiewiczowskiego ogródka i posłuchajmy jeremiady Gustawa:

Dzisiaj po latach tylu, po takiej przemianie,
Na miejscach najszcześliwszych, w najsmutniejszym stanie!
Gdybyś wziął martwy kamień, z którym igra dziecię,
I gdybyś z tym kamieniem obchodził po świecie,
A potem do ojczyzny wróciwszy z daleka,
Ten sam kamień, dla tegoż samego człowieka,
Co nim kiedyś jak dziecko igrał przy piastunie,
Dziś dla starca zmarłego dał pod głowę w trunie;
Gdyby z tego kamienia gorzka łza nie ciekła,
Księżę, kamień bez sądu rzuć prosto do piekła! (w. od 852)

Dla Gustawa kawałek martwego kruszywa to kamień probierczy ludzkiego nieszczęścia. I od tego kawałka nieożywionej materii wymaga romantyczny nieszczęśnik współ-czucia dzielonego z człowiekiem zawieszonym między „igrą” a „truną”. Brak empatycznego odzewu ze strony najbardziej milczącej, nieczułej materialnej cząstki obwarował Gustaw wyniosłym nakazem – *Księżę, kamień bez sądu rzuć prosto do piekła!*

Kamień ani drgnął, ani nie uronił łzy. I do piekła z pewnością nie trafił bo był tylko poetyckim rekwizytem użytym przez romantycznego rewelatora w retorycznej swadzie jako exemplum ludzkiego bólu i rozpacz. A co by się stało, gdyby tak kamienie – nie tylko zapłakały, obruszyły się – lecz również zabrały głos:

„Znamy cię – mówią – mgła ci źrenice zatrula,
bo patrzeć umiesz w nasz pozór jeno martwoty,
lecz ty nas nie znasz; twa mowa dziwnie nieczuła,
ludzki znasz kamień, kamiennej nie znasz tęsknoty”

[...]

Znamy cię – mówią – kamienia ucz się od ludzi,
Słowa cię zwodzą, jakże od ciebie dalekie –
Cieniu rozstajny, kiedy się wreszcie obudzisz,
Jeszcze nie kamień, a już nie jesteś człowiekiem...”

(JKW, *Droga przez noc*,

III. *Kamienie*, s. 233–234)

Twa mowa dziwnie nieczuła – niezwykła to inwektywa skierowana do poety a wypowiedziana przez „czuły” kamień. Lecz jej ostrze odnosi się również do nas – czytelników dziwiących się mowie kamieni. *Ludzki znasz* [znacie – M.P.] *kamień* – *kamiennej nie znasz* [nie znacie – M.P.] *tęsknoty* – w tej gnomicznej sekwencji kryje się przyczyna nieporozumienia kamiennej postaci i poety. Lecz w mowie kamieni znajdziemy więcej kwestii sprzecznych z ludzką logiką. Nagłące pytanie – *kiedy się wreszcie obudzisz?* łączy się z oceną egzystencjalnego statusu poety – *jeszcze nie kamień, a już nie jesteś człowiekiem*.

Zatem kamienną kolejną rzeczy człowiek wyrывa się z bytowego letargu, budzi się by stać się... odłamkiem krzemienia.

Chciałem dotrzeć do siebie i coraz mi trudniej
Łamać myśli i słowa z kamieniem oswoić.

(JKW, ***[*Rośniesz, nocy kamienna...*,
s. 211])

Z tego kamiennego sylogizmu wynika, że trzeba nam nie tyle zmarłych wstać co wmartwychwstać. W tak przenicowanej koncepcji świata, śmierci i zbawienia nie słychać już mickiewiczowskiego napomknienia – *Nieszczęsny, kto częściami do mogiły wrasta!*³³ Lecz

³³ A. Mickiewicz: *Dziady*. *Widowisko*. W: Tenże: *Utwory dramatyczne*. T. 3. Warszawa 1983, s. 104.

zarówno Starzec jak i Młodzieniec zakłęty doświadczyli kamiennej „lekkości” bytu – uciekali od niej lub przynaglali jej przyjście. W tym aspekcie Mickiewiczowski Gustaw i Weintraubowy poeta stoją w tym kamiennym kręgu – wywołują zakłęte w materii duchy bądź też słuchają ich przedziwnej mowy. Lecz monologista *Drogi przez noc* długo musiał się uczyć martwej mowy nim potrafił wysłuchać kamiennych lamentów i przestróg. Trudną lekcję języka materii nieożywionej możemy obserwować w *nomen omen Romantyczności*:

I przecięła październik droga martwej ciszy,
Na której wiatr zbłąkany, podarty przez stepy,
Jest tylko strzępem liści, nad którym wiszą
Jak kropla krwi zmrożonej paciorki jarzębin.

U kresu miast zmęczonych, gdzie jesienne pola,
drgają, wbite na kolce ogrodowych sztachet,
cień, idący samotnie, po imieniu woła
na stary kamień wrosły w mokrych mchów malachit.

Zbudź się, woła zaryty w sen zaskorupały,
I powiej nagim wiatrem w głodny wzrok pokoleń!
Kamień milczy! Nie zwabi wiatrów, które wiały
będąc bryłą wspomnienia wrosłą w zimne pola.

Zbudź się, woła, odpowiedz, dokąd dalej iść mi,
kamieniu, w którym kwili dziecięca piosenka.
Trup jesieni porasta wiosennymi liśćmi
i łód co w rzekę zakrzepl, tkliwym sercem pęka.

Nie chce wierzyć, więc rękę podnosi ku oczom,
I przeciera, i widzi, że jest znowu cieniem.
Martwą ciszą kamienie po polach się toczą,
gdy on wraca do domu samotnie... wspomnieniem.

I chcą przyszłość wyczytać, gdy on spływa w papier,
lity w pochylonym nad nimi obliczu,
i gdy za oknem jesień w mokrych butach człapie
czarne palce zegara ciszę godzin liczą.

(JKW, *Romantyczność*, s. 161)

Spoglądając na tekst „przez szkiełko i oko” i zapominając przez chwilę o późniejszych udanych kamiennych interlokucjach, jesteśmy świadkami jednostronnych wysiłków monologisty, poetyckich błagań o chwilę rozmowy, znak, odpowiedź ze strony najmniej wyłelnego z ziemskich bytów – kamienia. Żywa (wręcz żarliwa) mowa

poety – pełna wykrzyknień, ale i próśb nie jest w stanie przemóc martwej ciszy kamiennego jestestwa. Lecz w tej z pozoru nieudanej próbie nawiązania kontaktu tkwi romantyczne, antylogiczne wypełnienie poetyckich zamierzeń. Milczenie kamienia staje się wymowne, a antropomorfizowany i spsychizowany kamienny byt daje czytelne choć nieme znaki – *martwą ciszą kamienie po polach się toczą*. Tym sposobem dostrzec możemy repetycję sytuacji lirycznej z pierwowzoru Mickiewiczowskiej *Romantyczności*. Lecz „widzący więcej” Weintraubowy bohater nie musi nikogo przekonywać o swej racji – ponieważ nie ma świadków, nikogo wokół niego nie ma, ba – nawet on sam nie istnieje – *cień, idący samotnie, i przeciera i widzi, że znowu jest cieniem*. To co było siłą i atutem mickiewiczowskiego manifestu – programowość i polemiczna pasja, w nawiązaniu XX wiecznego romantyka zostają całkowicie z tekstu wykluczone. Albo inaczej – imaginacyjna kraina śnieżnych pól i mówiących kamieni staje się nową proklamacją poetyckiego światoobrazu, na nowo zdefiniowaną romantycznością. Blisko Mickiewicza jest Weintraub wtedy, gdy próbuje zamieszkać w wypracowanym przez romantyka świecie, ściślej – gdy poetyckim słowem zbliża się do jego egzystencji, dostraja do tonacji, przejmując jego liryczną dykcję. A wszystko po to by odnaleźć siebie w cudzym odczuwaniu, które dzięki tej hermeneutycznej fuzji stało się tym samym doświadczeniem wygnania, samotności, odczuciem śmierci i znikomości świata. Lecz różnica dzieląca te dwie *Romantyczności* tkwi w paradygmacie opisywanych światów. Dla Mickiewicza walka o rzeczywistość była częścią projektu nowego, lepszego, antyświeceniowego świata. Weintraub takich planów już nie snuje. Odrealnienie, które staje się znakiem rozpoznawczym zimowej poetyki staje się kapitulacją twórcy wobec rzeczywistości, świadczy o uniku wobec faktyczności. Taki poetycki *modus vivendi*, w którym odmawia się orzekania o kwestiach, problemach i diagnozach świata w sposób realistyczny, czy (tak wtedy częsty) werystyczny, ujawnia odrazę i niemoc ale i ocenę Weintrauba wobec tego „najlepszego ze światów”. Stosując tak dokładnie przemyślaną praktykę dyskursywną, w której postrzeganie świata zastępuje jego pojmowanie, a zamiast reprezentatywnej rzeczywistości poeta przedstawia nam surrealne *imago mundi*, zmusza nas do wygłoszenia waloryzujących określeń wobec tej niechcianej, wyrugowanej, złej rzeczywistości. Weintraubowy „świat udzielny”, w którym panuje wieczna zima milcząco zaświad-

cza prawdę o degradacji realnego świata. Lecz deprecjonujące sądy wypowiadają, na darmo zaklinane przez Gustawa a poruszone nie-
szczęściem XX wiecznego monologisty – kamienie:

„Znamy cię – mówią – mgła ci źrenice zatrula,
bo patrzeć umiesz w nasz pozór jeno martwoty,
lecz ty nas nie znasz; twa mowa dziwnie nieczuła [...]

(JKW, *Droga przez noc*,
III. Kamienie, s. 233–234)

Abstract

Jerzy Kamil Weintraub in winter tale designs his own reality based on counterhistorical, 'higher', overhistorical poetic narration. Poet's *Second Horizon* – hyperboric land is a theoretical model, the mainstay of invariable laws/ truths created according to the allegorical way of world's articulation. That is the way there appears world parallel to the reality of occupied Warsaw where thanks to consistent work of imagination and intellect ('cold' sense) the poet managed to appoint the *f a n t a z m a t o f w i n t e r* – the protective model of existence.

Winter is not only the screen for the imagination interpreting reality but also a matrix for annihilation, breakdown, aporia, – tabula rasa – whitening – white stain. It is also not a repair program of the world paralyzed by war and not the clearly aesthetic depiction – deceitful illusion bringing apparent calm and pause. Weintraub's outlook presents the 'land of hundred kinds of winter' – sinister winter, catharsis winter, the winter of hibernation sleep, the winter of piercing cold, the winter of immaculate beauty, the winter of snowstorms and everlasting freeze. Such multidimension of white appearance is kept thanks to meaningful capacity of the winter paradigm and its changeability is motivated by the movement of imagination between particular autonomous, hyperboric worlds.

Marek Pytasz

Wąż Kleopatry, krwisty szal Erynii – rzeki powracają do źródeł. Ostatnie wiersze Lechonia

Jest taki fragment twórczości Jana Lechonia, który nie umknął – a były wszelkie dane ku temu – uwadze czytelników profesjonalnych¹. Wszak w całościowych omówieniach poezji Serafinowicza rzecz cała nie kończy się na *Marmurze i róży*, choć przedmiotem eksploracji z dzieł późnych jest przede wszystkim *Dziennik*, a wiersze rozproszone i *inedita* egzystują symbiotycznie na tkance dziennika, niczym sukulentki gromadzące w sobie tajemnice, domagające się ujścia pod presją emocji, gdy zaś „listy do siebie” kładą tamę, blokując gotowości spowiedzi w autokomunikacyjnym procesie publicznego wyznania–skłamania.

W zwartej, najpełniejszej dotąd, postaci opublikowano ostatnie liryki dopiero w edycji *Poezji Lechonia* przygotowanej przez Romana Lotha dla Biblioteki Narodowej² w dziale *Z wierszy rozproszonych*. Lektura ich wymaga także uważnego wyboru tylko tych tekstów, które na łamach „Wiadomości” publikowano już po ukazaniu się londyńskiego zbioru poezji³. W książce *Lechoń nowojorski* opublikowano dwa *inedita*, a mianowicie: *inc. I oto wszystko milknie, rozchodzą się mroki...* oraz *inc. Weroniko nie myj plamy...*⁴.

¹ W. Wyskiel: *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie*. Kraków [b.r.w.]; J. Sawicka: *Późna twórczość Jana Lechonia*. W: *Skamander*. T. 7: *Szkice o twórczości Jana Lechonia*. Red. I. Opacki. Katowice 1991, s. 7–22; A. Nawarecki: *Skok-inscenizacja. Sonda wyobraźni poetyckiej ostatnich wierszy Jana Lechonia*. W: *Skamander*. T. 7..., s. 37–55; J. Kisieliowa: *Retoryka i melancholia. O poezji Jana Lechonia*. Katowice 2002.

² J. Lechoń: *Poezje*. Oprac. R. Loth. Wrocław 1990, s. 180–201.

³ Tenże: *Poezje zebrane. 1916–1953*. Londyn 1954.

⁴ *Lechoń nowojorski. W setną rocznicę urodzin poety*. Oprac. M. Patkowski, B. Dorosz. Warszawa–Nowy Jork 1999, s. 89, 91.

Tak, to niewątpliwie wiersze ostatnie, choć czytelnik nie mógł tego przewidzieć, w końcu Serafinowicz miał 59 lat i mało kto (jeśli w ogóle) był w stanie przedwczesną śmierć poety dopuszczać do myśli. Wiersze: *Grobowiec na Harendzie*, [Fragment], *Oedipus Rex*, *Wymówki*, *Tuwim*, *Jętki trąb orkiestry*, *Erynie*, *Malczewski*, *Rozmowa z aniołem*, *Do Madonny Nowojorskiej*, *Emigracja*, *Biografia*, „*Bzy w Pensylwanii*”, *Ostatnia miłość*, *Fioretti*, *Bajka warszawska*, *Poeta niemodny*, *Wiersz do Williama Faulknera spotkanego w Hotelu Waldorf-Astoria*, *Na temat z St. Johna Perse’a*, *Mój Sylwester* nie tworzą zwartej całości ani stylistycznej, ani tematycznej. Niektóre są jednorodne z lirykami cyklu *Marmur i róża*, inne świetnie mieściłyby się w *Arii z Kurantem*. Część wierszy znacznie przekracza typową dla Lechonia miarę 2–3 strof czterowersowych, ale to przecież nie jest znaczący wyróżnik. Jak się w pierwszej konfrontacji z wierszami wydaje, poza lirykiem *Na temat z St. Johna Perse’a* nie znajdzie tu czytelnik żadnej próby przemiany w języku poetyckim! Dlaczego więc tyle uwagi warto poświęcić dwudziestu wierszom? Czy fakt, że z ich wyboru być może (Lechoń-diarysta to sygnalizował) powstałby kiedyś kolejny tom? Wszak, *Marmur i róża* to cykl 33 wierszy, a to wielce uprawdopodobnia tę tezę.

Przekleństwem dla czytelnika jest świadomość samobójczej śmierci poety (pisał o tym, bodaj jako pierwszy, Józef Wittlin⁵), bo ustawia ona typ lektury nakierowanej na szukanie śladów biograficznych, by odkryć tajemnicę, wymykającą się egzegetom. Niewątpliwie Serafinowicz kumulował napięcie, pobudzał zainteresowanie, sterował uwagą odbiorcy notami z *Dziennika*, licząc, że dekretny sekret zatrzyma przy lekturze czytelnika mniej zainteresowanego materią literacką. Dobre prawo autora.

Sekret *sub rose*. Jak mało która, liryka Lechoniowa wzbrania się przed dopuszczeniem czytelnika do (by posłużyć się pojęciem wprowadzonym przez Edwarda Balcerzana) tajemnicy biografii⁶, choć niewątpliwie *Dziennik* jest takiej postawy Serafinowicza najwyrazistszym

⁵ J. Wittlin: *Śmierć i śmiech*. W: *Pamięci Jana Lechonia*. Londyn 1958, s. 61–66.

⁶ Piszę o tym w szkicu *Poniedziałek albo księżyc. Pomysły na lekturę wiersza Jana Lechonia*. W: M. Pytasz: *Nowe opowieści o niektórych dolegliwościach bycia poetą emigracyjnym i inne historie*. Katowice 2006, s. 100–119.

dowodem. Omówił to szczegółowo Wojciech Wyskiel w *Kręgach wygnania*. Pisał wówczas o ewolucji strategii diarysty tak:

- Nie mówię wszystkiego, ale mówię wszystko, co jest ważne. Jeśli będzie potrzeba, powiem więcej.
- Nie mówię wszystkiego, nawet rzeczy ważnych, ale to nie znaczy, że okłamuję siebie i innych. Przemilczając, skazuję na nieistnienie.
- Piszę literaturę, buduję ją z fantazji na własny temat.⁷

I dalej, konkludując, stawiał tezę, że istotą dziennikowych zapisów było „utwierdzenie się w formie własnej egzystencji”, by w konsekwencji zablokować możliwość ujawnienia tego, co w rysującym się autoportrecie odbiegałoby od społecznie oczekiwanej „normy”. Pisać należało tylko o tym, co „zdrowe” i akceptowalne. A że taka postawa niszczyła terapeutyczny zamysł psychoanalityka (to teza Wyskiela, który wiele wiedział o tej sprawie), nie miało dla Lechonia większego znaczenia⁸.

Przeniesienie przez Wyskiela na grunt diarystyki i liryki konsekwencji postawy poety prowadziło ku dramatycznej poincie:

Chciał być już tylko takim Lechoniem, jakiego zapamiętał i zaakceptował. Oznaczało to nie kończącą się walkę z tą częścią samego siebie, która podlegając jeszcze prawom życia wymykała się spod kontroli i, w jego własnym przekonaniu, zdradzała go. Te walkę musiał przegrać.⁹

Kto wie, czy dowodem sensowności tez Wyskiela nie jest wykładania samego Lechonia:

Celem pisarstwa nie jest wcale odkrycie prawdy, bo jej nie ma – tylko pokazanie tajemnicy, przekonywania nas, że wszystko jest tajemnicą.¹⁰

W *Dzienniku* „tajemnica” była łatwa do pilnowania; w liryce działało się inaczej. I pomstowanie Lechonia na Zygmunta Freuda nie na wiele się zdało. Sekrety wyciekały z wierszy. Inaczej jednak niż Wyskiel pojmuję „efekt tajemniczości”: moim zdaniem nie warto szukać go w „pilnowaniu wiersza”¹¹, raczej w narastających od 1942 roku problemach natury *quasi*-religijnej, a mianowicie: grzechu (*Ponie-*

⁷ W. Wyskiel: *Kręgi wygnania*..., s. 184.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże, s. 192.

¹⁰ J. Lechoń: *Dziennik*. T. 3. Londyn 1973, s. 410.

¹¹ W. Wyskiel: *Kręgi wygnania*..., s. 216.

*działek*¹²), czyśćca i zbawienia. Prawdopodobnie śmiertelna natura grzechu z katalogu św. Pawła przyczyniła się do dramatycznego lotu z tarasu Henry Hudson Hotel. Ale to wszystko byłoby jednak zbyt proste i naiwne¹³.

Nim o tym, warto teraz odwołać się do sądów i opinii czytelników. Analizujący ostatnich kilkanaście wierszy Aleksander Nawarecki przedstawiał wyniki sondy wyobraźni literackiej. Katalog motywów literackich, stałych rekwizytów jest całkiem obszerny, liczy aż trzynaście elementów, a i to nie wszystko, bo w podstawowej dla artykułu Nawareckiego edycji utworów Serafinowicza nie było wszystkich liryków¹⁴. Jadwiga Sawicka, komentując późne wiersze *Dziennikiem*, sam *Dziennik* zaś wierszami, zdąża ku tezie o kryzysie wartości, dezintegracji osobowości, niemocy twórczej, wyobcowaniu¹⁵. I choć w obu tekstach unikają jako ognia sprawy samobójstwa Lechonia, to mimo wszystko przebijają z nich jakieś przekonanie, że wiersze ostatnie niosą w tkance poetyckiej sygnał zapowiadający śmierć. Autorzy numeru specjalnego londyńskich „Wiadomości” (w formie książkowej wydrukowano ów numer jako zbiór pod tytułem *Pamięci Jana Lechonia*) owo znamię wręcz podkreślają, szukając w wierszach testamentalnego przesłania. Taka wykładnia wydaje się oczywista i absolutnie narzucająca się¹⁶.

W liryce Lechonia bardzo rzadko przebijają się głos autobiograficzny ukryty za mową podmiotu.

Wiersze z lat 1954–1955, o czym już wspomniano, nie są wyjątkiem, choć presja codziennego życia nowojorskiego eremity, egzystującego w czasie o zawieszanej temporalności, więc w rodzaju uchronii, gdy wszystko stale jest takie samo, dopominała się zmiany lub... utwierdzenia w celowości jednostajnego rytmu. Niezmiennność codzienności – niezmiennność poetyki?

Rodzaj śmierci psychicznej¹⁷ towarzyszył Lechoniowi od pierwszej próby samobójczej, więc ponad trzydzieści pięć lat. Neurastenia, za-

¹² Piszę o tym szczegółowo w szkicu *Poniedziałek albo księżyc...*

¹³ P. Sarzyński: *Leksykon samobójców*. Warszawa 2002, s. 195–196.

¹⁴ A. Nawarecki: *Skok-inscenizacja...*, s. 42–54.

¹⁵ J. Sawicka: *Późna twórczość Jana Lechonia...*, s. 11–16.

¹⁶ Zob. *Pamięci Jana Lechonia...*, szczególnie wypowiedzi Juliusza Sakowskiego i Aleksandra Janty.

¹⁷ Zob. R. Kastenbaum: *Śmierć psychologiczna*. W: *Śmierć i umieranie*. Red. L. Pearson.

wód miłosny, problemy z autoakceptacją biseksualizmu czy jarzmo popularności, którego nie da się przyjąć z radością inaczej jak tylko poprzez kolejny tom wierszy? Wyjazd do Paryża a później los emigranta wszystko zmienia, niknie szalona popularność, salony nabierają innego znaczenia, wszak miast radości dominuje obowiązek. Życie potoczne konsoliduje punkty graniczne, łącząc je z myślami o samowolnej śmierci, wypełniając je dramatami: poszukiwania daru wiary, prostej i szczerzej religijności, trudnej (bo penalizowanej), stale ukrywanej seksualności, ścigającej samotności, wyobcowania prowadzić musiało do odczuwania ciężaru dwóch grzechów śmiertelnych: młodzieńczej próby samobójczej i homoerotyzmu. Oba grzechy, pochowane sekretnie w wierszach i w zapiskach diarystycznych, siłą sublimacji parły ku powierzchni wypowiedzi literackiej tamowane przez lęki stygmatyzacji Serafinowicza i Lechonia (w obu rolach społecznych) przez ludzi, prawo i Kościół. Zamiera życie przemienione w egzystowanie; zamiera twórczość, choć walka o wiersze wspierana lekami psychotropowymi trwa, przybierając postać wymuszanego, wręcz katorżniczego zadania; zamiera czas, skoro dni są do siebie ludzako podobne. Nadchodzi chwila wewnętrznej prawdy, która nie ma jednak prawa przebić się przez słowa. Nie ma „prawdy życia” – powiada diarysta. Jest tylko sekret, którego istnienie ma być jedynym pewnikiem.

Zamieranie wyobraźni? Jeszcze raz Nawarecki i jego „sonda”. W zasadzie świat przedstawiony wierszy rozproszonych jest bardzo jednorodny, wszak trzynaście kategorii da się zamknąć w cztery komplementarne ciągi skojarzeniowe rozpięte między niebem a ziemią, wertykalne, gdzie obrazy natury utożsamiają się z wytworami ludzkiej sztuki, gdzie *theatrum* przyrody zdaje się scenografią szlachecko-mieszczańskiej farsy inscenizowanej tym razem, wbrew tradycji gatunku, na serio.

Porównując wiersze ostatnie z cyklem *Marmur i róża*, zauważyć można drastycznie odmienną leksykę. W cyklu *Marmur i róża* dominują leksemy: *róża*, *czas*, *wróżba*, *sen* z pochodnymi (czternaście użyć), *księżyc* (dziewięć użyć) oraz *wszystko* w znaczeniu rzeczownikowym

Przeł. B. Kamiński. Warszawa 1975, s. 1–24; o postawach wobec śmierci zob. uwagi Arnolda Toynbeeego w książce *Człowiek wobec śmierci*. Przeł. D. Petsch. Warszawa 1973. Por. *Antropologia śmierci*. Wybór i tłum. S. Cichowicz, J. Godzimirski. Warszawa 1993. To tylko sygnał problematyki, ważnej dla zrozumienia ostatnich wierszy Lechonia, ale nie dającej się weryfikować w tkance poetyckiej, choć w materii skłamania *Dziennika*... i owszem.

i zaimka nieokreślonego (dwadzieścia pięć użyć); w wierszach publikowanych po edycji tomu londyńskiego użyto słów, które we wcześniejszym cyklu pojawiają się bardzo rzadko (dwa, trzy użycia), jednokrotnie lub wcale: *ciało, twarz, czarna skrzynia* (w znaczeniu *trumna*), *grobowiec, grabarz, trumna/trumny, śmierć, umrzeć/umierać, stracić/stracone, cyprys, liść, pinie, zguba, pożegnanie, przeżyty, łzy, milczenie, przyszłość, wierzyć, wskrzesić, marzyć, fortepian, scena, teatr*. Bez trudu da się wskazać leksykę funebralną, wspartą jeszcze metaforycznym opisem mumii Cheopsa, wizją gnijącego ciała, opisem ceremonii pogrzebowej (wiersz *Erynie*), testamentalnym przesłaniem w liryku *Poeta niemodny*, (jak w wierszu Asnyka *Do młodych*).

Homogeniczność leksyki, ergo świata przedstawionego, wierszy jest zaiste ogromna, a powtarzalność wyrazów zaskakuje. Lechoń rzadko używał powtórzeń, a wielokrotnych w *Marmurze i róży* nigdy. Dlatego szczególną uwagę przykuwają dwie frazy. Pierwsza „bardzo Lechoniowa”:

I **wszystko** to pomyślcie, w pysznych kolumn cieniu,
Wszystko na oczach ludzi, lecz **wszystko** w milczeniu.
 Choć **wszystkie** razem brzękły gitary Grenady,
 Ja jeden w czarnym płaszczu przechodziłem błady
 I wśród masek tańczących siedłem w gaj oliwny,
 Słyszając tylko za sobą: „Co za człowiek dziwny!”
*Erynie*¹⁸

– druga, wcześniejsza, nie mniej jednak tajemnicza w skrywaniu sekretu utraty:

[...] Idziecie, o Erynie, wołając „**Stracone!**”
Stracone, choćby jeszcze dni przyszły łaskawsze,
 Pogrzebane, **stracone, stracone** na zawsze.
 [...] „**Stracone**, więc nadzieję porzuć bezrozumną”.
*Erynie*¹⁹

Czy to tylko typowe dla emigranta wszechogarniające poczucie nieodwracalnej straty? Chyba nie, a w każdym razie *Rozmowa z aniołem* tego nie potwierdza, choć sam wiersz jest rodzajem wariacji na temat ostatniej strofy *Śmierci Mickiewicza*, w której dominantą jest rodzinny

¹⁸ J. Lechoń: *Poezje...*, s. 189.

¹⁹ Tamże, s. 190.

krajobraz małej ojczyzny. Zapowiedź? Wątpię, choć tego nigdy nie da się ostatecznie rozstrzygnąć. Zresztą odpowiedzi można szukać w innych wierszach, zakładając ich komplementarność.

Edyp i Erynie. Umknęło dotąd uwadze inne powtórzenie, a mianowicie przywołanie wątku Edypa. Trzy wiersze bowiem, powstałe na przełomie 1954 i 1955 roku: *Oedipus Rex*, *Erynie* oraz *Wiersz do Williama Faulknera spotkanego w Hotelu Waldorf-Astoria*, przywołują na różne sposoby postać syna króla Teb. Trzy wiersze tematycznie wiążą się z rachunkiem sumienia, wyrzutami sumienia, wreszcie z samooceną, która prowadzi tylko ku rozwiązaniu drastycznemu – wyjściu na spotkanie śmierci, jak w *Edypie w Kolonos* Sofoklesa, którego bohater odpowiada wreszcie na wezwanie zniecierpliwionych czekaniem bogów. Aleksander Janta, Juliusz Sakowski i Józef Wittlin zwrócili uwagę na dwa wiersze, ale ważniejsze wydały im się deklaracje nieco po grecku patetyczne (*Oedipus Rex* – wers 12, *Erynie* – wersy 25–26). Warto zauważyć, że we wcześniejszych wierszach dyktemat grzechu i wyrzutów sumienia chowany był głęboko; pozwalało jedynie domyślać się takiej problematyki (*Poniedziałek*), tu jednak pojawia się *explicité*:

Pod niebem dotąd czystym, co się nagle mroczy,
Nie skazany przez Boga, nie wyzuty z ziemi,
Rozsądziłem sam siebie [...].

*Oedipus Rex*²⁰

No i oczywiście *Erynie*, które nie tylko przez tytułowe uosobienie wyrzutów sumienia ewokują problemat winy i kary. Zaskakuje sztafaż tej sceny (wersy 5–10, 48–49), który bardziej przypomina fragmenty z *Panien z Wilka* Jarosława Iwaszkiewicza, przywołuje *Kasydy i gazele* tegoż (cynie!), a także napisany w roku 1925 poemat *Karnawał* Stanisława Balińskiego, opublikowany na początku lat pięćdziesiątych na łamach „Wiadomości”, niż wizerunek straszliwych Erynii. Wszak miast krwistych pasów, węży wijących się wokół twarzy (nadal Sofokles), mamy wizerunki salonowych panien/dom w powłóczystych szalach, kapeluszy ze wstążkami, o głowach romantycznie pochylonych w geście uwodzenia, dziś już tak nieznośnym, że nie-

²⁰ Tamże, s. 185.

możliwym nawet w teatrze (modyfikujący wpływ uwag diarysty?). I wszystko to, jak w kiepskim filmie romansowym, z „przebitką”, jak w filmie właśnie, na pogrzeb samotnego człowieka, które prawie nikt już nie zna, więc i nie pamięta.

Trzeba uważać, by nie dać się ogarnąć przekonaniu, że za Sofoklesem w wierszu Lechoń *Erynie* przedzierzgnęły się już w Eumenidy, życzliwe i łaskawe, bo przede wszystkim to wenecka maskarada w trakcie karnawału życia i śmierci, która skazuje na odejście: przez gaj ku wrotom Hadesu (ciągle Sofokles). Dziwna zaiste gra wyobraźni, wszak dla niej ważniejsza jest formuła nakładających się migawkowo obrazów, skrywających prawdę biograficzną, niż tajemnicę możliwą do rozwikłania, choćby tylko empatycznie, przez czytelnika, który w procesie naiwnej konkretyzacji zobaczy w tym przede wszystkim zapowiedź rychłej śmierci poety.

Lechoń – mniejsza o to, czy świadomie – prowadził czytelnika na **rozdroże**, tasując znaczone karty: jawne – ukryte, ujawnione – zakryte. Nazwane wprost, a później odwołane i zdezwuowane. Kreacja siebie w *Dzienniku* miała skłamać pokazywać jako jedyną dostępną prawdę.

Pierwsza droga prowadzi tropem biograficznym. Wspierając się zapiskami z *Dziennika* ze stycznia i marca 1955 roku, roztrząsając znane z trzeciej ręki dzieje niespełnionej miłości do kobiety, przywołując pierwszą próbę samobójczą i opisując utrwalenie sekwencji zdarzeń w postaci rytych w drzewie inicjałów, jako znaków sentymentalnej „pamiętki” **po** lub **dla** „nowej Maryli” (wiersze: *Biografia*, *Ostatnia miłość*), można dojść do romantycznej formuły *Ewangelii i nieszczęścia* (by posłużyć się tytułem jednego ze szkiców Ireneusza Opackiego)...

Wybieram drogę inną, mniej dogodną, ale dającą się weryfikować przez rzecz literacką, a nie biografię.

Mortibus vivimus. Nie wiem, czy wiersze ostatnie niosą w sobie zapowiedź samobójczej śmierci, zresztą nie to wydaje się najciekawsze. Warto bowiem zauważyć, że „coś” dzieje się z leksyką oraz z wyobraźnią poetycką – następuje wyrazista przemiana. Wiersze po *Arii* z *kurantem* po cykl *Marmur i róża* posługiwały się najczęściej konkretem literackim, bo alegorycznym w swej istocie „szyfrem polskości”, który odczytać w zasadzie umie każdy gimnazjalista. W utworach powstałych w roku 1954 i później ten mechanizm jest jeszcze obecny: *Grobowiec na Harendzie*, *Malczewski*, *Oedipus Rex*, *Rozmo-*

wa z aniołem, *Do Madonny Nowojorskiej*, *Emigracja*, *Fioretti*, *Ostatnia miłość*, nawet *Poeta niemodny*. Ale jest i grupa innych wierszy: [Fragment], Tuwim, *Jękły trąb orkiestry*, *Erynie*, *Na temat z St. Johna Perse'a* oraz dwa żartobliwe: *Wymówki*, *Bajka warszawska*. To w nich następuje zamieranie dawnej poetyki, bo miast alegoryczności pojawia się symbolizacja, nieco mroczna, jakby odzyskana z głosu srebrnego, głosu czarnego oraz deklaracja podszyta niegdysiejszym humorem. Czy rzeki wracają do źródeł? A może jednak nie zwiastuny śmierci, jak generalnie czytają te wiersze nie tylko autorzy *Pamięci Jana Lechonia*, lecz coś wręcz przeciwnego, wszak w ciągu kilkunastu miesięcy powstało ponad dwadzieścia wierszy, niejako zapowiadających nowy tom, więc przez zamieranie do odrodzenia, przez funebrną mroczną leksykę i ćwiczenia odmieniającej się wyobraźni (Nawarecki) ku pewnemu, prawie nowemu lub choćby tylko odzyskanemu na nowo, artystycznemu otwarciu (co zapowiadają niektóre wiersze)? I wtedy wytlumaczenie wydaje się prostsze: *Mors certa, hora incerta* – i literatura wydaje się ważniejsza od „biograficznej tragedii greckiej”²¹.

Abstract

The thesis to the article is quite simple: the last poems by Jan Lechoń can be read in a different way than through reading his *Diaries* and the fact of committing suicide. Within several months, there appeared twenty poems where there change the vocabulary used, way of presenting things and finally there appear new subject matters. It is true that there predominate issues dealing with loss, death, the corpus of lexemes characteristic to funeral poetry but, at the same time, there is a return to tradition present in the volume entitled *Silver and Black* from 1923. Fading away makes place to reviving of poetry, thought as it all being about mortality, it is also about life.

²¹ Szkic ten jest raczej zapowiedzią gotowości zmierzenia się z odartą z kontekstów *Dziennika*... lekturą ostatnich wierszy Lechonia. Śledząc wcześniej tajemnice Lechonia w *Malczewskim*, *Vides ut alta stet...*, *Poniedziałku* oraz *Sielance*, żywię wiecznie przekonanie, że można późne wiersze czytać inaczej niż przez kontekst samobójczej śmierci, że głos ukryty za mową podmiotu potrafi wyartykułować doświadczenie człowieka stygmatyzowanego w zaplataaniu dróg życiowych wszystkich nieomal ludzi. Nie sędzę, by – jak sugerował to Wojciech Wyskiel – spotkało mnie na tej drodze zderzenie z banalnością refleksji, bo wystarczy trochę cierpliwości i nieuprzedzone oko.

Alina Jagusiak
Ze śmiercią we włosach...
Poezja Witolda Wirpszy

Poeta „lingwista”, „konceptysta”, twórca poezji „ludycznej”, zręczny operator „gry znaczeń”, sztukmistrz słowa, „maksymalista języka” – to najczęściej spotykane określenia dotyczące Witolda Wirpszy.¹ A przecież poezja autora *Liturgii* nierzadko odkrywa jakże inną, nie mniej istotną twarz swojego twórcy. Głębokie zainteresowanie człowiekiem, związki z egzystencjalizmem², uwikłanie w rzeczywistość³: wszystko to pozwala spojrzeć na twórczość Wirpszy z mniej eksploatowanej przez dotychczasową recepcję strony⁴. Taki zabieg niesie ze sobą szansę na ukazanie poety – moralisty, artysty nie stroniącego od problemów natury etycznej. Nader dobitnie przekonanie to potwierdza lektura tekstów, których oś tematyczną stanowi zagadnienie śmierci.

W poezji Witolda Wirpszy umieranie, samo w sobie, nie bywa powodem do poetyckich rozważań o nieuchronności losu czy też skargi na śmierć niesprawiedliwą (o ile takowa w ogóle ma miejsce) tudzież – przedwczesną. Fakt istnienia śmierci jest w pełni zaakceptowany, dodać można wręcz: zaaprobowany. Nie ma w tej postawie nic nie-

¹ W gronie „lingwistów” umieścił Wirpszę S. Barańczak: *Witold Wirpsza albo Ironia*. W: Tenże: *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*. Wrocław 1971; „konceptystą” nazwał Wirpszę J. Błoński: *Kłopoty „konceptysty”*. „Życie Literackie” 1953, nr 2; na cechy twórczości Wirpszy powodujące pozostałe określenia wskazała J. Grądział-Wójcik: *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*. Poznań 2001.

² Zob. J.J. Lipski: *Jeszcze raz na tropie mitu Don Juana-Fausta*. „Twórczość” 1960, nr 11.

³ Uwikłanie to tak naprawdę swoiste „zaatakowanie rzeczywistości” – zob. E. Balcerzan: *Rzeczywistość zaatakowana*. W: Tenże: *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*. Warszawa 1971.

⁴ Spośród badaczy zajmujących się twórczością W. Wirpszy, na pojawiające się w niej konteksty filozoficzne, psychologiczne, społeczne, problem etyki i moralności wskazują przede wszystkim: J.J. Lipski, A. Słucki, J. Rogoziński, E. Balcerzan, Z. Chojnowski. Istnienie tychże kontekstów sygnalizują także prace S. Barańczaka oraz J. Grądział-Wójcik.

pokojącego. Sam autor przedstawia rzecz następująco: „Ze śmiercią trzeba żyć, choć to drastyczne i pełne napięcie współżycie, zgoda na nią (bo coś innego pozostaje, niż zgoda) nie jest idyllą. [...] Istnieje taka Kantata Bacha „Każdy człowiek umrzeć musi”, surowa i luterkańska, i na tym już kończę ten temat.”⁵ To, co w tym przypadku pozostaje ważne, to człowiek⁶, jego sposób odniesienia się do możliwości zamierania i miejsce, które zajmuje pośród wszechobecnej w świecie śmierci. I bynajmniej rolą podmiotu lirycznego nie jest tutaj przełożenie pewnego doświadczenia na rzeczywistość utworu a wręcz odwrotnie – próba zbadania, zweryfikowania oraz zajęcia określonego stanowiska wobec omawianej kwestii. Jak zauważa (w ślad za Stanisławem Barańczakiem) Joanna Grądział-Wójcik, poszczególne tematy podejmowane w twórczości Wirpszy stają się przedmiotem zadumy w celu poddania ich swoistemu osądowi oraz przyjęciu w stosunku do nich postawy krytycznej. Rzecz jasna, owa ocena odbywa się z pozycji „autora wewnętrznego”⁷. Na tym polega właśnie specyfika Wirpszowych rozważań o „rzeczach ostatecznych”⁸.

Samo doświadczanie śmierci przez człowieka, próby jakiegokolwiek opisu takiej sytuacji pojawiają się w tej poezji niezwykle rzadko, a w ostateczności kończą się niemożliwością unaocznienia i pełnego przekazu tego, czym jest owo przekroczenie progu bytu/niebytu. Można się o tym przekonać przyglądając się bliżej fragmentowi utworu *Listy (DO)*⁹ zatytułowanego jakże dosadnie: *Śmierć*. Percepcja obrazu, powoli kielkującego w wyobraźni odbiorcy, ulega systematycznym, brutalnym zaburzeniom. Wizja umierającej dziewczyny, której wspomnienia, a właściwie jedynie ich strzępy również niejako poczynają się wizualizować (dla odbiorcy jest to zatem podwójne wyobraże-

⁵ *Listy Witolda Wirpszy do Zbigniewa Chojnowskiego*. „Integracje” 1992, nr 28, s. 61.

⁶ W recenzji *Małego gatunku* i *Don Juana* J.J. Lipski pisze: „Jest tylko człowiek, jego świadomość – i dzieje tej świadomości. Cała ontologia sprowadza się tu więc do odpowiedzi na pytanie o człowieka.” Zob. w: tenże: *Jeszcze raz na tropie...*, s. 127.

⁷ J. Grądział-Wójcik: *Poezja jako teoria poezji...*, s. 22. Stosowane w całym artykule (wymienienie do „podmiotu lirycznego”) określenie „autor wewnętrzny” jest terminem Edwarda Balcerzana. Zob. tenże: *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego*. *Z zagadnień teorii przekładu*. Wrocław 1968.

⁸ Taki tytuł nosi cykl wierszy z tomu *Drugi opór*.

⁹ Ten skrót oznacza wyd.: W. Wirpsza: *Drugi opór*. Warszawa 1965. Także do innych tomików odsyłam skrótami: *MG* – *Mały gatunek*. Warszawa 1960; *CP* – *Częstkowa próba o człowieku i inne wiersze*. Mikołów 2005; *SL* – *Spis ludności*. Mikołów 2005.

nie – i sytuacji lirycznej i myśli bohaterki) nie daje się zespolić. Pojedyncze ujęcia kadru, niczym w filmie, nakładają się na siebie tworząc płataninę wielu przeszłości z teraźniejszością. Składiną okoliczności te można by połączyć w spójną całość, mówiąc o typowej psychologicznie sytuacji przedśmiertnej, w której to zachodzi szybki, niespójny proces wspomnieniowy. Organizacja tego fragmentu nie pozwala jednak na takich wnioskach poprzestać, bowiem jakąś wyobraźnią należałoby dysponować by zwizualizować pojęcia tj. „kolej ulekiwana w ukłamaniu szpitalnym”. Kombinacje językowe z zakresu „szpitalnego” pola semantycznego osadzają się na trzech wyrazach podstawowych: „kłamstwo”, „szpital”, „lekarstwa”. Każdy z nich jest zaczątkiem trójelementowego szeregu, terminem pierwotnym, od którego powstają (najczęściej) neologizmy. I tak mamy: kłamstwo – ukłamate – ukłamanie; szpital – uszpitalnione – szpitalne; lekarstwa – ulekarzony(a) – ulekiwana(e). Owe kombinacje zderzone z tematyką odnoszącą się do wspomnień bohaterki lirycznej (m.in. kolej, stacja, szyny,) nie dość, iż destabilizują obraz, ale i dodatkowo pobudzają „energię semantyczną” wyrazów¹⁰. Ujawnia się tu zatem zarówno postulowana przez Wirpszę „antyobrazowość”, jak i przebliski zaproszenia do językowych rozgrywek znaczeniowych.¹¹ Sam obraz natomiast, w zniekształceniu swym a w konsekwencji: w swoistej fragmentaryczności, jawi się niby dzieło twórcy kubizmu. W efekcie *Śmierć* nie może dać odpowiedzi na pytanie o proces umierania, o to jak przebiega i czym jest jednostkowe i niepowtarzalne zakończenie bytu.

Oczywistym jest, że natura *homo sapiens* odznacza się pewną dociekliwością, która to cecha konsekwentnie nakazuje mu: badać, sprawdzać i poszukiwać istoty rzeczy. Taki już jest tytułowy „mały gatunek” (MG) który, z jednej strony praktykuje wobec śmierci zachowania prowokacyjne:

[...]

Zagłada w lufy czołgów i ujrawszy błyszczący czubek granatu

Woła: a kuku! A kuku, granacie, a kuku, bombo H!

[...]

¹⁰ O tym zjawisku zob. J. Grądział-Wójcik: *Poezja jako teoria poezji...*, s. 29–50.

¹¹ „Prywatną teorię poezji” Witold Wirpsza sformułował w eseju *Gra znaczeń*. Zob. W. Wirpsza: *Gra znaczeń*. W: Tenże: *Gra znaczeń. Szkice literackie*. Warszawa 1965.

z drugiej natomiast w momencie zetknięcia się z nią, świadomi swej bezradności w ostatnim akcie desperacji, próbując ucieczki, ludzie:

[...] Umierają włączając pod łóżka.
[...]

Rozważania o śmierci przybierają zatem w poezji Wirpszy ton powiązany z egzystencjalizmem. Wirpszowego człowieka charakteryzuje ciekawość, może wręcz fascynacja tą odwieczną zagadką której nieodłącznym towarzyszem jest lęk.¹²

Jednocześnie umieranie pozostaje tym, na co nie można być w pełni przygotowanym i do czego przyzwyczać się mentalnie nie sposób. Sam poeta przedstawia rzecz następująco: „Oczywiście, śmierci należy nadać sens, własnej śmierci przede wszystkim, ale nie znaczy to, że można śmierć „oswoić” – różnego rodzaju „oswajania” stały się teraz modne, myślę wszelako, że to głupia moda.”¹³ Podobnie, niepowodzeniem kończą się próby złagodzenia tej konieczności losu poprzez oswojenie na gruncie leksykalnym, co uświadamia podmiot liryczny utworu *Zdrobnie* (MG):

W polskim języku nie ma
Zdrobienia wyrazu: śmierć
Nie można mówić:
Śmierciatko, śmiercisia,
Nawet ksiądz rubacha
Nie powiedziałby: śmierciaszka.

Nie powiedziałby.
[...]

Brak określeń deminutywnych sugeruje pewną niezależność semantyczną terminu. Niepisane, obyczajowe prawo zakazuje traktować wyraz „śmierć” w sposób lekceważący. Nawet „ksiądz rubacha” – Józef Baka w swoich groteskowych wizjach śmierci nie eksperymentuje z tymże terminem.¹⁴ Znaczenie słowa nierozzerwalnie dla człowieka związanego ze strachem, bólem, cierpieniem i niepewnością broni

¹² Pisał o tym J.J. Lipski: „I to jest czwarte pokrewieństwo tej poezji, wynikające głównie z fascynacji Nicością, z Trwogi [...] – pokrewieństwo z egzystencjalizmem”. Zob. tenże: *Gra znaczeń...*, s. 127.

¹³ *Listy Witolda Wirpszy...*, s. 61.

¹⁴ Pomimo zdrobnień innych wyrazów (przykł. „trunięki”) w poezji J. Baki słowo „śmierć” pozostaje w niezmienionej leksykalnie formie. Zob. J. Baka: *Poezje*. Warszawa 1986.

w tym wypadku jego formy a czyni to tak skutecznie, że nie zmienia jej ani ludzka „nienawiść i pogarda”, ani „nawet największe plugastwo.”

Relacja człowiek – śmierć bynajmniej nie zawsze stwarza sytuacje, w których istota ludzka (należałoby dodać: jako przedstawiciel gatunku) przyjmuje rolę ofiary i odchodzi ze świata decyzją sił wyższych czy prawa natury. *Homo sapiens* równie często, a może nawet i częściej sam przyznaje sobie prawo do decydowania o czasie, miejscu oraz o tym, kogo śmierć dotknie. Jest istotą obdarowaną życiem, sam przyczynia się do powstania nowego istnienia, ale również może sprawić, że życie zanika:

[...]

Jemu przypisano życie, choć człowiek może zabić człowieka

[...]

Rzeczy ostateczne. Człowiek. (MG)

Bywają zatem różne śmierci. O tych, które wynikają z natury, spokojnie zamykają żywot, można mówić łagodnie. Taka śmierć jest nieuchronnością losu, przeznaczeniem, jest zaakceptowanym przez człowieka elementem rzeczywistości. Stąd w poezji autora *Faetona* można napotkać lirycznie nastrojowe, eufemistyczne określenia zamierania. W taki sposób autor wewnętrzny rysuje odejście ze świata bohatera utworu *Notatki do nekrologu* (MG):

[...]

Toczył przed sobą tęczę
Wysnutą z własnych tęczywek,
Aż oślepl, gdy nadszedł czas.

W jeszcze innych tekstach śmierć bywa ujęta w poetyckim porównaniu, oto:

[...]

Zamknęło się nad kimś życie jak stóg siana.

[...]

Rzeczy ostateczne. Śmierć. (MG)

Z zupełnie innym leksykalnym doбором mamy do czynienia w przypadku utworów, w których mowa o śmierci uczynionej z woli człowieka. „Śmierć”, „zabijanie”, „mord”, „uśmiercanie”, „samobójstwo” – tutaj rzeczy nazywane są wprost. Owa dosadność sprawia, iż język wierszy takich jak *Zabijanie* (SL) czy *Śmierci wielorakie* (CP) sam w sobie, poprzez swoją

prawdziwość staje się wartościujący. Wirpsza bowiem nigdy nie powie otwarcie, że zabijanie jest złe, nie bez przyczyny Joanna Grądział-Wójcik nazywa poetę „ironicznym moralistą”¹⁵. Poprzez ironię, odpowiednią leksykę i celne przywołania intertekstualne tekst staje się bardziej wymowny. Tu poezja przez moment nie pseudonimuje, gdy mowa o śmierci zadanej człowiekowi przez człowieka pojawia się prosty termin: „zabijanie”. Przy tej okazji, zauważyć należy jakże blisko, w biegunie etycznym poezja Witolda Wirpszy styka się z twórczością jednego z największych współczesnych moralistów – Zbigniewa Herberta. Kreator Pana Cogito równie często posługuje się prostymi, jednoznacznie nacechowanymi frazami.¹⁶ Omawiając wiersze Herberta, Edward Balcerzan zapytuje: „Czy istotnie t y l k o t y l e ma nam do powiedzenia poeta, że wierność to dobro, a zdrada jest złem? Lub może z naszym światem jest tak beznadziejnie, iż trzeba a ż p o e z j i, byśmy na powrót pojęli podłość podłości, okrucieństwo okrucieństwa...?”¹⁷ Najwyraźniej potrzeba, i to poezji, która z pewnym dystansem potrafi nazywać rzeczy po imieniu.

Podmiot liryczny utworów, w których mowa o szczególnym rodzaju śmierci – tej zadanej ręką człowieka – jawi się jako chłodny emocjonalnie obserwator i badacz tegoż zjawiska.¹⁸ Przyjmując na siebie rolę sprawozdawcy przedstawia i omawia zagadnienie. W wierszu *Zabijanie*¹⁹ w początkowych wersach określa zakres tematu:

[...]
 Śmierć z innych przyczyn, aniżeli
Z ręki i woli człowieka nie
 Będzie nas tu zajmowała;
 [...]

Tym samym nadawca tekstu wychodzi naprzeciw czytelnikowi. Jak stwierdza Joanna Grądział-Wójcik: „Poucza go, jak należy lub nie na-

¹⁵ J. Grądział-Wójcik: *Poezja jako teoria poezji...*, s. 116.

¹⁶ Zob. E. Balcerzan: *Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności* (Zbigniew Herbert). W: tegoż: *Poezja polska w latach 1939–1965. Cz. II. Ideologie artystyczne*. Warszawa 1988; D. Opacka-Walasek: *Poezja Herberta*. Hasło w *Słowniku literatury polskiej*. Red. M. Piechota, M. Pytasz, P. Wilczek. Katowice 2006, s. 814–816.

¹⁷ E. Balcerzan: *Poeta wśród...*, s. 242.

¹⁸ O charakterystycznych cechach podmiotu lirycznego w poezji Witolda Wirpszy zob. J. Grądział-Wójcik: *Poezja jako teoria poezji...*, s. 22.

¹⁹ Zob. i por. uwagi na temat utworu *Zabijanie* w: J. Grądział-Wójcik: *Poezja jako teoria poezji...*, s. 44–47.

leży odczytywać danego utworu, nawiązuje z nim kontakt poprzez bezpośrednie zwroty, zaznaczając zarazem swą dominującą pozycję.²⁰ Przekonany o własnych kompetencjach, demonstrujący swoją wyższość wobec odbiorcy „autor wewnętrzny” przejawia nadzwyczajną pewność własnych racji, gdy stwierdza:

Łże, kto mówi, że jedna jest śmierć
Dla wszystkiego, co żyje [...]
Śmierci wielorakie

Osoba mówiąca w wierszach reprezentuje podejście naukowca, badacza przedstawiającego wyniki swoich dociekań. Czasem przyjmują one formę sprawozdania statystycznego, niczym u socjologa:

Zabijanie człowieka przez człowieka
Może i powinno być ujmowane
Statystycznie. Tak staje się
Częścią spisu ludności. [...]
Zabijanie

Innym razem podmiot – badacz stosuje „metodologię biologiczną”:

[...] Roślinna jest śmierć,
Zwierzęca i ludzka; to różne rodziny.
Rodzina śmierci ludzkich jest rozgałęziona.
[...]
Śmierci wielorakie

Rozrysowany przez niego (niczym na wykresie) podział śmierci przedstawia się następująco: ŚMIERĆ:

- 1) Roślinna
- 2) Zwierzęca
- 3) Ludzka
 - a) przydana przez Boga
 - b) przydana przez naturę
 - c) dzieło człowieka

Mało tego, przedstawiając rodzaje śmierci z pkt 3 c, osoba mówiąca w wierszu operuje terminologią z zakresu zoologii, bowiem śmierci te przyjmują postacie: jamochłonów, ślimaków, ważek, dżdżownic itp.

Plan obu wierszy (*Zabijanie*, *Śmierci wielorakie*) osadza się na omawianiu poszczególnych sposobów śmierci, tym samym odbywa się tu

²⁰ Tamże, s. 44.

swoiste katalogowanie, próba usystematyzowania zjawiska. Dodatkowo pojawiają się przebłyki wyjaśniania poszczególnych terminów, np. definicja leksykalna²¹ słowa „samobójstwo”:

[...]
 Na ogół bowiem właśnie
 I bez wyjątku chyba śmierć
 Samobójczą da się zredukować
 Do spowodowanego przez ciało własne
 Oddziaływania ciała obcego na ciało
 Własne w sposobie fizycznym lub
 Chemicznym [...]

Zabijanie

Bywa i tak, iż czytelnik poinformowany zostaje również o rozważaniach etymologicznych czynionych wobec danego pojęcia:

[...]
 Samolikwidacja, to słowo brzmi
 W językach nowożytnych jednoznacznie:
 Likwidacja to unicestwienie. Ale:
 Słowo liquidatio nie istniało
 W łacinie antycznej, choć był liquor(m),
 Abstrakcyjnie znaczący: stan ciekości,
 Konkretnie: płyn. Liquidus znaczy
 Płynny, jasny, przejrzysty, czysty.
 [...]

Zabijanie

Oczywiście, niejednokrotnie ciągłość wywodów terminologicznych, zostaje zaburzona swoistymi dygresyjnymi skojarzeniami, a to z romantycznymi *Lirykami lozańskimi* Mickiewicza, a to ze zgoła współczesnym „upłynnianiem gotówki” przez księgowych – tak dają o sobie znać charakterystyczne cechy Wirpszowej liryki.

Obiektywność i dystans jaki prezentuje podmiot liryczny omawianych utworów niejednokrotnie traci jednak swą oczywistość. Dzieje się tak w sytuacji tworzenia synonimicznych szeregów słownych²² takich jak:

²¹ O zjawisku poetyckich definicji terminów w utworach W. Wirpsy zob. J. Grądział-Wójcik: *Poezja jako teoria poezji...*, s. 46.

²² O tym zjawisku pisała J. Grądział-Wójcik. Autorka wskazała na dwie funkcje takich

[...]
 Zabójstwo; mord; najogólniej
 Uśmiercanie [...]

Zabijanie

Warto zastanowić się nad celowością tego zabiegu. Bynajmniej nie chodzi tu o doprecyzowanie terminu. W tym wypadku możemy mówić raczej o tym, iż jest to chwyt, który określić można jako: „[...] zdemonstrowanie wszelkich możliwych odcieni danego pojęcia i pokazanie jego nośności semantycznej[...]”²³ Jednak demonstracja, sama w sobie, nie stanowi tutaj istoty i celu. Wydaje się, że osoba mówiąca w wierszu powtarza wyrazy bliskoznaczne po to, by uświadomić odbiorcy znaczenie semantyczne, ugruntować je i spotęgować. Czyniąc to, obnażając i powtarzając pełną prawdę o negatywnym znaczeniu nie postępuje obiektywnie. Doskonale zdaje sobie sprawę, że uaktywnia w odbiorcy tkwiące w każdym człowieku kulturowo wytworzone, choć czasem głęboko uśpione, pokłady etyki. Podobną rzecz zaobserwować można w okolicznościach, gdy natrętnie poprzez trzykrotne powtórzenia przymiotnika, osoba mówiąca w wierszu *Śmierci wielorakie* zdaje się uświadamiać odpowiedzialność gatunku ludzkiego za jego „osiągnięcia”:

[...]
 Do przydanych przez Boga albo przez naturę
 Dołożył człowiek śmierci **własnego** wyrobu,
 Wedle **własnego** uznania, **własnej** wyobraźni.
 [...]

[podkreśl. – A.J.]

Przy czym śmierci te zostają błyskawicznie zaklasyfikowane jako niedoskonałe, te które:

[...] nie tworzą historii

a jednocześnie:

[...] Cała ich zachłanność
 Jest jak zachłanność ulotnych imperiów.
 [...]

działań: 1) demonstrację „odcieni semantycznych danego słowa i pokazanie jego nośności semantycznej”, 2) „skazaną na niepowodzenie próbę uściślenia znaczenia danego słowa”. Zob. w: *taż: Poezja jako teoria poezji...*, s. 43.

²³ Tamże, s. 43.

Wszystkie rodzaje śmierci będące dziełem ludzkich działań są ułomną formą życia, nazywane „bezkregowcami”, „bocznym torem życia zoologicznego; zatrzymanym w rozwoju” nie mają dobrego rodowodu – są dziełem „bezszkieletowych” i „ślepych” rodziców. Takie przedstawienie niesie ze sobą znaczenie wyraźnie wartościujące. Ogrom „pomysłowości” ludzkiej oddaje obfity katalog śmierci. I tak, mamy: „śmierć polityczną”, którą zadają jamochłony; długotrwałą w swym procesie śmierć w postaci ślimakowej; śmierć błyskawiczną – niby uządlenie osy; śmierć zadaną niczym w obrzędzie kościelnym – przez ważkę; „śmierć patetyczną” itd. Zobrazowane poprzez poddanie procesowi animizacji śmierci w swej zwierzęcości atakują człowieka. Mało tego, dodatkowo zostają upersonifikowane i przyjmują ludzki sposób bycia. Oczywiście mowa tu o zachowaniach nacechowanych pejoratywnie. Śmierci bowiem toczą ze sobą wojnę, wzajemnie się szpiegują a nawet prowadzą dokumentację podglądania:

[...]
Wojna między śmierciami toczy się
Bez ustanku [...] konkurencja jak pomiędzy
Wytwórcami konserw lub wózków dzieciennych,
Lub peruk[...] I zawiść tu między
Śmierciami tyle samo waży, co między
Żywymi [...]

Gdzie w tym śmiercionośnym świecie jest miejsce człowieka? Otóż staje się on celem, „zdobyczą”, „łupem”, jego śmierć powiększa „statystykę zabójstw”. Paradoksalnie: „własny wyrób” gatunku kieruje się przeciw niemu samemu. I choć czasem rodzaj śmierci nie emanuje brutalnością – jak choćby w przypadku „ważki w błyszczącym ornaście”, która jedynie:

[...] Unosi rytm pneumatyczny
Tego, o kim się mówi, że zasnął w Panu. [...]

– fakt pozostaje faktem: to jedna z „bezkregowców” tak jak i pozostałe polująca na „zdobycz niepokalaną” – ofiarę i skazańca. „Zaśnięcie w Panu” zaś, owo ludzkie wierzenie, o którym mowa już w dziełach Homera i Wergiliusza, raz po raz przejawiające się w „Biblii” („[...] a niektórzy zasnęli [...]” Kor. I 15,6) oraz w liturgii rzymskiej (wymienianie *nomina pausantium* – imiona śpiących, zachęta do modli-

twy *pro spiritibus pausantium* – modlitwa za dusze śpiących)²⁴ pozostaje ułudą. Swoją drogą leksykalne „zaśnięcie” mocno przekłada się przecież na rzeczywiste zachowania towarzyszące śmierci. Wierząc, iż śmierć jest snem, żyjący starają się podtrzymać to przekonanie, co przejawia się w miłosiernym geście zamknięcia powiek zmarłego.

Podobny opis przejawów ludzkiej inwencji w zakresie zadawania śmierci oddają katalogi stworzone w wierszu *Zabijanie*. Przy czym możemy tu wyróżnić dwa rodzaje indeksów. Mianowicie – ten, dotyczący sposobów zadawania śmierci samemu sobie, oraz ten, w którym występuje kat i ofiara.

W pierwszym przypadku osoba mówiąca w wierszu wylicza pięć różnych sposobów zakończenia żywota:

[...] Wyliczanka: 1) konflikt
Rozmyślnie niepomyślny z
Cieczą; kamień u szyi
[...]
Dalej wyliczanka: 2) zastrzelenie
Się; 3) powieszenie się; 4) zatrucie
Się; 5) rzucenie się z; mechanika
Chemia, fizjologia, grawitacja jako
Odmiana mechaniki; jaka odmiana
Chemii; jaka odmiana fizjologii.
Heidegger: się; jaka odmiana się.
[...]

Powtórzone „się” wskazuje na pewien rodzaj bezpodmiotowości, na swoiste uprzedmiotowienie człowieka, który traci swoją niezależność. Nawiązanie do rozważanego przez Martina Heideggera „Się”, czyli jak pisze J. Kwiatkowski, do „językowego symbolu istnienia nieautentycznego, nieprawdziwego”²⁵ wskazuje na swego rodzaju ubezwłasnowolnienie człowieka, który nie jest już w stanie tworzyć kultury w sytuacji, gdy jego nieautentyczność powstaje przeciw etyce i moralności.²⁶ Samobójstwo zatem może być popełnione w sytuacji nie bycia sobą, ale innym „ja”, które zostało niejako wykreowane po-

²⁴ P. Ariès: *Człowiek i śmierć*. Przeł. E. Bąkowska. Warszawa 1992, s. 36.

²⁵ J. Kwiatkowski: *Poezja infernalna*. „Życie literackie” 1963, nr 1, cyt. za: Z. Chojnowski: *Wizja człowieka, wizja kultury. O poezji Witolda Wirpyszy w latach 60-tych*. „Integracje” 1992, nr 28, s. 18.

²⁶ Z. Chojnowski: *Wizja człowieka...*, s. 18.

przez dane okoliczności. W jakich kategoriach więc osądzać można taki czyn? Wirpsza nie daje odpowiedzi na to pytanie, sugeruje jedynie istnienie problemu, który, co warto zaznaczyć, niejednokrotnie pojawia się w tej twórczości, a co za tym idzie, domagałby się samodzielnego, obszerniejszego omówienia.

Katalog zabójstw człowieka przez człowieka jest niezwykle obfity: to powieszenie, rozstrzelanie, wbicie na pal, garrotka, zagazowanie, kamienowanie, gilotynowanie, strzał w potylicę itd. Przez wieki „mały gatunek” doskonalił metody pozbywania życia. Tu Wirpsza odpowiada do dziejów ludzkości ironiczny komentarz²⁷:

[...]
Jeszcze dawniej koziołkowano
Gromadnie wedle reguł
I była to zabawa. Trup
Nie tyle się słał, co był
Trawiony już poza areną:
Na arenie panowała równość
Szans między dzieckiem a
Wilkiem, między (nagim)
Starcem a centkowaną panterą,
Między niewolnikiem a lwem,
Między dziewczyną a odyńcem:
Szanse miały paszczęki, nie
Usta; kły, nie łokcie; pazury,
Nie opuszki. [...]

W taki właśnie sposób przejawia się Wirpszowe poczucie etyki, opowiedziane nie wprost, w dosłowności, ale wyrażone poprzez ustawiczne ironizowanie. Jak przekonuje Zbigniew Chojnowski: „W tym analizowaniu i komentowaniu historia jawi się jako sfera ludyczna, w której zabawa znosi powagę, zawiesza logikę, zadawanie śmierci umieszcza na granicy dostojeństwa prawa, władzy itp. i żartu, kpiny.”²⁸ Obrazowi temu towarzyszy właśnie ironia, niezbędna by dosadnie przekazać „okrucieństwo okrucieństwa”.²⁹ Podobnie jak niezbędnymi wy-

²⁷ O komentarzach w poezji Wirpszy zob. Z. Chojnowski: *Bawić się niedorzecznościami. O twórczości Witolda Wirpszy po roku 1968*. „Odra” 1995, nr. 11, s. 57–58.

²⁸ Tamże, s. 58.

²⁹ W cytowanym fragmencie obrazowanie ludyczne przejawia się poprzez wyraźne zaznaczenie cech znamionujących charakter zabawy, m.in. fakt, iż jest to czynność, która dokonuje się w danej przestrzeni i wedle danych reguł. Brak innych cech zabawy m.in. napięcia,

dają się nawiązania biblijne – te odwołujące się do sytuacji związanych z zabójstwem (postaci: Kain, Abel, Izaak, Abraham) jak i to będące biblijnym wyciągiem z dekalogu:

[...] pamięć zaś praw i wyobrażenia
Praw (dziesięciorga przykazań, dwunastu
Tablic) zabija; piąte nie zabijaj zabija.
[...]

Mamy zatem z jednej strony odwieczne prawa i przykazania, z drugiej zaś odwieczne sposoby ich łamania. Zabójstwo, takie czy inne, pozostaje zabójstwem, pomimo tego, że rzecz jasna, może być usprawiedliwiane, jest jednak pozbawieniem życia. W tym akcie uczestniczy oprawca i skazaniec – relacje pomiędzy nimi nigdy nie są do końca oczywiste. Dlaczego kat zostaje katem, jak zapatruje się na śmierć skazańca, co ofiara myśli o oprawcy – związki pomiędzy tymi dwoma, niejako skazanym na siebie, poprzez role jakie przyszło im odegrać, stają się w poezji Wirpszy przedmiotem głębokich rozważań, nie sposób opowiedzieć o nich jedynie pokrótce.³⁰

Interesująco przedstawia się także komentarz osoby mówiącej w wierszu do współczesności. Zabójstwa dokonywane w rzeczywistości filmowego planu zdjęciowego, „obraz zguby niegdyś rzeczywistej”, to „finta filmowa”, a więc filmowy wykręt, złudność rzeczywistości. Pomimo owej finty, „autor wewnętrzny” nie daje się zwieść, stwierdzając: „A jednak Flegeton”. Przywołanie nazwy jednej z trzech (obok Acheronu i Styksu) rzek architektonicznej konstrukcji Piekła stworzonej w *Boskiej komedii* Dantego Alighieri jest wymowne. Flegeton to rzeka rozdzielająca szósty i siódmy krąg Piekła. W tym wypełnionym krwią strumieniu zanurzeni są potępińcy ci, którzy stosując przemoc „pogwałcili prawa natury”³¹. W poemacie Wirpszy Flegeton to swego rodzaju masowa produkcja, „fabryczna taśma z głowami”, która dodatkowo staje się „nieokiełznana”. Tak „produkuje się” śmierć na szeroką skalę.

niepewności wyniku rozgrywki oraz swobody i wolności zaznaczony został poprzez zastosowanie ironii. O podstawowych cechach zachowań ludycznych zob. J. Huizinga: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza. Warszawa 1985, s. 20–28.

³⁰ Zwraca na to uwagę Z. Chojnowski. Zob. Tenże: *Bawić się...*, s. 58.

³¹ Zob. Dante Alighieri: *Boska komedia (wybór)*. Przeł. E. Porębowicz. Wstęp i komentarze Kalikst Morawski. Wrocław 1977, s. 65–67.

Śmierć zawładnęła wyobraźnią, zdominowała życie, stała się wszechobecna. Co zatem może uczynić wobec niej człowiek? Jediną odpowiedź podpowiada osoba mówiąca w wierszu, nie tylko sugeruje, ale wręcz nakazuje:

[...] a ty nią
 Zawładnij, zakręć ją, zmuś
 Do wirowania aż do zawrotu

 Głowy; ale tę jedną śmierć tylko,
 Śmierć w zabójstwie; śmierć w zabójcy.
 [...]
 Zastana czy nie zastana,
 Zapoznana wreszcie, jak niewidzialny
 Zmarły, godność własna tańczy.
 [...]

W tym sposobie rozpoznane zostaje to, co stanowi *meritum* całej omawianej kwestii, mianowicie „godność”. Słowo, które raz po raz powraca w przerywających wywód napomnieniach – zaklęciach. „Godności własnej/ Nie umiałeś poznać/ [...] cudzej/ Nie potrafisz uznać/; [...] własnej/ Zdołałeś umknąć/ [...] cudzej/ Nie umiesz dogonić/; [...] własnej/ Jako własnej nie odróżniłeś/ Z godnością cudzą/ Nie dałeś sobie rady/; [...] własnej nie umiałeś zatańczyć/ [...] cudzej/ Nie potrafisz spłascać;” – tak brzmią zarzuty. Cała rzecz bowiem w tym, by człowiek mógł umrzeć zachowując godność. Tej szansy pozbawieni zostają torturowani skazańcy, zabijani znienacka, i ci, którym odebrano szansę na świadome odchodzenie ze świata (nierzadko na skutek „ukłamania szpitalnego”)³². Poemat kończy surrealistycznie – katastroficzna wizja wirujących niczym w wielkim lejowisku tajfunu, wreszcie wyzwolonych, ludzkich godności, tych nigdy „nie uznanych” i „nie poznanych”. Jest ich ogrom.

Pisząc o śmierci, Witold Wirpsza wspomina rozdział *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna zatytułowany *Śnieg*.³³ To najważniejszy bodaj fragment powieści przedstawiający szczyt rozwoju duchowego Hansa Castorpa. Wtedy to Mannowski bohater dochodzi do wniosku, iż:

³² O tym problemie na przykładzie m.in. *Śmierci Iwana Ilicza* Lwa Tolstoja pisał P. Ariés, zob. Tenże: *Człowiek i śmierć...*, s. 549–590.

³³ *Listy Witolda Wirpszy...*, s. 61.

Człowiek jest panem przeciwieństw, dzięki niemu istnieją, a więc jest od nich dostojniejszy. Dostojniejszy od śmierci, zbyt dostojny dla niej, bo głowa jego jest wolna.³⁴

Takie myślenie o śmierci zdaje się być jedyną drogą do zaakceptowania jej ciągłej obecności. Poczucie nie – bycia ofiarą, ale bycia – ponad nią i przyjmowanie jej z godnością właśnie: „[...] i w tym wypadku trzeba zachować godność”³⁵ – stwierdza poeta. Odebranie człowiekowi tej możliwości jest prawdziwym zabójstwem.

Wszechobecność w świecie śmierci jest faktem niezbywalnym. Na nic zdają się przeróżne próby oswojenia tego zjawiska. Od zarania dziejów ludzkość próbuje zgłębić tajemnicę jej istnienia i tego co ze sobą niesie. Bowiem śmierć towarzyszy człowiekowi nieustannie, zarówno jako naturalnie wieńczące jego byt doświadczenie, jak i stałe zagrożenie ze strony drugiego człowieka. Dlatego też *homo sapiens* pozostaje tym, który:

[...] Śmierć nosi we włosach
[...]

Rzeczy ostateczne. Człowiek (MG)

„Mały gatunek”, wciąż doskonalący swoje poznanie świata, wobec tej siły pozostaje bezradny. Jedyne, czego w swoim człowieczeństwie może dokonać, to walka o zbyt często odbieraną i zbyt rzadko uświadamianą godność wobec śmierci.

Abstract

The article is an attempt at interpreting Witold Wirpsza's poetic works thematically focused around the problem of death. The anthropocentric perspective became the starting point for considerations on the artistic works of the author of *Small Genre*. Story about the peculiarity of Wirpsza's way of presenting death shows characteristic features of this lyrics stressing its deep involvement in aesthetic nature at the same time. Traveling through the intratextual world of linguist poetry, very experimental one whose critique often accused of being too complicated in form, reveals yet another from many interpretational possibilities exposing deeply experienced virtues of Wirpsza's artistic creativity.

³⁴ T. Mann: *Czarodziejska góra*. Przeł. J. Łukowski. Warszawa 1956. T. 2, s. 205.

³⁵ *Listy Witolda Wirpsy...*, s. 61.

Beata Mytych-Forajter

Zamieranie w zaczytaniu.

Czytelnicy Stanisława Grochowiaka

Stanisław Grochowiak: *Czytelnicy*

Niedojedzeni Niedośpieni Niedokochani
Mają zazwyczaj czerwone nosy i dłonie
I wpadają w stronice jak ćmy
I wymachują wielkimi głowami

Zapadli w studnię czasu w korytarze
Elsynoru Katakumb Pałacu hrabiego Rogera
Błądzą i mówią do Hioba „ty”
I jeżdżą samotrzeć na tłustych ogierach

Z Antygoną nad zwłokami z Odysem na masztach
Z Dawidem Copperfieldem nad nędzą i śledziem
Ooo umierają z Werterem i szaleją z Villonem
Na przedzie

A życie im umyka ucieka z bibliotecznej ciszy
I tylko wszechświat dymi molami molami
Niedojedzeni Niedośpieni Niedokochani
Jeżdżcy bez głowy w galopadzie myszy
(*Menuet z pogrzebaczem*, 1959)¹

Wiersz Stanisława Grochowiaka *Czytelnicy* stanowi dość prowokacyjny pretekst, skłaniający do pisania o czytaniu. Już sama próba ujęzykowania niesłychanie przecież intymnej czynności wydaje się karkołomna. Gest poetycki Grochowiaka jest jednak chyba jeszcze bardziej wywrotowy, gdyż wiersz niejako atakuje swojego potencjalnego odbiorcę, celując w czytelnika-żywiciele. Poeta w bardzo krytyczny sposób kreśli sylwetki tytułowych bohaterów, tak jakby szkolne, społecznie wzmocnione przeświadczenie, iż „trzeba czytać” wyma-

¹ S. Grochowiak: *Czytelnicy*. Oprac. J. Polanicki. W: Tenże: *Wybór poezji*. Warszawa 1994, s. 77. Wszystkie cytaty z tego utworu pochodzą z tego wydania.

gało korekty, ponownego przemyślenia i przewartościowania. Utwór Grochowiaka sugeruje, iż fikcyjne światy pasożytują w jakiejś mierze na życiu tych, którzy je pochłaniają. Książka jak jemioła lub bluszcz zdaje się opłacać ciało czytelnika. Przypominają się samoczynnie metafory stosowane przez Romana Ingardena, który, rozmyślając nad ontologią dzieła literackiego, wkład czytelnika nazywał „oblekaniem szkieletu w ciało”², złożone z wyobrażeń, skojarzeń, życiowej energii odbiorcy. Intencjonalność utworu domaga się więc zaangażowania w lekturę, za porywającą historię płaci się zawsze życiowym, nieodwracalnym przecież czasem. Czytelnicy Grochowiaka dwukrotnie, refrenicznie zostają określani jako „Niedojedzeni Niedośpieni Niedokochani” – tym samym uwaga odbiorcy skupia się na somatycznych konsekwencjach oddawania się lekturze. Tytułowi bohaterowie są zawieszeni w istnieniu, pomiędzy tu i tam, realnością i fikcją. Przedrostek „niedo-” sugeruje jakiś egzystencjalny brak, niedobór życiowej energii, tak jakby zaczytanie polegało na oddawaniu krwi wampirycznym książkom, hipnotycznym wpatrywaniu się w czarne znaki na białej stronicy. Czytelnicy wydają się być „niedożyci”, nie dość zakorzenieni w byciu, swobodnie ulatujący nad swoją egzystencją. Akt czytania bywa przecież często postrzegany jako tracenie czasu, oddawanie się elitarnej formie lenistwa. Alberto Manguel tak opisuje ostracyzm, jakiemu poddawani są zachłanni czytelnicy:

Babka, widząc, że niedzielne popołudnia spędzam z książką, wzdychała: «PogrąžasZ się w snach na jawie». Uważała, że beczynn timer marnuję czas i grzeszę przeciw radości życia. Leń, słabeusz, człowiek z pretensjami, pedant, elita, co się wywyższa – to tylko niektóre z epitetów, kojarzone z roztargnionym uczonym, krótkowzrocznym czytelnikiem, moim książkowym, kujonem. Czytelnik w okularach, nie widzący świata spoza książek, oderwany od życia i rzeczywistości, wywyższający się ponad tych, którym obce są słowa zawarte między zakurzonymi okładkami, udający, że wie, co Bóg w swej odwiecznej mądrości ukrył przed ludzkim wzrokiem, uważany był za głupca, a okulary stały się symbolem intelektualnej arogancji.³

Żeby czytać, trzeba nie tylko zapomnieć o całym świecie, nade wszystko należy poskromić ciało, zapomnieć o nim, zostawiając je czy nawet porzucając. Podczas lektury na ogół przecież zawadza ono, nieustannie

² R. Ingarden: *Z teorii dzieła literackiego*. W: *Problemy teorii literatury*. S. 1. Red. H. Markiewicz. Wrocław 1987, s. 41.

³ A. Manguel: *Moja historia czytania*. Przeł. H. Jankowska. Warszawa 2003, s. 408.

dopominając się o swoje. Cierpną podkurczone nogi, sztywnieje kark, bolą oczy, cierpią pośladki. Nie da się też zapomnieć o żołądku, którego nie nasycą „smakowite” fabuły⁴. Niewiele pomogą tutaj zmysłowe metafory, za pomocą których zwykle ujmuje się różne sposoby lektury:

Niektóre książki się smakuje, inne połyka, są i takie, nieliczne, które trzeba przeżuć i przetrawić.⁵

„Pożeranie fabuł” wydaje się mimo ich smakowitości aktem masochistycznym, samo/gwałtem, kradzieżą z własnej puli minut.

Trzy niepochlebne określenia, dotyczące czytelników, to jeszcze nie wszystko. Co zrobić z mało przecież eleganckim porównaniem miłośników lektury do nocnych motyli? Tytułowi nieszczęśnicy „[...] wpadają w stronice jak ćmy/ I wymachują wielkimi głowami”. Przywołany obraz każe przypomnieć sobie znany frazeologizm „lecieć jak ćma w ogień” i jego konotacje. Zbiorowe przesady sytuują ćmę w sferze ciemności, nocy, niepokoju i śmierci. Źródłem dodatkowej mitologii jest zwyczaj zbliżania się owadów tej rodziny do światła, prowadzący często do śmierci w płomieniach. Czytelnicy porównani do ciem działają więc jakby wbrew zdrowemu rozsądkowi, instynktownie wpadając w lekturę⁶. Biel stronic przyciąga ich w sposób magnetyczny. Oddają się więc czytaniu, wpadając w nie „na łeb, na szyję”, bez asekuracji, niejako bez wykupionej polisy na życie. Wyolbrzymione głowy czytelników potwornieją, przypominając trzepoczące skrzydła ciem. Ich szalony gest przypomina całopalną ofiarę nocnych motyli, dla której moment spotkania z upragnioną lampą kończy wszystko. Czyżby czytanie prowadziło w tym samym kierunku?

Akt lektury ujmuje Grochowiak za pomocą leksyki związanej z wpadaniem w stronice, zapadaniem się w studnię, schodzeniem pod ziemię, znikaniem pod powierzchnią, błędzeniem. Przypomina się oczywiście *Biblioteka Babel* Jorge Luisa Borgesa, składająca się z „nieokreślonej, i być może nieskończonej, liczby sześciobocznych galerii, z obszernymi,

⁴ „Przyjemność, jakiej dostarcza lektura, często w znacznym stopniu zależy od wygody czytelnika.” Cyt. za: tamże, s. 217.

⁵ F. Bacon: *Of Studies*. W: *The Essayes or Counsels*. London 1625. Cyt. za: tamże, s. 244.

⁶ „Rzadko czytam na plaży czy w ogrodzie. Nie da się czytać przy dwóch światłach naraz, światło dnia i tym, które promieniuje z książki. Powinno się to robić przy świetle elektrycznym, gdy mrok spowija cały pokój, a tylko stronica jest oświetlona”. Cyt. z wywiadu z Marguerite Duras; „Le Magazine littéraire”, Paris, marzec 1980, nr 158. Cyt. za: tamże, s. 219.

ogrodzonymi bardzo niskimi balustradami, studniami wentylacyjnymi w środku”⁷ i wspólne chyba wszystkim molom książkowym doświadczenie wędrowania po nie kończących się mrocznych korytarzach oraz ogromnych bibliotecznych salach. Metaforyka labiryntu skrzyżowana z bezmiernością światowej biblioteki raczej straszy niż zachwycza nieskończoną liczbą możliwości. Korytarzy jest o wiele za wiele jak na czas dany człowiekowi do przeżycia. Harold Bloom, zastanawiając się nad kanonicznymi pozycjami literatury światowej, napisze dość sarkastycznie:

Biblijne siedemdziesiąt lat to już dziś za mało, by można było przeczytać coś więcej niż tylko wybór największych pisarzy z kręgu tak zwanej tradycji Zachodu, nie wspominając o wszystkich tradycjach świata. Kto czyta, musi wybierać, ponieważ nawet gdyby nie robić nic innego poza czytaniem, nie wystarczyłoby czasu na przeczytanie wszystkiego.⁸

Podziemne życie czytelników Grochowiaka toczy się „katakumbowo”, w przestrzeni fabularnego i wyobraźniowego. Błądzą oni po niekończących się wąskich korytarzach razem z literackimi bohaterami. A co najważniejsze, pozostają w tych rozgrywkach z wyobraźnią sami, odcinając się od tego, co na zewnątrz, by wpaść w studnię książki. Zajmujący się różnicą między oralnością i piśmiennością, Walter Ong – będzie podkreślał, iż:

Druk stanowi [...] ważny czynnik rozwoju poczucia prywatności, tak typowego dla współczesnego społeczeństwa. Wytwarzając książki mniejsze i łatwiejsze do przenoszenia od książek rozpowszechnionych w kulturze manuskryptowej, przygotowuje psychologicznie do samotnej lektury w cichym kącie, a w końcu do całkowicie bezgłośnego czytania. [...] Druk stwarza poczucie zamknięcia nie tylko w dziełach literackich, lecz także w analitycznych pracach filozoficznych i naukowych.⁹

Książka wydaje się być pułapką na czytelnika, „studnią czasu”, w którą się wpada, godzina po godzinie tracąc życie. Zastawiona na potencjalnego odbiorcę zasadzka musi kusić niezwykle atrakcyjną przynętą, skoro czytelnicy czują się obdarowani raczej niż pozbawieni czegoś. Lektura zdaje się znieczulać poczucie straty oraz umożli-

⁷ J.L. Borges: *Biblioteka Babel*. Przeł. A. Sobol-Jurczykowski. W: Tenże: *Alef. Fikcje*. Warszawa 1993, s. 217.

⁸ H. Bloom: *Podzwonne dla kanonu*. Przeł. M. Szuster. „Literatura na świecie” 2003, nr 9–10, s. 164.

⁹ W.J. Ong: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przeł., wstęp J. Japola. Lublin 1992, s. 176, 180.

wiać więcej niż się z pozoru wydaje. Zatrzymany w ruchu, zaczytany człowiek jest bowiem gdzie indziej, ucieka z więzienia własnego ciała i jego ograniczonych możliwości. Zamieranie w zaczytaniu tylko z zewnątrz poraża bezruchem i martwością. Obserwator widzi bowiem tylko powierzchnię zdarzeń, wszystko, co istotne, wydarza się w podziemnych i mrocznych korytarzach myśli. Wrzuceni w fabułę czytelnicy pozwalają zaistnieć literackim bytom. Grochowiak zdaje się jednak ironicznie krzywić, wyliczając po kolei miejsca i imiona: znany z *Hamleta* Elsynor, katakumby, pałac hrabiego Rogera (przypuszczalnie jest to słynny bohater saraceńskich poematów rycerskich), biblijny Hiob, rozpaczająca nad zwłokami Polinika Antygona, żeglujący po morzach Odys, Dawid Copperfield Dickensa, zboląły Werter i zakochany w życiu Villon. Poeta wprowadza do swojego tekstu postaci i miejsca najbardziej chyba znane w literaturze. Siła ich oddziaływania wydaje się piorunująca. Literaccy bohaterowie, żyjący życiem przeliczanym na strony, a nie na lata szokują wręcz swoją żywotnością. To tylko papierowi ludzie, ale w zestawieniu z czerwonymi nosami i dłońmi oraz martwością czytelników – wydają się być z krwi i kości. To oni kochają, cierpią, tęsknią, walczą, umierają. Są jakby esencją ludzkich marzeń o egzystencjalnej pełni. Wiersz Grochowiaka dzięki tej wyrazistej antytezie w bardzo przewrotny sposób ujawnia całą dwuznaczność czytania. Z jednej strony w momencie lektury wyrrywamy się z siebie, równocześnie jednak zamykając się w sobie, gdyż żeby czytać należy odizolować się w jakiś sposób od tego, co na zewnątrz. Co ciekawe, Gaston Bachelard sytuuje akt lektury wysoko, na strychu, pisząc, iż:

Na strychu spędza się długie godziny samotności, godziny tak różne, począwszy od dąsów, aż po głęboką zadumę. [...] Na strychu można także bez końca czytać, z dala od osób, które odbierają nam książki, bośmy już za dużo czytali.¹⁰

To wyniesienie czytelnika prawie pod chmury wiąże się silnie z marzycielstwem uprawianym równocześnie, egzystencjalnym wzlotem, którego wehikułem staje się uskrzydłona przecież książka. Umberto Eco w *Tajemniczym płomieniu królowej Loany* nazwie przestrzeń strychu, w której jego bohater odzyskuje pamięć między innymi za pomocą lektury starych komiksów, „łonem powietrznym”, stanowią-

¹⁰ G. Bachelard: *Dom rodzinny i dom oniryczny*. W: Tenże: *Wyobrażenia poetycka*. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Przedmowa J. Błoński. Warszawa 1975, s. 312–313.

cym odpowiedź na wilgoć i chłód piwnicy za pomocą – „leczniczego prawie ciepła”¹¹. I Bachelard, i Eco akcentują jednak konieczność odosobnienia, ucieczki od świata w górę po stromych schodkach sublimacji. Przywołany już wcześniej Ong nazywa pisanie „aktem solipsystycznym”¹²; podobnie można by nazwać ciche czytanie, które pojawia się w historii ludzkości stosunkowo późno, wypierając szybko głośną lekturę o charakterze wspólnotowym. Milczące przebieganie wzrokiem rzędów liter, mikroruchy ciała (marszczenie czoła, zmieniający się wyraz twarzy, ziewanie) tworzą wrażenie tajemniczej czynności, o charakterze nieomal sakralnym. I nie jest to zupełnie błędne skojarzenie ani przypadek. Etymologia słowa „czytać” ułatwia rozwikłanie tego tajemniczego powinowactwa. Ten, kto czyta i ten, kto oddaje cześć, w jakiejś mierze przypominają siebie nawzajem, gdyż oba słowa są ze sobą blisko spokrewnione.

Pierwotnie wyraz [‘czytać’ – BMF] był związany z tajemniczym kultem religijnym; świadczą o tym m.in. poświadczone znaczenia ‘liczyć, rachować’, ‘czytać’, ‘zcisnąć, szanować’, które są ze sobą ściśle powiązane i powtarzają się w innych językach [...].¹³

Ponadto, co podkreśla Alberto Manguel, nauka czytania wiąże się z momentem inicjacji w jakąś formę myślowej samodzielności, dzięki czemu możliwa staje się komunikacja oraz dalszy rozwój¹⁴. Nie powinna więc już dziwić konieczność odosobnienia, poszukiwanie azylu. Księga wymaga tego od swoich wyznawców. Dla ludów nie znających pisma zawsze pozostaje ona przedmiotem kultu i lęku, „instrumentem tajemniczej i magicznej władzy”¹⁵. Stąd akt czytania przy-

¹¹ U. Eco: *Tajemniczy płomień królowej Loany. Powieść ilustrowana*. Przeł. K. Żaboklicki. Warszawa 2005, s. 127.

¹² „Słowa w tekście [...] są osamotnione. Co więcej – przy układaniu tekstu, przy „pisanu” czegoś, sam jest również twórcą pisanej wypowiedzi. Pisanie jest działaniem solipsystycznym. Pisząc obecną książkę, zostawiłem informację, że „nie ma” mnie – całymi godzinami, całymi dniami – by nikt nie mógł zakłócić mej samotności, w tym również osoby, które przypuszczalnie będą czytały tę książkę.” Cyt. za: W. Ong: *Oralność i piśmienność...*, s. 141.

¹³ K. Długosz-Kurczabowa: *Nowy słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 2003, s. 94.

¹⁴ „W każdym piśmiennym społeczeństwie nauka czytania jest swego rodzaju inicjacją, rytualizowanym wyjściem ze stanu zależności i komunikacji na szczeblu podstawowym.” Cyt. za: A. Manguel: *Moja historia czytania...*, s. 110.

¹⁵ W.J. Ong: *Oralność i piśmienność...*, s. 131; „Tomasz à Kempie zalecał swym uczniom: «bierz książkę w ręce jak Szymon Sprawiedliwy brał w ramiona Dzieciątko Jezus, by nieść

pomina rytuał składania ofiary. Czytelnik poddaje się uwodzącej sile historii czy stylu, w zamian oddając to, co posiada najcenniejszego – życiowy czas. Książka potrzebuje go, by w nim się schronić, by mogło przemówić to, co inne¹⁶. Wydarza się więc paradoksalna sytuacja: czytając, wracam do siebie, żeby przemówiło inne, nie moje. Jak napisze Michał Paweł Markowski:

Pisanie i czytanie nas uwodzą, bo odwodzą nas od nas samych, pozwalając zamieszkać poza domem, poza miejscem naszym, a przez to zapoznanym.¹⁷

Czytanie byłoby w jakiejś mierze „wyjściem z siebie”, wejściem w (skórę) innego, oddaleniem się i pozostaniem w miejscu, dokładnie w tym samym momencie. Tytułowi bohaterowie zamierają w dziwnym szpagacie, zawsze rozpięci pomiędzy życiowym i fabularnym. Grochowiak wzmacnia jeszcze poczucie straty. Ostatnia strofa jest tego dobitnym przykładem:

A życie im umyka ucieka z bibliotecznej ciszy
I tylko wszechświat dymi molami molami
Niedojedzeni Niedośpieni Niedokochani
Jeźdźcy bez głowy w galopadzie myszy

Akt czytania zostaje wyraźnie przeciwstawiony życiu, tak jakby te dwa porządki były całkowicie rozłączne. Na ogół oddajemy się lekturze, kradnąc czas przeznaczony na coś innego, czytanie wydaje się więc arystokratycznym przywilejem nielicznych, szalonych wybrańców. Przeświadczenie to poddaje refleksji apologeta czytania – Daniel Pennac:

„No dobrze, tylko z której rubryki mego rozkładu dnia wykroić tę godzinę czytania? Z tej poświęconej kolegom? Telewizji? Wieczorom w gronie rodziny? Podróżom. Moim obowiązkom?
Gdzie znaleźć «czas na czytanie»?

Je i całować. Gdy skończysz lekturę, zamknij książkę i podziękuj za każde słowo, które wyszło z ust Boga, albowiem na Jego polu znalazłeś ukryty skarb».” Cyt. za: J.W. Clark: *Libraries in the Medieval and Renaissance Periods*. Cambridge 1894. Cyt. za: A. Manguel: *Moja historia czytania...*, s. 34.

¹⁶ „Gdy książka-obiekt przestaje być materialną rzeczywistością, staje się nowym bytem: bytem psychologicznym. Wszystkie psychologiczne byty: słowa, obrazy, idee, aby zaistnieć, potrzebują schronienia, jakiego dostarcza umysł czytelnika.” Cyt. za: P. Jędrzejko: *Oscylacje literackie, czyli od Gadamera do mikrologicznej krytyki*. W: *Miniatura i mikrologia literacka*. T. 2. Red. A. Nawarecki. Katowice 2001, s. 43.

¹⁷ M.P. Markowski: *Występek. Fragmenty o pisaniu*. W: Tenże: *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*. Warszawa 2001, s. 33.

Poważny problem. Który wcale nie jest problemem.

[...] nikt nie ma nigdy czasu na czytanie. Ani mali, ani dorastający, ani duzi. Życie wciąż stoi na przeszkodzie czytaniu.”¹⁸

Czas przeznaczony na lekturę został niby wydarty tzw. „prawdziwemu” życiu. Według Pennaca zwraca się jednak z nawiązką, gdyż tak czytanie jak kochanie „rozszerza czas na życie”¹⁹. Refleksja Grochowiaka prowadzi nas jednak w innym kierunku. Czytelnicy zostają w finale nazwani „jeźdźcami bez głowy w galopadzie myszy”. To ostatni, wyłosowy wers tekstu, wewnętrznie złamany przez ironiczny kontrast. Widmowi czytelnicy tracą wielkie głowy z pierwszej strofy („I wymachują wielkimi głowami”), a finalna „galopada myszy” nie pozwala wejść w konwencję romantycznej ballady do końca. Wyłosowe gryzonie są bowiem z tego samego porządku, co nagłosowe „ćmy” i „mole” z ostatniej strofy. Wymizierowani czytelnicy sytuują się więc na jakiejś egzystencjalnej bocznicy, pośród literackich zjaw i insektów, we wszechświecie wielkiej biblioteki zjadanej przez owady. Wszak mól książkowy to nie tylko metaforyczne określenie człowieka spędzającego większość czasu na czytaniu, to także potoczne określenie całej grupy owadów żywiących się papierem, klejem, kurzem i grzybami, rozwijającymi się na wilgotnych stronicach książek. I chyba niewielką pociechą są ich frapująco poetyckie imiona: psotnik książkowy, kołatek domowy, mól futrzany, pustoszący kradnik i rybik cukrowy...

Abstract

The article by Beata Mytych – Forajter adopts Stanisław Grochowiak’s poem *The Readers* as the starting point making the point of access the reflection on solipsistic character of the individual reading. Reading turns out to be ambiguous activity that could refer to the act of preying of the book on reader’s life time, the process of turning away from the reality but also one’s opening to the other, letting the other speak. Poem’s interpretation allows to look, in a fresh manner, on a school habit of reading and body resistance whose reading of the poem pinches and even hurts.

¹⁸ D. Pennac: *Jak powieść*. Przeł. K. Bieńkowska. Warszawa 2007, s. 122.

¹⁹ Tamże, s. 123.

Dominika Krzemiń
Pamięć zaprojektowana.
Słowa do napisu na zegarze słonecznym
Stanisława Czycza

Motywytem przewodnim w całym dziele Stanisława Czycza jest śmierć. Banalnie brzmiąca. Nie wtedy jednak, gdy umieścimy jej nie-doświadczenie w kontekście Drugiej Wojny Światowej. Nie-doświadczenie, gdyż autor *Anda* – z racji wieku – nie uczestniczył w „apokalipsie wojennej”. Zauważył już Kazimierz Wyka: „Jeśli tak wolno powiedzieć – przyszli do g o t o w e g o O ś w i ę c i m i a. Do Oświęcimia pustego, do muzeum [...]”.¹ Sam Czycz w *Arwie* – specyficznym scenariuszu filmowym powstałym w 1980 roku na prośbę Andrzeja Wajdy – ironizuje na temat swojego pokolenia, które wszak jest „wolne od obciążeń kombatanckich i martyrologicznych i podobnych”.² Debiutanckie *Tła* (z 1957 roku) – w sposób może najbardziej dosłowny – pokazują, że nie może być miejsca na amnezję. Tak zresztą będzie z całym dorobkiem pisarskim Czycza; nawet w *Słowach do napisu na zegarze słonecznym* – poemacie (według słów autora „polifonicznym”³) będącym przedmiotem rozważań w niniejszej pracy – motyw „egzekucji śmierci” pojawia się na zasadzie swoistego refrenu. Piszę „nawet”, gdyż w znanych mi interpretacjach utworu skupiano się na trychotomii Eros – Tanatos – Chronos⁴ lub roztrząsano

¹ K. Wyka: *Echo katastroficzne*, pierw. „Życie Literackie” 1957, nr 39; cyt. za: tenże: *Rzecz wyobraźni*. Kraków 1997, s. 233.

² S. Czycz: *Arw.* „Poezja” 1980, nr 7, s. 31.

³ Zob. np.: *Rozmowa druga ze Stanisławem Czyczem*. W: Stanisław Czycz. *Mistrz cierpienia*. Oprac. K. Lisowski. Kraków 1997, s. 36. Wszystkie odwołania do *Słów do napisu na zegarze słonecznym* pochodzą z *Wyboru wierszy* Stanisława Czycza, Kraków 1979, które oznaczam skrótem W, wraz z podaniem numeru strony.

⁴ Zob. zvl. J. Marx: *Legendarni i tragiczni*. Warszawa 2002, s. 260–279; K. Gąsiorowski: *W belkocie i rzeźbach ciemna*. „Poezja” 1980, nr 7, s. 9–15; A. Stankowska: *Kształt wyobraźni*. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”. Kraków 1998, s. 153–162; J. Rozmus: *W okoli-*

problem językowej referencji.⁵ Zupełnie natomiast pomijano problem „projekcji pamięci” odnoszący się do wojny. Marianne Hirsch nazywa ten rodzaj wspomnień „postpamięcią”, która jest „cechą doświadczenia tych, którzy wzrastali w cieniu opowieści o zdarzeniach, które rozegrały się przed ich narodzeniem. Ich własne wspomnienia musiały ustąpić miejsca historiom poprzednich pokoleń, ukształtowanych w traumatycznych okolicznościach, które nigdy nie zostały do końca zrozumiane lub odtworzone.”⁶

Pisanie o „tamtych” wydarzeniach pociąga za sobą ważne konsekwencje. Pierwszą z nich jest forma – w podwójnym znaczeniu, jakie nadał jej Michaił Bachtin: czystego przedmiotu estetycznego (kwestia jej architektoniki) oraz techniki formy.⁷ Tu pojawia się także problem owego ważnego pytania Teodora Adorno z *Negativ Dialektik*: „Czy jest możliwa sztuka po Oświećcimiu?”⁸. Forma zdaje się przeformułowywać tak postawione pytanie (które wszak pociąga za sobą odpowiedź albo całkowicie afirmatywną albo całkowicie negatywną – zresztą do tej drugiej skłania się autor). Postawiłabym inne: „J a k jest możliwa poezja po Oświećcimiu?”. Sama forma oczywiście nie może odpowiedzieć na to pytanie, niemniej jednak: „Forma obejmując treść z z e - w n ą t r z , u z e w n ę t r z n i a j ą c z y l i w c i e l a.”⁹ Forma zaś poematu Czyczka charakteryzuje się: skomplikowaną architektoniką (kilka

cach arkadii Stanisława Czyczka. Kraków 2002, s. 197–209; S. Barańczak: *W 20 lat później [Recenzja z „Wyboru wierszy” Stanisława Czyczka]*. W: Tenże: *Przed i po*. Londyn 1988, s. 44.

⁵ Zob. monograficzny numer „Ha!artu” 2002, nr 9–10 poświęcony Stanisławowi Czyczkowi; zwł. teksty: M. Rygielska: *Poematy polifoniczne Stanisława Czyczka. Prolog do lektury* oraz C. Zalewski: *Wychodząc poza to, co jest zapisane. O strategii odbioru „Słów do napisów...”* Stanisława Czyczka, s. 31–41.

⁶ M. Hirsch: *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge 1997, s. 22. Cyt. za: J. Tokarska-Bakir: *Historia jako fetysz*. W: *Rzeczy mgliste. Eseje i studia*. Wstęp M. Janion. Sejny 2004, s. 97.

⁷ M. Bachtin: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 63.

⁸ „[...] Oświećcim dowiódł niezbitcie klęski kultury. [...] Wszelka kultura po Oświećcimiu, włącznie z jej najwnikliwszą krytyką, jest śmietniskiem.” T. Adorno: *Dialektyka negatywna*. Przeł. i wstęp K. Krzemieniowa przy współpracy ze S. Krzemień-Ojak. Warszawa 1986, s. 514, 515. Zob. zwł. rozdz.: *Rozważania o metafizyce*, ibidem, s. 507–573. Ważne są także te, mniej znane, słowa Adorna: „Pisanie o Holocaustie jest nie tylko niemożliwe, ale wręcz niemoralne”. Tenże: *Engagement*. „Noten zur Literatur”. Frankfurt am Main 1965, nr 6, s. 109–135.

⁹ M. Bachtin: *Problemy literatury i estetyki...*, s. 36.

porządków pionowych, nieregularnie rozproszonych), pustymi miejscami, wielością czcionek i zabiegów rozdzierających niejako sylaby – tu wkracza już sama technika, materiał, o którym będzie mowa dalej. Niemniej jednak już z powyższej uwagi dotyczącej organizacji tekstu *Słów do napisu na zegarze słonecznym* wynika podstawowy wniosek: kawałkowanie, rwanie struktury tekstowej, tak charakterystyczne chociażby dla Tadeusza Różewicza. Ale u autora *Berenais* mamy do czynienia z czymś więcej: z łączeniem (często w sposób fragmentaryczny) wielości sztuk i dyskursów. Nie jest to jednak *collage* lecz raczej *Gesamtkunstwerk*, czyli scalanie kilku sztuk w jedną, jaką jest w naszym przypadku literatura – bardziej wąsko – poemat. Jako gatunek zakłada co prawda nieokreśloność, nieostrość, przewagę elementów epickich nad lirycznymi,¹⁰ jednak połączenia elementów muzyczno – rzeźbiarsko – architektonicznych – niekoniecznie. Jeśli uwzględnić głosy badaczy okazuje się, że obcujemy z dziwadłem, „tworem-potworem”, „samoswoją kształtką”¹¹, sam utwór natomiast umieszczony zostaje pomiędzy awangardą spod znaku Juliana Przybosia,¹² a takimi „kaskaderami literatury”, jak: Miron Białoszewski, Tadeusz Różewicz, Samuel Beckett.¹³ Zdziwiałoby zresztą brak przywołań innych dziedzin sztuki niż literatura, a przecież sam Czyzcha daje podstawy do takowych, zarówno w swych wypowiedziach (nigdy programowych – od tych jednoznacznie się odżegnuje), mających charakter przypisów do utworów, wywiadach, wreszcie we wspomnianym przeze mnie *Arwie*. Osobnym punktem odniesienia może stać się proza autora *Pawany* – co najmniej bowiem zastanawiający jest fakt występujących w niej częstych dygresji na temat sztuki współczesnej – zarówno muzyki jak i malarstwa. Moim zdaniem – w przypadku *Słów do napisu na zegarze słonecznym* – nie można pominąć zarówno poetów na których powołuje się autor *Ajola* (zwłaszcza Ezry Pounda)¹⁴ jak i tych,

¹⁰ Zob. hasło: „Poezat” w *Słowniku terminów literackich* pod red. M. Głowińskiego, J. Sławińskiego, T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-Sławińskiej. Wrocław-Warszawa-Kraków 2002.

¹¹ P. Czaplinski: *Wszelka osobność*. W: Stanisław Czyzcha. *Mistrz cierpienia...*, s. 285.

¹² Zob. *Rozmowa ze Stanisławem Czyzchą*. „Poezja” 1980, nr 7, s. 25, 26.

¹³ P. Czaplinski: *Wszelka osobność...*, s. 295. Zob. też J. Kwiatkowski: *Od naturalizmu do nadrealizmu [O zbiorze „Tła” Stanisława Czyzchy]*. W: Tenże: *Magia poezji*. Kraków 1995, s. 165–173 oraz tenże: *Od Różewicza do surrealizmu*. „Twórczość” 1958, nr 4, s. 117–121.

¹⁴ Zob.: *Rozmowa trzecia ze Stanisławem Czyzchą*. W: Stanisław Czyzcha..., s. 44–47.

których poezja (i refleksja o niej), w niektórych punktach zwłaszcza, tłumaczy owe Czyczowe „tworki-potworki” (Guillaume Apollinaire, Stéphane Mallarmé, Jan Brzękowski). Jest to jednak temat wykraczający poza ramy niniejszej rozprawki.

Zagadnienie formy nie kończy, by użyć słów Rolanda Barthesa, „pracy tekstu”. Ono ją dopiero rozpoczyna – wszak, zgodnie z powyższą Bachtinowską definicją, treść znajduje swoje miejsce t a k ż e w formie, jednak jej nie wyczerpuje. Śmierć, przemijanie, u m i e r a n i e poprzez formę uzyskuje również rację bytu wewnątrz samego poematu. Niejako wpisane zostaje w jego tkankę. Stąd towarzyszyć mi będzie głos Maurice Blanchota, dla którego refleksja o literaturze równoznaczna jest z myśleniem (o) śmierci.

Od dzieła do utraconego obiektu

Problem architektoniki tekstu otwiera dyskusję na temat formy: mamy z nią bowiem do czynienia z jednej strony na poziomie organizacji samego tekstu, jego budowy, z drugiej zaś – na poziomie metaforyki. Właśnie owo „skomplikowanie” tekstu spowodowało, że utwór powstały jeszcze przed 1957 rokiem, został wydany dopiero w 1979 roku.

Porządek czytania poszczególnych partii utworów wchodzących w skład poematu (a są ich cztery) wyodrębniony jest przede wszystkim za pomocą dwóch lub trzech pionowych podziałów na stronie. Dodatkowo mamy do czynienia z porządkiem zapisu poziomego: często wyznaczanego w toku tekstu za pomocą wyłuszczonego druku, na który gdzieś tam nałożony zostaje druk rozstrzelony. W *Rzucie kości* Stéphane Mallarmégo występuje analogiczna konstrukcja: trzy (nie licząc nazw poszczególnych części poematu, które także biorą niejako udział w „grze”) rodzaje czcionek, oznaczających odrębne „głosy”.¹⁵ Osobna rola przypada, w obydwu poematach, „pustym” miejscom tekstu. W utworze Czycza zdarzają się one przy przesunięciach poszczególnych „głosów”, ciągów wypowiedzi, które zawsze oznaczają przeniesienie uwagi podmiotu z jednego nurtującego go strumienia myśli, na inny. Stąd nieodparte wrażenie, że ten ustawicznie ucieka w dygre-

¹⁵ Zob. S. Mallarmé: *Rzut kości*. Przeł. M. Żurowski. W: Tenże: *Wybór wierszy*. Tłum., wybór i wstęp A. Ważyk. Warszawa 1980, s. 93–111.

się. Jest to wrażenie, wszakże, pozorne – przy głębszym wniknięciu, okazuje się, że poszczególne głosy posiadają „rdzeń wspólny”:

przechyla się
ku tobie

jak tarcza
z cyframi godzin

nox

dudni
czarny Plutona krok
nikłe migotania proszą sadzą

[W, 77]

W rozmowie z Janem Marxem autor *Anda* porównał swoją świadomość (i wynikającą stąd „konieczność” zapisu symultanicznego) do „bardzo nieselektywnego radia”, które co chwilę wychwytuje „zakłócenia, urywki, migoty”.¹⁶ „Metafora filmowa”, z kolei, posłużyła mu do wyjaśnienia zapisu „równoczesnych historii”.¹⁷

Rdzeniem skupiającym głosy w poemacie jest właśnie śmierć. To tak, jak z oglądanym przez Czycza filmem – jeden, pochłaniający całą uwagę problem pociąga za sobą kilka historii, które pojawiają się w nawiązaniu do interesującego go motywu.

Architektura poematu przypomina rozwichrzone, nieregularne konstrukcje Gaudiego, na których zewnętrznych fasadach, gdzieniegdzie, wyrastają samosiejki (przykładem – barcelońska Casa Milá – pozornie niezdarna, otwarta konstrukcja). Takie porównanie posiada także tę zaletę, że części poematu mogą niejako odzwierciedlać piętra. Fragment II z kolei dzieli się na pięć „półpięter” zaznaczonych za pomocą liczb, które w poemacie wskazują jednocześnie na porządek czasowy. W ten sposób otrzymujemy swoistą czasoprzestrzeń, w której „zamieszkują” słowa (własne – podmiotu, jak i cudze – chociażby te wypowiedane przez osobę, do której zwraca się sam podmiot: „obejmij mnie mocno jak obejmuje przerażenie/ obejmuję cię mocno jak obejmuje przerażenie”, W, 79). Podobnie jak cała konstrukcja, są one poszarpane, rozdarte. Poemat, więc zawiera oprócz doświadczenia, wizji jednostkowej – samego podmiotu mówiącego, niebezpośrednio,

¹⁶ Rozmowa ze Stanisławem Czyczem..., s. 17.

¹⁷ Tamże.

także „głosy” innych ludzi, zamieszkujących wspólną czasoprzestrzeń. Dodatkowo całość komplikuje fakt, iż podmiot mówiący w utworze zamyka się w swym „mieszkaniu”:

Teraz jest
moja ściana północna

[W, 83]

te łuki czerwonych
ścian mojego świata,
łuki
czerwonych wydrzeń

[W, 87]

Z drugiej strony otrzymujemy apokaliptyczną wizję świata, który zdaje się groźnie zaglądać w „okno [...] mrocznego pokoju” [W, 93]:

... drzewa rozjarzane wszystkimi
swoimi liśćmi, różowe rozwidniania się gór,
chmury rozdzierane w płonące
bramy nad idącym czasem, błyszczenia
lodowców, nieba zapadające miedzianym
dźwiękiem trąbek, drgania
dalekich fioletoń, miasta
zajęte purpurą

[W, 86]

Takie „rozpisanie” świata, bliskie jest katastrofizmowi „Żagarystów” – zwłaszcza Czesława Miłosza z *Trzech zim*. Dla Czycza wojenne wydarzenia nie stanowią przecucia (*Sahnung*) jak w przypadku autora *Obłoków*, ale „apokalipsę (prawie) spełnioną” – prawie – gdyż nie doświadczył jej w sposób „pełny”. W przeciwieństwie do katastrofistów czasu wojny: Tadeusza Gajcego czy Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i Tadeusza Borowskiego, na oczach których apokalipsa właśnie się dokonywała. Ale może właśnie ów brak konstytuuje solipsystyczny obraz (ogląd) świata autora *Anda*. „Wielka «rzeźnia», która miała miejsce – a w niej brakowało mnie. Zapamiętane obrazy wojny, lecz nie doświadczone. To żyje i krzyczy we mnie, ale nie stało się moim udziałem.” Tragizm jednostki szarpanej przez wizję traumy tamtych lat, nie mogącej się z nich wyzwolić:

teraz otwierają się drzwi cel śmierci
i wyprowadzani są skazańcy

(ta chwila
w którą jeszcze wchodzi ich oddech)
[W, 79]

Podwójna trudność pisania o Zagładzie: z jednej strony bowiem istnieje „doświadczenie, którego nie ma”¹⁸, z drugiej takie, którego „reprezentacja sama się zakażuje”.¹⁹ Ale jest to jednocześnie „doświadczenie realne za sprawą uporczywego naporu przeżyć trwale opierającego się władzom przedstawiania oraz dotkliwie realne w swych konsekwencjach[...]: doświadczenie niespójne, niejednorodne, nieciągłe.”²⁰ I właśnie przede wszystkim oto źródło i jednocześnie jedyna możliwość, droga pisania p o Zagładzie: fragmentacja, fraktalizacja – więcej – rwanie na wszelkie dostępne sposoby składni tekstu (w skondensowanej formie przypominająca technikę Celanowską). Tekstu, z jednej strony o charakterze autoreferencjalnym (odsyłającym do siebie samego)²¹, z drugiej – tekstu, za którym stoi nadawca. Dla autora *Pawany* jedynym sposobem opisu świata jest tylko jego ogląd rzeczywistości. Dlatego wizja świata Czyczowego nie może być całościowa, tak samo zresztą jak wizja ciał umieszczonych w przestrzeni tego świata. Jean-Luc Nancy zauważa, iż ciało pociąga za sobą pisanie złożone z szeregu „następujących po sobie zająknięć, zawsze częściowych i fragmentarycznych, *partes extra partes*, jednocześnie zestawienie bez połączeń, bez artykulacji, różnaitość, nie podlegający eksplozji ani implozji melanż uporządkowany w sposób nieokreślony, nieskończenie rozciągliwy...”²² Tak więc trzeci porządek czasoprzestrzenny tworzy architektonika ludzkiego ciała. Bowiem „ciało jest archi-tektoniką sensu”²³:

¹⁸ Wątpliwość tą przepisuję z tytułu wstępu Ryszarda Nycza z „Tekstów Drugich”: *Jak opisać doświadczenie, którego nie ma?* „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 6

¹⁹ J.-L. Nancy: *Zakazana reprezentacja*. Przeł. A. Dziadek. W: „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 133.

²⁰ R. Nycz: *Jak opisać doświadczenie...*

²¹ Ważnych ustaleń w kwestii autoreferencji (w odniesieniu do prozy Czyczka) dokonała Małgorzata Olszewska w szkicu: *Ostateczna gra – strategia narracyjna Stanisława Czyczka*, w: „Ha!art” 2002, nr 9–10, s. 20.

²² J.-L. Nancy: *Corpus...*, s. 48. Zaznaczmy raz jeszcze: „Widzenie [ciała] jest fragmentaryczne, fraktalne, zanikowe. A zresztą to przecież ciało widzi ciało...”. Tamże, s. 41.

²³ Tamże, s. 24.

Kość żebra, kość kręgu, czaszki, biodra,
kość polarna, kość złota –
[W, 87]

pod napinanym łukiem ramion
pod cofaniem się strzały krwi
[W, 93]

wirują pod rozżarzoną w błękit sklepieniem głowy,
[W, 79]

Fragmenty ciała nigdy nie przynależą do podmiotu utworu. One są zawsze czyjeś. Owo „czyjeś” dotyczy w tym poemacie ciała kobiety – wskazują na nią nie tylko zwroty do drugiej osoby:

niebo jest jeszcze wilgotne
jak twoje wargi i tkliwie
dotyka nas powietrze
[W, 79]

myśl o tobie
ta myśl jak wąski
kielek tlenu
[W, 75]

prószą w twoje ciało, przeświecają
przez skórę, przez włosy
[W, 80]

lecz także często pojawiająca się odmiana zaimka osobowego „ona”:

– w tych rozbitych dekoracjach jej pochod
[W, 76]

jej oddech wywołuje drżenia galaktyk
[W, 81]

– – dalekie wrzawy
biją z niej
jakby tysiąclecia
[...]

i noc wzbija się
ze skłonienia jej głowy,

nią rozpłomieniane są rozumy
i obłęd ma białe
jej palce

[W, 86]

Na podstawie powyższych fragmentów nietrudno przypisać płęć postaci, którą kreuje podmiot. Jednak kontekst za każdym razem wskazuje jednoznacznie, że chodzi o śmierć. I, o ile w pierwszym przypadku kochanką pozostaje kobieta, by użyć frazeologizmu bardzo w tym miejscu adekwatnego, „z krwi i kości”, o tyle w drugim – konwencja opisu naprowadza nas na modernistyczne przedstawienie Kobiety – Śmierci (na co wskazują chociażby części „ciała”, które zostają przypisane śmierci jako jej atrybuty). Śmierć (w naszym poemacie) – w odróżnieniu od większości młodopolskich wzorów – nie konotuje pozytywnego obrazu. Zauważmy zresztą, że podmiot liryczny wypowiada się „za miliony”: „rozpłomieniane są rozumy”. Byłoby naiwnością nie zauważyć, że nie chodzi o śmierć, ile o utożsamienie śmierci i wojny. Przypatrzmy się leksyce: „rozbite dekoracje jej p o - c h o d u”, „dalekie w r z a w y”. Śmierć jako taka jest doświadczeniem jednostkowym – tu podkreślony zostaje jej wymiar „globalny”, światowy. Znowu wracamy do wcześniejszej konstatacji: owe „wrzawy”, „miliony” znajdują się w głowie podmiotu wypowiadającego się.

Zwróćmy jednak uwagę, że cielesność jest głównym (bo na szczęście nie jedynym) „atrybutem” kochanki. Zresztą i tu pojawia się wątpliwość: dlaczego podmiot widzi ją „w sinych kręgach”? Pozwólmy sobie na częściową interpretację – znowu mamy do czynienia z podmuchem śmierci. Tylko, że w tym przypadku „kochanka” nie jest śmiercią samą – to okalające zewsząd *Todesahnung* raczej. Możliwa jest też druga interpretacja, zgodnie ze słowami Jean-Luc Nancy’ego:

Jak ująć w słowach, że egzystencja nie jest „dla” śmierci, ale że „śmierć” jest ciałem, co stanowi zasadniczą różnicę? Nie ma „śmierci w ogóle” [...] – jest ciało, śmiertelne „przestrzennienie” (*espacement* – dosłownie rozmieszczenie, rozprzestrzenianie się, przyp. tłum.) ciała, które zapisuje, że egzystencji nie przysługuje istota (ani nawet „śmierć”) – ona jedynie wykracza poza siebie.²⁴

Ciało przecież, to ciało, które pisze: to ramię, ta ręka, te palce. To również ciało, które umiera, podobnie jak znikają, nicestwieją rzeczy

²⁴ J.-L. Nancy: *Corpus...*, s. 17.

zanurzone w świecie ciał: „Życie człowieka jest powolnym umieraniem, w akcie pisania to umieranie przeobraża się w dzieło literackie; język traktowany w autentyczny sposób objawia w swej istocie straszliwą moc unicestwiania rzeczy, przedmiotów, świata.”²⁵

Tam, gdzie mamy do czynienia z personifikacją śmierci, podmiot wypowiada się z punktu widzenia „obserwatora”, niejako trybu świadka: „widziałem”. W obydwu jednak przypadkach, albo kobieta – kochanka – jest identyfikowana przez swą cielesność, albo jest uosobieniem śmierci. Poniższy fragment wpisuje się w konwencję erotyku tylko pod warunkiem odseparowania go od pozostałej części poematu:

te w niej oczy sowy jeżeli mądrość tobyś tak samo mógł
swojemu penisowi przypisać słuch – śpiewaj
(mu) dalej – skrzydła motyla –
poruszone brzegami warg, gorączkową
jutrzeńką wschodu piersi

[W, 86–87]

Ekstaza owa przypomina chociażby tę, która staje się udziałem podmiotu lirycznego u Kazimierza Przerwy-Tetmajera:

Nie widzę, słucham oczyma, białej
Nagości twojej linie i kolory
w hymn mi się jeden łączą różnowzory,
w muzykę kształtu, w pieśń twego ciała...
Melodią jesteś i harmonią cała!²⁶

Owa Czyczowa ucieczka w ekstazę podyktowana jest jednak, inaczej niż u poetów Młodej Polski,²⁷ chęcią chwilowego zapomnienia z jed-

²⁵ M. Blanchot: *L'espace littéraire*. Paris 1955, s. 38. Podobnej treści zdanie zanotował Roland Barthes: „Pisanie jest początkiem umierania (jakkolwiek wcześniej by się nie zaczęło).” R. Barthes: *Nocna podróżniczka. Przedmowa do „Żywota Rancégo” R. Chateaubrianda*. Przekł. M. Piwińska. „Teksty” 1979, nr 1, s. 174.

²⁶ K. Przerwa-Tetmajer: *Ekstaza*. W: *Poezja Młodej Polski...*, s. 48.

²⁷ Zauważa Kazimierz Wyka: „Szukanie dreszczu jest wynikiem nadmiernego rozkołysania zmysłów, które nie reagując na podniety o przeciętnej sile, poczynają się domagać bodźców niezwykłych, szarpiących.” K. Wyka: *Modernizm polski*. Kraków 1968, s. 100. W przypadku podmiotu poematu skutek jest ten sam (poszukiwanie „bodźców szarpiących”). „Nadmierne rozkołysanie zmysłów” nie jest jednak przyczyną postawy wobec świata, jaką przyjmuje podmiot, lecz jej konsekwencją. Wynika bowiem z „brzemienia pamięci”, by użyć słów Nietzschego.

nej strony, amnezji, a z drugiej, wyzwolenia się od cierpienia, anestezji. Agata Bielik-Robson pisze, iż radość ekstazy łączy się z wyzwalamym doznaniem lekkości, doznaniem „błyskawicy odcinającej ogon, łańcuch, brzemień czasu i historii. [...] Ekstaza jest małą śmiercią, niebytem, utopią, niczym.”²⁸ Georges Bataille nieco subtelniej zauważa: „Pragnienie zmysłów jest pragnieniem, jeśli nie samozniszczenia, to przynajmniej spalenia się i zatracenia bez reszty.”²⁹ Chwilowe ból czy rozkosz „koją śmierć, ale przedtem czynią życie nieznośnym.”³⁰ Krótkotrwałe „zapomnienie się”, zatracenie i ostatecznie wyzwalamy krzyk są odpowiedzią bytu na konstytuujący go „lęk absolutny”. Bez którego, dodaje Bataille, nie byłoby możliwe jego „bezgraniczne otwarcie”.³¹

gdy jestem,
jestem w przerażeniach
w żadnych innych światłach,
 [...]
 przyjdź Przerażenie
 (nawet z twoich zzieleniałych palców
 jeśli nie można inaczej
 z twoich gipsowych oczu)
 [...]
 bądź Przerażenie

[W, 82, 84, 85]

Ostatecznie, ekstaza nie staje się lekiem. Podmiot targany sprzecznymi dążeniami, wybiera nie obojętność, ale właśnie Bataille'owskie „bycie otwarte”, „lęk absolutny”. Można jednakże zastanowić się nad jeszcze inną interpretacją. I ta jest o wiele bardziej przekonująca. Mam na uwadze psychoanalityczną teorię Julii Kristewej rozważającej osobowość depresyjną i jej wpływ na tworzenie literatury.³² Pod-

²⁸ A. Bielik-Robson: *Melancholia i ekstaza*. W: *Nuda w kulturze*. Pod. red. P. Czaplińskiego i P. Śliwińskiego. Poznań 1999, s. 35 i 43.

²⁹ G. Bataille: *Historia erotyzmu*. Przeł. i wstępem opatrzył I. Kania. Kraków 1992, s. 95.

³⁰ Tenże: *Przedmowa do: tenże: Historia oka i inne eseje*. Przeł. T. Komendant. Warszawa 1991, s. 45. Należy jednak zaznaczyć z całą mocą iż, „doznania te zmieniają się w zależności od indywiduum i od sposobu życia.” Tamże, s. 47.

³¹ Tamże, s. 50, 57.

³² J. Kristeva: *Black Sun. Depression and Melancholia*. Przeł. L.S. Roudiez. New York 1989. Por. zwł. pierwszy rozdział, na który się powołuję: *Psychoanalysis – A Counterdepressant*, s. 3–30.

miotu dotkniętego depresją, który nie pragnie zrezygnować z przeszłych traum (*old traumas*), gdyż one go konstytuują. W większości przypadków smutek (*sadness*) staje się jedynym obiektem, substytutem wszystkiego innego; stąd osoby depresyjne pielęgnują i oswiają go w sobie (*cherish and tame*) z braku innego obiektu. Podmiot *Słów do napisu...* wpisuje się nie w melancholię, której cechy przejawiają się w *stricte* zewnętrznym wglądzie w tekst, ale w patologię żałoby. Krzysztof Kłosiński zwrócił uwagę, iż patologia żałoby może породzić się „w psychozę, w doznanie nawiedzania przez widma przeszłości.”³³ Dla podmiotu poematu „potworem” staje się wojna i Zagłada, które wywołują w nim intensywne poczucie winy. Pierwotny obiekt, „sprawca”, katalizator choroby, ukrywa się więc głęboko (Kristeva używa Freudowskiego terminu: *the lost object*). Wynika z tej konstatacji ważna konsekwencja: ambiwalencja uczuć: „[...] Depresja, podobnie jak żałoba, ujawnia ambiwalencję depresyjnej osoby, poprzez ukrycie agresywności względem utraconego obiektu i jednocześnie okazywanie szacunku w stosunku do obiektu żałoby.”³⁴ Poczucie winy pociąga za sobą „masochistyczne” podejście do języka, który wszak zawsze jest m o i m językiem. Kristeva zauważa, że fragmentacja, rwanie, rozcinanie jest tylko skutkiem agresji podmiotu względem utraconego obiektu. Pisze: „Lepiej, rwać, trawić, połykać i zwracać... niż stracić.”³⁵ Stąd język literatury tworzony przez osobowość depresyjną (jak w przypadku Lautréamonta, Nerval’a czy Rimbauda) ma znamiona nowości, gdyż jest pełen zakłóceń, opuszczeń, powtórzeń, słów wieloznacznych.³⁶

Stanisław Czycz odżegnywał się od zestawiania jego twórczości z awangardową (zwłaszcza Awangardą Krakowską – od tego porównania po wojnie trudno było uciec nawet Tadeuszowi Różewiczowi).

³³ K. Kłosiński: *Poezja żalu*. Katowice 2001, s. 9.

³⁴ J. Kristeva: *Black Sun...*, s. 11.

³⁵ Tamże, s. 12.

³⁶ „Das zweite Symptom der Melancholie besteht in der Degradation der Sprache, [...] durch Störung, Auslassung, Wiederholung und Polysemie.” B. Smoleń: *Das Konzept der Melancholie bei Julia Kristeva*. W: *Schuld, Gewissen, Melancholie. Akten des deutsch-polnischen Symposiums – Warschau 1997*. Wybór i oprac. P. Dybel. Warszawa 2000, s. 221, 224. Zob. na temat wyznaczników awangardowości w literaturze i jej związków z osobowością depresyjną inną pracę J. Kristevej: *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautrémont et Mallarmé*. Paris 1974.

Autor *Berenais* tak wypowiadał się o awangardzie w rozmowie z Janem Marxem:

Ja po prostu trafiłem na konieczność takiego zapisu. Męczyłem się nad próbami i sposobem uchwycenia tych jednoczesności i doszedłem do sposobu takiego. Nie wiem, czy jest on najlepszy, ale jak dotąd nie znalazłem lepszego.[...] Gdy posłu – guję się swoją techniką zapisu symultanicznego, to mam w każdym razie świadomość, że nawet, gdy to jest nowe, to wcale nie takie ważne, po prostu było mi to potrzebne i doszedłem do tego na mój użytek, i dla mnie nie byłby to powód do chwały, gdyby się okazało, że naprawdę przede mną jeszcze nikt tak nie pisał.³⁷

Dla autora *Ajola i Laora* poezja futurystów i Awangardy Krakowskiej sprowadzała się do „sztuczek”. W *Andzie* poddał krytyce owo, jak ironicznie się o nim wyrażał, „sztukopiękno”³⁸. Niemniej jednak nie można odmówić *Słomom do napisu na zegarze słonecznym* znamion nowatorstwa – wszak sam pomysł zapisu symultanicznego jest na to dowodem. Fakt, iż taki sposób wypowiedzi najlepiej oddaje Czyzowy „światoobraz”, potwierdza „diagnozę” Kristevej. Być może także poezja Tadeusza Różewicza podlega podobnej: *Niepokój* stanowi kamień milowy w rozwoju języka poetyckiego, a przecież najnowsze interpretacje jego liryki wskazują na „nieprzemijające poczucie braku” oraz „dotkliwy ślad nieobecności”³⁹ spowodowane przez „widma przeszłości”.

Zagubiony w powtórzeniu

W poemacie Czycz występuje nadmierne, wydawałoby się, nagromadzenie powtórzeń. Pojawiają się bardzo często, z maniakalną dokładnością. Okazuje się jednak, że jest to zabieg świadomy:

I poprzez
wszystkie me ściany
jestem
powtarzaniem

³⁷ Tamże.

³⁸ Zob. S. Czycz: *And*. W: Tenże: *Wiersze i proza*. Wybrał K. Lisowski. Kraków 2001, s. 16.

³⁹ R. Nycz: *Tadeusza Różewicza «tajemnica okaleczonej poezji»*. W: Tenże: *Literatura jako trop rzeczywistości*. Kraków 2001, s. 204, 205. Zob. także: K. Kłosiński: *Poezja żalu...*, zwłaszcza rozdział: *«Niepokój» Tadeusza Różewicza*, s. 154–192.

*Która jesteś w Przerazeniu
 święć się Przerazenie
 przyjdź*

[W, 84]

Maurice Blanchot zauważa, iż „ważne, ciekawe i godne uwagi jest to, co już znane i przynależy do opowieści, opowiadane po raz kolejny.”⁴⁰ W powyższym fragmencie utworu wyczuwalny jest ślad *sacrum* poprzez sparafrazowanie rytuału modlitwy – jej przekształcenie, odchylenie. W przypadku powtórzenia mamy zawsze do czynienia z „innym” – nie ma możliwości powrotu do „wcześniej istniejącego”. Odwrócenie kartki poematu i czytanie powtórzonego wersu chociażby, jest już nowością: „Co powtarza się, już było (w przeciwnym razie powtórzenie jest niemożliwe) i właśnie dlatego, że było – powtórzenie staje się nowością.”⁴¹ Podmiot poematu zdaje się być „opętany” przez powtórzenie. Ono zagarnia wszystko. I sugeruje tym samym, osobowość depresyjną (na ów fakt zwracała uwagę Julia Kristeva). W powtórzeniu podmiot zdaje się szukać ratunku: „jestem powtarzaniem”. Tak jakby powtórzenie mogło ocalić go przed „potworem” – pamięcią.

W pierwszej części poematu konstrukcja paralelczna jest prosta do uchwycenia:

Jeszcze nie jestem –
 mój czas w ciemnie
 w jego bełkocie i rzeźbach

mój czas
 z tych oddaleń
 może zbliża się do mnie
 jak z widzeń sennych

może myśl
 o tobie
 ta myśl jak wąski
 kiołek tlenu

w tworach i odgłosach ciemna
 [...]
 myśl o tobie
 jak kiołek tlenu

⁴⁰ M. Blanchot: *The Infinite Conversation*. Transl. S. Hanson. Minneapolis 1992, s. 314.

⁴¹ S. Kierkegaard: *Powtórzenie*. Przeł. B. Świderski. Warszawa 1992, s. 61.

podnosi mnie ten stwarzający
gnomon

w mijające
oczy wargi zęby w śmiechu
linie rąk bioder
imiona kolana
jak nikłe
migotania
polarnej gwiazdy
Nie jestem
jeszcze –
poza mną –

w tworach i odgłosach ciemna

[W, 75–76]

Powtarza się także (znowu „rozrywana” na sylaby) łacińska sentencja: *Nox venit, redime, tu es lux* („noc idzie, ocal/ ratuj/ odkup mnie, ty jesteś światłem”). Cezary Zalewski proponuje odczytanie utworu jako erotyku, łącząc jednocześnie całość z mitem o Orfeuszu i Eurydyce („dudni/ czarny Plutona krok”).⁴² Powyżej zacytowałam tylko fragment, gdyż wydaje się, zgodnie z ustaleniami poczynionymi wcześniej, że i w tym miejscu mamy do czynienia (mit i ta interpretacja się nie wykluczają) z „przeczcuciem śmierci”. Przede wszystkim jednak – „zasadą organizującą” w utworze jest czas. Część otwierająca utwór *Słowa do napisu na zegarze słonecznym* rozpoczyna się słowami: „Jeszcze nie jestem”. Podmiot porównuje siebie do jednej z liczb na zegarze słonecznym, do której dopiero zbliża się wskazówka – gnomon, będąca wszak cieniem: „Podnosi mnie ten stwarzający/ gnomon”. Tę część można przyrównać do filmowego *suspensu* – sygnały przekazywane odbiorcy są bardzo niejasne, ale jednocześnie wywołują niepokój: „zbliża się”, „słyszę”, „dudni”, „pulsuje”, „drga”. Czasowniki jednoznacznie wskazują na ruch „drgający”, w równych odstępach czasu podobny biciu serca: „– aorty/ odjętego serca/ pulsują”. Dodatkowo ta część jest najsilniej zrytmizowana – przy głośnym wykonaniu wrażenie oczekiwania, zbliżania się czegoś nieokreślonego (nie o tajemniczość tu chodzi), jest ogromne.⁴³ „Mój czas zbliża

⁴² C. Zalewski: *Wychodząc poza to, co jest zapisane. O strategii odbioru „Słów do napisu”...* Stanisława Czyczka. W: „Ha!art” 2002, nr 9–10, zwł. s. 37–39.

⁴³ W tym miejscu (jako o kontekście) myślę o utworze *Breathe in the air* zespołu Pink

się do mnie” – refren ten pojawia się kilka razy, nadchodząca noc wywołuje w podmiocie lęk – nie bez powodu, gdyż gnomon być może nie zdąży stać się „stwarzającym”. Wskazówka jest „odkupieniem”, ale w obliczu nocy jej moc znika. To, co zdołaliśmy odczytać jest tylko metaforą. Co kryje noc? Druga część poematu odkrywa część prawdy. Należy zaznaczyć, że idąc tym tropem, wątek Orfeusza i Eurydyki staje się pobocznym. Wszystkie ślady wskazują, że podmiot i jego lęk stają się najważniejsze. Dziewczyna jest potencjalnym wybawieniem. Krótkotrwałym. Tak jak ekstaza, do której nawiązałam wcześniej, staje się tylko na chwilę panaceum. Bez względu na wszystko, noc nadchodzi („słucham tych świeceń nocy”). Drugą część bowiem otwiera taka wizja:

Ta chwila
wznosi przejryste
wieżyczki, migocące liśćmi różowe drzewa,
(patrz, tam, u brzegów wschodniego horyzontu)

niebo jest jeszcze wilgotne
jak twoje wargi i tkliwie
dotyka nas powietrze;

ta pora;

teraz otwierają się drzwi cel śmierci
i wyprowadzani są skazańcy
(ta chwila
w którą jeszcze wchodzi ich oddech)

niech nas zabarwią
ich
czerwone pierścienie –

[W, 79]

W tym momencie oczywiste są ślady przeszłości, o których pragnie zapomnieć podmiot utworu. Noc symbolizuje „złą pamięć” – wtedy „budzą się demony”. Marek Zaleski dopowiada ważną w tym miejscu myśl: „Równie trudne, jak zapominanie w samotności, staje się pamiętanie w pojedynkę, gdy naokoło wszyscy chcą zapomnieć.”⁴⁴ We frag-

Floyd z albumu *The dark side of the moon*. Song rozpoczyna miarowe bicie serca, które na początku ledwo słyszalne, zmienia się ostatecznie w hałas...

⁴⁴ M. Zaleski: *Formy pamięci*. Gdańsk 2004, s. 151.

mencie nawiązującym do Holocaustu ujawnia się następna trudność pisania o tym wydarzeniu: „anonimowość śmierci”.⁴⁵ To będą zawsze niezidentyfikowani „oni”...:

– białe szczątki tych, którzy byli,
oni dalecy są już jak światła galaktyk,
opadając przez czas
prószą w twoje ciało, przeświecają
przez skórę, przez włosy
i słyszę
w tym migotaniu cichnięcie strun,
pękania murów
(spada
rozżarzone południem ziarnko piasku,
oddaje
swoje ciepło wodom oceanu),
biali prosząc przez wieki,
przeświecają
przez skórę, przez włosy,
powoli
wypełnia cię ten ciężar –
powoli wypełnia mnie ten ciężar
[...]
jeszcze świeci we mnie
jakiś zakręt rzeki
jest dotyk
nieśmiałych dłoni
zapach deszczu we włosach
i zapach
prochu i rdza na bombach i ogłuszające
wybuchy poniemieckich min w starym kamieniołomie daleko
za miastem
czy tam czy jestem tutaj czy będę
[...]
wzniesiony
jestem we wszystkich stronach czasu
we wszystkich temperaturach

⁴⁵ Tamże, s. 158.

(we wszystkich stronach śmierci wszystkich
ośłupieniach)

[W, 80–83]

Fragmenty te świadczą o, jak określa ów fakt Maurice Blanchot w *L'écriture du désastre*, „wywróconym porządku egzystencjalnym” oraz „zaburzonym porządku czasowym”.⁴⁶ Píše także: „Doświadczone nieszczęście zmusza nas, abyśmy przestali odczuwać czas jako nieodwracalny. Gdy poddajemy się temu wymogowi, «tamten» czas staje się naszym czasem, poczucie koherencji i porządek właściwy naszemu własnemu zanurzeniu w czasie zanika.”⁴⁷ Pisanie poprzez doświadczenie *désastre* (klęski, katastrofy – to drugie słowo bardziej odpowiada dyskursowi Zagłady, choć nie oddaje jego pełnego sensu – czy można go w ogóle oddać?) Blanchot nazywa symbolicznym, zastępczym jako wycofanie się, ucieczkę od rzeczywistości (*défaillance par l'écriture*). Wkraczając w tak poraniony świat piszący próbuje, za pomocą kalekich słów, powołać ów świat do życia, niejako stworzyć na nowo jako niedoszłą niewiadomą (*l'inconnu mal rendu*).⁴⁸ Tak powstały, jest kreacją podmiotu, który chroni się w nim jako jedynym, który może znieść pamięć o „tamtych” wydarzeniach. Stąd obecna w poemacie nieciągłość, częste uciekanie w dygresje, marginalia. Są one, konkluduje Blanchot, „aktem najwyższej powagi i o zasadniczym znaczeniu. Owo «nic» zamieszkałe w eliptyczności przestrzeni tekstu uruchamia dyskurs, który – pomimo, że znajduje swoje odniesienie w pamięci czy rzeczywistości – jest «widmowy» (*spectral*).”⁴⁹ Z taką „przestrzenią tekstu” mamy do czynienia w poemacie Czycza – owe pozorne „nic” stanowią tylko o wadze „tamtych” spraw, od których nie można uciec, z zaznaczeniem – w odniesieniu do podmiotu poematu – że znajdujemy się w przestrzeni „postpamięci”, projekcji trybu świadka, dla którego „doświadczenie niebyłe” jest nieustannie obecne.

⁴⁶ M. Blanchot: *L'écriture du désastre*. Paris 1959, s. 23. Cyt. za: M. Zaleski: *Formy pamięci...*, s. 155.

⁴⁷ Tamże, s. 155–156.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Tamże.

Wielość w „Czyczowości”

Jedną z podstawowych kategorii muzycznych, które można zastosować w odniesieniu do *Słów...* jest polifoniczność, na którą składają się: kontrastowość, dysonans i kontrapunkt. U Czyczka, o czym pisałam wcześniej, fakt jej istnienia jest niepodważalny. Przeciwnicy angażowania teorii kontrapunktu do literackiego dyskursu piszą w tym przypadku o „postpunkcie” jako, że literaturze obce jest pisanie „jednoczesne” (nieodzwonne w przypadku form polifonicznych w muzyce⁵⁰). Poemat Czyczka wymaga od swoich odbiorców symultanicznego wykonywania poszczególnych części. Oprócz tego, w niektórych miejscach pojedyncze głosy łączą się – jak w cytowanej już „scenie” eks-tazy. W takich miejscach uzyskujemy dodatkowo semantyczne uzasadnienie wyboru takiej, a nie innej techniki pisarskiej. Zauważmy także, że z trzech obecnych głosów, co najmniej dwa zawsze wykluczają się wzajemnie⁵¹. Zaznaczyć także trzeba, iż w muzyce wyróżnia się dwa rodzaje dysonansów: harmoniczny i melodyczny. Z pierwszym spotykamy się, gdy współbrzmia niezgodnie dwa lub więcej dźwięki. Melodyczny dysonans pojawia się wtedy, gdy niezgodność pojawia się w następowaniu dźwięków po sobie. Jednym słowem: pierwszy rodzaj dysonansu posiada aspekt synchroniczny, drugi natomiast – diachroniczny. Oba są obecne w poemacie. W ramach jednego głosu dysonans pojawia się bardzo często – jak w przypadku skontrastowania obozów śmierci („teraz wyprowadzani są skazańcy”) z chwilą, gdy „niebo jest jeszcze wilgotne/ jak twoje wargi”. Byłby to dysonans melodyczny. Dysonans harmoniczny („synchroniczny”) widoczny jest w poniższym fragmencie:

⁵⁰ K. Régamey: *Treść i forma w muzyce*. Warszawa 1933. Ustalenia w tej kwestii cytuję za: T. Makowiecki: *Poezja a muzyka*. W: *Muzyka w literaturze...*, s. 28–29.

⁵¹ Cezary Zalewski proponuje rozróżnienie relacji zachodzących między poszczególnymi głosami. Wymienia następujące: syntetyczną, antyetyczną, neutralną. Pierwsza z nich „zakłada wybór głosu dominującego, który uzyska rozwinięcie, kontynuację (ew. przekształcenie) w pozostałych”. W drugiej „głos dominujący zostaje «ustawiony» tak, aby uzyskać efekt jak najmocniejszego kontrapunktu; głosy istotne pozostają zatem w wyraźnej opozycji, dzięki czemu powstają układy kontrastowe, oparte na wzajemnej sprzeczności.” W trzeciej (neutralnej) „głosy istotne tworzą różne «wersje» podstawowego tematu (zawartego w głosie dominującym), generując jego kolejne – ale nie wykluczające się – ujęcia.” C. Zalewski: *O strategii odbioru „Słów do napisów...”*, s. 35.

i ten twój skok
– w las pomiędzy brzaskowym
dzieciństwa opowiadaniem w porze warg, zębów, ramion
– przybliżający dalekie a uderzeniem łuny śmierci
[W, 88]

Dwa ciągi obrazów w powyższym fragmencie: dzieciństwa i wojny – choć nie wykluczają się, stanowią odrębne skojarzenia. Głos po lewej przypomina o „sielskiej i anielskiej” niedorosości, zaś ten z prawej jest już gorączkowym zapisem wspomnień wojennych. Zaskakuje duża ilość spółgłosek szczelinowych i drżącego *r* we fragmencie po prawej stronie, które jednocześnie rytmizują wypowiedź. Przy głośnym czytaniu pogłębia się wrażenie złości, szarpania, rwania. Oba porządki głosów wskazują na widoczną u Czycza ambiwalencję przejawiającą się zarówno na poziomie zestawień leksykalnych jak i większych porządków wersologicznych, a w końcu – ciągów wypowiedzi. Cecha ta zresztą naprowadza na ustalenia Julii Kristevej w kwestii osobowości depresyjnej – rozpiętej zawsze pomiędzy dwoma sprzecznymi dążeniami; w tym przypadku: wspomnień z dzieciństwa. Dla Hermanna Brocha technika zapisu symultanicznego wskazuje na „dzieło totalne”, gdyż tak naprawdę:

[...] zawsze chodzi o symultaniczność, o jednoczesność nieskończonej wielości sposobów na ukazanie odmian tego, co symboliczne, wszędzie czuje się dążenie do tego, by nieskończoność nieuchwytnego, na którym opiera się świat i które jest tego świata rzeczywistością, uchwycić i opleść ciągami symboli, znajdującymi swój wyraz możliwie w jednym i tym samym czasie. [...] Zawsze chodzi o stworzenie jedności z następowania po sobie wrażeń i przeżyć [...], jednym słowem, wytworzenie ponadczasowości dzieła sztuki.⁵²

⁵² H. Broch: *James Joyce i współczesność...*, s. 17. W tym miejscu warto zaznaczyć, iż Stanisław Czycz modernizmowi wiele zawdzięcza (nawet jeśli nie wpisujemy weń Wielkiej Awangardy); okaże się nawet, że Czyczowi bliżej do modernizmu, niż postmodernizmu... Zob. na temat definicji i wyznaczników modernizmu: R. Sheppard: *Problematyka modernizmu europejskiego*. Przeł. P. Wawrzyszko. W: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Pod red. R. Nycza. Kraków 1998, s. 71–140. Ryszard Nycz traktuje modernizm po l s k i jako „inkluzy postmodernizmu” wyznaczając cezurę na lata 60-te XX wieku. Jednym słowem – modernizm od tego czasu stał się zamkniętą, autonomiczną całością funkcjonującą w obrębie postmodernizmu. Czy Stanisław Czycz wpisywałby się w tak pojęty modernizm? Zob. R. Nycz: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 2002, s. 45.

Idea *Gesamtkunstwerk*, w znaczeniu jakie jej przypisuje Broch, realizuje się w *Słowach do napisu*... Tak naprawdę jednak okazała się przydatnym „narzędziem” badawczym w „deszyfrowanym” przeze mnie utworze. Bo czyż nie jest tak, jak chciał Bachtin, iż forma wciela treść? Architektura utworu, oprócz porządku ciała, wskazuje na doświadczenie cierpienia, które wszak wpisane zostaje w samą formę poematu: fraktalną, poszarpaną. Z kolei muzyczność realizując się poprzez ciało (wymowa, oddech, rytm) oraz pewne kategorie muzyczne wskazuje na sam status Zagłady: polifoniczny, rozedrgany lecz właściwie Nieuchwytny, Niepoznawalny do końca. Owe „oddźwięki”, a raczej fragmenty dźwięków, przekazywane „kalekująco” przez podmiot poematu, potwierdzają zarówno trudność pisania o Tamtym, jak i przytłaczający ciężar pamięci, które przysługują przecież świadkom nieszczęść, wraz z konsekwencjami dla języka, którym się posługują: nicztwiejącego i kalekiego. Wprojektowane, jak w przypadku Czyczka, w pamięć, stają się równie silnym przeżyciem, jednakże język nie odpowiada tym samym: zamiast eliptyczności – rwanie struktury tekstowej, zamiast pustki wpisanej w dzieło – pustka rozpisana pomiędzy wersami, i wreszcie, zamiast niemożności wypowiedzenia – nadmiar słów w obawie przed rozpląnięciem się swojego „ja”.

Abstract

In the abovementioned article the author thinks over the category of ‘post-memory’ by Marianne Hirsch with reference to, still present in the shade of prosaic works, Stanisław Czycz’s poem entitled *Words to the Caption on the Sundial*. It turns out that the creation of the subject that overcomes depression, according to Julia Kristeva’s psychoanalytic theory, the subject that cannot/ does not desire to release from the past traumas as they are the ones that create the language of the piece of work, accompanies specific projection of memories dealing with II World War – in particular Holocaust as the event that did not happen.

Krzysztof Kaiser

Gdybym mógł cię opisać...

O śmiertelności języka w *Moim dziele pośmiertnym* Jarosława Marka Rymkiewicza

Istnieć to znaczy artykułować się, to znaczy mówić. Kto milczy ten nie istnieje. Istnieć to znaczy być w języku, określać się, opowiadać o sobie, wyrażać się. [...]

Wtedy się istnieje, bowiem i człowiek indywidualny, i naród istnieją przez język, pojmowany najszerzej, jako dawanie wyrazu we wszystkich językach kultury¹.

Przytoczona wypowiedź Jarosława Marka Rymkiewicza nie pozostawia wątpliwości, jak ważną rolę przypisuje autor *Zachodu słońca w Milanówku* językowi.

Jednocześnie cytat ten stanowi źródło pytań o sposób istnienia słowa poetyckiego, które „coś uobecniając, samo się uobecnia”² oraz o możliwość wyrażenia przez język tego, co indywidualne. Odpowiedź na tak sformułowane pytania mogłaby rozjaśnić sposób, w jaki poeta określa się wobec toposu uobecnienia w tekście.

W obrębie swojej twórczości Rymkiewicz zdaje się formułować dwie uzupełniające się odpowiedzi na pytanie o *modus essendi* słowa. Ślad pierwszej z nich możemy odnaleźć w wierszu *Traktat metafizyczny*, umieszczonym w zbiorze *Co to jest drożdż*. Jak pisze Marzena Woźniak-Łabieniec:

Traktat ten, zgodnie z tradycją gatunku, podejmuje najistotniejsze problemy metafizyczne. Nie tylko [...] wytycza granicę między słowem a rzeczą, ale również określa sposób istnienia słowa. Jest to istnienie niezależne od bytów [...]. Wobec ograniczonych możliwości istnienia bytów

¹ „Jedną mową przemawiają żywi i umarli...” (Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Beata Chmiel). „Przegląd Powszechny” 1985, nr 12, s. 334–335.

² H.G. Gadamer: *Czy poeci umilkną*. W: Tenże: *Poetica*. Tłum. M. Łukaszewicz. Warszawa 2001, s. 94–95.

realnych [...] słowa są wolne od tych ograniczeń. Ich sens polega nie na tym, że nazywają, ale na tym, że tworzą nową rzeczywistość. Zamiast oddać do czegoś poza sobą, zatrzymują uwagę na sobie³.

Jednak już w wierszach ze zbioru *Thema regium* refleksja nad statusem języka prowadzi poetę do odmiennych wniosków. Jak pisze wspomniana badaczka poezji Rymkiewicza – „wiele utworów zawartych w zbiorze *Thema regium* oraz *Moje dzieło pośmiertne* stanowi refleksję nad nietrwałością tego niedoskonałego narzędzia”⁴.

Strategia poetycka, jaką obiera autor, aby zobrazować inny sposób patrzenia na język, polega na zrównaniu sposobu istnienia słowa z innymi bytami.

Wzorcowym pod tym względem przykładem jest wiersz *Dodaj słowo do rzeczy*⁵, w którym już pierwsze wersy inicjują wspomniany proces:

Dodaj słowo do rzeczy albo rzeczy do słowa
dodaj siebie: jest rzeczą twoja biedna głowa

jest rzeczą każdy język każde twoje kolano
niech jak rzeczy przy rzeczach nasze łokcie staną

Widoczne w pierwszych wersach zreifikowanie mające na celu zniesienie dystansu („Niech ściana ci opowie / niech cię nic nie dziełi”) między trzema, wydawałoby się, zupełnie odmiennymi bytami jest tylko warunkiem wstępnym mającej miejsce w późniejszym wersach somatyzacji:

Dodaj próchno do próchna Niech to gnienie gnije
Świat to jest pusta czaszka, która je i pije
Dodaj umysł: niech krwawi i we krwi wapnieje
Niech ciemna noc umysłu w tym umyśle dnieje

Zabieg urzeczowienia lub nadania rzeczom i językowi atrybutów materii ożywionej (zwykle takich, które zawierają się w polu semantycznym wyrazu śmierć) można znaleźć także w innych wierszach zbioru *Moje dzieło pośmiertne*.

³ M. Woźniak-Łabieniec: *Klasyk i metafizyka. O poezji J. M. Rymkiewicza*. Kraków 2002, s. 144–145.

⁴ Tamże, s. 175.

⁵ J.M. Rymkiewicz: *Dodaj słowo do rzeczy*. W: Tenże: *Moje dzieło pośmiertne*. Kraków 1993, s. 17.

Biblijne „słowo wcielone” staje się przedmiotem dialektycznej gry w wierszu *Popiół są nasze słowa*⁶:

I jak gwiazda z popiołu co się wciąż spopiela
Słowo wciela się w ciało Ciało w słowo wciela

lub też obiektem opisanej wyżej somatyzacji, jak w szczególnie interesującym nas wierszu pt. *Gdybym mógł cię opisać*⁷:

psujesz się ślepa czaszko powszechny języku
każde słowo gnijące wszelki nasz słowniku

W Rymkiewiczowskim *danse macabre* tańczą więc zarówno rzeczy, jak i „powszechny język”. Najlepszą konkluzją takiego stanu rzeczy jest opinia Marzeny Woźniak-Łabieniec:

Ludzkie ciało, język, umysł i krzesło, stoją obok siebie, jak „rzeczy, przy rzeczach”.

Wobec Boga ich status istnienia jest identyczny: są nicością⁸.

Taki sposób ujmowania języka w wierszach Rymkiewicza został dokładnie opisany przez badaczy⁹. Konsekwencją somatyzacji słowa jest przypisanie mu cechy wspólnej każdej materii ożywionej – śmiertelności. Warto w tym miejscu nadmienić, że somatyzacja słowa w przestrzeni twórczości Rymkiewicza nie zawsze jest kojarzona z rozkładem ciała. „Wcielenie” słowa może również, zgodnie z tradycją biblijną, oznaczać jego ożywienie. W tym przypadku osobą „dokonującą” swoistego zmartwychwstania słowa wydaje się czytający. Takie upomnienie się o czytelnika zawiera wiersz o incipicie *Moje kości rozwijazane*¹⁰:

Kto pozbiera kto zawiąże
Co tak mi się rozsypało

⁶ J.M. Rymkiewicz: *Moje dzieło pośmiertne...*, s. 9.

⁷ Tenże: *Gdybym mógł cię opisać*. W: Tenże: *Moje dzieło pośmiertne*. Kraków 1993, s. 15.

⁸ M. Woźniak-Łabieniec: *Klasyk i metafizyka...*, s. 182.

⁹ Oprócz cytowanej pracy Woźniak-Łabieniec zagadnienie somatyzacji słowa w poezji Rymkiewicza zostało ostatnio poruszone także w publikacji D. Pawelca: *Pomnik czy wiersz?* W: Tenże: *Od kołysanki do trenów. Z hermeneutyki form poetyckich*. Katowice 2006, s. 140–141 oraz pracy A. Poprawy: *Kultura i egzystencja w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*. Wrocław 1999, s. 83–87.

¹⁰ J.M. Rymkiewicz: *Thema regium*. Warszawa 1978, s. 20.

Kto do kości doda słowa
I do słów kto doda ciało.

Jeśli cokolwiek może ocaleć w języku, to staje się tak jedynie w relacji do czytającego. W tym sensie można powiedzieć, że „proces odbioru okazuje się nie mniej ważny niż proces tworzenia”¹¹. Jednocześnie właśnie w tekstach, w których znajdziemy zwroty do adresata, można wyraźnie dostrzec ślady sceptycyzmu poety wobec toposu uobecnienia. Trudno bowiem – jak w wierszu *Już mnie nie ma*¹² – odpowiedzieć na pytanie o owo „coś” ocalone w tekście:

Może krew może deszcz w oczodołach
To nie ja Nie wiem kto to cię woła.

Taki stan rzeczy nie wpływa jednak na cechy języka będącego medium komunikacji poetyckiej: warunkiem jego intersubiektywności jest posługiwanie się pojęciami ogólnymi. Zatem postulowana przez poetę (zwłaszcza we wczesnej twórczości) transgresja podmiotu w fakt kulturowy¹³ otwiera poezję Rymkiewicza na nowy temat – problemem wyrażalności w języku tego, co indywidualne i niepowtarzalne.

Próbę zmierzenia się z tym zagadnieniem można znaleźć w przywołanym już we fragmencie wierszu *Gdybym mógł cię opisać*:

Co na świecie? Co zawsze Psuło się i psuje
A ile popsutego kto to porachuje

Psuje się dłoń prowadząc po papierze pióro
Psujesz się każda czaszko Gnijesz wszelka chmuro

Usychasz każdy listku z kosmicznego drzewa
Czaszko każda wiatr każdy toczy cię rozwiewa

Psujesz się boś powszechna gnijesz boś wszelaka
I wiele razy zgnijesz boś też wieloraka

Każda chmuro gnijąca wszelka czaszko głucha
Powszechne miałas ucho i już nie masz ucha

Uniwersalny język miałas już go nie masz
Jakże mi cię żal czaszko wszelka czaszko niema

¹¹ M. Woźniak-Łabieniec: *Klasyk i metafizyka...*, s. 184.

¹² J.M. Rymkiewicz: *Moje dzieło pośmiertne...*, s. 15.

¹³ Zob. R. Przybylski: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978, s. 43–44.

Psujesz się ślepa czaszko powszechny języku
Każde słowo gnijące wszelki nasz słowniku
Wszelki twój język każda twoja kość próchnieje
We wspólnym grobie czaszek dzień ostatni dnieje
A tam już nic twojego wszystko masz pospołu
W uniwersalnym mroku powszechnego dołu
Gdybym mógł cię opisać szczegół po szczególe
Gdybyś nie była czaszką która jest w ogóle
Gdybym miał język w czaszce własny i jedyny
Ale ja jestem czaszko z tej co wszyscy gliny
I w tej mogile wspólnej gdzie kość o kość zgrzyta
Mój każdy język wszystkich o każdego pyta

Lektura całości tekstu pozwala dostrzec, że nakładają się tutaj na siebie dwa rodzaje dyskursu – filozoficzny, do którego należy ironicznie potraktowana koncepcja *języka uniwersalnego*¹⁴ i w którym pobrzmiwają echa sporu o uniwersalia czy też idei *haecceitas*, oraz aktualizowany w tej wypowiedzi poetyckiej dyskurs biblijnych ksiąg mądrościowych. Wyrażnym intertekstem wiersza jest bowiem Księga Kohelecia, do której bezpośrednio odsyła zawarta w pierwszym wer-sie parafraza *vanitas*.

Następujący po niej dystych kontynuuje i rozwija ten motyw, jednakże wraz z obecną w szóstym wersie apostrofą do „czaszki każdej” nagromadzenie epitetów podkreślających powszechność śmierci zaczyna zwracać uwagę na inne sensy ukryte pod tymi, zdawałoby się, jednoznacznymi wyrażeniami.

To, co powszechne („Psujesz się boś powszechna Gnijesz boś wsze-laka”), pierwszy człon zarysowującej się opozycji ogólne-indywidu-alne, zaczyna przywoływać znaczenia filozoficzne. Czaszka, do której skierowana jest apostrofa, może być bowiem traktowana jak pojęcie ogólne – „idea języka”¹⁵.

Od tego momentu sens utworu zdaje się przekraczać sposób ujęcia tematu w Księdze Kohelecia, kierując się w stronę wspomnianych już

¹⁴ Aczkolwiek topos języka uniwersalnego można również wywieść z biblijnego „języka Adamowego”.

¹⁵ Zob. J.M. Rymkiewicz: *To jest pojęcie krzesła*. W: Tenże: *Moje dzieło pośmiertne...*, s. 18.

zagadnień filozoficznych. Prawdopodobnie dlatego nie można mówić w tym przypadku o prostej transpozycji biblijnego tematu. Zwłaszcza że poeta, w zgodzie ze swoim programem poetyckim, zwykle podejmuje motywy zawarte w tradycji z wyraźną świadomością historii odczytań danego tematu¹⁶. Jak pisze Stanisław Balbus, analizując Rymkiewiczowski cykl *Do trupa*:

Nie jest to i w ścisłym sensie transpozycja, gdyż jej temat (jako topos) ma charakter transsemiotyczny, przynależny do wielu systemów, które cykl Rymkiewicza ewokuje, jako swego rodzaju perspektywiczny układ wzorców¹⁷.

Należy również podkreślić, że zarówno motyw *vanitas*, jak i wspomnianą grę odcieniami znaczeń można potraktować jako wprowadzenie do właściwej, bardziej szczegółowej problematyki utworu. Ten właściwy temat, określony już przez tytuł, zaczyna być dostrzegalny w późniejszych partiach tekstu:

Uniwersalny język miałś już go nie masz
Jakże mi cię żal czaszko wszelka czaszko niema

Psujesz się ślepa czaszko powszechny języku
Każde słowo gnijące wszelki nasz słowniku

Dla pełniejszego odczytania przytoczonego po raz drugi fragmentu kluczowe wydaje się stwierdzenie odnoszące się do apostrofowanej czaszki, zawarte w wyższych partiach tekstu: „psujesz się boś powszechna”. Atrybutem nietrwałości zostaje obarczone tutaj nie to, co indywidualne, lecz to, co powszechne. Co więcej, nietrwałość i rozkład wynikają właśnie z powszechnego, ogólnego charakteru przedmiotu, do którego skierowana jest apostrofa. Podobną myśl formuluje poeta w wierszu *To jest pojęcie krzesła*¹⁸:

[...]
To jest uniwersalne każde i wszelakie
Ten sens już nie ma sensu Ten znak nie jest znakiem
[...]
To jest pojęcie krzesła Tego krzesła nie ma
To są łzy wszystkich krzesel To ich skarga niema

¹⁶ Tenże: *Czym jest klasycyzm*. Warszawa 1967.

¹⁷ S. Balbus: *Miedzy stylami*. Kraków 1996, s. 368.

¹⁸ J.M. Rymkiewicz: *Moje dzieło pośmiertne...*, s. 15.

[...]

To jest pojęcie krzesła To co uczestniczy

To nicość w każdej krtani zgrzyta piszczy syczy

Pojęcie, podobnie jak rzecz i zsomatyzowany język, jest nicością, lecz taki status istnienia wynika z tego, że nie jest ono w stanie ująć istoty „tego oto” konkretnego przedmiotu, a tym samym ocalić go w tekście. Dlatego też pojęcie jest jedynie „skargą niemą” przedmiotów. Ogólność, konieczna, aby pojęcie mogło być tym „co uczestniczy” w każdym przedmiocie tego samego rodzaju, staje się w poezji Rymkiewicza „przepaścią wszystkich krzeseł”, która „w każdym krześle ziewa¹⁹”. Jest zatem, jako to, co nie jest w stanie uchwycić i uobecnąć konkretnej rzeczy, wartościowana negatywnie. Analogicznie, „skazę ogólności” zawiera w sobie również „uniwersalny język”. Taki kierunek interpretacji antycypuje wyrażoną później *explicite* prośbę o inny, własny język:

Gdybym mógł cię opisać szczegół po szczególe

Gdybyś nie była czaszką która jest w ogóle

Gdybym miał język w czaszce własny i jedyny

Ale ja jestem czaszko z tej co wszyscy gliny.

Przytoczone wersy wprowadzają w centrum problemu, jednocześnie wskazując na dwoistość zagadnienia. Z jednej strony, przyczyną niepowodzenia aktu opisu jest przedmiot, który „jest w ogóle” i jako taki nie poddaje się deskrypcji. Z drugiej strony, podmiot upomina się o język, który byłby w stanie opisać przedmiot, a nie jedynie zamienić go w idee języka. Powstaje tutaj pewna zagadka interpretacyjna, na którą trudno znaleźć odpowiedź w tekście – czy możemy mówić tylko o niezwiązanym z sobą następstwie faktów, czy też pojęciowy charakter przedmiotu opisu (czaszki) wynika z próby wyartykułowania jej w języku?

Jeżeli przyjmiemy, że pojęciowość w tym wierszu jest wynikiem ujęcia w języku, podmiot liryczny niejako powtórzyłby jeden z zarzutów, jaki twórcy doby romantyzmu skierowali w stronę oświeceniowej koncepcji pamiętki. Jak pisze Ireneusz Opacki, „oświeceniowy typ pamiętki z jeszcze innej strony został przez romantyków zaatakowany: od strony swojej czytelności, od strony zdolności do przenoszenia

¹⁹ Tamże, s. 15.

informacji²⁰". Informacjami, które nie mogły zostać wyrażone, były przede wszystkim treści jednostkowe, dotyczące indywiduum.

Interesujący jest fakt, że ten powtórzony gest krytyczny jest wymierzony w medium poetyckie, które miało według romantyków stanowić „pamiętkę dokładną”.

Jednak taka „maksymalistyczna” interpretacja wymagań, jakie stawia podmiot wiersza słowu poetyckiemu, nie daje się obronić w świetle całego zbioru. Ambiwalencja, która cechuje stosunek *alter ego* poety zarówno do języka, jak i konwencji tekstu jako miejsca uobecnienia, ujawnia się w wersach wieńczących wiersz *Chciałem żeby to było*²¹:

Chciałem żeby to było jak kamień na grobie
Pewnie wystarczy tyle zostawić po sobie.

Jak się wydaje, nawet obniżona skala oczekiwań autora wobec uobecniającej mocy tekstu jest podszyta niepewnością.

Pozostaje do rozważenia rola, jaką pełni w konstituowaniu się sensu wiersza apostrofowany przedmiot. Według Marzeny Woźniak-Łabieniec, „apostrofa skierowana do czaszki przypomina nam Hamleta snującego nad czaszką Yorika refleksję o przemijaniu²²”. Zgodnie z kierunkiem, jaki wyznacza ta próba zrozumienia wiersza, czaszka stanowiłaby raczej symbol niewyraźności tego, co indywidualne. Symbol odczytywany zgodnie z tradycją jako symbol śmierci, ale w znaczeniu „śmierci dla tekstu” – która stanowi konsekwencję rozdzwiku między pragnieniem zawartym w tytule wiersza a niemożliwością jego realizacji. We „wspólnej mogile” wiersza leżałyby więc „kości wspólne” – czyli to, co właściwe każdemu. Wypowiedź podmiotu lirycznego w takim ujęciu byłaby wypowiedzią *post factum*, już po dokonaniu u(nie)śmiertelniającej tematyzacji przedmiotu.

Warto zauważyć, że w świetle uwag o roli odbiorcy w konstituowaniu się „ocalających” właściwości tekstu problemu uobecniającego opisu apostrofowanego przedmiotu nie rozwiązuje również, zaczerpnięta z *Dociekań filozoficznych* Ludwiga Wittgensteina, idea „języka prywatnego”:

²⁰ I. Opacki: *Pomnik i wiersz. Pamiętka i poezja na przełomie Oświecenia i romantyzmu*. W: Tenże: „W środku niebokręga”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 159–160.

²¹ J.M. Rymkiewicz: *Moje dzieło pośmiertne...*, s. 27.

²² M. Woźniak-Łabieniec: *Klasyk i metafizyka...*, s. 176.

Taki język nie jest prywatnym kodem [...] ani językiem służącym jedynie do rozmowy z samym sobą [...], ani nawet nie jest językiem, którym mówi tylko jedna osoba. Nie jest językiem prywatnym na mocy faktów, lecz językiem, który z zasady nie jest językiem wspólnym i którego z zasady nie można nauczyć, ponieważ jego słowa odnoszą się do tego, co może znać jedynie mówiący, a mianowicie do jego przeżyć prywatnych²³.

Warto więc zwrócić uwagę, że nawet jeśli taki język mógłby zaistnieć²⁴, przedmiot w nim opisany stanowiłby swoisty przykład „śmierci dla czytelnika”, zostałby bowiem wyrażony w nieintersubiektywnym języku.

Metapoetycka wymowa wiersza, która zawierałaby się w odpowiedzi na pytanie o moc słowa poetyckiego, musi być zapośredniczona w wysuniętych na plan pierwszy w tej interpretacji sensach metajęzykowych. Dzieje się tak dlatego, że autor *Animuli* zajmuje się w swojej twórczości językiem przede wszystkim jako tworzywem poezji²⁵. Na płaszczyźnie metapoetyckiej można więc powiedzieć, że podmiot liryczny nie dysponuje taką dykcją poetycką, która umożliwiałaby zrealizowanie intencji zawartej w tytule. Świadczy o tym ironiczny dystans, z jakim w zbiorze *Moje dzieło pośmiertne* podchodzi autor zarówno do celu poezji, jak i figury poety, „czaszki wśród czaszek, a wśród snów planety”²⁶.

W kontekście tych rozważań znamienny jest fakt, że w kończącym wiersz dystychu podmiot „znika” z tekstu:

I w tej mogile wspólnej gdzie kość o kość zgrzyta
Mój każdy język wszystkich o każdego pyta.

Sytuacja ta wyraźnie przypomina wiersz pt. *Kartka*, w którym, jak pisze Dariusz Pawelec:

Przekorny podmiot tekstu Rymkiewicza, wybierając biel pustej kartki, zatrzymuje się na krawędzi wieczności. Inaczej niż gdyby postępował w zgodzie z konwencją motywu horacjańskiego, pragnie ocalić przed pochłonięciem tę część siebie, która nie poddaje się bądź po prostu z in-

²³ H.J. Glock: *Słownik wittgensteinowski*. Tłum. M. Hernik, M. Szczubińska. Warszawa 2001, s. 49.

²⁴ Wittgenstein odrzuca taką możliwość.

²⁵ Zob. M. Woźniak-Łabieniec: *Klasyk i metafizyka...*, s. 128.

²⁶ J.M. Rymkiewicz: *Moje dzieło pośmiertne...*, s. 10.

nich przyczyn, np. mocy wyboru poety, nie podlega symbolicznej wymianie²⁷.

Jak się wydaje, jedną z „innych przyczyn” jest metajęzykowa świadomość poety współczesnego, który wie, że w „ars poetica jako ars moriendi²⁸” może uczestniczyć jedynie to, co wspólne rzeczom i doświadczeniu. Świadomość ta jest naznaczona ambiwalencją, gdyż to, co wspólne, czyli zarazem moje i obce²⁹ („mój każdy język”) *residuum* jest również gwarancją aktualności dzieła, w którym język „wszystkich o każdego pyta”. Tym samym tekst zostaje otwarty na, niezwykle ważny w Rymkiewiczowskiej koncepcji poezji, proces odbioru. I chyba w tym spełnia się oparta na paradoksach i grze z konwencją koncepcja dzieła pośmiertnego poety – „wiersza – trupa, który gada³⁰”.

Podsumowując, możliwa do odczytania w wierszu *Gdybym mógł cię opisać* odpowiedź – negatywna – na pytanie o językową wyrażalność tego, co indywidualne, wskazuje na inny aspekt śmiertelności języka. Poddany somatyzacji język zdaje się „nicością” również dlatego, że jest w stanie uobecnić w sobie tylko to, co ogólne. Z natury nieintersubiektywne, indywidualne treści oraz istota konkretnego przedmiotu wydają się martwe dla tekstu.

Z drugiej strony, specyfika zawartego w życzeniu podmiotu wiersza „języka własnego i jedyne” wprawdzie umożliwiałyby ujęcie wspomnianych treści, lecz nie gwarantowałyby ich komunikowalności. W konsekwencji, stosunek poety do języka waha się między słowami Martina Heideggera, uwadze dotyczącej charakteru ogólności, według których „ogólność odnosząca się w równej mierze do wszystkiego, co szczególne, jest zawsze czymś na równi obojętnym, ową «istotą», która nigdy nie może stać się istotna”³¹, a zgodą na język, w któ-

²⁷ Dariusz Pawelec: *Od kołysanki do trenów...*, s. 150–151.

²⁸ Zob. tamże, s. 138.

²⁹ Nadmienić można, że opozycja tego, co ogólne, oraz tego, co indywidualne jest w wąskiej perspektywie tomu *Moje dzieło pośmiertne* ekwiwalentna z opozycją obce–moje. Na wymiennosc elementów tej pary opozycji wskazuje bezpośrednio wers „A tam już nic twojego wszystko masz pospołu”. W sposób bardziej zawołowany wskazują na nią takie fragmenty jak „A to jest moje krzesło To jest rzecz umarła” lub „Moja jabłoń jest inna niż inne jablonie. / Jej krzywa gałąź jedyna wśród gałęzi świata”, jak i koncepcja „języka własnego”, który hipotetycznie byłby w stanie opisać rzecz „szczegół po szczególe”.

³⁰ J.M. Rymkiewicz: *Moje dzieło pośmiertne...*, s. 19.

³¹ M. Heidegger: *Objaśnienia do poezji Holderlina*. Tłum. S. Lisiecka. Warszawa 2004, s. 34.

rym, według słów Hansa Georga Gadamera, „«wspólny umysł» nadal znajduje przystań w poezji”³².

Abstract

The topic of the article is an attempt to present two aspects of the mortality of language in Jarosław Marek Rymkiewicz's works in the perspective of the question about poet's attitude towards the topos of making something present in the text. In the first aspect language mortality appears in the poetry of the author of *My Posthumous Work* as the convention of somatization of the way of existence of the poetic word. The interpretation of the poem *If I Could Describe You ...* coming from that volume points at another reason for language mortality – resulting from impossibility of making present what is individual.

³² H.G. Gadamer: *Czy poeci umilkną*. W: Tenże: *Poetica*. Tłum. M. Łukaszewicz. Warszawa 2001, s. 95.

Marzena Śpiewła

Umieranki Krystyny Lars

Krystyna Lars jest poetką pokolenia „Nowej Prywatności” i mimo że nie należy do tysiąca autorów tego czasu, publikujących wyłącznie w almanachach, wydawnictwach zbiorowych, prasie, to jednak jest poetką „zaniedbaną”. Zaniechaną w sensie pewnego przeoczenia. Jej sylwetka przybliżona jest jedynie w paru antologiach¹, a jej dwa najbardziej znane wiersze to *Urodzę nóż* i *Obdzieranie ze skóry*. W zbiorze *Poezji polskiej* Piotra Kuncewicza czytamy, że „Krystyna Lars manifestuje krańcowy indywidualizm, zstępujący w mrok ciała i duszy, w sny i w biologię”². Jej dwa pierwsze tomy, *Ja, Gustaw* (1982) i *Chirurgia mistyczna* (1985), uważane są za ważne świadectwo życia duchowego „Nowej Prywatności”. Bunt przeciw schematom, ogółowi i doktrynerstwu w sztuce są głęboko widoczne również w późniejszej twórczości Lars. W recenzjach pierwszych tomików poetki czytamy, że z jej wierszy „wyłania się obraz zmęczonego, ociężałego świata, obraz przesuwający się jak w sennym, letargicznym filmie – na zwolnionych obrotach”³. Sergiusz Sterna-Wachowiak pisze o „splocie nieustającego bólu”⁴, a Tadeusz Komendant: „tragedią naszych czasów jest, że to, co martwe, tylko przez powtórne zabójstwo można ożywić”⁵. Poetka jest bardzo konsekwentna nie tylko w debiutanckim tomie, „z tego, co martwe, czyni Martwe, wampiryzuje rezerwuar symboli, by na nowo tchnąć w nie ducha”⁶, ale również później walczy ze stereotypowym pisanem o sprawach ostatecznych, czy też bardziej

¹ Wiersze Krystyny Lars można znaleźć w wspomnianym zbiorze Piotra Kuncewicza, jak również w antologii pod redakcją Krzysztofa Karaska *Współcześni poeci polscy. Poezja polska od roku 1956* oraz w wyborze wierszy pt. *Poeta jest jak dziecko. Nowe Roczniki: antologia* pod redakcją Macieja Chrzanowskiego, Zbigniewa Jerzyny i Jerzego Koperskiego.

² P. Kuncewicz: *Agonia i nadzieja. Poezja Polska od 1956*. T. 3. Warszawa 1993, s. 543.

³ St. Nyczaj: *Piękne Złudzenie*. „Nowe Książki” 1986, nr 5, s. 61.

⁴ S. Sterna-Wachowiak: *Martwa, żywa*. „Twórczość” 1984, nr 3, s. 115.

⁵ T. Komendant: *Ty, Świtezianko...* „Twórczość” 1987, nr 7, s. 101.

⁶ Tamże, s. 100.

trafnym byłoby określenie – ożywia tradycję literacką, rozprawiając się ze zniewoleniem wobec zastanych symboli.

Ostatni tomik wierszy Krystyny Lars pt. *Umieranki i inne wiersze*⁷ wydaje się być najbardziej dojrzałą i świadomą grą autorki z tradycją. Książka zwraca uwagę już samym tytułem. Przykuł on uwagę wszystkich recenzentów tego tomiku. Stefan Jurkowski pisze, że „słowo «umieranki», zastosowane przez samą poetkę, brzmi tak, jakby odbierało powagę utworom: malowanki, śpiewanki, umieranki – to coś do-
rażnego, może powierzchownego”⁸. Według Katarzyny Bienkowskiej Krystyna Lars „zaklina przemijanie, usypia niejako śmierć, śpiewając jej stylizowane kołysanki”⁹ Anna Legeżyńska wspomina o „interesującym koncepcie genologicznym, który jest propozycją oryginalnego wypełnienia paradygmatu tradycji elegijnej”¹⁰, przyrównuje „umieranki” do inwencji gatunkowej odpowiadającej „nekrochwilom” Białoszewskiego czy „brewiarzom” Herberta. Bo cóż to takiego „umieranki”? Związek „umieranki” z „umieraniem” nie budzi wątpliwości. Zastanawiać by się można, co sygnuje rzeczownik „umieranka?” Anna Legeżyńska porównuje „umieranki” do kołysanki i wyliczanki, dowodząc, że w *Umierankach* ocalały dwie właściwości kołysanki, a mianowicie pieśniewość i topika snu.¹¹ Ewa Nawrocka swoją recenzję¹² zaczyna od analizy słowotwórczej *Umieranek*. Umieranka jest gramatycznie rodzaju żeńskiego, zaś formant przyrostkowy -ka pełni funkcję deminutywną. Pozwala nam to na wysnucie wniosku, że „umieranka” wiąże ze sobą jednocześnie kobiecość i zdrobnienie, a może raczej drobnostkę? E. Nawrocka pisze, że „gdyby ją włączyć [umierankę – przyp. M.Ś.] w taki szereg wyrazów jak: kołysanka, śpiewanka, wyliczanka, zgadywanka, czytanka, pogadanka, szeptanka, to okaże się, że oznacza ona pewien gatunek wypowiedzi ustnej, mówionej lub śpiewanej, i w tym znaczeniu jest nazwą gatunkową”¹³. O ile pierwsze trzy określenia mieszczą się w paradygmacie konwencji gatunkowych, to dalsze wyrazy są po prostu rzeczownikami pochodzącymi od czasowników określają-

⁷ K. Lars: *Umieranki i inne wiersze*. Gdańsk 2001.

⁸ St. Jurkowski: *Wiersze akwarelowe*. „Tytuł” 2001, nr 1–2, s. 195.

⁹ K. Bienkowska: *Hieroglify bólu*. „Nowe Książki” 2001, nr 2.

¹⁰ A. Legeżyńska: *Śmierć wystrojona*. „Polonistyka” 2001, nr 2, s. 114.

¹¹ Tamże, s. 114.

¹² E. Nawrocka: *Umieranki*. „Twórczość” 2002, nr 2.

¹³ Tamże, s. 131.

cych mówienie, słuch. Zgadujemy, pogadujemy, szepczemy, zaklinamy, wspominamy, powtarzamy, obiecujemy i... umieramy. Czy jednak umieranie wpisuje się w ten sam szereg, co mówienie i słuchanie? Czym jest umieranka? Kobięcym sposobem przeżywania umierania? Żartobliwym i lekkim określeniem procesualnego aspektu konania?

Przyrostek -anka jest bardzo produktywny, szczególnie w mowie potocznej, w języku, którym posługują się dzieci. Skakanka, chowanka, bieganka, malowanka, rzucanka, łapanka to tylko niektóre przychodzące na myśl określenia, oznaczające rozmaite czynności, niezmiennie związane z ruchem. Formant przyrostkowy -anka dynamizuje wyrazy, energetyzuje semantyczny wydźwięk słowa. Dodany do wyrazu „umieranie”, który z ruchem, siłą i witalnością niewiele ma wspólnego, daje ciekawy efekt. Bo oto uzyskujemy niezbyt poważne, kobiece, dynamiczne, można by nawet powiedzieć zalotne określenie na doświadczenie umierania.

Jak zatem traktować „umierankę”? Raz jest rzeczownikiem, np. *Umieranka romantyczna*, *Umieranka śnieżna*, *Umieranka magnoliowa*, *Umieranka nieprzystojna*; innym razem zachowuje się jak czasownik, wchodzący w związki z dopełnieniem, np. Z kim? Z czym?: *Umieranka z wróblem*, *Umieranka z głodziutką wodą*, *Umieranka z pszczołą*, *Umieranka z Diorem*, *Umieranka z jaskółką*, *Umieranka ze słońcem*, *Umieranka z Kodakiem*, *Umieranka z jarzębiną*; o kim? o czym?: *Umieranka o trudach chorowania*; z czego?: *Umieranka z jedwabiu*; albo czasownik określany okolicznikiem, np. skąd?: *Umieranka znad obłoków*, *Umieranka z Ukrainy*. Można też „umierankę” potraktować jako synonim listu, kartki, wspomnienia: *Umieranka z powstania*, *Umieranka z Nocy Kryształowej*. Jest również „umieranka” określana przez okoliczności w jakich się dzieje, np. *Umieranka we dwoje*, albo na jaką okoliczność, *Umieranka na pożegnanie*.

O słowotwórczych zależnościach i motywacjach „umieranki” pisały i Anna Legeżyńska i Ewa Nawrocka, ale jak widać, początkowe założenia, że „umieranka” jest po prostu zdrobniałym rzeczownikiem¹⁴ nie do końca się sprawdziły. Według Ewy Nawrockiej „umieranka” jest „nazwą, w przypadku Krystyny Lars, nowego gatunku literackiego”¹⁵, ale na dowód tego podaje jedynie „rytmiczność, obecność

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.

paralelizmów składniowych i świadomą nadorganizację warstwy językowej, co zbliża „umieranki” do kołysanki i wyliczanki.”¹⁶ Wydaje się to jednak zbyt dużym uproszczeniem zagadnienia. „Umieranka” to coś, co się dzieje na naszych oczach, forma wymuszająca uczestnictwo odbiorcy w doświadczaniu umierania, odczuwania świadomości nieuchronności śmierci.

Jak już zauważyła Anna Legeżyńska, nie sposób nie widzieć podobieństwa między „umieranką” a kołysanką, czy wyliczanką. Píše, że poprzez stosowne zabiegi rytmizujące tekst poetycki, *Umieranki* charakteryzują się pieśniowością, natomiast topika snu jest realizowana w dialogu z tradycją funeralną, w której sen wieczny odgrywa kluczową rolę. Obie te właściwości zbliżają *Umieranki* do kołysanek. W *Umierankach* najczęściej mamy do czynienia z dystychem, dokładnie rymowanym jedenastozgłoskowcem, w czym Legeżyńska dopatruje się odwołania do tradycji średniowiecznej i barokowej.¹⁷ Przyjrzyjmy się fragmentowi *Umieranki na pożegnanie*:

A gdy już ciało nie po swojej stronie
podszewką duszy na wierzch wywrócone
zostanie w dole na wieszaku Drzewa
złamiesz się lekko pod promieniem Nieba

Narzuca się intencja stylizacyjna prowadząca nas w głąb średniowiecza i przywodząca na myśl u drammatyzowaną redakcję *Skargi umierającego*, a raczej niewielką piosenkę wkomponowaną w tekst *Dusza z ciała wyleciała...* *Umieranki* są utworami refleksyjnymi, nieraz utrzymanymi w tonie smutnego rozpamiętywania lub skargi, dotyczącymi przemijania i śmierci. Charakteryzują się głęboką elegijnością, jednakże dziwne to elegie. Czasem ma się wrażenie, że *Umieranki* to po prostu wiersze okolicznościowe o zabarwieniu żartobliwym, jak np. w *Umierance na pożegnanie*:

O, umieranie to jest ciężka praca
co duszę z ciałem smętnie ubogaca
Waluta jasna na ramiona spada
By skóra mogła niebo przepowiadać

¹⁶ Tamże.

¹⁷ A. Legeżyńska: *Śmierć wystrojona...*

W tym przypadku Umieranka jest skargą na trud umierania, ale sprawia wrażenie raczej zwykłego codziennego „biadolenia” niż egzystencjalnej rozpacz. Narzekanie na śmierć wydaje się tutaj zwykłą czynnością, czymś mechanicznym, jak przykładowo niechęć do codziennych obowiązków. Elegie w rozumieniu nowożytnym (i słownikowym skrócie) to utwory refleksyjne, ale o treści poważnej¹⁸ i o ile przemijanie kwalifikuje się jak najbardziej do spraw wielkiej wagi, to już sposób w jaki poetka konstruuje swoje *Umieranki* upoważnia nas do myślenia raczej o elegijności ironicznej. Anna Legeżyńska w swojej pracy o przemianach świadomości poetyckiej lat 90 pisze o tendencji do łączenia elegijności z dykcją ironiczną, o tzw. geście pożegnania, czyli pewnej sytuacji lirycznej, toposie podróży życia, która dobiega końca.¹⁹ Biorąc pod uwagę przynależność pokoleniową Krystyny Lars, która umieszcza ją pośród dramatycznych pytań o sprawy ostateczne w literaturze, można pokusić się o stwierdzenie, że *Umieranki* mają swoje korzenie w młodej poezji polskiej lat 1975–1985, charakteryzowanej jako poezja śmierci²⁰ i dojrzewały w latach, kiedy ironiczna elegijność była silną tendencją w literaturze. Dalej jednak pozostaje pytanie o charakter genologiczny *Umieranek* i funkcjonalność pomysłu poetki na pisanie o przemijaniu.

Umieranki można by przyrównać również do śpiewanek czy wylizanek. Ich pieśniowość uwidacznia się w rytmizacji tekstu, w licznych aliteracjach i onomatopejach. Dla przykładu, *Umieranka z jedwabiu*:

Stuk, puk, na łące, w jedwabnej sukience,
kostki zbieleły, splecione za ręce.

Kostki tańczą zbieleły, w jedwabie odziane,
Nad stawem tańczą, przez chłopców wołane.

Zranione wrzecion nieuważną pracą,
W czółenkach bólu rozpacz swoją tracą.
(*Umieranka z jedwabiu*)

¹⁸ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 98.

¹⁹ A. Legeżyńska: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 2002.

²⁰ Określenie Jerzego Sikory zaczerpnięte z artykułu tegoż autora „Chwilowo żyjemy” – o śmierci w młodej poezji polskiej lat 75–85, „Akcent” 1993, nr 1–2.

W podróży po repertuarze tradycji elegijnej natrafiamy na pieśń lamentacyjną, będącą jednym z gatunków poezji żałobnej. Tylko czy pieśniowość *Umieranek* jest dostatecznym powodem, żeby od razu je przyporządkować lamentowi, wyrażającemu żal z powodu czyjejś śmierci, rozpamiętującemu czyny i myśli zmarłego oraz zawierająca pochwałę jego zalet i zasług²¹? Świat przedstawiony w *Umierankach* to świat pełen lęku, bólu i rozpacz. Trzeba go chłonąć w całości, poddać się mrocznemu nastrojowi, żeby go odkryć. Trzeba dać się porwać rwącej rzece umierania. Wtedy *Umieranki* staną się utworami wyrażającymi żal z powodu nieuchronności naszego losu:

Przeliczą pilnie na liczydle Nieba
nadgarstek każdy jak gałązkę z Drzewa
(*Umieranka irlandzka*)

Już nas wsuwają bo taka potrzeba,
na długiej brzozie w chlebowy piec Nieba
(*Nocne piekarnie*)

Już na spalonej nie zatańczę łące
pod lekkie światło z nieba spadające
(*Umieranka z powstania*)

W *Umierankach* opłakiwane jest życie, które niezależnie od swego bogactwa doznań i różnorodności doświadczeń zmierza ku końcowi.

A jednak
policzone zostaną wszystkie nasze godziny
Liczba dusz nigdy nie przekroczy liczby zmarłych
(*Radość dodawania*)

Motywytem przewodnim *Umieranek* jest śmierć. Cierpienie wynikające ze świadomości umierania. Groza tego doświadczenia przejawia się w dusznej atmosferze przewijających się obrazów trudu konania i nadziei na zwykłą, prostą śmierć.

Zobaczyć, co nie do zobaczenia
Pomyśleć, co nie do pomyślenia
Wybaczyć, co nie do wybaczenia
A umierać – jak wróble
(*Umieranka z wróblem*)

²¹ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich...*, s. 469.

Mamy do czynienia ze swoistym dance macabre, ale na miarę naszych czasów. Zamiast obrazów rozkładającego się ciała śmierć przedstawiona jest poprzez bandaże, nerwy, przebarwienia, flakony, łóżka, stetoskopy, zdjęcia Roentgena, szpitale, igły, aorty, kosteczki, bronchit, febrę, potne pościele, klisze, flesze, itp.

[...] dusza wędruje pod niebo
i w chmury odważne porasta

I nie wie, co to flakony
Bandaże, łóżka, tampony
(*Umieranka z pszczołą*)

A tobie śnią się cierpliwe bandaże
bolesne kataplazmy, senne makijaże
(*Umieranka z Diorem*)

I nie chce widzieć odważnej dziewczyny
co się w bandażach odpłomienia z winy
(*Umieranka romantyczna*)

[...] wyrok i karę – za pragnienie Drzewa
co się w wilgotne bandaże odziewa
(*Umieranka z powstania*)

Stanów lękowych senne patiserie.
Bóli nerkowych wodne gastronomie
(*Nocne piekarnie*)

Średniowieczny Taniec Śmierci ukazywał tylko mężczyzn. Do nich przede wszystkim jako do nosicieli wszelkich ziemskich godności i zawodów, odnosił się zamiar udzielenia lekcji równości społecznej wraz z napomnieniem o przemijaniu i marności spraw doczesnych.²² Makabryczna wizja śmierci nie zna nastroju elegijnego ani subtelnego. Zaś *Umieranki* to najbardziej kobieca wizja umierania, jaką można sobie wyobrazić. Zamiast straszliwego kościotrupa zostaje nam podane coś na kształt rozkosznego bibelotka – kosteczki. Nie kości, a kosteczki. Jak widać „umieranka” narzuca konsekwentnie swój deminutywny charakter na całą fenomenologię kobiecego przemijania. Bo okazuje się, że mimo całej drastyczności ociążałego z bólu świata przedstawionego w *Umierankach*, przyjmujemy go w sposób lekki, chłonąc apetyczne estetyzacje i subtelności. Jak pisze Ewa Nawrocka:

²² J. Huizinga: *Jesień średniowiecza*. Tłum. T. Brzostowski. Warszawa 1961, s. 156.

„Kobiece doświadczenie umierania jest jakościowo inne od męskiego, inne i jakby mniej poważne, pomniejszone co do wagi i znaczenia, prawie żartobliwe.”²³ Ogromna drapieżność połączona z subtelnością jest charakterystyczna dla poezji Krystyny Lars, ale chyba najbardziej widoczna w *Umierankach*. Trafnie to ujęła Katarzyna Bieńkowska w recenzji: „Postskamandrycka estetyzacja i ostry naturalistyczny ekspresjonizm, stosowane naprzemiennie i zniechęca, a do tego zanurzone w skłębionej kipieli symbolizmu [...]”²⁴. Nagromadzenie kobiecych rekwizytów nadaje mówieniu o śmierci lekkiego tonu. Cierpienie fizyczne zostaje przetworzone w wyrafinowany estetyzm:

Zezujesz, Panno, i w sałatę szpików
i w cierpką bioder upartą bezsenność,

i kantylenę przedporannych krzyków
na chudych ramion wygrywasz szpinecie

kosteczką lęku [podkr. M.Ś.] w kresowym powiecie
stopy, co wodną puchnie niepogodą.

(*Nocne piekarnie*)

A że są pełni życia, nie będą wiedzieli
o **kostkach suchych** w popiołach pościeli.

(*Umieranka magnoliowa*)

Miłosne tańce nie będą czekały
na **lekką kostkę**, co ją wiatry toczą

(*Umieranka irlandzka*)

Stuk, puk, na łące, w jedwabnej sukience,
kostki tańczą **zbielałe**, splecione za ręce

(*Umieranka z jedwabiu*)

Kostkę od kostki oddziela nieśpiesznie
byś słodkiej śmierci przeliczył czereśnie

(*Umieranka na pożegnanie*)

Lekkiego tonu nadają wierszom liczne zdrobnienia, np.: słoiczki, smużki, listki, garsteczki, nóżki, pazurki, gałązki, sreberka, łądyżki, skrzydełka. Nietrudno nie zauważyć Bakowskich akcentów. Jak pisze Aleksander Nawrocki (zresztą w artykule pod znamienym tytułem: *Umieranka księdza Baki*): „Świat przedstawiony *Uwag o śmierci nie-*

²³ E. Nawrocki: *Umieranki...*, s. 131.

²⁴ K. Bieńkowska: *Hieroglify bólu...*

chylonej przypomina zatłoczony i ożywiony plac zabaw, na którym gospodarzem i wodzirejem jest Śmierć.²⁵ Odpowiednikiem Bakowskich zabaweczek u Lars mogą być kosteczki. Aleksander Nawarecki dalej pisze, że „w wypadku poezji Ks. Baki radość i ludyczność przejawia się w nadzwyczajnej ruchliwości, żywości, pomysłowości i ciekawości słowa.”²⁶ U Lars mimo wszechobecnej ociążałości świata jest jednak swego rodzaju lekkość objawiająca się w rytmizacji tekstu, pewnej katarynkowości wręcz w wyliczaniu rzeczy ostatecznych. Żywiołowa rymowanka sprawia, że mówienie o przemijaniu staje się po prostu rodzajem zabawy, gry. Jednak „Książd Baka nie myli gry ze śmiercią, on ich nawet nie porównuje. Stawia znak równości. I niezwykle konsekwentna jest ta Bakowska tożsamość: kto gra, ten umiera, albo już umarł. Ale umierając nie przestaje grać. Umarł i gra dalej. Zabawa się nie kończy.”²⁷ Śmierć u Krystyny Lars to również nie koniec „zabawy” z umieraniem. Śmierć jest jedynie przejściem w inny stan ducha, konanie procesem, natomiast umieranka nie kończy się nigdy. W *Umierance z jarzębiną* czytamy:

Twarzą ku niebu
plecami ku ziemi
będziemy słuchać
piosenek zieleni

To co *Umieranki* różni od *Uwag* to wszechobecna kobiecość. Już w jednym z pierwszych wierszy czytamy: „Dlaczego śmierć taka wystrojona?” (*Nieprzyzwoitość*). Bo cóż znaczy nie umierać? „szminki nie gasić na wargach” (*Umieranka z gładziutką wodą*). W *Umierance z Diorem* mamy do czynienia z bardzo współczesnym spojrzeniem na śmierć. Poranna toaleta przybiera postać swoistego balsamowania ciała:

Ściągną i stawy w srebrzystej oprawie
sam Dior wygładza w nieśpiesznej zabawie

Nozdrza bez włosów w tęczowych połyskach
perfumą lekko sam Givenchy pryska

²⁵ A. Nawarecki: *Umieranka Książdza Baki*. „Pamiętnik literacki” 1983, nr 1, s. 14.

²⁶ Tamże, s. 26.

²⁷ Tamże, s. 12.

Analogicznie śmierć u Księdza Baki „pudruje siwizną, zgnilizną.”²⁸ Lustra, szminki, perliste piany, miłosne pościele, flakony, brokaty, hafty, rzęsy, bukiety, warkocze to tylko niektóre atrybuty kobiecości. Nagromadzenie fatałaszków i bibelotów sprawia, że czujemy się jak w kobiecej garderobie przepełnionej różnymi drobiazgami, a kosteczka lęku, swego rodzaju memento mori, staje się małą zabaweczką, turlającą się w fałdach sukien, w niczym nie przypominającą wszechwładnej śmierci. W *Umierankach* mnóstwo jest metafor zbudowanych w oparciu o pole semantyczne zorganizowane wokół czynności kobiecych, jak np. szycie. I znów wracamy do garderoby, jak gdyby „umieranki” to rozliczne przebieranki śmierci. Ciało porzucone przez duszę to w *Umierankach* tylko „płaszcz żakardowy”, a dusza „utkana z zimowej tęczy / popruta na łokciach, strzępiasta” (*Umieranka z pszczołą*). W *Umierance z Jaskółką* mamy „arrasy zmierzchu, żakardowe smużki odmienień, zszywane obłoki”, a „Błękit wygładza skałeczoną ciemność / jaskółczym ściegiem stebnując widoki”. „[...] bele atlasu i sukna czerwcowe błaty pod czarnym obrusem nocy” to elementy świata przedstawionego *Umieranki z nocy kryształowej*. Płótna, fałdy, obrusy, pościele, jedwabie, wrzeciona, podszewki to atrybuty gospodyni domowej. I oto pojawia nam się kolejna odsłona przebieranek śmierci u Krystyny Lars. Można by się pokusić o kolejne użycie formantu przyrostkowego -anka i twierdzić, że „umieranki” to swoiste wyszywanki. Pozszywane wyobrażenia śmierci, kłębiące się wizje trudów umierania, żal za utraconą cielesnością, świadomość przemijania. *Umieranki* jak ubieranki, cały repertuar kostiumów, w jakich przejawia się śmierć. Wrzesień, który „zamienia miejscem sady i cmentarze” (*Nie ma się czego bać*), szron, co „powolutku ścina jeden po drugim nasze astry w ogrodzie” (*Nieprzyzwoitość*), rachunek, w „którym liczba dusz nigdy nie przekroczy liczby zmarłych” (*Radość dodawania*), skroń, „co odmawia udziału w zmęczeniu” (*Umieranka o trudach chorowania*), suche kostki, ukryte w „popiołach pościeli” (*Umieranka magnoliowa*). Pozostaje pytanie, czy charakter „umieranek”, ich lekki ton i wdrożenie w kobiecy sposób odczuwania i widzenia świata, jest zabiegiem celowym konsekwentnie wynikającym z samej nazwy – feminatywnej i deminutywnej?

Elegijność *Umieranek* nie budzi wątpliwości, pozostaje jedynie pytanie o próby wyzwolenia motywu przemijania z stereotypów naro-

²⁸ Cyt. za. A. Nawarecki: *Umieranka Księdza Baki...*, s. 12.

słych wokół sposobów pisania o śmierci. Gdyby traktować *Umieranki* jak kołysanki wydałyby się zbyt frywolne i zbyt dynamiczne ze względu na liczne zdrobnienia i ową „katarynkowość” w sposobie wyliczania. Anna Legeżyńska pisze, że „w wymiarze strofy wygląda to tak, że każdy kolejny wers dodaje do poprzedniego jeszcze jedną rzecz, rzeczownik, kawałek świata²⁹”:

Nadchodzi pora chorowania,
sezon przebarwień i wykwitów
skóra już blednie w jasność febry,
w skroniach tokują znów dzięcioły,
już ból prostuje nieprawe swe ścieżki
i w nocy tuli kołdrę do policzka.

(*Znów sezon*)

Czemu jeszcze mogą służyć wyliczenia w *Umierankach*? Może są to wyliczenia służące wskazaniu kogoś lub czegoś o określonej roli? Chyba, że rolę, o którą by nam chodziło jest śmierć w jednym ze swych wcieleń. Przyjrzyjmy się kilku strofom kończącym wybrane wiersze:

Już nas wsuwają, bo taka potrzeba,
na długiej brzozie w chlebowy piec Nieba

(*Nocne piekarnie*)

[...] i znów żałują garsteczki powietrza
na łyk oddechu, drobniejszy od wiersza

(*Umieranka o trudach chorowania*)

Przeliczaj pilnie na liczydło Nieba
nadgarstek każdy jak gałązkę z Drzewa

(*Umieranka irlandzka*)

Kim są ci oni? Aniołowie? Cherubini? W każdym bądź razie jest to zapowiedź naszej nieuchronnej śmierci poprzedzona wyliczeniem różnorodności form umierania, stanów poprzedzających konanie, często przepełnionych bólem, cierpieniem, brzydotą.

W odpowiedzi na pytanie, czym są „umieranki” można by było poprzestać na stwierdzeniu, że to swego rodzaju innowacja jedynie terminologiczna, sposób Krystyny Lars na nazwanie cyklu swoich wierszy. Można by uznać, że jest to jedynie gatunek prywatny, analogiczny w swej funkcjonalności do „suplik” Urszuli Kozioł, „moska-

²⁹ A. Legeżyńska: *Śmierć wystrojona*. „Polonistyka” 2001, nr 2, s. 115.

lików” Wisławy Szymborskiej czy też „Leżeń” Białoszewskiego. Nie da się jednak ukryć konsekwencji podjętych działań, tego jak struktura gramatyczna i pole semantyczne „umieranek” wpłynęły na budowę samego wiersza zarówno od strony świata przedstawionego, jak i sfery wyborów stylistycznych. Zastanawiające jest czy Krystyna Lars stworzyła nowy gatunek na swój własny użytek, czy może nowy koncept genologiczny jest jedynie efektem lub też konsekwencją ewolucji poezji? Według Edwarda Balcerzana gatunek to model sytuacji komunikacyjnej. Sama sytuacja komunikacyjna nasuwa wniosek o istnieniu nadawcy, odbiorcy, kontekstu, czasu i przestrzeni. Gatunek istnieje o tyle, o ile my go rozumiemy i o ile funkcjonuje w naszej świadomości. W związku z tym gatunki wywodzą się z trzech źródeł: realnej sytuacji komunikacyjnej, np. ody, epitafia, modelu ściśle literackiego powstałego w literaturze oraz z sytuacji, która jest możliwa tylko w poezji.³⁰ Gdyby „umieranka” była odpowiedzią na nową, realną sytuację komunikacyjną, wiązałoby się to z założeniem, że tradycyjne wiersze okolicznościowe nie były wystarczające w swej formie lub nie odpowiadały danej sytuacji, że potrzeba było nowej formy do wyrażania nowych treści.

Jeśli „umieranka” jest głęboko zakorzeniona w tradycji literackiej, to należałoby to udowodnić poprzez jej analizę strukturalno-semantyczną z perspektywy historyczno-literackiej i odpowiedzieć na pytanie, czy jest jedynie wypadkową różnych form liryki funeralnej, czy też zupełnie nowym gatunkiem literackim, wyznaczającym kierunek ewolucji współczesnej poezji. Możliwość, że jest jedynie innowacją gatunkową wynikająca z sytuacji możliwej tylko w poezji, jest mało prawdopodobna.

Edward Balcerzan definiuje gatunek jako „powtarzalną kombinację chwytów – decydujących o kompozycji (morfologii) tekstu, komunikacyjnie ukierunkowanych i zdeterminowanych przez materiał oraz technikę przekazu (medium)”³¹ Analizując „umieranki” łatwo można wygenerować ich reguły gatunkowe, repertuar chwytów, którymi posługuje się autorka. Ukierunkowanie komunikacyjne we-

³⁰ E. Balcerzan: *Systemy i przemiany gatunkowe w polskiej liryce 1918–1928*. W: *Problemy literatury polskiej w latach 1890–1939*. Red. Kirschner, Prąglowska-Zabicki. Seria 2. Wrocław 1974.

³¹ E. Balcerzan: *W stronę genologii multimedialnej*. W: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki, s. 88.

dług Balcerzana to „świadome i (lub) nieświadome cele zachowań w przestrzeni kultury”³². Pojawia się pytanie o cele komunikacyjne „umieranek”.

W *Umierankach* jest mnóstwo aluzji literackich, za pomocą których poetka rozprawia się z dotychczasowym sposobem pisania o śmierci. I tak np. czytamy *Rozmowę śmierci z mistrzem Polikarpem*:

Ach, Polikarpie
Nie patrzę w lustro, nie maluję paznokci
A Ty byś chciał
Żeby mi z nosa
Kapała krwawa rosa

Nie kręcę włosów, nie maluję rzęs
A Ty byś chciał
By mi kość
Sterczała wam na złość

Straszy mną pani od polskiego
Panny się nudzą
Chłopcy spią

A ja mam tylko torebkę z receptami
na wszystko
proszki do bólu cudzej głowy
i brudne kwity z pralni

Świat musi być czysty

Współczesne wyobrażenie o śmierci nie oscyluje już wokół średniowiecznej makabry. Vovelle i Ariés podzielili dzieje śmierci na dwa okresy. Pierwszy z nich trwał od czasów średniowiecza do epoki oświecenia. W tym okresie dokonała się chrystianizacja śmierci. Natomiast drugi okres to czas odejścia od dominującego w świecie dyskursu kościelnego, zaś puste miejsca zostają wypełnione przez filozofię, naukę, ideologię społeczeństw liberalnych. Vovelle uważa, że w ostatnich dziesięcioleciach wokół śmierci narosło pewne tabu, ale wystarczy zajrzeć do szpitala i zobaczyć, jak samotnie umiera stary człowiek, żeby ujrzyć to, co zakryte. Dodaje też, że: „jedną z podstawowych cech, jakie w tej dziedzinie ujawnia XX wiek jest rozdźwięk między społecznym pseudokonsensusem, jakim jest tabu śmierci [...]

³² Tamże, s. 91.

a obfitością, z jaką mówi się o niej w świecie marzeń i fantastyki.”³³ Współcześnie tragizm śmierci, a zarazem jej drastyczność przejawia się w normalności, w tym, że większym strachem przejmują nas recepty niż kosa. Podmiot liryczny, który w wierszu Krystyny Lars przyjmuje rolę Śmierci, kieruje swoją wypowiedź do Polikarpa, ośmieszając w ten sposób stereotypowe motywy tanatologiczne lub raczej próbując wykorzystać je w inny sposób. I znów uwidacznia się głęboko zaznaczona fenomenologia kobiecego umierania: „Nie patrzę w lustro, nie maluję paznokci/ Nie kręcę włosów, nie maluję rzęs”. Podmiot przywołując obraz nauczycielki z polskiego, odwołuje się do tradycji literackiej, do motywu *dance macabre*, który nie traci swojej żywotności, ale by budzić przerażenie, musi przybrać formę na miarę naszych czasów. Śmierć zamiast kosy ma torebkę z receptami. I znów torebka przenosi nas w świat kobiecego umierania, „proszki do bólu i brudne kwity z pralni to atrybuty gospodyni”. „Świat musi być czysty” – śmierć tylko sprząta. Patetyzm zostaje zastąpiony atrybutami codzienności. Bóg przyjmuje postać Doktora:

Doktor uciесzny, schowany w obłokach
 igłą w aorty bobruje zatokach
 (Umieranka z Ukrainy)

Kostki tańczą zbieiałe, w jedwabie odziane
 nad stawem tańczą, przez chłopców wołane.
 [...]
 Stukają lekko o promienie zorzy,
 Że im Bóg – doktor obłoki otworzy
 (Umieranka z jedwabiu)

W tradycji średniowiecznej dusza, która „z ciała uleciała” została zaprowadzona przez św. Piotra do nieba. Tutaj czeka, aż Bóg – doktor wpuści ją w niebiosy. Nikt na nią nie czeka z otwartymi ramionami. Z *Umieranek* wyziera przejmująca samotność w doświadczaniu śmierci. *Umieranki* to paradoksalnie samo życie, czas przechodzenia od narodzin do śmierci, to życie z niezwykle dojrzałą świadomością jego ulotności, przepełnione strachem przed bolesnym i trudnym umieraniem. Wiersz otwierający cykl *Umieranek* nosi tytuł *Nie ma się czego bać*. A poniżej czytamy:

³³ M. Vovelle: *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*. Gdańsk 2004, s. 687.

Idzie pod jesień. Jak co roku wrzesień
zamienia miejscem sady i cmentarze.

Na śmierć przygotowuje nas otaczająca rzeczywistość. Nasze życie
nie stanowi dla niej przeciwwagi.

Rachunek ścisły
bez względu na kolor oczu i płeć
bezbłędnie złączy radość mnożenia
z cierpką koniecznością odejmowania
(*Radość dodawania*)

Wobec konieczności umierania istnieje nadzieja na łatwą, szybką
i bezbolesną śmierć, jak w *Umierance z pszczołą*:

Ach, umrzeć, jak ręka strąca
pszczołę z promienia słońca
Krok jeden, puls w skronie uderza
Ból krótki jak krzyk żołnierza

I już mnie nie ma, a ciało
Co w dole na łące zostało

To zguba, płaszcz żakardowy
I żadnej już o nim rozmowy

Utkana z zimowej tęczy
Popruta na łokciach, strzepiasta

Dusza wędruje pod niebo
I w chmury porasta

I nie wie, co to flakony
Bandaże, łóżka, tampony

I wszystko jak w bajce dziecięcej:
Bóg bierze cię lekko
na ręce

Umieranka z pszczołą jest umieranką o lekkim umieraniu, marzeniem o przyjemnej śmierci. Jest niczym piosenka, delikatna i łagodna dla ucha. Parzyste rymy i podobna ilość sylab w każdym wersie (8,9) narzucają *umierance* formę swego rodzaju wyliczanki, jakby modlitwy, litanii życzeń, nie tracąc przy tym nic ze swej zwiewności, żartobliwego tonu. Należałoby się w tym dopatrywać uzależnienia gatunku od techniki przekazu. „Ach, umrzeć, jak ręka strąca/pszczołę z promie-

nia słońca”, podmiot liryczny wyraża pragnienie o śmierci w mgnieniu oka, przywołując piękny obraz ulotności przyrody, w pewien sposób nawiązując do Stwórcy, którego ręka wprawia w ruch przyrodę. Kolejne wyliczenie krótkotrwałych zdarzeń: krok, puls, krzyk przypieczętowanie idealny obraz, a raczej czas trwania umierania. Podmiot liryczny wyraża chęć odcięcia się od ziemskiej wizji umierania, ciało niech pozostanie na dole, a dusza bez świadomości fizjologicznych aspektów umierania powędruje do nieba: „I nie wie, co to flakony/bandaże, łóżka, tampony”. Może więc „umieranki” są pomysłem na mówienie o rzeczach ostatecznych? W sposób lekki, trochę żartobliwy, niezwykle kobiecy zostaje nam podany katalog przebieranek śmierci w estetycznej i eleganckiej oprawie. *Umieranki* nie wydają się być jedynie pomysłem na cykl wierszy o przemijaniu, ale dogłębnie przemyślanym konceptem genologicznym, wynikającym z potrzeby mówienia o śmierci przekraczającym repertuar tradycji średniowiecznej, barokowej czy romantycznej. Z potrzeby kobiecej. *Umieranki* są jak buduar, który przytłaczając nas masą kobiecych bibelotów, epatowaniem cielesnością, subtelnym osładzaniem drapieżnych szponów śmierci, oswaja ową kosteczkę lęku, która jedynie od czasu do czasu podzwania w myślach odbiorcy.

Abstract

The presented article is an attempt to analyze the cycle of Krystyna Lars's poems from the formal and semantic side as well as from the historic and literary perspective. Research aimed at finding the characteristic features of *Umieranki* and establishing if the poet used only innovative terminology or whereas the cycle of her poems determines the direction of the evolution of the poetry. The work touches the issues from genology discipline, it tries to find the source of *Umieranki* by immersing them in the paradigm of funeral lyrics. It proves that the poet has found interesting manner on writing about death and *Umieranki* are not only the name for literary genre but rather well-thought-out genological concept.

Anna Seweryn

Appendix dopisany przez samo życie

*Kpić z prawd o śmierci, nie brać pod uwagę absolutu,
zmieniać śmierć w żart, w przypadek – nieskończoność*

Émile M. Cioran¹

„Szara strefa” jest jak „domek dla umarłych / znaleźli tu swoje / ostatnie schronienie” (Domek, P² II, 32). Ściany wierszy są portretami wspomnień o z(a)marłych, wyrysowanymi słowem w strukturze kartki. W tym zaludnionym domku znajduje się miejsce, w którym poeta spotyka się na osobności z przyjacielem. To pokój, w którym głuchym echem rozbrzmiewają słowa: wciąż „nic o tobie nie wiem”³. Nad wejściem wisi tabliczka z nazwą „Appendix”, a w regulaminie przebywania znajduje się jedna tylko strofa: „coś trzeba związać / coś trzeba złączyć / rozstrzygnąć coś”⁴. Na półkach zakurzonej przez nalożenie czasu biblioteczki Różewicz odnajduje teksty, które inspirowane są przez „Dziewięć Muz”. W półmrokach zastygłego czasu Poeta rozpoczyna walkę z zamieraniem – człowieka i tekstu...

Zamierać to: „przestawać żyć, funkcjonować, stawać się martwym; obumierać, martwieć; rzadziej także: przestawać żyć, kończyć”⁵. Obserwacja śmierci Innego pozwala odnaleźć lustro, w którym odbija się portret trumienny obserwatora. Przeczucie własnego zanikania sprawia, że pogrążony w szarościach Różewiczowski „śmieszny staruszek” pełni

¹ É.M. Cioran: *Brewiarz zwyciężonych*. Przeł. A. Dwulit i M. Kowalska. Warszawa 2004, s. 6–7.

² T. Różewicz: *Poezja*. Kraków 1988; **P I** – tom I, **P II** – tom II.

³ Wiersz Różewicza „nic o tobie nie wiem” (T. Różewicz: *Szara strefa*. Wrocław 2002 [dalej: SzS], 20) nawiązuje do cytatu z „Grzechu” Leopolda Staffa. W: Tenże: *Wybór poezji*. Wrocław 1985, s. 131 – „prócz zła o tobie nie wiem nic”.

⁴ Fragment wiersza Różewicza „21 marca 2001” (SzS, 60); cyt. z „Przebudzenia” Leopolda Staffa. W: *Wybór poezji...*, s. 143.

⁵ *Słownik języka polskiego*. Red. M. Szymczak. Warszawa 1981, t. 3, s. 928.

rolę pośrednika⁶ pomiędzy światem doczesnym, a światem zmarłych. Lęk przed śmiercią sprawia, że przywołany zostaje poetycki Charon, który pomoże przeprowadzić proces swoistej autożaloby, żegnania się z samym sobą. Odprawiając tekstowe dziady, Różewicz pozwala by widma przemówiły i w ten sposób Leopold Staff staje się współautorem tomu wydanego 28 lat od chwili, gdy głos zamarł mu w gardle.

„Szara strefa” jest więc rozmową ze zmarłym przyjacielem, tocząca się w tekstowej przestrzeni „Appendixu”. Samo przywołanie obecności (np. w formie aluzji lub cytatów z poezji Staffa) byłoby tylko „innym mianem śmierci”⁷, podkreśleniem nieobecności. Tymczasem Różewiczowi udaje się w pewien sposób ożywić Starego Poetę poprzez transwację jego tekstów. Ten obszar intertekstualnego „dialogu” funkcjonuje w ten sposób na zasadzie Derridańskiej kontrasygnaty: „Nie może być tylko powtórzeniem, mechaniczną reprodukcją tego, co już zostało [...] powiedziane, lecz jego parodią, przekształceniem, nawiedzeniem przez własny głos, przez własny charakter pisma”⁸.

Zamierać to również: „nieruchomieć, sztywnieć zastygać w bezruchu”⁹. Praktykowana przez Różewicza strategia poetyckiego *recyclingu* (lub szerzej – zjawisko intertekstualności) stanowi głos w obronie ruchu znaczeń, drżenia sensów. Jest protestem przeciw zapomnieniu i skostniałym odczytaniom. Jest gestem sprzeciwu wobec zamierania tekstów, zaporą na rzece Lete w ich drodze na „cmentarz wierszy” (W¹⁰, 114). Tworząc binarny układ, umieszczając naprzeciwko siebie, na sąsiadujących kartach, wiersz Staffa i własną przeróbkę, stwarza wrażenie obecności zwierciadła, które powoduje wzajemne przeglądanie się w sobie tekstów. Jednocześnie sprawia, że każdy z nich znajduje się wobec siebie „po drugiej stronie lustra”. To teksty splecione siecią powiązań, uwikłane w koło... wzajemnych dookreśleń. Krytycy podkreślają wpływ Różewicza na późne tomiki jego mistrza¹¹,

⁶ Por. G. Minois: *Historia starości. Od antyku do renesansu*. Przeł. K. Marczevska. Warszawa 1995, s. 32.

⁷ J. Derrida: *O gramatologii*. Przeł. B. Banasiak. Warszawa 1999, s. 213.

⁸ M.P. Markowski: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Kraków 2003, s. 330.

⁹ *Słownik języka polskiego...*, s. 928.

¹⁰ T. Różewicz: *Wyjście*. Wrocław 2004.

¹¹ Leopold Staff wielokrotnie przyznawał się do podejmowania nauk u swego ucznia – piszą o tym między innymi: M. Wyka: *Leopold Staff*. Warszawa 1985, s. 6 oraz G. Karski: *W przymglonym lustrze*. Warszawa 1970, s. 150.

a i Staff odegrał przecież znaczną rolę w dążeniu młodszego kolegi do odnalezienia „oka poetyckiego”. I teraz znowu następuje proces prze-rabiania, docinania, mieszania elementów Staffowskich, ich dopasowywania do „Szarej strefy”. Powstaje w ten sposób również, rozpisany na dwa głosy, dodatek do literackiej przyjaźni.

W ostatnim liście do Staffa z dnia 29 maja 1957 roku Różewicz pisał: „Jestem też bardzo ciekawy, jak wyglądają wiersze z cyklu *Ala ma kota*, o których mi Pan wspominał w czasie naszej ostatniej rozmowy. Nawet wczoraj w nocy śniło mi się, że czytałem te wiersze” (Zostanie po mnie pusty pokój, pdwa¹², 7). Odpowiedzi nigdy nie otrzymał, list odesłany został z adnotacją „adresat zmarł”. By usłyszeć ponownie głos zmarłego, sięga po jego wiersze, z tomu „Dziewięć Muz”, do którego appendix (następuje więc również zapożyczenie gestu uzupełnienia) stanowią wiersze ze wspomnianego cyklu „Ala ma kota”. „Kiedy natura jako bliskość wobec siebie zostaje zakazana lub zniszczona, kiedy mowie nie udaje się strzec obecności, konieczne staje się pismo. Wymaga bezzwłocznego dorzucenia go do słowa [verbe]”¹³. Kiedy śmierć sprawia, że kontynuowanie dyskusji o poezji i życiu nie jest już możliwe w realnej przestrzeni warszawskiego mieszkania przy Nowym Świecie 60, wtedy zostaje ona przeniesiona w przestrzeń symboliczną, zapisaną, ale i pisaną ciągle na nowo – tekstową. Nie istnieje już pomiędzy przyjaciółmi „poza-tekst”¹⁴.

W taki oto sposób Różewicz rozpoczyna tę poetycką rozmowę:

Szanowny i kochany Przyjacielu, nazywam Pana, zawsze z respektem i miłością, „Starym Poetą”... ale zajrzałem do „kalendarium” i okazało się, że jestem już starszy od Pana o rok, a może o dwa lata!

Tak więc mogę teraz mówić o „Poldku” jako o młodszym bracie... [...] Teraz po pół wieku napisałem *Appendix* do Twojego wydanego po śmierci, tomu *Dziewięć Muz*... Nie jest to jakiś „komentarz”, to takie przekomarzanie się poetów przyjaciół, którzy z latami dojrżeli do pogodnego uśmiechu [...] Jeśli „*genus irritabile poetarum*” będzie się uśmiechał, to może świat nie zakończy swego istnienia jękiem, wyciem i szczekaniem...

Vale et me ama!

(Nota wstępna do Appendixu, SzS, 89–90)

¹² T. Różewicz: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Warszawa 1977.

¹³ J. Derrida: *O gramatologii...*, s. 199.

¹⁴ Tamże, s. 217.

Rozpoczęcie tekstu od zwrotu adresatywnego sprawia, że zostaje nawiązana konwersacja ze Staffem, który nie może już zabrać głosu w inny sposób, jak tylko za pośrednictwem własnej poezji, stanowiącej ślad jego obecności. To obszar wspominania, ale i swoista chęć przywrócenia do życia. Choć czasami w kontekście wierszy Staffa ich Różewiczowskie wersje przypominają twory niczym spod ręki doktora Frankenstein¹⁵, podróż przez tę krainę zdominowaną przez (u)śmiech może się okazać zbawienna. Sprawia, że poetycka (nad)wrażliwość, „genus irritabile poetarum”, nie będzie źródłem melancholii, a świat nie stanie się Eliotowską „ziemią jałową” i nie zakończy swego istnienia „jękiem, wyciem i szczekaniem”. To spotkanie ze Staffem jest więc źródłem *katharsis*, pozwala domknąć tomik wierszy, ale i zamknąć pewien etap „ewolucji twórczej”.

„Appendix” ilustruje również sytuację pewnego przemieszania ról. Różewicz jest już starszy od swego nauczyciela, sam stał się Starym Poetą. Sprawia to, że pozwala sobie na „przekomarzanie się” z przyjacielem, który do tej pory istniał w jego tekstach jako „bóg poezji” (Znałem boga poezji, pdwa, 21–22), jako właściciel symbolicznej liry (Lira Leopolda Staffa, P I, 498). W „Szarej strefie” nazwany zostaje „Poldkiem, młodszym bratem”, który jednak pomaga w spełnieniu pragnienia, by „wciągnąć w moją głębię / jakiegoś filozofa / bo się strasznie samo-gnębę / że jestem płytki” (21 marca 2001, SzS, 63). Staje się przewodnikiem, daje punkt oparcia, jego wiersze zakreślają punkt widzenia, do którego Różewicz może się odnieść. Staff poszukuje tego Archimedesowego „dos moi pou stoi”¹⁶ w niebie:

Chcę się dostać do nieba,
Lecz mam za krótką drabinę.
O co ją oprzeć nad ziemią?
Ach, byle dotrzeć do chmur
(Dos moi pou sto, SzS, 102)

¹⁵ Czy to nadanie wierszom Staffa współczesnego „designu”, czy też twór całkiem nowej jakości? Czy to gest pochwały czy profanacji? Pytania te zawieszam bez odpowiedzi. Widzów można przecież podzielić na zwolenników i przeciwników Mona Lizy Duchampa! Wolę myśleć, że jest to swoista ironiczna gra z Bloomowskim „misreading”.

¹⁶ Powiedzenie Archimedes¹⁶ związane z prawem dźwigni – *δος μοι που στω και κινω την γην* (Dos moi pou sto kai kino taen gaen) – „Dajcie mi punkt oparcia, a poruszę ziemię”.

Pragnie on podążyć po Jakubowej drabinie wprost „do nieba, do chmur”. Okazuje się jednak, że nie jest to sprawa prosta. Pozostający w ludzkim zasięgu łącznik na trasie między ziemską egzystencją a niebiańską (drabina) posiada defekt o zasadniczym znaczeniu – jest za krótki. Według Heideggera nie spełnia więc podstawowego warunku bycia wytworem wytworu¹⁷, nie jest w stanie wypełnić swojego przeznaczenia, podobnie jak człowiek zawieszony w martwym punkcie pomiędzy ziemią a niebem, stojący na szczycie za krótkiej drabiny. Czy to tylko cecha tej drabiny? Czy może każdej drabiny, bo jako wytwór w swej „drabinowości” nie jest ona w stanie wyjść poza porządek cywilizacji, ziemskiego, doczesnego życia? Tego poeta nie uściśla. Ważne jest bowiem pozostawanie w stanie oczekiwania na spełnienie oraz pragnienia przekroczenia pewnego *status quo* (rozciągniętego w czasie procesu zamierania). Różewicz zdaje się dopowiadać do tego wiersza – Staffie, „Ty nad poziomy wylatuj”, a ja Twój ruch wer-tykalny na zewnątrz kieruję do własnego wnętrza:

nie chcę się dostać do nieba
nie mam drabiny
zabrały mi ją anioły
które chciały zejść na ziemię
nie chce dotrzeć do chmur

Ach! Byle dotrzeć „do siebie!”

pożyczę drabinę od Junga!
o boże! Też jest za krótka!

(Dos moi pou sto, SzS, 103)

Niebo, tak upragnione przez Staffa, okazuje się być terytorium wyludnionym. Anioły już nie zostają upadłe na skutek upadku, schodzą po drabinę na ziemię, która stała się atrakcyjniejsza. Drabina zamieniona zostaje na „Jungowską kozetkę”, która też nie spełnia jednak pokładanych w niej nadziei. Te odmienne pozornie wiersze (różni je terytorium poszukiwań) okazują się jednak nieść analogiczne przesłanie – niemożności uzyskania tytułowego punktu oparcia, ani w religii, ani w psychoanalizie (ani w Absolucie, ani w jaźni).

¹⁷ Por. J. Derrida: *Prawda w malarstwie*. Przeł. M. Kwietniewska. Gdańsk 2003, s. 276.

O poszukiwaniu horyzontu myślowego mówi również para wierszy, dotyczących historii ucieczki Lwa Tołstoja z Jasnej Polany na kilka dni przed jego śmiercią. Diagnoza Staffowska jest bardzo lakoniczna:

Tołstoj uciekł od smutku,
Miał wszystko, więc nie miał nic.
Idę radośnie w skwarze dróg
Właściciel swego cienia.

(Tołstoj, SzS, 92)

Smutek sprawił, że musiał wyjechać, nie mógł pogodzić się z własnym życiem – Staff poprzestaje na określeniu stanu ducha Tołstoja. Tymczasem Różewicz odsłania biograficzne tło rozterek tytułowego bohatera wiersza:

Tołstoj uciekł
nie od smutku ale od Żony
Zofii Andr. (która przeszukiwała mu
kieszenie)

(Tołstoj, SzS, 93)

Wyraźnie nawiązuje tu do „Dzienników” rosyjskiego myśliciela, które przedstawiają dzieje skomplikowanych relacji małżeńskich z Zofią Andriejewną. Fraza o przeszukiwaniu kieszeni ma wielowymiarowe znaczenie – oddaje niezwykłą zazdrość żony, podejmowane przez nią próby kontrolowania życia męża we wszystkich jego sferach. W notatce w przeddzień opuszczenia domu rodzinnego przez Lwa Nikołajewicza czytamy: „Położyłem się o w pół do dwunastej. Spałem do po 2. Zbudziłem się i znów jak poprzednich nocy usłyszałem otwieranie drzwi i kroki. Poprzednich nocy nie patrzyłem na swoje drzwi, dziś popatrzyłem – i widzę w szparach jaskrawe światło w gabinecie i szeleści. To Zofia Andriejewna czegoś szuka, pewnie czyta. W przeddzień prosiła, żądała, abym nie zamykał drzwi na klucz. Jej drzwi, jedno i drugie, są otwarte, tak że słyszy każdy mój najmniejszy ruch. W dzień i w noc wszystkie moje ruchy i słowa muszą być jej wiadome, być pod jej kontrolą [...] Wstręt i oburzenie rośnie, duszę się, liczę puls: 97. Nie mogę leżeć i nagle postanawiam niezłomnie – wyjechać [...] strach mija, a zjawia się litość dla niej, ale nie wątpię, że zrobiłem to, co należało. Może się mylę usprawiedliwiając siebie, ale wyda mi się, że ratowałem siebie – nie Lwa Nikołajewicza, lecz to, czego

choć odrobina choć niekiedy jest we mnie”¹⁸. W kontekście tej notatki uwaga Staffa o swobodnym spacerowaniu, o nieskrępowanym przemieszczaniu się, o nieograniczonej wolności wydaje się wymownym sygnałem radości życia skontrastowanej ze smutkiem Tolstoja. Nawet posiadanie we władanie własnego cienia może stać się więc ogromną wartością. Żona – „kieszonkowiec” to także poszukiwanie pieniędzy, aluzja do sporu Tolstojów o kwestie praw autorskich i ewentualnych gratyfikacji z nimi związanych, których pisarz chciał się zrzec¹⁹. Różewicz ujawnia również inne fakty z życia z rosyjskiego pisarza:

Tołstoj uważał Hamleta
Za poroniony płód Szekspira
Tołstoj szył buty w których
nigdy nie chodził

Tołstoj był (prawdopodobnie) bogiem
Który pisał powieści i elementarze
Ale zazdrościł Dostojewskiemu
Że ten był człowiekiem
Który zarabia pisanem na chleb
(Tołstoj, SzS, 93)

Notatka ta przypomina humor ze szkolnych zeszytów – choć czarny (szary?), bo skupiony na negatywnych emocjach – zjadliwa krytyka Szekspira²⁰, zazdrość wobec Dostojewskiego²¹. Po raz kolejny pojawia się w „Appendixie” bezużyteczny przedmiot – buty, których nikt nie nosi. Pusty gest, to Różewiczowska demaskacja pozorności postępowania bohatera. Deklarował on zjednoczenie się z ludem rosyjskim,

¹⁸ Notatka z 28 października 1910 roku: L. Tolstoj: *Dzienniki, 1895–1910*. Przeł. M. Leśniewska. Kraków 1973, t. 2, s. 415.

¹⁹ Sonia nie chciała się zgodzić z decyzją męża. Wielokrotnie zarzucała mu, że okrada w ten sposób własne dzieci. Ostatecznie Lew Tolstoj spisuje w tajemnicy przed żoną testament w 1909, w którym realizuje swój plan. Kłótnie o kwestie materialne toczyły się między małżonkami w latach 1894–1910. Oba tomy „Dzienników” oddają atmosferę tych sporów.

²⁰ Uważał Szekspira za pisarza przereklamowanego. Chodzi o napisany w latach 1903–1904 szkic pt. *O Szekspirze i o dramie*; por. L. Tolstoj: *Co to jest sztuka?* Przeł. M. Leśniewska. Kraków 1980, s. 275.

²¹ Różewicz połączył wzmianki o tym, iż Tolstoj czytał fragmenty dzieł Dostojewskiego z ilustrowanych czasopism oraz krytyczne uwagi na ich temat w rzekomą zazdrość o drukowanie tekstów. Wydaje to się jednak upraszająca konkluzja – Tolstoj wielokrotnie podkreśla w „Dziennikach”, że ceni Dostojewskiego (choć obie sprawy nie muszą się oczywiście wykluczać, to tym razem tak jednak wydaje się być); por. Lew Tolstoj, *Co to jest sztuka?*..., s. 271, 303.

tymczasem „miał wszystko” (Tołstoj, SzS, 93). Ginie więc Staffowe utożsamianie wszystkiego i niczego, pozostaje tylko pełnia posiadania. Przyjaciół różni również postawa życiowa – Staff idzie radośnie przez ulice, Różewicz – „bezradośnie” przedziera się przez „chmurę spalin”. Pierwszy jest właścicielem „swego cienia”, drugi dzieli go z pijakiem i trzema dziewczynami w „mini”, które niczym współczesne Parki uzmysławiają, podmiotowi jego przeznaczenie. Zawłaszczenie cienia powoduje zerwanie łączności ciała podmiotu ze światłem. Pogrąża się w on w „szarej strefie”, słysząc szeptane: „z prochu powstałeś”... Czy aby na pewno?

Rozważania o Tołstoju muszą być interpretowane w kontekście całego „Appendixu”. Nie zapominajmy, że jest on wyrazem „pogodnego uśmiechu” (Nota wstępna, SzS, 89). Te fatalistyczne wizje Różewicza, przez które przebija się wszechpotężne Nic, zdają się często stanowić wyraz zwyczajnej przekory. Jakby obraz Staffa musiał koniecznie uzyskać negatyw, a poeta zwyczajnie bawił się tekstami, celowo je kontrastując. Czy jest to jednak wynik odmiennego postrzegania świata? „Stary Poeta świat przyjmował, nie odrzucał i nie szamotał się. Nie rozbijał świata. Łączył, wiązał, nasycił harmonią, której ten świat w sobie nie miał. Jestem w poezji przeciwieństwem Starego Poety. W poemacie, który piszę, jest dużo mojej ciemności i mało harmonii. Jest tęsknota do światła. To znaczy do wyjaśnienia. To jest wiersz o nim i o mnie. Piszę piętrząc sprzeczności. I tylko to mogę mu ofiarować” (Zostanie po mnie pusty pokój, SzS, 10–11).

Różnicę tę, pomiędzy syntetyzującym, a analizującym sposobem rejestrowania rzeczywistości, oddaje wymownie para wierszy „Włos” i „Włos podzielony”. Żart Staffa przynosi zaskakującą pointę:

Siadł gość nad zupy misą
I znalazł włos
Więc woła w głos:
Ja wolę zupę łysą.

(Włos, SzS, 98)

Zastosowana została swoista przyległość – włos kojarzony jest z głową, podobnie jak łysina. Skoro więc w zupie znalazł się włos, możliwa jest również „zupa łysa”. Epigramat ten cechuje się regularną rytmiczą (rymy żeńskie, okalające i użycie wiersza sylabotonicznego), która ginie w replice:

Siał gość nad zupy misą
 I znalazł włos! Ponieważ
 był filozofem i moralistą
 podzielił włos na czworo
 potem krzyknął
 wolę kucharkę łysą
 ale z dużą dzupą
 I tak został skandalistą
 (Włos podzielony, SzS, 99)

Skandalista – Różewicz wykorzystuje kalambur, polegający na kontaminacji, na wchłonięciu w obręb wyrazu „zupa” leksemu „dupa” – powstaje „dzupa”. Tytułowy włos staje się więc jedynie pretekstem do przejścia do „dołu materialno – cielesnego” kucharki. Pointa nie dotyczy – jak u Staffa – tytułowego włosa, lecz bohatera, którego ekspansywne ego wysuwa się na pierwszy plan. Wiersz rozbity zostaje więc na kilka wątków, w przeciwieństwie do linearnego układu pierwotnego; podobnie jak włos – zostaje podzielony „na czworo”. Subtelna gra z frazeologizmem (łysa głowa – „łysa zupa”) zostaje porzucona na rzecz łysej kucharki, ulega presji dosłowności.

Podobne zjawisko obserwujemy w przypadku siostr syjamskich – „Nieskończoności i Nicości”, które u Staffa są matkami rodzicielkami boga, natomiast u Różewicza ze sfery teogonii wrzucone zostają w ziemski życiorys:

[...]
 zrosnięte głowami
 chodzą na zakupy
 chodzą do fryzjera

 i mówią że są szczęśliwe
 (widziałem to w telewizji)

 lekarze specjaliści
 chcą je rozdzielić
 za wszelką cenę
 i bóg wie co z tym zrobić
 (Siostry syjamskie, SzS, 107)

Zamiast metafizyki pojawia się relacja telewizyjna – nową siłą wyższą okazuje się „medialny demiurg”, który stanowi konstytuującą określoną stan rzeczy. Obecność boga (będąca finałem wiersza Staffa – „Dwie siostry syjamskie, / Urodziły jednego boga”, SzS, 106) u Różewicza staje

się ograniczona do bycia elementem tekstowym frazeologizmu, oznaczającego na dodatek niemoc („i bóg wie co z tym zrobić”).

Podobne osadzenie w kontekście codzienności ma parodia wiersza „Królestwo”. Staff napisał:

Hej, królestwo za konia! –
 Wołamy wówczas dopiero,
 Gdy już nie mamy królestwa.
 (Królestwo, SzS, 100)

Ta gra z frazeologizmem to kpina z tendencji do ryzykowania jedynie w chwili, gdy już nic nie mamy do stracenia; do szczodrości, gdy nie mamy się nic do zaoferowania. To gesty bez pokrycia, to Tołstojowe szycie butów. Różewicz przywraca metaforze jej pierwotne, dosłowne znaczenie, zgodne ze słowami, które wypowiedział kiedyś Ryszarda III²²:

nie miałem w życiu królestwa
 ani konia
 trudno mi zrozumieć
 słynne wołanie
 „Hej! królestwo za konia!”
 moim hobby są spacer
 ale mam odciski
 krzyczę więc
 „Hej! królestwo za wygodne buty!”
 (Królestwo, SzS, 101)

Obaj poeci domagają się konkrety. Dążenia Staffa rozgrywają się jednak na poziomie języka, natomiast Różewicz, za Goethem, woła – „Aus meinem Leben! – Dichtung und Wahrheit” (z mego życia – poezja i prawda)²³. Przestrzeń symboliczna sprowadzona zostaje do swojskiego kontekstu, nabiera znamion indywidualizacji. To wyraz konkretyzacji, wprowadzania w miejscach niedookreślonych (zamiast konstruktów metaforycznych: królestwa i konia) własnych odcisków i własnego marzenia o wygodnych butach. Podmiot określa przenośnię, dzięki czemu (od)zyskuje ona sens, który Staff

²² Por. W. Shakespeare: *Żywot i śmierć Ryszarda Trzeciego*. Przeł. M. Słomczyński. Kraków 1984, s. 210; Akt V, scena IV: „Konia!Konia! Królestwo me za konia”.

²³ Por. M. Wallis: *Późna twórczość wielkich artystów*. Warszawa 1975, s. 95.

uznał za stracony. Uszyte przez Tołstoja buty mają szansę znaleźć właściciela.

Staff i Różewicz to poeci funkcjonujący w innych krajobrazach – pierwszy w rozpoznanym, oswojonym, drugi – w niezidentyfikowanym, niezrozumiałym. Miejsce, gdzie „wszystko jest stare i odwieczne. / Słońce, drzewa kwiaty” (Wiosna, SzS, 94) przez Staffa zostaje rozpoznane jako ogród, co niesie kulturowo uwarunkowane konotacje związane z tym toposem i powoduje jednocześnie efekt zadomowienia. Różewicz zdeorientowany mówi: „siedzę gdzieś / ale nie wiem gdzie” (Wiosna, SzS, 95). Co więcej – w jego pejzażu natura („słońce drzewa kwiaty”) skażona zostaje przez obecność człowieka. W nie-nazwanym ogrodzie rozwija się młode pokolenie: „dziewczęta z papierosami w buzi / chłopięta ze słowem kurwa / (też w buzi) to młody las” (Wiosna, SzS, 95). Sielskość pobrzmiewa tylko pustym echem w zdrobnieniach, które nazywają jednak zepsute owoce tego ogrodu – „dziewczęta i chłopięta”. U Staffa wiosna powoduje odradzanie się wszystkiego do życia:

Tylko ja jestem młody,
Jak własny wnuk,
Jak wielu wnuków,
Bo jest ich tłum.
Śmieją się ze mnie.
Ja też.

(Wiosna, SzS, 94)

Nawet starzec we wspólnocie radości, odnawia swe siły witalne, nabiera dystansu wobec siebie, autoironii. Tymczasem wiosna w „Szarej strefie” powoduje efekt odmienny:

wszystko jest stare
ja też jestem stary
jak własny dziadek
„Wnuk” przemknął mimo
na rowerze górskim Wrzeszcząc
zdrogistaradupo
oniemiałem
a potem przekląłem gówniarza
pojechał dalej
a ja mam

wyrzuty sumienia

Śmieje się ze mnie

Ja też...

(Wiosna, SzS, 95)

To wiosna Eliotowska, nosząca w sobie widmo umierania²⁴. Tekstowy Inny staje się Obcym²⁵. Metaforyczny wnuk obecny u Staffa, zde-maskowany zostaje u Różewicza przez ironiczny cudzysłów. Przemyska przez kadr, a staruszka traktuje jedynie jako przeszkodę na własnej drodze. Brakuje tutaj porozumienia międzypokoleniowego – „wnuk” wrzeszczy, a dziadek go przeklina. Wspólny śmiech rozbity zostaje przez użycie zdania eliptycznego – „Ja też...” – które zawiesza pointę w martwym punkcie nieokreślenia.

Również wieczorny odpoczynek wygląda u obu poetów odmiennie:

Leżę na łodzi
W wieczornej ciszy.
Gwiazdy nade mną
Gwiazdy pode mną
I gwiazdy we mnie
(Wieczór, SzS, 96)

Leżę na starym tapczanie
ze sprężyną w boku
nade mną ktoś wali młotem
pode mną ktoś wali młotem
w czaszce świdruje sąsiadka z góry
za ścianą charczą stare rury

„za jakie winy” pytam gwiazd
i słyszę jęk starej sprężyny
„każdy ma swojego Kanta”
(i piekło „danta”)

(Wieczór, SzS, 97)

Cisza, obecna w wierszu Staffa, zamieniona zostaje na świdrujący hałas, łagodne dryfowanie łodzi – na statyczne „leżenie-ja” na tapczanie. Świat natury (woda) wyparty zostaje przez cywilizacyjne niedogodności bloku mieszkalnego („stare rury”). Gwiazdna iluminacja, obecność świetlnych punktów odniesienia we wszystkich płaszczyznach (nad, pod, w) stanowi punkty orientacyjne dla Staffa. W świecie Różewicza: nad nim – świdrujący głos sąsiadki z góry, pod nim – powodująca męki cielesne sprężyna, a wszechobecny dźwięk młota

²⁴ „Najokrutniejszy miesiąc to kwiecień. Wywodzi / Z nieżywej ziemi lodygi bzu, mie-sza/ Pamięć i pożądanie...”. Th.S. Eliot: *Ziemia jałowa*. Przeł. Cz. Miłosz. Kraków 2004, s. 52.

²⁵ Stosując te kategorie w rozumieniu Jana Stanisława Bystronia; por. Tenże: *Megalomania narodowa*. Warszawa 1995.

pneumatycznego zakłóca spokojny namysł. Spokój wiersza Staffa ginie w piekielnej wizji Różewicza, którego rzeczywistość zdominowana została przez relatywizm („każdy ma swojego Kanta”).

Podmioty Różewiczowskich wierszy „wrzucone” w nieoswojoną przestrzeń skupione są głównie na rozważaniach nad własnym „ja” (ucieczka przed wrogim światem do wnętrza siebie). Opowieść o piesku Staffa²⁶, który „przeżył swe krótkie życie / Nie wiedząc nawet, / Że świat jest zagadką” (Krzywda, SzS, 104), staje się dla Różewicza pretekstem do opisanie nieuchronności własnego przemijania. Piesek traci swego właściciela („nie wiem czyj jest ten piesek”), cechy indywidualne („nie wiem / czy ten piesek / jest mądry czy głupi”) oraz imię („nie wiem jak ten piesek się wabi / więc mówię do niego „piesku”). Nabiera znamion uniwersalności, demaskuje Staffowską zagadkę, staje się alegorią ludzkiego życia, które „kulejąc zbliża się do końca”:

patrzy na mnie i nie wie
że odejdę
wiedząc że świat jest Zagadką
łamiłówką wymyśloną przez Kogoś
kto stworzył pieska mnie i siebie
(Krzywda, SzS, 105)

Niezidentyfikowany piesek, świat jako zagadka, stwórca ukryty pod nieokreślonym zaimkiem Ktoś – to wszystko figury niepewności. Jednak jak Derridiański też objaśnia nam, czym jest poezja²⁷, tak tutaj piesek prowadzi czytelnika ku prawdzie o nieuchronności przemijania.

Różewicz, przy silnym wsparciu „Dziewięciu Muz”, pragnie jednak odnaleźć ocalenie. Przynosi mu je „Appendix” – suplement do życia, twórczości i „Szarej strefy”: „Pojęcie uzupełnienia [...] zamyka w sobie dwa znaczenia, których współwystępowanie jest równie osobliwe, co konieczne. Uzupełnienie się dodaje, jest jakaś nadwyżką, jakąś pełnią wzbogacającą jakąś inną pełnię, n a d m i a r e m obecności. Kumuluje i akumuluje obecność [...] Ale uzupełnienie uzupełnia. Dodaje się tylko po to, by zastąpić. Wkracza lub wciska się w - m i e j s c e - c z e -

²⁶ Staffa łączyła z tym pieskiem, Hecunią, silna więź emocjonalna. Różewicz pisał o tym wcześniej; por. p.dwa, s. 15–16. Stąd duże znaczenie faktu, iż u Różewicza ten Staffowski piesek traci w pewien sposób tożsamość.

²⁷ J. Derrida: *Che cos'è la poesia?* Przeł. M.P. Markowski. „Literatura na świecie”, nr 11–12/1998, s. 155–161.

g o ś. Jeśli zapełnia, to tak, jak zapełnia się pustkę. Jeśli przedstawia i tworzy obraz, to w skutek uprzedniego braku obecności. Uzupełniające i zastępujące uzupełnienie jest pomocnikiem, instancją podrzędną, która zajmuje miejsce. Jako substytut nie dodaje się po prostu do pozytywności obecności, nie tworzy żadnej wypukłości, jego miejsce wyznaczane jest w strukturze przez znamię pustki. Gdzieś, coś może s a m o siebie wypełnić, może się spełnić tylko o tyle, o ile pozwoli się dopełnić znakiem i upoważnieniem. Znak jest zawsze uzupełnieniem rzeczy samej²⁸.

„Appendix” daje odbiorcy pewną nadreprezentację („jest jakąś nadwyżką”) – zamiast jednego spodziewanego autora (zapowiedziany na okładce – Różewicz) pojawia się drugi głos – gościa z zaświatów, Leopolda Staffa. Ożywiony przyjaciel traci jednak w tym poetyckim suplemencie autentyczność. „Jego tożsamość od tego dodatku niknie w oczach, zanika w dodatku [supplément], który go przedstawia²⁹. Wyrwanie z procesu zamierania, próba ocalenia przypomina więc w pewien sposób odkopanie skamieliny – dają wiedzę o minionym. Prezentowane przez niego zachowania w dzisiejszych czasach stają się niezrozumiałymi, pustymi gestami:

Podarłem w gniewie białą kartkę
I w piec rzuciłem cztery rymy,
Co się nie chciały sprząć uparte
I bure z nich powiały dymy

I gdy mnie otrzeźwiła proza,
Nagle z czarnego kałamarza
Strzeliła śnieżna tuberoza.
To się czasem w życiu zdarza.
(Zdarzenie, SzS, 108)

nie podarłem białej kartki
nie wrzuciłem do pieca
ani jednego rymu
nie mam pieca ani dymu
nie mam kałamarza
nie wiem jak wygląda
śnieżna tuberoza
podarłem w gniewie czystą
kartę i uśmiechnąłem się
do młodszego ode mnie
Leopolda Staffa
(Zdarzenie, SzS, 109)

Staffowski teatr rozterek twórczych (palenie rękopisów) oraz nagły przyptyw weny („strzeliła śnieżna tuberoza”) jest już tylko teatrem cieni, którego poszczególne sceny zatraciły swe znaczenie, ich sens się zaciera (podkreśla to konsekwentna negacja w wierszu Różewicza).

²⁸ Tenże: *O gramatologii...*, s. 199–200.

²⁹ Tenże: *La dissémination*. Paris, 1993, s. 210; cyt. za: M.P. Markowski: *Efekt inskrypcji...*, s. 114.

Bez zmiany pozostaje jednak gniew, niezmienna emocja – to on stanowi uniwersalną platformę porozumienia. Sprawia, że ponowiony zostaje gest zniszczenia „czystej karty” – dzięki obecności „młodsze- go ode mnie Leopolda Staffa” poeta przestaje być jak *tabula rasa*, zyskuje Derridiańskie „uzupełniające i zastępujące uzupełnienie”. Pustka zostaje zapełniona. „Appendix” okazuje się dla Różewicza odnalezieniem pewnego punktu odniesienia w twórczości Staffa.

Epistolarna formuła „Vale et me ama!” (łac. żegnaj i kochaj mnie!), użyta w „Nocie wstępnej”, wskazuje również na „gest pożegnania”³⁰, który niewątpliwie „Appendix” stanowi. Elegijność, oddająca pustkę wynikającą z nieobecności zmarłego przyjaciela, zostaje zabarwiona ironią³¹. Melancholijna szarość dojrzała „do pogodnego uśmiechu” (Nota wstępna, SzS, 89), została oswojona: „Uzupełnienie nie jest jedynie władzą d o s t a r c z a n i a nieobecnej obecności; za pośrednictwem jej obrazu, gdy dostarczamy ją przez upoważnienie znaku, znak trzyma ją na dystans i opanowuje. Obecność ta jest bowiem zarazem upragniona i budzi grozę. Uzupełnienie narusza, a zarazem re-spektuje zakaz”³².

Poezja pozwala ośwoić w przestrzeni symbolicznej brak – nieobecność kolorów, starość, przestrzeń nawiedzana przez umarłych. W końcu może zostać domknięty pewien etap w życiu – okres żałoby po Leopoldzie Staffie: „napisałem o Tobie poemat / już nie będę Cię szukał / koniec kropka” (Francis Bacon..., ZF³³, 14). Zamknięciu ulega też pewien etap w twórczości – może pojawić się kończąca tom „Kropka nad i” – wiersz nieparzysty, osamotniony, ale przynoszący oswobodzenie podmiotu, uprawomocnienie jego indywidualnej drogi przez „Szarał strefę”:

ileż to razy czułem pokusę
aby postawić kropkę nad
ale zwlekam uciekam
nudzę marudzę
słyszę dobroduszny wiersz Leopolda Staffa

³⁰ A. Legeżyńska: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999.

³¹ Tamże.

³² J. Derrida: *O gramatologii...*, s. 212.

³³ T. Różewicz: *Zawsze fragment*. Wrocław 1996.

jednak niczego Pana nie nauczyłem
Panie Tadeuszu

(Kropka nad i, SzS, 110)

Słowa zamarły na kartach tomu, ale tym samym rozpoczęły życie w tekstowym świecie. W szarej, transgresywnej przestrzeni na chwilę zamarło metodycznie precyzyjne *perfectum* śmierci...

Abstract

The article is an attempt to present the intertextual dialogue that goes on between Tadeusz Różewicz and Leopold Staff in the appendix to the volume entitled *Grey Sphere*. That supplement must be treated – according to Derrida's conception of supplement – as the entering of the writing in the situation when speech cannot beware of intimacy. Conversation with the dead friend may take place only within the space of the text and that is why Różewicz using characteristic to his style strategy of poetic *recycling* makes the travesty of Leopold Staff's texts (from *Nine Muses*). There is also observed the specific mixing of the roles as the student became older than his master. That allows the author of *Grey Sphere* to square up with Staff's poems in an ironic way, enables to banter. Staff's poem and its Różewicz's version are placed on the neighbouring pages that allow them to look through one another. Both texts show distinct approaches to the world and artistic creativity, extremely different scenery and characters. Nevertheless, they became embroiled in the web of mutual contexts and specifications. 'Appendix' as some kind of overrepresentation turns out to be a gesture against dying away (revival in Staff's text world) but also its strengthening (in the supplement there disappears the identity of the original, it covers up as the image of something bygone and currently impossible).

Alina Świeściak

Śmierć w poezji współczesnej
(Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki,
Dariusz Suska, Jacek Dehnel, Marcin Siwek,
Tomasz Różycki, Wojciech Wencel)

Co najmniej kilku badaczy zwracało w ostatnich latach uwagę na fakt, że dominującą dykcję polskiej poezji współczesnej wyznacza elegijność. Bodaj najpełniej pogląd ów wyraziła Anna Legeżyńska w książce *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*¹, zawierającej interpretację późnej twórczości poetów kilku pokoleń – od Miłosza do Barańczaka. Jako że Legeżyńska bada przede wszystkim miejsca, w których senilność „splata się z ironią”, nie interesuje jej poezja najnowsza. Jak twierdzi – w pokoleniu „bruLionu” „ironia [...] charakteryzowała postawę młodego poety wobec realnego świata (najbliższego otoczenia, społeczeństwa, ideologii), nie zaś jego stosunek do fundamentalnych zjawisk egzystencji (miłości, śmierci, cierpienia etc.). Rzadko ewoluowała w kierunku ironicznej elegijności [...]”². Autorka stwierdza jednak, że taka postawa zaczęła się wkrótce ujawniać także w twórczości młodego pokolenia poetów – tak jak „starzy” dojrzewali do ironii, tak młodzi dojrzewali do elegijności³.

Rzeczywiście, interesujący Legeżyńską splot elegii i ironii w młodej poezji właściwie nie występuje. Ironia w *Geście pożegnania...* rozumiana jest bowiem jako reakcja somoobronna – wszyscy jego bohaterowie żegnają się ze światem, piszą (i mają tego świadomość) wiersze „ostatnie” (nieco inny jest, oczywiście, przypadek Barańczaka).

¹ A. Legeżyńska: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Prace Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Poznań 1999.

² Tamże, s. 13.

³ Zob. Tamże, s. 16.

Młodzi poeci nie wykonują gestów ostatecznych, z racji wieku mocno przedemerytalnego nie dokonują rozrachunków z sobą – jako że nie „odchodzą” (a na pewno nic o tym nie wiedzą), nie muszą szukać sposobów osławiania świadomości końca. Nie znaczy to jednak, że w „najmłodszej” poezji śmierć jest nieobecna – wręcz przeciwnie. Nie sposób wymienić wszystkich poetów, dla których charakterystyczna jest dykcja elegijna, można natomiast wskazać kilku „tanatologów”, specjalistów od tematyki funeralnej, którym tonacja ta wyznacza granice świata, niemal w całości jej podporządkowanego. Do takich zaliczyłabym przede wszystkim Eugeniusza Tkaczyszyn-Dyckiego i Dariusza Suskę. Niewiele im ustępują pod tym względem Tomasz Różycki, Wojciech Wencel oraz stosunkowo niedawno debiutujący Jacek Dehnel i Marcin Siwek⁴.

Temat śmierci w literaturze i sztuce należy – z racji wszechobecności – do najbardziej skonwencjonalizowanych, operujących stałym zestawem motywów, określoną topiką i stylistyką. Wiadomo jednak, że współczesny (na dodatek młody) poeta wkraczający w obszar literackiej funeralności wchodzi równocześnie w przestrzeń gry z konwencją, która ze względu na przebogatą tradycję stanowi dla owej gry szczególnie podatną materię.

Najbardziej poważnie gra ta potraktowana jest w poezji Wojciecha Wencla. Sylabotoniczne wzorce rytmiczne, gatunki od dawna poniechane (jak requiem, epitafium), nadużywanie słów powszechnie uznawanych za wzniosłe i, co się z tym wiąże, styl nieodmiennie wysoki – nie stanowią tu, jak mogłoby się wydawać, podatnego gruntu dla pastiszu, wręcz przeciwnie, podejmują dialog z tradycją jak najbardziej serio. Motywy, tematy i techniki rymowania służą w wierszach Wencla afirmowaniu tradycji, szczególnie tej, która poszukuje kontaktu z transcendencją.

Tkaczyszyn-Dycki podejmuje tę grę w sposób bardziej, by tak rzec, perwersyjny. Do tradycji odsyłają już tytuły jego tomów, np.: *Peregrynarz* (1992), *Liber mortuorum* (1997), *Przyczynek do nauki o nieistnieniu* (2003), *Dzieje rodzin polskich* (2005). Poeta zatem wyraż-

⁴ Muszę pominąć, niestety, z racji objętości tego szkicu, na przykład grupę poetów śląskich, dla których temat śmierci również jest jednym z najważniejszych, jeśli nie najważniejszym, tematem organizującym ich świat poetycki. Obraz taki wyłania się z antologii *Martwe punkty. Antologia poezji „Na Dziko” (1994–2003)*. Wybór, oprac., komentarz: D. Pawelec. Katowice 2004.

nie chce być czytany przez pryzmat wzorców siedemnastowiecznych – tak gatunkowych, jak stylistycznych. Cała jego twórczość to dzieje licznych „umierań” wpisanych w jedną ramową historię – historię umierania matki. O ile jednak poezja Wencła, podejmująca dialog z tradycją w sposób „śmiertelnie” poważny, w całości aspirowała do uniwersalności, o tyle twórczość Dyckiego, świadoma gry z konwencją, wykorzystująca wszystkie możliwe jej rejestry, sytuuje się po stronie indywidualności.

W poezji pozostałych wymienionych przeze mnie twórców owa relacja pomiędzy konwencją a inwencją wygląda podobnie – młodzi autorzy nie składają bezwzględniego hołdu tradycji, a tylko wykorzystują niektóre jej możliwości, by zmanifestować tyleż zależność, co odmiennność od niej; tyle przywiązanie, ile próbę przezwyciężenia.

Na przykład Jackowi Dehnelowi, który przez większość krytyków rozpoznany został jako poeta klasycyzujący (*Wyprawa na południe* w całości napisana jest regularnym trzynastozgłoskowcem), sztafaż klasycznych poetyk i stylów służy (między innymi) do autokreacji. Podsztyta śmiercią melancholia, przenikająca niemal każdy jego tekst, składa się na wizerunek człowieka zawieszonego między epokami, dostrzegającego we wszystkim ślady rozkładu i równocześnie temat unieśmiertelniającej sztuki – a zatem świadomego swej przypadłości melancholika, zgrabnie wykorzystującego (naśladującego?) język melancholii, sprawdzającego jego możliwości w świecie ponowoczesnym.

Dariusz Suska, również niestroniący od wiersza regularnego (ale także nienadużywający jego zasad), nie postrzega śmierci jako wielkiego tematu kultury – dla niego jest ona przede wszystkim okrutnym prawem natury. Podmiot Suski patrzy na świat poddany prawu przemijania czułym okiem bezradnego.

Podobna sytuacja ma miejsce w poezji Tomasza Różyckiego, oddającej dramat śmierci totalnej. Śmierć wydaje się tu, z jednej strony, najbardziej abstrakcyjna (nie opowiada nam się tutaj „historii umierania”), z drugiej zaś najbardziej namacalna, ponieważ na naszych oczach „staje się” śmierć świata, który rozpada się na śluz i błoto. Postmortalnym krajobrazom towarzyszą rozważania dotyczące natury bytu. Dominującą perspektywą nie jest tu więc, jak u Dyckiego i Suski, perspektywa egzystencjalna czy, jak u Dehnela, kulturologiczna, ale metafizyczna. Metafizyka, choć inna (znacznie cichsza), określa również

obrazy śmierci w wierszach Marcina Siwka. Poeta ten coraz bardziej ascetyczną formą wiersza, chciałoby się rzec, zbliża się do (będącego indeksalnym znakiem śmierci) milczenia. Z jednej strony poddaje śmierć prosektoryjnej inwigilacji, a z drugiej – oddaje hołd jej absolutnej inności, nienazywalności.

Co najważniejsze – u wszystkich wymienionych poetów rzeczywistość jest z gruntu nekrologiczna. Świat istnieje po to, by się starzeć i wysyłać sygnały śmierci. Świadomość brutalnej nieuchronności powoduje jednak u każdego z nich inne konsekwencje. I może być w różnym stopniu dramatyczna.

Jak powszechnie wiadomo – nie tylko dzięki ustaleniom antropologii kultury – doznanie własnej śmierci leży poza możliwością wyśłowienia. Dostępne nam jest jedynie „doświadczenie” śmierci cudzej, na tyle oczywiście, na ile da się jej doświadczyć. Chociaż żyjemy świadomości nieuchronności śmierci – im starsi, tym, rzecz jasna, bardziej świadomi – nieuchronność ta nieuchronnie musi nas zaskakiwać. To Władimir Jankélévitch zauważył, że chociaż doświadczenie czasu jest doświadczeniem jego ciągłości, świadomość tejże jest zasadniczo nieciągła. Poznać coś, co dobrze znamy, dowiedzieć się o czymś, o czym już wiemy – twierdzi Jankélévitch – możemy tylko w sposób nagły, przez objawienie⁵. Prawda o śmiertelności stworzeń jest oczywista, a jednak najczęściej dociera do nas nagle i objawia się na tyle okrutnie, że mamy wrażenie, jakobyśmy nie mieli dotąd o niej pojęcia (jak mówi jeden z bohaterów *Mistrza i Małgorzaty*, wszyscy wiemy, że jesteśmy śmiertelni, ale każdemu okazuje się to nieoczekiwanie). W taki właśnie sposób, szokowo, docierają do nas „historie śmiertelne” Dariusza Suski i Eugeniusza Tkaczyszyn-Dyckiego. Myśl o śmierci wyłania się tu – wydawałoby się, niczym niemotywowana – z miejsc najmniej „podejrzanych”: a to z piaskownicy, a to z własnego domu. W zasadzie już zdążyliśmy się przyzwyczaić do „śmiertelnej monotematyczności” wierszy obydwu poetów, a jednak każda kolejna opowieść zaskakuje. Albo początek jest na tyle sugestywny, że nie można przejść obok niego obojętnie (na przykład incipit Dyckiego „W sąsiednim pokoju umiera moja matka”), albo rzecz zaczyna się niewinnie,

⁵ Zob. V. Jankélévitch: *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*. W: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*. Wybór i przekł. S. Cichowicz i J.M. Godzimirski. PWN. Warszawa 1993, s. 54.

po czym zniecka „stacza się” w śmierć (jak w przypadku *Ile trzeba zrobić (sto tysięcy kroków?)* Suski). Obydwaj poeci – gdyby dokończyć nieuprawnionego utożsamienia ich życia i twórczości – cierpią na natręctwo śmierci, obydwa uprawiają poetycki sadomasochizm. To prawda, że w wersji złagodzonej, bo nie bez prób poszukiwania dystansu – ale, bądźmy szczerzy, te nie od razu rzucają się w oczy.

Nieustanne tematyzowanie śmiertelności to działanie idące pod prąd zarówno nowoczesności, jak i ponowoczesności⁶. Tę reakcję ucieczkową Zygmunt Bauman określa mianem dekonstruowania śmiertelności: co prawda śmierci jako takiej nie pokonamy, możemy jednak pokonać choroby. Zastąpienie w porządku dyskursu (niepokonanej) śmierci pojęciem (pokonywalnej) choroby ma więc wymiar terapeutyczny – pozwala nie myśleć o nieuchronności, jest uśmiercaniem śmierci. Z kolei dekonstruowanie nieśmiertelności (charakterystyczne dla ponowoczesności) to, według Baumana, zastępowanie śmierci zanikaniem, a nieśmiertelności – niekończącym się powtórzeniem. Nic nie zanika ostatecznie. Jak mówi Baudrillard: „nigdy więcej *fatalnego sposobu* zanikania, jedynie *fraktalny sposób* rozpraszania”⁷.

Omawiani przeze mnie poeci nie szukają, rzecz jasna, sposobów na uśmiercenie śmierci – nadmierna „eksploatacja” tematu nie prowadzi w tym przypadku, niestety, do zużycia materiału – oswajają ją nie przez eliminację, ale, chciałoby się rzec, przez zagadanie. Z drugą wymienioną przez Baumana praktyką współczesności również nie mają wiele wspólnego.

Co prawda powtórzenie to kluczowa figura zarówno w twórczości Dyckiego i Suski, jak Różyckiego czy Dehnela, trudno jednak wpisać ją w model dekonstrukcji nieśmiertelności, ponieważ tym, co w ich twórczości powraca, co się rozprasza, jest sama śmierć. Można by oczywiście założyć, że matka, która umiera od pierwszego tomu Dyckiego, już *trochę* umarła, skoro zatem granice przeciwstawnych pojęć rozpekły się, dekonstrukcji uległa zarówno śmierć, jak i nieśmiertelność (przez uwięzienie w śmierci matka jest również *trochę* nieśmiertelna). Mam jednak inne wrażenie – Dycki ogarnięty jest obsesją śmierci, nie

⁶ Zob. Z. Bauman: *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*. Przeł. N. Leśniewski. PWN. Warszawa 1998.

⁷ J. Baudrillard: *Le transparence du mal*. Cyt. za: Z. Bauman: *Śmierć i nieśmiertelność...*, s. 209.

próbuję jej więc niczym zastępować, wręcz przeciwnie – to ona zastępuje powoli wszystko inne. Równie wyraźne ślady natręctwa znajdziemy u Suski. W jego wierszach odbywa się nieustanna praca pamięci, nastawiona na odtwarzanie okoliczności różnych śmierci – pamięć to kolekcja zgonów. Podmiot *Wszystkich naszych drogich zakopanych* porusza się po śladach dzieciństwa, by wydobyć z nich duchy zmarłych kolegów. Z kolei w *Całej w piachu* jej bohaterka, jako że zaledwie dwuletnia, doświadcza śmierci natury: roślin i zwierząt. I również wydaje się, jakby inne doznania w ogóle nie były jej dane. Za taką formę wtajemniczenia odpowiedzialny jest ojciec, który zaraża ją własnymi obsesjami, ale i własną niezwykle wrażliwością.

Jak wiadomo, obsesja jest stanem ambiwalentnym – zniewala, generując jednocześnie potrzebę samowyzwolenia. Zarówno u Dyckiego, jak Suski można zaobserwować tę grę podwójnego uwikłania.

Podmiot autora *Dykcjonarza* jest neurotykiem (można by się tu powołać na tematyzowaną w wierszach schizofrenię – matki i własną – ale pewnie lepiej tego nie robić), a zarazem prowadzi konsekwentną autoterapię. Odbywa się ona, po pierwsze, za pośrednictwem gry z formą.

W poezji siedemnastowiecznej, która stanowi ważny kontekst dla jego wierszy, nadmiar śmierci nie robił wrażenia, bo był z góry zadany, śmierć przezierająca z każdej stronicy – zamiast straszyć – dogadywała się z czytelnikiem, zagadywała go. Powtarzające się chwytły stylistyczne, schematy wizualizacyjne, moralistyczne napomnienia, mimo sprzyjającego klimatu, nie oferowały katharsis. Dycki, tak jak poeci rokoka, rozbraja dramatyzm lekkością, frywolnością i ironią, wzniosłość dekonstruuje wulgarnością. Oswaja śmierć, zachowując do niej formalny i emocjonalny dystans, jak w wierszu XXX. *Przebudzenie z Liber mortuorum*:

dzisiaj znowu śniłem
twoją śmierć jeżeli można śnić
na stacji pani Mościckiej
to dzisiaj znowu widziałem

twoją śmierć o ile to nie była
pani Mościcka cała w swej ozdobie
i mogłem wykrzyknąć ach to ty
to ty skąd się wzięłeś nie mówiąc

nic i skąd się weźmiesz jutro gdy się
zdziwię to ty to ty a co ty masz
do powiedzenia że mi się przyśniłeś
bez ust albo że ci z ust śmierdzi.

Dramat jest tu tylko możliwością, z którą Dycki prowadzi grę podjazdową – ironicznym komentarzem skutecznie obniża „dyskurs moralny”, który nie zdążył się zrealizować, bo przeszedł na stronę doczesności, zdominowanej ostatecznie fizjologią.

Podobną rolę pełnią w jego poezji funeralne eksponaty. „Kości” – jedno ze słów-kluczy poezji Tkaczyszyn-Dyckiego, a równocześnie poezji funeralnej w ogóle – nie są tu bynajmniej sposobem napomnienia (*memento mori*), nie są też formą makabryzacji, a jedynie śladem gry z konwencją, często ironicznej. „Kości” wypełniają bowiem przestrzeń języka, są emblematem słownym, a więc abstraktem:

[...] kości załęgną ci się w wierszu
który teraz piszesz i jutro będą czym innym [...]
(XXXII, LM)

[...] albowiem nasze państwo
jest sprzedajne mając tyle kości przodków
przede wszystkim wiązkę owych profesorskich
które codziennie zabieram z wykładów

i wyrzucam za siebie
(XXXIII. *Manifestacja*, LM)

[...]
przyjaciół ma zawsze usta przez które
kości jego wołają i będą wołać
[...]

(XXXIV. *Nieśmiałość*, LM)

Po drugie, autoterapia u Dyckiego ma wymiar psychologiczny: podmiot nie traci energii na ukrywanie lęków i fałszowanie swojego społecznego wizerunku, ale nieustannie z uporem maniaka lęki te tematyzuje, znając terapeutyczną moc takich formuł. Zadaje więc sobie tematy tożsamościowych narracji, które pojawiają się w każdym tomie parokrotnie: „jesień już Panie, a ja nie mam domu”, „w sąsiednim pokoju umiera moja matka”, „ten wielki dom jest za wielki”, „oni mają ręce i nogi”, „od niepewności trzymaj mnie / Panie”, „przyjść w jednej bliźnie ciała” – i wypróbowuje swoje w nich role. Zawsze jest kimś

dotkniętym utratą: matki, przyjaciela, ciotek, sąsiadek, siebie samego wreszcie, i zawsze nieco inaczej owej utraty doświadcza. „Historie dokonane” (śmierci spełnione) dostarczają wzorców dla „historii w toku”, a przymierzanie się do roli opuszczonego ma dać siłę do podjęcia jej, gdy przyjdzie pora. Psychoterapeutyczna moc powtórzenia polega tu więc nie na samooszukiwaniu się, że śmierć nie istnieje, ale na przygotowywaniu się do niej, oswajaniu myśli o własnym umieraniu. Jak mówią psycholodzy, powtórzenie ma przede wszystkim wymiar negatywny – jest zatrzymaniem się, rezygnacją z ryzyka, które rozwija osobowość, czyli wielofazowym końcem. W tym przypadku nie mają chyba jednak racji. Tanatolodzy (czy filozofowie śmierci) właśnie w myśleniu o śmierci upatrują możliwości pełnego życia – takiego, które nie boi się momentu przekroczenia, niezależnie od tego, co znajdzie się za progiem.

Rodzaj dyskursu, jaki uprawia Dycki, można by nazwać „gadaniem” o śmierci. Wydaje się on (*nomen omen*) schizofreniczny, ale każdy tematyzowany od lat problem taki się wydaje: wiąże się on ze wszystkim i wszystko z nim się wiąże, przekracza granice psychicznej normalności, z jednej strony jest przejawem obsesji, z drugiej – autoterapii.

Podobną rolę jak zagadywanie śmierci przez Dyckiego pełni „molog infantylny” Suski. Ta infantylizacja to przede wszystkim sposób samodystansowania się, czyli psychicznej samoobrony. Jak już mówiłam, dla autora *Całej w piachu* świat stanowi w całości przestrzeń niezawinionego dramatu śmierci, ale dramat ten, widziany oczami dziecka, ograniczony jest do zdarzeń bez konsekwencji, pozbawiony uniwersalności.

chomik mi się zepsuł, powiedziała Ala,
schowała go w lodówce (i psestał się rusać),
gdy dziadek mi się zepsuł, w podstawówce, cała
rodzina się zjechała, miałem sen, że usiadł

w odrzutowcu trumny i pogroził palcem,
kiedy go nie chciałem całować w policzek,
potem wystartował jak Gagarin, w łalce
zbudził pierwszą miłość i rzucił ją (ciszej!)
[...]

(*Chomik mi się zepsuł,
powiedziała Ala, WNDZ*)

Ograniczona świadomość dziecka daje szansę innego, „niepoważnego” spojrzenia na problem śmierci, ale w związku z tym, że strategia infantylizacji jest tu dominująca (niekoniecznie legitymizowana obecnością postaci dziecięcej), pojawia się sugestia, iż sposób radzenia sobie ze śmiercią zawsze bywa podobny – i zawsze infantylny: z racji tego, że jest ona niezrozumiała (jak mówi Jankélévitch, zawsze jest skandalem⁸), próbujemy ją oswoić na różne sposoby, wkomponowując w przestrzenie znane i opanowane, ale efekt musi być analogiczny do tego z wiersza o chomiku. Kończymy zawsze zaklęciem: „chomik nam się zepsuł i kto go naprawi, / szukamy fachowca (co najmniej anioła), / żeby znowu przebierał łapkami (niech sprawi) / i jadł nam z ręki, i biegał po stołach”.

Bohater dziecięcy daje również szansę innego, świeższego spojrzenia na filozofię przemijania. Natasza, mała bohaterka *Calej w piachu*, nieustannie zadająca pytanie o sens poszczególnych bytów („dlaczego jaskółki są na świecie, powiedz?”), jest również autorką takiego stwierdzenia:

Pójdę do przedszkola
na Legendy.

Czy dlatego,
że jestem
już stara?

Na moich oczach
umarły
dwa pokolenia
liści.

(Natasza idzie na Legendy, CwP)

Infantylizacja to także rodzaj autoterapii – odnajdywanie dziecka w sobie daje szansę podwójnego widzenia i odczuwania. Bohater *Calej w piachu* jest, chciałoby się powiedzieć, idealnie podwójny: gdy trzeba, koryguje myślenie dziecka; gdy może, przechodzi na jego stronę – jak w wierszu *Tekturowe pudła, która tak uwielbialiśmy*. Wejście z Nataszą do wielkiego kartonu aktualizuje w nim nie tylko pamięć zabaw z dzieciństwa, ale i wrażenie wielokształtności, omnipotencji świata, jakiego wtedy doznawał. Podwójność bohatera to także po-

⁸ V. Jankélévitch: *Tajemnica śmierci...*, s. 46.

dwójność języka: rekonstrukcji doświadczeń z dzieciństwa towarzyszy bowiem retusz dorosłego sposobu nazywania. Ten sam mechanizm dotyczy kwestii śmierci. Tu zresztą balans pomiędzy dorosłością i dziecięcością jest idealny, bezradność wobec śmierci jest przecież u dziecka i dorosłego taka sama. Przewaga dziecka polega na silniejszej wierze w drugą stronę, w możliwość spotkania po śmierci. Tego uczy się od Suski-dziecka Suska-dorosły.

Podstawowym chwytem formalnym „monologu infantylnego” Suski jest, podobnie jak u Dyckiego, powtórzenie – modelu konstrukcji tekstu, stylu, a wreszcie poszczególnych fraz, które wracają jak natrętnie zadawane przez dziecko pytania. W powtórzeniu Suski pojawia się jednak dodatkowy element – moment etyczny. W jego wierszach śmierć jest nie tylko doświadczana, ale i zadawana. Dziecięce okrucieństwo, do którego przyznaje się sam podmiot, które nie jest obce również małej Nataszy (*Nie gniew jej bukiem, oszczędźmy tę osę z tomu Cała w piachu*) to rodzaj współudziału w zbrodni przeciwko światu (a także powracający wyrzut sumienia), a zarazem sposób doświadczania tajemnicy śmierci. Dzieci są jej bardzo ciekawe. Chciałyby zobaczyć („patykiem zbadać, może ją zobaczysz, / patykiem odwinąć zwinięte skrzydełko”).

Wyrafinowany styl Jacka Dehnela może uchodzić za przeciwieństwo „monologu infantylnego” Suski. Tym jednak, co autora *Żywotów równoległych* łączy z Suską i Dyckim, jest strategia osławiania nieuchronności za pomocą powtarzających się chwytów stylistycznych. Efekt, jaki Dycki osiągał dzięki ironii, a Suska dzięki infantylizacji, Dehnel uzyskuje za pomocą języka sztuki. Ta strategia – Horacjańskie *non omnis moriar* – znana oczywiście od dawna, współcześnie nie bywa, mówiąc oględnie, nadmiernie wykorzystywana. A już na pewno nie w młodej poezji i nie tak efektownie.

Zacznijmy od tego, że poezja Dehnela jest „panestetyczna”. Wszystko, na czym oprze się oko podmiotu-bohatera, zamienia się w dzieło sztuki, śmierć również pojawia się tu w teatralnych dekoracjach, bywa przedmiotem estetycznej kontemplacji. Tam zaś, gdzie estetyzm jest dominującą formą wrażliwości, nie ma mowy o tragedii. Patrząc na obraz lub zdjęcie, można co prawda doświadczyć głębokiego, a nawet katartycznego przeżycia, ale pod warunkiem, że zapomnimy o ich artystycznym bycie, że uwierzmy w pozaartystyczną prawdę. W poezji Dehnela rzadko jest nam to dane, autor *Wyprawy na poł-*

dnie dba o dekoracje, teatralizuje śmierć, jak w pierwszym wierszu wchodzącym w skład cyklu Żywoty równoległe – Quintus H. S. ginie w bitwie pod Filippi:

Z oczami przysłoniętymi piaskiem, krwią i trawą
leży twarzą do ziemi, z grotem włóczy w plecach.
Bitwa, spieniona, przeszła. Niebo z tyłu głowy.

I tylko słyszy tłum cichnących kroków.
Myśli, że oto
opuszczają go bogowie.
A to odchodzi metrum nienapisanych pieśni.
Schylone
idzie równiną,
bacząc, by nie nadepnąć trupów rozrzuconych po brzegi horyzontu.

„Żywoty równoległe” to biografie alternatywne, potencjalne, które nie doczekały się spełnienia. Horacy mógł zginąć w bitwie pod Filippi. Gdyby tak się stało, gdyby „życie alternatywne” okazał się jakimś zrzędzeniem losu żywotem „głównym”, nie byłby on największym poetą czasów Augusta, za to jego bohaterska śmierć – taka, jaką ją przedstawił Dehnel – niejako zastępczo pełniłaby rolę dzieła sztuki. Śmierć niedoszłego poety w wersji projektowanej przez Dehnela to wyestetyzowany obraz – z planem realistycznym (pierwszym: postać, i drugim: niebo i ślady bitwy) oraz alegoryczną postacią Metrum Nienapisanych Wierszy. Współczesny poeta – podobnie jak rzeczony Metrum – omija całą naturalistyczną stronę wydarzenia („bacząc, by nie nadepnąć trupów rozrzuconych po brzegi horyzontu”) – wszak nie jesteśmy w muzeum malarstwa naturalistycznego, raczej w przestrzeni wysublimowanej sztuki holenderskiej.

Charakterystyczny dla Dehnela estetyczny sposób przeżywania świata musi kojarzyć się z dandyzmem i jego współczesnym wcieleniem, kampem. Arystokratyczna stylizacja w sposobie ubierania się (zdjęcie na tylnej okładce *Wyprawy na południe*), antydatowanie wierszy mające sugerować ich powstania na początku XX wieku, postawa podmiotu jako niezaangażowanego obserwatora bawiącego się w dopisywania „życiów równoległych” osobom znanym i nieznanym (kampowe „nic nie jest tym, czym się wydaje”), sugestie homoerotypyczne, wreszcie „bezwstydną estetyzm” (Sontag) samych wierszy – jednym słowem: wszystko, co wskazuje na stylizację, ekstrawagancję,

sztuczność, odwołuje się, świadomie czy nie, do estetyki kampowej. Poezja ta nie w całości jednak pozwala się czytać przy użyciu tego klucza (nie występują tu na przykład dwie dość istotne cechy tej estetyki – jej błazeński sens i rozsmakowanie w złym guście). Śmierć wydaje się z samej swej istoty mało kampowym tematem. Właściwym kontekstem dla nekrologicznych obrazów Dehnela jest natomiast melancholia z jej dojmującym poczuciem straty. Otwierająca *Wyprawę na południe* (odsyłająca do Szekspira) *Burza* wprowadza w klimat tomu, który w całości stoi pod znakiem braku: „nie ma legendy i nie ma okrętu / u brzegu wyspa. Nie ma Mediolanu”. Śmierć jest tu na razie potencjalnością, „Ot, zwinięty, odległy, niewidoczny kształt” (*Festiwal, WnP*), ale równocześnie realnością w stanie zawieszenia:

Oboje udajemy, choć każde rzecz inną:
ziemia – że nie jest krągłym grobowcem (żwir, tuje,
kamienie, zapas chłodu), a ja – że nie czuję
bliskości jej bliskości.

(*Wyprawa na południe,*
I. Z perspektywy, WnP)

Portret własny melancholika (*Mappa mundi (ja w wieku lat dwudziestu jeden i pół)*) to portret nieukończony – bo niezakończona jest praca śmierci – antyportret, rzecz o niemożności portretowania. To, co widoczne, jest zaledwie śladem tego, co ma nadejść, „halucynacja pełni w obliczu zaniku”⁹:

I nie widać jeszcze
co się zagoi, wkleśnie, zarośnie bez znaku,
będzie tylko wspomnieniem po zaprzeszłej bliźnie,
a co się spruje dalej, rozejdzie, rozpęknie,
ukaze spodnią stronę, podszewkę naskórka –
[...] gdzie się zacznie urwista, wielka rozpadlina,
w którą za lat pięćdziesiąt zanurzy się cały
z pomarszczonymi dłońmi, astmą, przepukliną,
zrogowaciałą skórą stóp i suchą czaszką [...].

Tylko taka śmierć – przewidywana, przeznaczona dla samego podmiotu – budzi w nim grozę (zresztą nieprzesadną, podszytą masochistyczną przyjemnością rozkładu), natomiast wszystkie śmierci spełnio-

⁹ M. Bieńczyk: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Sic! Warszawa 2000, s. 41.

ne, dotyczące ludzi czasowo i mentalnie dalekich (nie ma tu bowiem mowy o śmierci najbliższych, a więc śmierci wymuszającej niejako bezpośredniość przeżycia), podlegają w mniejszym bądź większym stopniu, tak jak to miało miejsce w „życiu równoległym” Horacego, estetyzacji. Najtrudniej wpisać w ramy estetyki przypadki anatomicopatologii, do których podmiot Dehnela, jako zbieracz osobliwości, ma wyraźne upodobanie. I one nie są jednak pozbawione stylu – jakkolwiek wysublimowanie stylistyczne równoważy tu nekrologiczną perwersję. Ta śmierć – „przesadna”, przerysowana – ma w sobie coś kampowego. Jest to śmierć groteskowa, „w złym guście”. Podmiot Dehnela nie interesuje, jak zwykle zresztą, sam moment umierania, ale stan, który je poprzedza, lub „wizerunek pośmiertny”. Skoro spod dwudziestoipółletniej twarzy zdrowego młodzieńca przebijają ślady rozkładu, tym bardziej nasycony jest nim obraz anomalii – jak w wierszu Rys. 370. *Garb wskutek gruźlicy kręgosłupa*. Kłamstwem byłoby jednak stwierdzenie, że patologia anatomiczna budzi w podmiocie jakieś niezdrowe podniecenie. Jego stosunek do postaci przedstawionej – właściciela rzeczzonego garbu – niczym nie różni się od chłodnego oglądu innych dzieł sztuki. Smutna refleksja o przemijaniu żywi się zatem i takimi przypadkami. Mimo że sztuka traktująca o śmierci nie przynosi pocieszenia – oferuje ona sens, którego innych gwarantów próżno by w tej poezji szukać.

Śmierć w poezji Tkaczyszyn-Dyckiego, Suski i Dehnela to dramat łągodzony cudzysłowem przywoływanej konwencji (barok, infantylizacja, kamp/melancholia), pora zatem przejść do „dramatu nieneutralizowanego”, dla którego miejsce akcji stanowi twórczość Marcina Siwka i Tomasza Różyckiego.

Z Suską łączy Siwka intymność, z jaką jego podmiot wchodzi w relacje ze zmarłymi „zaludniającymi” *Nekyję* (drugi i, jak na razie, ostatni tom tego autora), z Dehnelem – estetyzacja, choć zarówno jej motywacja, jak efekty są zupełnie inne. Podmiot Siwka reaguje na śmierć zupełnie inaczej niż każdy „zwykły” jej świadek, odwracający głowę od przykrego widoku, którego się lęka albo spogląda nań jak na pornografię, szukając niezdrowej sensacji. Patrzy on mimo bólu i – wydawać się może – właśnie z powodu bólu; każdą śmierć (chłopczyka, wróbla, liścia) obdarza spojrzeniem nie voyera ani nie człowieka złąknionego, lecz wiecznie zdziwionego patologa śmierci, poszukującego rozwiązania jej zagadki i świadomego przegranej w tych zawo-

dach (co może istotne, sam autor jest lekarzem psychiatrą). Strategia ta niewiele ma wspólnego z oswajaniem śmierci, charakterystycznym dla innych poetów-tanatologów. W wierszach Siwka pojawia się inny problem – ich podmiot nie chce oswojenia, chce zdziwienia. W (*Piosence o patrzeniu na umarłego*) chciałby zdziwić się przebudzeniem zmarłego, ale pozostaje mu udawanie zdziwienia, że ono nie nastąpi. Tutaj też warto odnotować inne reakcje podmiotu, wskazujące na jego (nazwijmy to w ten sposób) skomplikowany stosunek do śmierci: „patrzenie / wzrokiem kanibala które przemienia / mnie w sarkofag” (większy odstęp jest celowym chwytem autora). Patrzenie kanibalistyczne, czyli – żeby nieco uprzątnąć tę metaforę – wchłanianie zmarłego oczami, prawie naturalnie czyni z patrzącego nową powłokę-sarkofag dla wchłoniętego, ale temu sarkofagowi (leksykalnie, rzecz jasna) niebezpiecznie blisko do „sarkomy” (mięsak, nowotwór złośliwy – rdzeń „sark-” w złożeniach oznacza mięso, ciało), której mógłby się przy okazji nabawić („patrzenie / z przełykaniem śliny / żeby udławić się / obrazem”). To być może nadinterpretacja, ale jestem przekonana, że psychoanalitycy mieliby na temat wierszy Siwka sporo do powiedzenia. Mogliby mu na przykład zasugerować zafiksowanie na oralności – widoczne już w (*Piosence...*). Typowe dla tej fiksacji utożsamienie z obiektem nie pozwala podmiotowi uwolnić się od jej przedmiotu – jak kanibalowi od jego posiłku.

Oralność nie ma tu jednak, jak sądzę, związku z seksualnością, nie jest świadectwem nieprzepracowanych kompleksów z dzieciństwa, ale znakiem „popędu śmierci”. Usta są w poezji Siwka „najbardziej śmiertelne”. To przez nie wylatuje „gołąbek duszy” (*Prolog*), w nich mieści się „czarny / knebel skrzepu” („masz w ustach...”), z gardła wydobywa się „zwęgloną / błyskawicę wrzasku” („zwęgloną błyskawicę...”), samo gardło stanowi zaś „ziejącą rozpadlinę głosu” („na przemian...”), otwieranie ust to w *Preludium* uruchamianie łańcucha (metaforycznych) śmierci. Jednym słowem wszystko, co związane z ustami – jedzenie, wydawanie głosu (krzyk, wrzask, ale i śpiew) – to otwieranie szczeliny śmierci (*Intermezzo*).

Jak powiedziałby psychoanalityk, popęd śmierci w poezji Siwka posiada jedynie aspekt formalny, wyrażony w przymusie powtarzania, nie zaś w postawie jawnej agresywności. Powracają tu zresztą nie tylko obrazy ust, ale i ptaków, piór, powtarza się motyw głosu, śpiewu, muzyki, gwiazd, wreszcie blasku. Rzecz charakterystyczna, że wszyst-

kie te odległe znaki śmierci są mocno wyestetyzowane, pozbawione najmniejszego śladu oczywistej w przypadku śledztwa prowadzonego przez „patologa śmierci” turpistyczności. Siwek prosi się tym samym o diagnozę przeciwną tej, która przypadłaby w udziale Dehnelowi (diagnozę typu lacanowskiego): estetyzacja śmierci może tu być „reakcją upozorowaną”, gdzie zewnętrzny efekt przeczy prawdziwemu pragnieniu. Byłaby ona zatem ucieczką przed – tak naprawdę pożądaną – prawdą o obrzydliwości śmierci. Sporo „zachowań tekstowych” Siwka potwierdzałoby taki stan rzeczy. Jego podmiot konsekwentnie zatrzymuje się na „granicy rany” – nigdy nie penetruje jej wnętrza, a najchętniej w ogóle nie nazywa raną (sugestywny eufemizm, który zresztą znalazł się w glosariuszu, stanowi wieloznaczne „punctum”). W każdym niemal tekście pojawiają się jakieś pęknięcia, uderzenia, trzaski, oderwania, rozkruszenia, przecięcia, potłuczenia, rozlania, ale nie stoi za nimi wstrząsająca nagość krwi, mięsa i kości. Ciało, psując się i rozpadając, daje jedynie efekty leksykalne (słowa „psucie” i „rozpad”) – nie obrazowe. Malarsko otwarta klatka gołębia („gołąb leżący na chodniku...”) bynajmniej nie przeczy temu twierdzeniu: „klatka twoja / otwarta // od pędu // rozżarzone / końce twoich żeber”. Rozpruty gołąb to gołąb w szczytowej fazie pędu, od którego rozżarzyły mu się żebra.

Taka „prosektoryjna” taktyka Siwka – pomijania milczeniem brudu śmierci – niezależnie od tego, jak może się kojarzyć psychoanalitikom, ma niewątpliwie wiele zalet. Nie chodzi tylko o litość okazywaną czytelnikowi (wszak „mięsny”, nielitościwy Różewicz osiąga podobne rezultaty, choć niejako „od drugiej strony”), ale o efekt niedomiaru, który zawsze pobudza wyobraźnię, każe myśleć o tym, co eufemistycznie pominięte, każe zastanawiać się nad celowością tych pominięć. W przypadku wierszy Marcina Siwka, przynajmniej w jakimś stopniu, rzecz polega chyba na obawie przed dotknięciem/zafałszowaniem tajemnicy śmierci. Tutaj tylko muska się tę tajemnicę, nie narusza się jej granic, nie dopuszcza do świętokradztwa. Prosektorium nie jest więc miejscem uprzywilejowanym, tutaj nie dokonuje się żadna transgresja, krojenie i rozłupywanie ciała nie przynosi bowiem innej wiedzy niż medyczna. Ta wiedza kusi, ale – jeśli, rzecz jasna, ma się jej przeczucie – można ją tylko sugerować, a nie wyrażać. Brak metafizycznego doświadczenia rekompensują jednak w jakimś mierze efekty poetyckie – tajemnica aktywizuje wyobraźnię poe-

ty, a świadomość niemożności przekroczenia progu symbolicznego narzuca jej granice, które skutkują nadaktywnością formy. Stąd wrażenie, że Siwek „niemal” dotyka Realnego (znowu Lacan) i że to Realne nie jest czystą obrzydliwością (jak chciałby Žižek¹⁰), ale absolutną innością, negatywnością, nienazywalnością itd.

Czytając po raz pierwszy wiersze Marcina Siwka, można odnieść wrażenie, że przebywa się właśnie na granicy „absolutnie innego”, na skraju transgresji, i że dalej iść nie należy. Nie należy przekraczać granicy, z której wycofuje się język.

Cechą wspólną poezji Marcina Siwka i Tomasza Różyckiego jest nienaruszalność tajemnicy śmierci, balansowanie na granicy transgresji. Miejsce, w jakim rozgrywa się dramat śmierci w wierszach autora *Vaterlandu*, to świat natury jako uczestnika tego dramatu. Pora najbardziej sprzyjająca efektywności tego przedstawienia to ustępująca zima.

Najwięcej stanów śmiertelnych znajdziemy w *Animie*. Wydawać by się mogło, że tom ten opowiada o świecie ogarniętym chorobą totalną. Tak jak u Dyckiego i Suski kolorem świata była biel i jej „odcienie”, a zatem barwy symbolicznie związane ze śmiercią, tak w wierszach Różyckiego paleta jest znacznie bogatsza, bo uzupełniona o barwy rozkładu. Świat jest tu często po prostu czarny, ale bywa także siwy i siny, momentami żółty i „niebieskawy”, a jego powierzchnię pokrywają wszelkie możliwe wydzieliny: najpierw delikatne, jak mgła, pyłki, nici pajęczne, następnie „cięższe” – popiół, kurz, brud, sadza, łuszczyzna, ślina, śluz, glina, szlam, muł, błoto, a wreszcie pleśń. Mamy tu również inne atrybuty rozkładu: larwy, czerwie, robaki i wszelkie inne ścierwo. A jednak ów świat nie jest odrażający. Wręcz przeciwnie. Po pierwsze dlatego, że w te objawy choroby, w tę agonię świata wdaje się od czasu do czasu ożywiające światło, a po drugie – spojrzenie, które ogarnia tę warstwę płynno-obrzydliwą, jest ciepłe, sporo w nim współczucia i, przede wszystkim, magii. Podmiot, niczym arcymag, pogrąża i wydobywa ze śluzowatości świata tego (która stanowi też specyficzną warstwę ochronną, osłonę broniącą wstępu niewtajemniczonym) poszczególne przedmioty. W ten sposób codzienność doznaje łaski mitu, w którego centrum może się znaleźć zardzewiała furtka, zmie-

¹⁰ Zob. S. Žižek: *Przekleństwo fantazji*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. Wrocław 2001, s. 135–139.

ta pościel czy kawałek ogródka. Różyczki w tych swoich transgresjach przypomina nieco Schulza. Ma podobnie jak on mityczną wyobraźnię i podobnie jak u autora *Sklepów cynamonowych* – w *Animie* mit staje się na naszych oczach. Metafizyka lęku i samotności krzyżuje się tu z formami gnostyckiego wtajemniczenia:

Zima odstępuje, zdeptuje ogniska w sadach, zwija żagle i namioty. Bez wyraźnej przyczyny, u progu zwycięstwa, odchodzi, zdejmując płachty, prześcieradła, demaskuje las, pole i ścieżki.

Teraz miasto oddycha, zdjęto obłężenie. Wstaję i idę powoli, oglądam ślady okupacji: ulice i chodnik pełne błota, na rynek i mury wychodzi brud i pleśń, frakcje brunatne i szare. Pod nogami zakwitają krople benzyny,

ujawniają się podziemne stronnictwa larw, wirusy dotąd śpiące, kolory kłócą się, wszędzie pełno odpadków, ogryzionych kości. Odwijam bandażę i widzę ranę, odkrytą teraz, wystawioną na działanie światła,

które powoli przebiera zgniłe liście, podnosi zbutwiałe gałęzie, odwraca rozmyte kartki, nie rozpoznaje słów.

(*Zima*, V)

Świat – w pierwszych dwóch tomach Różyczkiego nieustannie walczący z zimą i widziany w zimnych barwach – jest tu, jak by to powiedzieć: miękki. Ma obłe kształty, dużo zakamarków i szczelin, w których gromadzą się różne wydzieliny. Jest też natrętnie antropomorfizowany, przy czym najbardziej zwraca uwagę jego fizjologiczność. To w skórze świata zachodzą wszystkie procesy – od oddychania do gnicia – to tu pojawiają się ślady choroby i znaki ozdrowienia. Odchodzenie zimy metaforyzowane jest jako odkrywanie, i to w dwojakim sensie: zdejmowanie pokrycia (płacht, prześcieradeł – które zwyczajowo są białe, a więc kojarzą się ze śniegiem) i demaskowanie. Rzeczywiście, obraz, jaki przedstawia sobą wiosna, nadaje się do „demaskowania”: pod pokryciami znajduje się chore, zranione ciało świata, który przeszedł obłężenie (leksykę związaną z czynnościami zdejmowania i odwijania wspiera leksyka militarna). Podmiot jest świadkiem tego procesu, ale i kimś w rodzaju sanitariusza: odwija bandażę i wystawia rany na lecznicze działanie światła. Jest zatroskany światem. Fizjologiczność staje się tu wspólnym wymiarem cielesności świata

i cielesności ludzkiej. Pojawia się zatem zapowiedź procesu nieobecnego u Dyckiego, Suski, Dehnela i Siwka – *apokatastasis* – odnowienia, odrodzenia wszechrzeczy.

Różycki nie traktuje śmierci jako zdarzenia, incydentu, skandalu, nie twierdzi, że powoduje ona wyłącznie uszczerbek, pustkę, a więc że jest zwykłym brakiem bytu. Nie uważa też, że jest ona argumentem na rzecz tezy o panestetyczności świata. W jego wierszach bywa ona po prostu składową życia. Wydaje się, że eschatologia nie stanowi dla podmiotu wierszy Różyckiego większego problemu. Nie musi on sobie „radzić ze śmiercią”, szukać sposobów oszukiwania jej czy osławiania. Nadnaturalna naturalność śmierci nie przeraża, podmiot swobodnie balansuje pomiędzy rzeczywistością i transcendencją: „Dopiero wtedy wiem, jaki był sens tego wszystkiego: / w tej małej chwili nie umrzemy, ani nikt kto poznał, na wieki. / Uniosą nas chmury, obłoki gdzieś dalej [...]” (*Takie widoki*, z tomu *Vaterland*).

Śmierć nie przeraża być może również dlatego, że nie przerywa ciągłości osoby, wręcz przeciwnie: „Ach, widzę ciąg dalszy, już po tamtej stronie, / to cudowne zjednoczenie, biegun tożsamości [...]” (*Je vois la suite*, z tomu *Vaterland*). Jak się okazuje, to nie wszystko – spotkanie ze śmiercią może być także doznaniem perwersyjnym: „[...] kazirodztwo, przyjemna przeprowadzka tam, / za ścianę, z rozbitym łbem. Teraz tu, w szpitalu, / powoli cię rozbiera, notuje ostatnie słowa, kończy / ten wiersz. Je vois la suite, bo kres przecież nie istnieje”. Dochodzimy zatem do idei nieśmiertelności, wyraźnie uobecnionej, chociaż niemającej wiele wspólnego z religią. Idea ta wspiera się na poczuciu nirwanicznej wolności i tożsamości z każdym bytem, jak w wierszu *Później, w innym życiu*:

Byliśmy wszystkim, każdym stworzeniem; [...] Nieprawda,
że nie myślałem o śmierci, ale ona okazała się
snem, zupełnie innym życiem. Pytałem

wszędzie i wszystkich gdzie jest kres i nigdzie
się nie zatrzymywaliśmy. Czas nie zna granic,
po prostu nie istnieje. To latająca ryba, a gdzieś
nad nią my, nasza miłość, nasze wieczne urodziny.

Ta gnostycka, bo oparta na wtajemniczeniu (nie umrze nikt, „kto poznał”), transcendencja obywateli się bez Boga i, co ważne, otwiera wymiar czasu alternatywnego (nie chodzi przecież o życie po życiu), jest

efektem pokonania jego linearności, ciągłości, możliwością doświadczenia beczasowości.

Mogłoby się wydawać, że szczytem marzeń podmiotu jest transgresja ostateczna, umiejętność życia wyłącznie po drugiej stronie. Taka perspektywa kusi go, ale, jak się okazuje, ostateczne przejście nie wiąże się w wierszach Różyckiego z niczym pozytywnym. Śmierć jest końcem, chociaż umierać można wielokrotnie. Takie wiersze, jak *Inne miejsca*, *Robak*, *Jestem stamtąd*, 24 lutego, *Opole*, pisane są jak gdyby z dwu stron tej granicy. Doświadczeniem podmiotu bywa moment przejścia albo wręcz samo uświadomienie, że znajduje się on już po drugiej stronie („Za trzecim razem już wiem, / że musiałem już wcześniej umrzeć, dawno, jeszcze dawniej, // i pochowano mnie w innych miejscach, zarośniętych perzem. / Od tego właśnie powinienem zacząć” – *Inne miejsca*, V). Można zaryzykować twierdzenie, że to drugie życie nie różni się od pierwszego niczym z wyjątkiem stopnia świadomości. Śmierć jako ostateczność kusi i odstręcza równocześnie. Ślady rozkładu, które człowiek nosi na sobie (np. po nocy, która jest praprzestrzenią śmierci, we włosach zostaje szlam, odkrzyszczany jest muł, wargi są sine – *Jestem stamtąd*, A), tylko częściowo pozwalają się z nią oswoić.

O tym, że Różycki nie jest „afirmatorem” śmierci, świadczy przede wszystkim jedna z ostatnich jego książek, poemat *Dwanaście stacji*, w znacznej części poświęcony życiu rozumianemu jako próba ucieczki przed zapomnieniem i śmiercią. W końcówce poematu podróżujący pociągiem bohater przekracza granice państw, a wraz z nią granice śmierci (jak mówi narrator w *Stacji dziesiątej*, podróż pociągiem jest przekroczeniem śmierci i samą śmiercią zarazem). Znajduje w pociągu dawno zmarłych krewnych, a w końcu protoplastę rodu – Dziadka. Z jednej strony mogłoby się zatem wydawać, że zakończenie poematu Różyckiego to jego szczególny „czas odnaleziony”, ale z drugiej – jest to jego punkt krytyczny: po przekroczeniu tej granicy (państwa, snu, śmierci) nic nie jest już tym, czym było. Nie ma stąd powrotu. To czas skazany na wieczne powtórzenie (zakończenie rymuje się z początkiem, śmierć jest powtórzeniem snu), które jest już tylko więzieniem.

Mimo że analizowane tu wiersze reprezentują obszar różnych, bywa że skrajnych, poetyk, jedno łączy je na pewno: śmierć jest tu problemem, z którym nie sposób się uporać, a który nieodmiennie zmu-

sza do podejmowania takich prób. Jedynie ontologicznie bywa ona zrozumiała, zaś jako problem epistemologii i etyki – stanowi skandal. Jakims, choć pewnie niewielkim, pocieszeniem może być jej „artystyczna płodność”.

Na koniec, jako przypadek odmienny, pozostały mi do omówienia wiersze Wojciecha Wencła. Od niego rozpocząłam wyliczankę poetów funeralnych, na nim też zakończę. Osobność Wencła polega, po pierwsze, na innym stosunku do śmierci: poeta rozpatruje jej problem z perspektywy człowieka zaangażowanego religijnie; po drugie – i co się z tym wiąże – wiersz Wencła ma odmienny status. Tak jak u pozostałych był on próbą wmyślenia się w tajemnicę śmierci, intelektualnego bądź metafizycznego jej przenikania, tak dla gdańskiego autora wiersz posiada wymiar pragmatyczny – jest modlitwą. Śmierć ma tu, rzecz jasna, nadal charakter tajemnicy, ale jako że tajemnica ta jest doskonale wkomponowana w system światopoglądowy – nigdy nie bywa skandalem. Wręcz przeciwnie, Wencel postrzega śmierć jako element przedustawnego, religijnego Ładu. Należy oczywiście postawić pytanie, jakie są konsekwencje artystyczne takiego światopoglądu. Powiedzmy od razu: w przypadku Wencła – jakkolwiek wielu krytyków nie zgodziłoby się z tą opinią – nie najlepsze. Nie pierwszy raz potwierdza się teza, że im bardziej skomplikowany obraz świata, tym lepsze efekty artystyczne jego opisu. Toteż poezja Wencła nie jest ani miejscem dramatu, ani przestrzenią metafizycznych dociekań. Śmierć jest smutna, szczególnie jeżeli dotyczy najbliższych, ale nic poza tym. Świadomość totalnego sensu neutralizuje poczucie straty. Dotyczy to zarówno wielkich artystów, jak bliskich krewnych:

W chwili śmierci milknie wrzawa oceanów
piach pochłania ostry sztorm w tłumikach zatok
pustoszeją okiennice i przystają
znaczyć burze nad Tybingą wraca lato

w niszach równin szumią trawy coraz ciszej
i potężna właśnie kończy się rozmowa
jest zbyt późno abym mógł cokolwiek słyszeć
w pustej wieży konający strażnik słowa

umarł ale cóż się dzieje teraz z ziemią
w barwach świtu znowu się spełniają miejsca
ach to wieczór równoległy z jego śmiercią
na klucz godzin tylko zamknął dźwięczne przejście

czas trwa nadal gromy mierzą próchno drzewa
płoną listy których nikt już nie rozumie
i w kierunku nazwanego martwym nieba
jacyś ludzie próbują się unieść

(Hölderlin, W)

Śmierć wielkiego poety jest czymś na kształt metafizycznej paury, ale tylko wydaje się, że mogłaby ona zakłócić ład – tak naprawdę stanowi jego część: „w barwach świtu **znowu** się spełniają miejsca / ach to wieczór równoległy z jego śmiercią / na klucz godzin **tylko** zamkną dźwięczne przejścia // czas trwa nadal...”. Śmierć nie powoduje również zachwiania ładu ludzkiego. Niebo może być tylko „**nazwane** martwym” [podkreślenia – A.Ś.], nie znaczy to jednak, że przestaje być miejscem pożądanym. Skoro zawsze „jacyś ludzie” będą próbowali się do niego wznieść, śmierć musi być traktowana jako niezbywalny element tej drogi wwyż.

Nie bez znaczenia w wierszu Wencła – a dotyczy to całej jego twórczości – jest jego forma. Dla gdańskiego poety bowiem wierność wartościom (których gwarantem jest oczywiście religia katolicka) oznacza również wierność tradycyjnym formom gatunkowym i metrycznym. Być może w tym cały kłopot. Dla autora *Ziemi Świętej* – inaczej niż dla Suski czy Dehnela – tradycyjna forma oznacza ograniczenie. Nie sposób dzisiaj oddać dramatu metafizycznego tekstem nachalnie zrytmizowanym i rymowanym, kiedy ma się na dodatek wrażenie, że semantyka jest im sztucznie podporządkowana. I jeszcze jedno: Wencłowi często zdarzają się rytmiczne wpadki. A to łamie trochę amfibrachem, a to anapestem, udając, że planował – bo przecież nikt dzisiaj nie śmiałby mieć pretensji do poety niestosującego konsekwentnie metrum. Można by pewnie uzasadniać te pęknięcia semantyką, jak w cytowanym wyżej wierszu – ale czy ostatni wers rzeczywiście wymaga takiej interwencji, czy proponuje nam się w nim jakąś prawdę przeczącą temu, co proponowano wcześniej? Chyba nie.

I jeszcze jedno: zazwyczaj kiedy poeci pisali na temat śmierci osób bliskich (z analizowanych przeze mnie poetyk dotyczy to przede wszystkim Dyckiego i Suski), byliśmy najbliżej tajemnicy śmierci, ponieważ dramat rozgrywał się w przestrzeni najściślejszych relacji międzyludzkich, a sposób jego opisu zmierzał do bezpośredniości, natomiast Wencel posiada szczególną umiejętność neutralizowania nawet tego dramatu. Jeden z najdłuższych jego wierszy o tematyce funeralnej –

poświęcone pamięci ojca *Requiem* – jest równocześnie wierszem o największych dłużyznach. Jeśli interpretować go jako próbę zagadania bólu – to jest to próba udana.

Diagnoza dotycząca poezji Wojciecha Wencła wymaga uzupełnienia o kontekst etyczny – jest on, jak należy się domyślać, konsekwencją przyjętego sposobu myślenia: śmiertelność człowieka i jego powołanie do świętości powinny wzmacniać potrzebę samonawracania, świadomość śmierci posiada więc wymiar pragmatyczny: może czynić nas lepszymi („jeszcze jutro możemy zacząć od nowa / jeszcze jutro zdążymy przebaczyć z pewnością / jeszcze nie wszystko stracone” – *Popiół*, W). Być może gdyby te prawdy podane zostały w nieco bardziej wyrafinowanej formie, robiłyby większe wrażenie. Póki co można je podziwiać za odwagę i determinację w operowaniu stylem, który trzeba nazwać anachronicznym.

* * *

Należałoby pewnie zadać na koniec pytanie, skąd biorą się u młodych poetów¹¹ takie tanatyczne inklinacje. Odpowiedź na pewno nie będzie jednoznaczna. Można by zaproponować interpretację kulturologiczną i próbować wyjaśnić ten fenomen poczuciem schyłkowości kultury – jednym słowem: uznać go za świadomościową konsekwencję ponowoczesności. Równie dobrze można by jednak utrzymywać, że traktowanie śmierci jako najważniejszej metanarracji jest funkcją wrażliwości poetów-tanatologów, warunkowanej raczej osobniczo niż pokoleniowo. Każda epoka posiadała przecież takich twórców.

Można by próbować odpowiedzieć na to pytanie jeszcze inaczej: nadobecność tematu śmierci w literaturze (bo rzecz dotyczy nie tylko poezji¹²) tłumaczyć jako reakcję na współczesność, która eliminuje go ze wszystkich języków oficjalnych. Literackie obrazy śmierci

¹¹ Trudno oczywiście powiedzieć, czy dla przyszłych badaczy będą oni stanowili jedno pokolenie, różnica wieku pomiędzy najstarszym (Tkaczyszyn-Dycki) i najmłodszym (Jacek Dehnel) z interpretowanych tu poetów wynosi dwadzieścia lat, zresztą dzisiaj również różnicuje się formacje lat 60., 70. i 80.

¹² Zob. np. P. Czapliński: *Mikrologi ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej*. Biblioteka Literacka „Poznańskich Studiów Polonistycznych”. T. 27. Poznań 2001.

byłyby w tym kontekście efektem kulturowego i cywilizacyjnego wyparcia, byłyby też formą terapii przez deziluzję. Największy lęk budzi bowiem to, co nienazwane – tym większy to, co celowo pomijane milczeniem. Jakkolwiek naiwnie to brzmi, w wierszach młodych polskich poetów na śmierć nie patrzymy tak jak w życiu – ukradkowo i wstydliwie – tu spektakl śmierci, niezależnie od tego, czy wyestetyzowany, czy okrutny, toczy się przed naszymi oczami i może być potraktowany jako lekcja odwagi.

Abstract

The article deals with different ways of describing death in contemporary poetry putting at the same time the problem of taming death through poetry – poetry as the autotherapeutic method. Every discussed poet has created his own model of mortality and his own variant of autotherapy. Tkaczyszyn-Dycki talks the death down by means of tanatologic narrations, Suska uses the 'infantile monologue', Dehnel anesthetizes, Różycki and Siwek treat death as the gauge of becoming initiated into being seen as its structure, Wencel however as the test for ethic and religious attitude.

Mariusz Jochemczyk

Mysłowicki *genius loci*
(dwie interpretacje „graniczne”)

Szkicem niniejszym nie zamierzam powielać piśmiennych gestów tyłu zacnych poprzedników. Wiem, że nie napiszę drugiej *Ciotki Cili* (pierwszą upublicznił swego czasu Stefan Szymutko), nie zamieszkam w bermudzkim – ale i alchemicznym – trójkącie trzech cesarzy na wzór Henryka Wańka, nie nakreślę wyobraźniowej linii łączącej tyleż karkołomnie, co arbitralnie dwa odległe punkty kartograficzne: Mysłowitz i Marsylię. Siłą aliteracji uczynił to onegdaj Walter Benjamin¹. Świadomie nie chcę dopisywać kolejnej „prywatnej narracji” eseistycznej, nie pragnę budować następnej barwnej opowieści na temat skrytych walorów takiego czy innego niepowtarzalnego miejsca. Nawet jeśli tym miejscem miałyby być, atrakcyjne pod każdym względem, graniczne do niedawna Mysłowice. Nie interesują mnie zbytnio zabiegi wydobywające na jaw tajemne uroki kolorytu lokalnego, daleko mi do wyszukanych konstrukcji śledczych, biorących na spytaki umęczonego dziejowymi okropnościami „ducha miejsca”.

Nie chcę tego czynić, choć coś podpowiada mi (może intuicja, może fałszywy *daimonion*?), że mam do tego prawo. Z miasta tego pochodzi przecież moja prababka Julia (*de domo* Wójcik), w tutejszej sieci sklepów MHD pracowała moja babcia Marika, tu do Gimnazjum Męskiego uczęszczał przed wojną mój dziadek Jan, tu do liceum im. Tadeusza Kościuszki chodził mój ojciec, tu wreszcie (jako dziecko) czasem „odbierałem z pracy” moją mamę. Genealogia rodziny – wiążąc mnie z tym miastem niejako *mimowolnie* – kusi i prowokuje do tworzenia ocalających z niebytu opowieści, każe szukać straconego

¹ Powołuję się w tym miejscu na następujące książki i szkice: S. Szymutko: *Nagrobek Ciotki Cili*. Katowice 2001; H. Waniek: *Mysłowice na trójkącie*. „Gazeta Wyborcza” 19.05.2006. Walter Benjamin odsłania tajniki geografii sentymentalnej w swoim opowiadaniu *Mysłowitz-Braunschweig-Marseille*.

na zawsze czasu, wypelza uporczywie z rodzinnych kart czarno-białych i sepiowych fotografii. Oddalam jednak od siebie tę pokusę, nie ulegam zdradliwej prowokacji. Dlaczego?

Genius loci źle znosi – jak miemam – popisowe gry i zabawy erudytów, narowi się pod piórem speców od Logosu – „w te” i „we w te” obracających koło języka, bez ustanku mitologizujących i demitologizujących zdarzenia, ludzi, rzeczy, krajobrazy. Zwłaszcza te najbliższe, rodzinne. Ducha miejsca nie można ujarzmić, ani oszukać. A dzieje się tak chyba wtedy, gdy to co partykularne próbujemy pokazać jako powszechne, to co osobiste, jako uniwersalne, to co rodzinne jako tradycyjne, to co nasze jako czyjeś. Stąd mój odwrót od Proustowskiego zdania dziejowej relacji z osobistych, „domowych” wrażeń. Dotknąć ducha miejsca (zamieszkać w miejscu? od-czuć miejsce?) może ten, kto żyje na granicy, kto doświadcza stanów granicznych lub ten kto chce to doświadczenie graniczne zobaczyć (prze-czuć? po-czuć?). Tak też jest pomyślany niniejszy szkic: jako zapis relacji z doświadczeń granicznych, ze zdarzeń zaistniałych na granicy światów, krajów, dzielnic, Śląska i Zagłębia, Śląska i Śląska (pamiętajmy, że dzisiejsze Zagłębie to dawny, porozbiorowy Nowy Śląsk).

Emigranci

Przyznam, że nie daje mi spokoju fotografia reprodukowana w wielu publikacjach na temat historii miasta. Zwykle pozbawiona podpisu, chyba tylko w monografii Władysława Pochmary² zyskała enigmatyczną adnotację: „Grupa Łemków udających się przed pierwszą wojną światową na emigrację, na punkcie granicznym w Mysłowicach”³. Siedem osób stoi na peronie obok kolejowego wagonu, przeznaczonego – jak głosi niewyraźny napis umieszczony na małej tabliczce: „dla uchodźców udających się do Hamburga”. Pięcioro Łemków ustawionych w półksiężyc zwraca twarze w kierunku obiektywu. Nienaganna symetria ustawienia oraz zachowana ściśle hierarchia każe myśleć o nich jako o rodzinie: ojciec i syn zamykają półokrąg z prawej i lewej strony, najstarsza kobieta (zapewne babka) stoi pośrodku, dwie młod-

² Por. W. Pochmara: *Z dziejów Mysłowic*. Katowice 1963, s. 32–33.

³ Tamże.

sze obok niej. Trudno powiedzieć, co budzi większy respekt w zetknięciu z fotografią: surowość postaw, ostrość spojrzeń, niezwykle poczucie dumy i hardość bijąca z twarzy czy nielicujący ze znojną kondycją przyszłego emigranta przepych stroju. Cała piątka prezentuje ostentacyjnie klasyczną łemkowską galanterię. Kobięce głowy zdobią charakterystyczne czepce, upięte na leszczynowej, a może już drucianej konstrukcji („chymli”), nadającej głowie specyficzny, wydłużony ku górze, kształt. Z racji wczesnej wiosny (lub późnej zimy – mężczyźni stojący w głębi, nosi na głowie łemkowską baranią czapę) czepce okrywają misternie wywiązane białe chusty („fecelky”). Lniane spodnice („kabaty”) przykrywają ciemne (jak można domniemywać najbardziej wtedy popularne: granatowe) zapaski szyte z marszczonego kwiecistego płótna wyrabianego przez farbiarzy bardiowskich. Białe koszule („oplicze”) ukryte są pod narzuconymi na ramiona kozuchami lub (co trudno ocenić ze względu na słabą jakość zdjęcia) ciepłymi, utkanymi z wełny „huńkami”. Także gazdowska postawa i strój siedzącego mężczyzny, trzymającego w ręku filcowy kapelusz („kaplap”), zdaje się świadczyć o niejakej zamożności rodziny. Szare wełniane spodnie („chołośnie”) giną w wysokich butach z cholewami, zwanych skirni. Podbity czarnym baranem kozuch okrywa, narzucona niedbale na ramiona czuha – szeroki płaszcz wykrojony z brązowego (zapewne) samodziału.

Wiem, że Łemkowie stoją na peronie pierwszym⁴. Wiem, że przyszli tu boczną ścieżką oddzielającą stację emigracyjną od budynków dworca (nie dotarli tu chyba wybudowanym w 1908 roku mostkiem nad ulicą, ten zarezerwowany był dla „trudnych” emigrantów). Wiem, że wszelkie opłaty transportowe i paszportowe uiścili w budynku Stacji Rejestracyjnej Maxa Weichmanna, przy ulicy Powstańców 23. Z pewnością mogę stwierdzić, że należeli do jednych z ostatnich wysłanych stąd w podróż do Nowego Świata. Za parę chwil w Sarajewie znane wszystkim morderstwo położy kres ponad półwiecznej fali uchodźców wypływającej z Mysłowic – z tego miasta emigracyjnego cudu.

Tak bez wątplenia można nazwać to miejsce, choćby ze względu na stosunkową łatwość przeniknięcia zapór celnych i punktów kontrol-

⁴ Wiedzę swoją w tym względzie, a także tę dotyczącą faktów, o których piszę poniżej czerpię z nieocenionej pracy Alfreda Sulika *Historia Mysłowic do 1922 roku*. Mysłowice 2000.

nych, łatwość będącą wypadkową ogromnej korupcji wśród urzędników (także strażników granicznych), rozbudowanej siatki przemysłowej i dogodnego geograficznego położenia miasta u zbiegu granic trzech państw zaborczych. Nie stałoby się jednak to miejsce emigracyjnym Eldorado, zwłaszcza dla tych udających się do obu Ameryk, gdyby nie zabiegi władz lokalnych. Jeszcze w połowie XIX wieku Mysłowice zdecydowanie przegrywały w tym względzie z ośrodkami galicyjskimi. W mieście działali i rezydowali jedynie pojedynczy agenci towarzystw okrętowych. Kaptowali oni głównie (z dość mizernym skutkiem!) chłopów galicyjskich i tych z Królestwa Polskiego. Kierowali chętnych z aktualnym paszportem do niemieckich portów w Bremie i Hamburgu, gwarantując wyjeżdżającym bilet kolejowy oraz okrętowy (tzw. kartę okrętową). Sytuacja diametralnie uległa zmianie, gdy udzielające stosownej koncesji (na tworzenie Stacji Emigracyjnej) kierownictwo Rejencji Opolskiej zdecydowało się w grudniu 1894 roku na erygowanie dużej Agentury Emigracyjnej w Mysłowicach. Jak zauważa Alfred Sulik, nazwano:

ją skromnie „Stacją Rejestracyjną” dla wychodźców z Austrii, Galicji i Węgier. Koncesję na jej prowadzenie przyznano spedytorowi kolejowemu i agentowi emigracyjnemu Maxowi Weichmannowi [...] ⁵.

Wspominany Weichmann już po kilku latach działalności stał się jednym z najbogatszych mieszkańców Mysłowic. Pobierając 2% sumy, od każdego sprzedanego biletu okrętowego, współpracując z kilkoma towarzystwami spedycyjnymi⁶ – zbudował jedno z największych i najbardziej dochodowych przedsiębiorstw Górnego Śląska tamtego czasu.

Stacja Rejestracyjna Maxa Weichmanna początkowo rozlokowana była w budynkach dworcowych. Z ustaleń historyka wynika, iż

do chwili załatwienia formalności związanych z wyjazdem emigranci przebywali w przylegającej do poczekalni dla pasażerów salce. Warunki sanitarne i higieniczne były tu fatalne. W nadmiernie przepełnionej salce wychodźcy spali na podłodze. Zaś w ciągu dnia zajmowali skwerki

⁵ A. Sulik: *Historia Mysłowic do 1922 roku*. Mysłowice 2000, s. 113.

⁶ Tak prezentuje się lista ówczesnych towarzystw okrętowych działających legalnie na terenie miasta: „Holland – American Line” (siedziba w Rotterdamie), „Norddeutscher Lloyd” (z siedzibą z Bremie), „Red Star Line” (siedziba w Antwerpii) oraz „Hamburg – Amerikanische Packetgesellschaft”.

w pobliżu dworca. Dopiero w 1900 roku przeniesiono siedzibę agencji emigracyjnej do budynku Weichmanna (ul. Powstańców 23). W jego sąsiedztwie urządzono kompleks obszernych baraków, w których odąd przebywali emigranci oczekujący na badania lekarskie i przygotowujący się do wyjazdu. W celu usprawnienia ruchu między stacją emigracyjną a dworcem kolejowym wytyczono boczną ścieżkę, którą emigranci udawali się bezpośrednio na peron pierwszy. Peron ten przeznaczono wyłącznie na potrzeby emigracyjne. W 1908 roku połączono go z budynkiem stacji emigracyjnej przy pomocy przewiązki zbudowanej nad ulicą. Tą drogą przeprowadzano zwykle osoby, które zamierzano uchronić przed kontrolą policyjną lub celną⁷.

Widoczne tu gesty separujące ludność napływową z oczywistych względów musiały ulec pewnemu osłabieniu. Życiowemu osłabieniu. Zauważmy jak trudno było zapanować nad gigantycznym tłumem, jak ciężko przychodziło sterylnie odgrodzić przybyszów od miejscowych, zablokować przygodne kontakty, drobny handel, wymianę usług. Jeśli spojrzymy na skalę zjawiska, trudno to sobie wyobrazić tym bardziej. Jak podpowiadają statystyki w latach 1894–1897 skierowano z Mysłowic do Ameryki 15. 164 osoby. W następnym szesnastoleciu – prawie półtora miliona osób. Przy czym, rekordowe okazały się w tym względzie lata 1910 i 1913 kiedy to odpowiednio wyjechało z Mysłowic: 171 tys. i 240 tys. osób. Gdy dodamy do tego emigrantów sprzed roku 1894 (a więc tych, o których statystyki milczą), wychodźców z roku 1902 (brak danych liczbowych), ludzi którzy wyjechali, korzystając z usług wolnych agentów, uciekinierów zbiegłych przez zieloną granicę – otrzymamy liczbę blisko 2 milionów osób, które opuściły Europę *via* Mysłowice. Stanowi to ponad 30% wszystkich emigrantów przybyłych do Nowego Świata z tej części Europy. Statystyki mówią bowiem, że w latach 1850–1918 z Rosji, Austro-Węgier, Prus i innych krajów do Ameryki odpłynęło 5,5 miliona ludzi. To drugi przyczynek do nazwania Mysłowic miastem emigracyjnego cudu⁸.

⁷ A. Sulik: *Historia Mysłowic...*, 114–115.

⁸ Dane statystyczne podawane przez Sulika (a na nich się tutaj opieram), pozwalam sobie interpretować bardziej „optymistycznie” i winduję je nieco ku górze. Doszacowuję bardziej odważnie lata, gdy nie prowadzono emigracyjnej buchalterii.



Jak bowiem nie nazwać cudem kilku- lub kilkunastodniowej (tyle trwała każdorazowo procedura „wysyłkowa”) obecności w tym mieście wspomnianych Łemków i ich pobratymców Bojków, potomków bośniackich patarenów i bułgarskich bogomiłów, chłopów z Mołdawii i gruzińskich górali, prostych mieszkańców Transylwanii i protestanckich ruskich Amiszów (zwanych menonitami) wygnanych z Rosji po 1871 roku. Ci ostatni stali się sensacją i atrakcją Mysłowic w latach 1888–1889, gdy usunięto ich z Rosji na fali carskiego militarizmu (menonici unikali służby wojskowej). Szeroką falą przybywają tu Madziarzy i Słowacy, Chorwaci i Czarnogórcy. Wracają tu szukać ponownie szczęścia oszukani przez fałszywych agentów towarzystw okrętowych: Serbowie, Bułgarzy i Rumuni⁹. Pojawiający się barwny,

⁹ A. Sulik: *Historia Mysłowic...*, s. 113.

wieloetniczny, wielojęzyczny tłum nawiedzał to kilku (później kilkutysięczne) miasto przez wiele lat. Nawiedzał niczym Widmo (to retoryka rewolucyjnej „Gazety Robotniczej” z marca 1914 roku: „tu dzieją się rzeczy straszne, godne dantejskiego piekła. Ludzie śpią pod murami, w piwnicach i stodołach. Tysiące ludzi obozuje na polach dworca kolejowego”¹⁰), nawiedzał niczym tajemniczy, budzący ciekawość i zdumienie Inny. Inny – czego owładnięty świętym gniewem lewicujący autor nie zauważa – chodzący na miejscowy targ, Inny – któremu ktoś jednak oferował piwnicę, stodołę, przynosił strawę, często oddawał własny dom. Znamienny pozostaje fakt, iż żadne kroniki nie notują większych niesnasek i waśni na linii: miejscowi – goście. Faktyczna koegzystencja (ponad półwieczna!) prawie dwumilionowej rzeszy emigrantów z mieszkańcami Mysłowic musiała odmienić przede wszystkim tych ostatnich. Jak? Tego nie wiem. Ale na wiele dziesiątków lat przed przewrotem hipisowskim, przed nastaniem świata, w którym „nikogo już nic nie dziwi” – myśłowiczanie mieszkali w mieście, przy którym nowojorskie Greenwich Village, londyńskie Soho czy paryski Plac Pigalle to bezbarwna, martwa i nudna okolica. Żyli w miejscu naznaczonym odmiennością przybyszów.

Tak chcę to interpretować, przyglądając się po raz wtóry łemkowskiej rodzinie z fotografii. Chcę widzieć w nich egzotycznych gości, niepewnych przyszłości podróżnych, zagubionych bohaterów dziejowych zdarzeń. Choć przyznaję, że wzrok czasem, *mimowolnie* kieruje się ku górze zdjęcia. Pojawia się zdradliwa pokusa konfabulacji. Grupie Łemków z wysokości wagonu przygląda się z ciekawością dwóch kolejarzy. Jednym z nich mógłby być przecież mój pradziadek, Jan – sumienny pracownik pruskiej kolei, kierownik pociągów wyruszających z Mysłowic w głąb Rzeszy. Oddalam jednak od siebie tę pokusę, nie ulegam zdradliwej prowokacji...

Serce w słoiku i bezużyteczna paczka listów

Lata pięćdziesiąte XIX wieku to nie tylko początek rozlewnej fali emigracyjnej, przepływającej szeroko przez to miasto. W roku 1850 (i następnym) rozgrywają się tu także jedne z najbardziej ciekawych

¹⁰ Tamże, s. 116.

wypadków tamtych czasów – w przygranicznych Mysłowicach krzyżują się losy trzech wybitnych osobistości wieku: Fryderyka Chopina, George Sand i Aleksandra Dumasa (syna)¹¹. Transgresja tego osobliwego spotkania dla każdego z uczestników inną przybiera temperaturę. George Sand w ogóle nie podejrzewa, że do Mysłowic trafiła. Młody Aleksander Dumas nie rozumie czemu został tu zatrzymany. Przewożąca kosmyk włosów zmarłego przed dwoma miesiącami brata (a także dwa tajemnicze pakunki) Ludwika Jędrzejewiczowa, *primo voto* Chopin – marzy, by to miasto czym prędzej opuścić.

Relację wypadnie rozpocząć w odwróconym porządku zdarzeń. Od owego feralnego, styczniowego wieczoru w paryskim salonie Marii Kalergis, kiedy to autor *Damy Kameliowej* poznaje bawiącą u swojej kuzynki piękną Rosjankę Lidię Nesselrode, córkę wojskowego gubernatora Moskwy (wcześniej ministra spraw wewnętrznych i Generalnego Gubernatora Finlandii), i co może bardziej istotne – synową Karola Nesselrode, rosyjskiego ministra spraw zagranicznych o czterdziestoletnim stażu. Tak notuje koleje tej rozwijającej się w błyskawicznym tempie znajomości Andre Maurois, znakomity biograf pisarskiego rodu Dumas:

Lidia Nesselrode chciała poznać autora *Damy kameliowej*; poznała go przez ciekawość, przez kaprys została jego kochanką. Dumas syn bardziej zdobyty niż zdobywca – był upojony. Ale jakież młodzieniec nie byłby upojony? Dwudziestoletnia piękność, synowa rosyjskiego pierwszego ministra, o nieodpartym uroku, o najwykwintniejszych manierach, rzuciła się na szyję pisarzowi bez pieniędzy, który ledwie debiutował. Jakże Aleksander miał wątpić, że spotkał najpiękniejszą w życiu miłość?¹²

Uwaga Maurois’a o „rzucającej się pisarzowi na szyję” arystokratce jest co najmniej dwuznaczna, choć bardzo celna. Staje się bowiem

¹¹ „Najbardziej ciekawe wypadki” to oczywiście formuła mało przekonująca i nieostra. Wątpliwa zwłaszcza dla tych Autorów, którzy opowiedzieli niegdyś „swoje” myślowickie historie niesamowite. Warto tutaj przywołać choćby szkice uwydatniające „dziwność”, „inferalność” tego miejsca – czy szerzej Śląska – w kontekście przejazdu (podróży) dwóch znanych pisarzy tamtej epoki: Zygmunta Krasińskiego i Józefa Ignacego Kraszewskiego. Chodzi o eseje P. Lachmanna (*Komis „Apollo” albo Krasiński w Mysłowicach. Mały przyczynek do śląskiej mitomanologii*. „NaGłos” nr 17, 1994) i A. Nawareckiego (*Przez Königshütte. O dwóch dantejskich podróżach Kraszewskiego*. W: *Po Dantem. Wybór materiałów z VIII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ*. Red. J. Olejniczak. Katowice 1996).

¹² A. Maurois: *Trzej panowie Dumas*. Przeł. H. Szymańska-Grossowa. Warszawa 1998, s. 233.

młoda pani Nesselrode rodzajem wisielczej pętli, zaciskającej obręcz na szyi poczynającego artysty. Dumas w najmniejszym stopniu nie podejrzewał, iż z dnia na dzień stał się żalosnym przedmiotem wyuzdanej gry, „papierem dłużnym” w założonym przez cyniczne damy „Towarzystwie Udziałowym Rozpusty”, jak zwykły nazywać swe tajne „przedsiębiorstwo”¹³.

Rodzina Lidii i dyplomacja rosyjska (a w tym wypadku chodziło o tę samą instytucję) zadziałały błyskawicznie. List męża i rozporządzenie cara nakazywały pani Nesselrode natychmiastowy powrót do Rosji. Równie szybko działał nieświadomy zagrożenia absztyfikant – zebrawszy potrzebne w podróży kredyty bankowe, podąży uparcie tropem ukochanej. Przez Brukselę i Drezno, dociera do Wrocławia. Tak w szczegółach widzi to wspominany biograf:

Z dworca na dworzec, z hotelu do hotelu ścigał młody Dumas małżonków Nesselrode [mąż Dymitr „pilotował” niewierną Lidię do granic cesarstwa – M.J.], a stanąwszy w Mysłowicach w Polsce na granicy rosyjskiego zaboru, zastał ją „zamkniętą i zaryglowaną dobrze”. Straży granicznej zakazano wpuszczać go do Rosji. Ojciec i syn Nesselrode postarali się o rozkaz zatrzymania „bezczelnego Francuza”. Dumas siedział przez dwa tygodnie (w maju 1851 r.) w wiejskim zajeździe, oddalony o pięćset mil od kraju [...] ¹⁴.

W rzeczywistości „siedział” w Mysłowicach chyba nieco dłużej, skoro zdążył tu zawrzeć tak cenne dla siebie, a fatalne dla naszego muzealnictwa „przyjaźnie”. Jedną z owych „cennych przyjaźni” (z właścicielem kolejowego przedsiębiorstwa spedycyjnego, niejakim Kuźnickim) pozwoli Dumasowi odzyskać nadwątloną wiarę w siebie, zwolni go z dwuznacznej roli tropiącego ukochaną mężatkę nieszczęśnika i otworzy na stałe (chyba na to liczył) salony literackie Paryża przychylnością pierwszego pióra krytyki francuskiej. Niepozorny spedytorski mysłowicki okazał się bowiem lekkomyślnym depozytariuszem paczki zawierającej ponad 200 listów adresowanych do Chopina, a pisanych na przestrzeni ponad dziewięciu lat przez panią Dudevant. Przesyłkę, na przełomie stycznia i grudnia roku minionego, pozostawiła w rękach Kuźnickiego udająca się z Paryża do Warszawy jego daleka krewna, Ludwika Jędrzejewiczowa. Dumas wypożyczał od Kuźnickiego cenny

¹³ Tamże, s. 234.

¹⁴ Tamże, s. 236.

depozyt dwa razy. Pierwszy raz po to, by przeczytać korespondencję i poczynić odpowiednie odpisy. Drugi raz po to, by intymnych zwierzeń autorki *Consueli* już nigdy nie oddać. Z radością informuje panią Sand w jednym z czerwcowych listów:

Bawię jeszcze na Śląsku i jestem rad, że się tu znajduję, gdyż będę mógł się Pani na coś przydać. Za kilka dni będę we Francji i – czy pani Jędrzejewiczowa mnie do tego upoważni, czy nie – osobiście przywiozę Pani listy, które pragnie Pani odzyskać. Bywają sprawy tak słuszne, że do ich dokonania nie trzeba niczyjego upoważnienia¹⁵.

W słusznej zatem sprawie – wedle własnego osądu – wyjeżdża Dumas z Mysłowic, „uprowadzając” przy okazji cenną korespondencję. Wyjeżdża pospiesznie i nigdy tutaj nie wraca.

Uwagę wypadnie teraz skierować w nieco innym kierunku i zadać pytanie: dlaczego wracająca z pogrzebu brata Ludwika Jędrzejewiczowa pozostawiła u dalekiego krewnego cenne, staranie przez Chopina opisane i zabezpieczone, zawiniątko? I czy zdeponowała u Kuźnickiego wyłącznie pokłosie dziewięcioletniej korespondencji George Sand, czy też jeszcze jakieś inne szczególne pamiątki po zmarłym kompozytorze? Jeśli chodzi o tę drugą kwestię – odpowiedź jest raczej negatywna¹⁶. Ponad dwa miesiące, jakie spędziła Ludwika w Paryżu po zakończeniu ceremonii funeralnych, poświęciła na porządkowanie spraw zmarłego, a także załatwianie kwestii prawnych. Wtedy też dopilnowała, by sporo przedmiotów po bracie (w tym rękopisy) rozdać przyjaciółom i bliskim artysty. Część spuścizny po Chopinie, Jędrzejewiczowa przeznaczyła pod młotek i sprzedawała na licytacji w dniu 30 listopada 1849 roku.

Można zatem założyć, iż listy pani Dudevant, zabrane w daleką podróż stanowiły szczególny skarb Chopinowskiej intymistyki. Zostały one jednak ewidentnie „poświęcone”, lekkomyślnie porzucone i w konsekwencji na zawsze utracone (pani Sand otrzymaną od Dumasa korespondencję wrzuciła w ogień). Oczywiście znawcy tematu wzruszą z obojętnością ramionami – Jędrzejewiczowa przewoziła wtedy prze-

¹⁵ *Korespondencja Fryderyka Chopina*. Zebrał i opracował B.E. Sydow. T. 1. Warszawa 1955, s. 14.

¹⁶ Oczywiście siostra wiozła cały szereg cennych rzeczy, aczkolwiek była to kolekcja odmierzonych wyłącznie osobistą miarą pamiątek. I takich na pewno u Kuźnickiego nie pozostawiła.

syłkę o wiele cenniejszą i dlatego, chcąc uniknąć kłopotliwych pytań i podejrzeń (w wypadku ewentualnej rewizji), pozbyła się gigantycznej obcojęzycznej masy tekstowej. Chciała uniknąć kłopotów, bo jak pisze Franciszek German:

Na stacji Granica [Maczki – M.J.] musiała p. Jędrzejewiczowa obawiać się najwięcej o serce brata, które wiozła w słoju szklanym. W pociągu zakrywała słój długą suknią¹⁷.

Pomijając „wampiryczny” wątek granicznej przeprawy zauważmy, iż cała uwaga Ludwika skupiona była na tym, by – powtórzmy – „w pociągu zakrywać słój długą suknią”. Przewiezienie przez prusko-rosyjską granicę, zanurzonego w spirytusie (czy jak podejrzewają współcześni, przygotowujący się do badań szczątków kompozytora patomorfologu, znakomicie konserwującym tkanek – koniak¹⁸) sercowego organu, stanowiło zadośćuczynienie ostatniemu, testamentowemu życzeniu brata. To jasne. I to się udało. Ludwika – jak podkreśla uważny biograf: „przywiozła szczęśliwie serce brata Fryderyka, które zostawiła u matki mieszkającej z drugą córką Izabelą i zięciem Antonim Barcińskim przy ul. Nowy Świat 1255”. Serce, jak konkluduje German,

¹⁷ F. German: *O pamiątkach chopinowskich na Górnym Śląsku*. W: *Chopin na Śląsku. Prace Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej przy Bibliotece Głównej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach nr 1*. Katowice 1973, s. 44.

¹⁸ „Podobne badania (w zakresie medycyny sądowej – M.J.) mogą pomóc ustalić, na co faktycznie chorował i zmarł Fryderyk Chopin. Czy była to gruźlica, jak się powszechnie sądzi, czy raczej – jak podejrzewa prof. Wojciech Cichy z Akademii Medycznej w Poznaniu – mukowiscydoza, genetyczna choroba, która w XIX wieku nie była jeszcze rozpoznana. Charakterystyczne dla tego schorzenia jest zaleganie gęstego, lepkiego śluzu w drogach oddechowych i niewydolność trzustki. Chopin od dzieciństwa miał problemy zdrowotne: biegunki, bóle żołądka, głowy i stawów, był też podatny na przeziębienia. Łatwo się męczył, miał niedowagę, a w późniejszym okresie życia płuł krwią i męczyły go duszności. Nie pozostawił też potomstwa. Te objawy są charakterystyczne dla mukowiscydozy (dotknięci nią mężczyźni cierpią m.in. na bezpłodność). W dodatku na podobną chorobę płuc cierpiała siostra kompozytora Emilia, która zmarła w wieku 14 lat. Można zatem podejrzewać, że rodzice Chopina byli nosicielami genu CFTR wywołującego mukowiscydozę, gdyż jest to tzw. recesywna choroba genetyczna. Występuje jedynie wtedy, gdy zarówno ojciec, jak i matka są jej nosicielami. Prawdę można by poznać dzięki badaniom szczątków kompozytora złożonych w warszawskim kościele Świętego Krzyża.

– Podejrzewamy, że tkanki serca kompozytora są dobrze zachowane, ponieważ siostra Chopina przywiozła je do Polski w koniak, a to święty środek konserwujący – mówi doc. Dobosz [szef Zakładu Techniki Molekularnej Akademii Medycznej we Wrocławiu – M.J.]”. Fragment pochodzi z artykułu *Jak umierali nieśmiertelni*, zamieszczonego w tygodniku „Wprost”, 29 października 2006 (nr 1246).

które „tam długo pozostawało”¹⁹. Stało cierpliwie na półce, czekając na wielkie narodowe gody i patriotyczny spektakl.

Dlaczego jednak Ludwika – powróćmy uparcie do porzuconej kwestii – pozostawiła lekkomyślnie listy pani Sand nad Przemszą? Zaprezentowane wcześniej wyjaśnienie nie przekonuje. Jędrzejewiczowa doskonale знаła realia myśłowickie. Wiedziała jakie zasady obowiązywały podczas odprawy celnej w punkcie Maczki, na stacji Granica. Była w Myśłowicach już w lipcu 1844 po śmierci ojca, przejeżdżała przez to miasto w początku grudnia 1849 roku. Każdorazowo pociąg przed udaniem się w dalszą podróż „do” i „z” Królestwa Polskiego „nocował” w Myśłowicach. Był więc czas by dobrze rozpytać o procedury i obostrzenia celne, był czas by je osobiście zaobserwować.

Ludwika zdawała sobie sprawę z tego, iż aby szybko i bez kłopotów „wizować paszporta” trzeba carskiemu urzędnikowi komory celnej wręczyć określoną łapówkę. Dostarczenie ściśle odliczonej sumy zwalniało również od udania się do położonego nieopodal peronu pomieszczenia, w którym przeprowadzano sumienną rewizję bagażu i szczegółową kontrolę osobistą. Dodatkowe „opłacenie się” celnikowi nie groziło także przymusowym przetrzymaniem (osiem godzin!) „opornego” pasażera do przyjazdu następnego pociągu. Jędrzejewiczowa znała te fakty ponad wszelką wątpliwość. Wiedziała, że opłacając zalecaną łapówkę przewiezie wszystko. Jeśli zaś na granicy czekał będzie odpowiedni (jak w wypadku Dumasa młodszego) *prikaz cara* lub Paskiewicza, konfiskacie ulegną wszelkie przemycane rzeczy.

Wydaje się więc, iż Ludwika nie tyle **została skazana** na nierozstrzygalny wybór (serce *versus* listy), ile sama się na niego **skazała**. Stworzyła fikcyjną sytuację dramatyczną, by pozbyć się niewygodnego balastu i uwznioślić gest ryzykownego „sercowego przemytu”. „Rozdarta” między słowem i ciałem, wybiera to drugie. Odrzucając kłopotliwą przeszłość brata (listy metresy), chce zapewnić mu święty, należny relikwii żywot przyszły. Nie ufając znakowi konwencjonalnemu (literze listu) – pokłada nadzieję w znaku materialnym (serce)²⁰. Skazując na niebyt literaturę (a epistolografia romantycz-

¹⁹ F. German: *O pamiątkach...*, s. 45.

²⁰ Zauważmy na marginesie, iż niektóre języki zachowują pieczętowanie znaczącą homonię między słowem „list” i „litera”. Francuskie „lettre”; angielskie „letter”.

na to literatura *par excellence*), ocala symbol – wierzy w jego niwelującą czas i ocalającą moc.

Paradoksalnie jednak, to co zniszczone, porzucone, wymazane, spalone, to co nie-jest (Nic) – odzywa się uporczywie z otchłani niebytu. Mówi w sposób okaleczony i fragmentaryczny. Mówi nieporadnie i enigmatycznie. Może jednak bardziej dobitnie, niż skrywająca serce kompozytora pamiątkowa tablica w warszawskim kościele Świętego Krzyża. Mówi i przekracza jednocześnie relacyjną, ograniczoną do konkretnego „ja” i „ty” ramę listu. Przekracza biograficzny fakt i historyczny konkret. Komunikuje na granicy mowy: „On vous adore...” Tyle chce powiedzieć ocalała po wspomnianej korespondencji „resztką słowa”, szkarłatna litera sensu. Ostatni zachowany list (listek? skrawek? westchnienie?) napisany przez Sand do Chopina. Nazwany „najbardziej lakonicznym listem miłosnym świata”²¹, pozostaje pozaczasowym (nie jest sygnowany datą), agramatycznym, bezosobowym sygnałem krańcowego uwielbienia. Nie rości sobie nawet prawa do oryginalności i wyłączności. Wystawia się ostentacyjnie na publiczny osąd, pusty szczebiot dopisku (na kartce widnieje adnotacja nakreślona ręką Marii Dorval²²). Nie traci jednak nic z gestu całkowitego oddania, totalnej adoracji i akceptacji: „On vous adore...” „Ktoś Pana uwielbia...”

Abstract

That piece of writing presents the trial to describe a place situated on the border of culturally and mentally different worlds, countries, districts – the place called the magic triangle of ‘three emperors’. The title *genius loci* embraces with its range such extreme experiences and practice as emigration wandering or gravestone inscription marked with the text about funeral traveling.

²¹ M. Tomaszewski: *Chopin i George Sand. Miłość nie od pierwszego spojrzenia*. Kraków 2003, s. 25.

²² Francuska aktorka dwukrotnie podpisuje wyznanie Sand słowami: „et moi aussi! et moi aussi!!!” („i ja także!”). Por.: M. Tomaszewski: *Chopin i George Sand...*, s. 42.

Indeks nazwisk

- A**chmatowicz Aleksander 15
Adamczyk Zdzisław Jerzy 14, 24
Adorno Teodor 100
Andriejewna Zofia 152
Apollinaire Guillaume 102
Ariés Philippe 7, 86, 89, 143
Asnyk Adam 72
Atterbury Paul 32
Axer Jerzy 35
- B**ach Jan Sebastian 77
Bachelard Gaston 95, 96
Bachtin Michaił 100, 102, 119
Bacon Francis 93, 161
Baczyński Krzysztof Kamil 47, 104
Bałajewski Arkadiusz 61
Baka Józef, ks. 79, 138–140
Balbus Stanisław 125
Balcerzan Edward 68, 76, 77, 81, 142, 143
Baliński Stanisław 73
Banasiak Bogdan 148
Barańczak Stanisław 76, 77, 100, 163
Barciński Antoni 196
Barthes Roland 102, 108
Bataille Georges 109
Baudrillard Jean 167
Bauman Zygmunt 167
Baur-Heinhold Margarete 32
Bąkowska Eligia 7, 86
- Beckett Samuel 101
Benjamin Walter 186
Bernard, św. 7
Białostocki Jan 31, 32
Białoszewski Miron 101, 132, 142
Bielik-Robson Agata 109
Bieńczyk Marek 174
Bieńkowska Katarzyna 98, 132, 138
Blake William 32, 33, 46, 47
Blanchot Maurice 102, 108, 112, 116
Bloom Harold 51, 94, 150
Błoński Jan 76, 95
Borges Jorge Luis 93, 94
Borowski Tadeusz 104
Broch Hermann 118, 119
Bruegl Peter 31
Brunel Pierre 30
Brzękowski Jan 102
Brzostowski Tadeusz 137
Buczkowski Kazimierz 32
Burzyńska Anna 12
Bystron Jan Stanisław 158
- C**hadwick Helen 13
Chmiel Beata 120
Chmielowski Piotr 14
Chojnowski Zbigniew 76, 77, 86–88
Chopin Fryderyk 193–196, 198
Chrzanowski Maciej 131
Chudak Henryk 95

Cichowicz Stanisław 8, 9, 41, 71, 166
 Cichy Wojciech 196
 Cioran Emil 147
 Cirlot Juan Eduardo 34
 Clark John Williams 97
 Czapliński Przemysław 101, 109, 184
 Czyż Stanisław 5, 99–105, 108, 110,
 111, 113, 116–119

Danek Danuta 60
 Dante Alighieri 30, 31, 88, 193
 Dehnel Jacek 163–165, 167, 172–175,
 177, 180, 183–185
 Dembińska-Pawelec Joanna 57
 Derrida Jacques 12, 148, 149, 151,
 159, 161, 162
 Dickens Karol 95
 Długosz-Kurczabowa Krystyna 96
 Dorosz Beata 67
 Dorval Maria 198
 Dostojewski Fiodor 153
 Dumas Aleksander 193–195, 197
 Duras Marguerite 93
 Duchamp Marcel 150
 Dwulit Anastazja 147
 Dybel Paweł 110
 Dziadek Adam 34, 57, 105, 181

Eco Umberto 95, 96
 Ekier Jakub 8
 Eliot Thomas Sterns 150, 158

Faulkner William 68, 73
 Fliess Wilhelm 12
 Freud Zygmunt 12, 69, 110

Gadamer Hans Georg 97, 120, 130
 Gajcy Tadeusz 33, 104
 Gaudí Antonio 103
 Gąsiorowski Krzysztof 99
 Gennett Gerard 59
 German Franciszek 196, 197
 Glock Hans Johann 128
 Głowiński Michał 101, 135, 136
 Godzimirski Jakub 8, 9, 71, 166
 Goethe Johann Wolfgang 156
 Goya Francisco 20

Grądział-Wójcik Joanna 76–78, 81,
 83,
 Grochowiak Stanisław 91–95, 97,
 98
 Gutorow Jacek 12

Hagens Gunther von 8
 Hanson Susan 112
 Heidegger Martin 36, 86, 129, 151
 Herbert Zbigniew 81, 132
 Hernik Mikołaj 128
 Higonnet Margaret 27
 Hirsch Marianne 100, 119
 Horacy 173
 Hudson Henry 70
 Huizinga Johan 88, 137
 Hutt Wolfgang 32

Ingarden Roman 52, 92
 Irzykowski Karol 20, 21
 Iwaszkiewicz Jarosław 73

Jagiello-Kończyk Marzanna 48
 Jagusiak Alina 76
 Janion Maria 9, 100
 Jankélévitch Vladimir 8, 9, 166, 171
 Jankowska Hanna 92
 Janta Aleksander 70, 73
 Japola Józef 94
 Jerzyna Zbigniew 131
 Jędrzejewiczow Fryderyk 196
 Jędrzejewiczowa Izabella 196
 Jędrzejewiczowa Ludwika 193–197
 Jochemczyk Mariusz 186
 Jurkowski Stefan 132

Kaiser Krzysztof 120
 Kalergis Maria 193
 Kamiński Bogdan 71
 Kania Ireneusz 32, 34, 109
 Kant Immanuel 77, 158, 159
 Karasek Krzysztof 131
 Karski Gabriel 148
 Kastenbaum Robert 70
 Kierkegaard Søren 112
 Kijowski Andrzej 45
 Kirschner Hanna 142

Kisielowa Joanna 67
Kłosińska Krystyna 13
Kłosiński Krzysztof 110, 111
Komendant Tadeusz 109, 131
Koperski Jerzy 131
Kostkiewiczowa Teresa 101, 135, 136
Kościuszko Tadeusz 186
Kowalska Magdalena 147
Kozioł Urszula 141
Koziołek Ryszard 11
Krasiński Zygmunt 193
Kraszewski Józef Ignacy 193
Kristeva Julia 13, 22, 109–112, 118, 119
Krzemień Dominika 99
Krzemień-Ojak Krystyna 100
Krzyżanowski Julian 14
Kuncewicz Piotr 131
Kurecka Maria 88
Kwiatkowski Jerzy 86, 101
Kwietniewska Małgorzata 18, 151

Lacan Jacques 178
Lamb Jane 42
Lars Krystyna 131–133, 135, 138–142, 144, 146
Lautréamont Comte de 110
Lechoń Jan 67–72, 74, 75
Legeżyńska Anna 132–135, 141, 161, 163
Leszkowicz Paweł 13
Leśmian Bolesław 55–57, 61
Leśniewska Maria 153
Leśniewski Norbert 167
Linde Samuel Bogumił 12
Lipski Jan Józef 76, 77, 79
Lisichenko Dimitry 33
Lisiecka Sława 129
Lisowski Krzysztof 99, 111
Loth Roman 67

Łukaszewicz Małgorzata 120, 130
Łukowski Jan 90

Maciejewska Irena 15
Maciejewski Marian 55
Makowiecki Tadeusz 117

Mallarmé Stéphane 102, 110
Manguel Alberto 92, 96, 97
Mann Tomasz 89, 90
Marczewska Katarzyna 148
Markiewicz Henryk 92
Markowski Michał Paweł 12, 97, 148, 159, 160
Martin Brian 11, 12, 36, 86, 129
Marx Jan 99, 103, 111
Maurois Andre 193
Mickiewicz Adam 32, 33, 35, 51–53, 55, 57–60, 63–65, 72, 83, 163
Miłosz Czesław 51, 104, 158, 163
Montaigne Michel de 7
Morawski Kalikst 88
Mytych-Forajter Beata 50, 91

Nancy Jean-Luc 18, 105, 107
Nawarecki Aleksander 67, 70, 71, 75, 97, 138–140, 193
Nawrocka Ewa 132, 133, 137, 138
Nerval Gerard de 110
Nesselrode Lidia 193, 194
Nietzsche Fryderyk 108
Norwid Cyprian Kamil 57
Nycz Ryszard 105, 111, 118
Nyczaj Stanisław 131

Ochab Maryna 8
Okopień-Sławińska Aleksandra 101, 135, 136
Olejniczak Józef 193
Olszański Grzegorz 9
Olszewska Małgorzata 105
Ong Walter 94, 96
Opacka-Walasek Danuta 81
Opacki Ireneusz 52, 53, 67, 74, 81, 126, 127, 142

Paszek Jerzy 15
Patkowski Maciej 67
Pawelec Dariusz 9, 128, 129, 164
Pennac Daniel 97, 98
Perse St. John 68, 75
Petsch Danuta 71
Piechota Marek 81
Piotr, św. 144

- Piotrowiak Miłosz 30
 Piwińska Marta 46, 108
 Pochmara Władysław 187
 Polanicki Jerzy 91
 Porębowicz Edward 30, 88
 Pound Ezra 101
 Pragłowska Maria 142
 Praz Mario 35
 Proust Marcel 187
 Prus Bolesław 13
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz 108
 Przyboś Julian 60, 101
 Przybylski Ryszard 36, 123
 Pytasz Marek 67, 68, 81
- R**
 Rachwał Tadeusz 33
 Radtke Emilia 61
 Rimbaud Artur 30, 31, 110
 Ripa Cesare 32
 Roudiez Leon 13, 109
 Rozmus Jacek 99
 Różewicz Tadeusz 101, 110, 111, 147–162, 177
 Różycki Tomasz 163–165, 167, 175, 178–181, 185
 Rygielska Małgorzata 100
 Rymkiewicz Jarosław Marek 59, 120–130
- S**
 Sakowski Juliusz 70, 73
 Sand George 193, 195, 197, 198
 Sarzyński Piotr 70
 Sawicka Jadwiga 67, 70
 Sawiczewska-Lorkowska Magdaleną 8
 Schlegl Friedrich 46
 Schulz Bruno 179
 Senczyszyn Diana 8
 Serafinowicz Leszek 67, 68, 70, 71
 Seweryn Anna 147
 Sheppard Richard 118
 Sienkiewicz Henryk 11, 14–19, 21, 23, 24, 26, 29
 Sikora Jerzy 135
 Siwek Marcin 163, 164, 166, 175–178, 180, 185
 Sławek Tadeusz 9, 33
- Sławiński Janusz 59, 101, 135, 136
 Słomczyński Maciej 156
 Słowacki Juliusz 34, 46, 57
 Sobol-Jurczykowski Andrzej 94
 Sofokles 73, 74
 Sollers Phillipe 42
 Staff Leopold 147–162
 Stankowska Agata 99
 Stawar Andrzej 21
 Stern-Wachowiak Sergiusz 131
 Sulik Alfred 188–191
 Suska Dariusz 163–168, 170, 172, 175, 178, 180, 183, 185
 Swoboda Tomasz 8
 Sydow Bronisław Edward 195
 Szczubińska Michał 128
 Szekspir William (Shakespeare) 153, 156, 174
 Szuster Marcin 94
 Szymborska Wisława 7, 142
 Szymczak Mieczysław 147
 Szymutko Stefan 186
- Ś**
 Śliwiński Piotr 109
 Śpiewła Marzena 131
 Świdorski Bronisław 112
 Świeściak Alina 163
- T**
 Tatkiewicz Anna 95
 Tharp Lars 32
 Tischner Józef 45
 Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz 163, 164, 166, 169, 175, 184, 185
 Tokarska-Bakir Joanna 100
 Tolstoj Lew Nikołajewicz 89, 152–154, 156, 157
 Tomaszewski Mieczysław 198
 Toporow Władimir 46
 Trznadel Jacek 56
 Tuwim Julian 68, 75
- V**
 Villon Francois 91, 95
 Vovelle Michel 8, 143, 144
- W**
 Wajda Andrzej 99
 Wallis Mieczysław 156
 Waniek Henryk 186

- Wawrzyszko Paweł 118
Wążyk Adam 102
Weichmann Max 188–190
Weintraub Jerzy Kamil 30–49, 51–53, 55–57, 59–61, 64–66
Wencel Wojciech 163, 164, 182, 183, 185
Widmer Eduard 32
Wilczek Piotr 81
Wirpsza Witold 76–79, 81, 83, 86–90
Wirth Oswald 34
Wittgenstein Ludwig 127, 128
Wittlin Józef 68, 73
Woźniak-Łabieniec Marzena 120–123, 127, 128
Wyka Kazimierz 99, 108
Wyka Marta 148
Wyskiel Wojciech 67, 69, 75
Zaleski Marek 114, 116
Zalewski Cezary 100, 113, 117
Zapolska Gabriela 13
Zgorzelski Czesław 61
Żiżek Slavoj 178
Żabicki Zbigniew 142
Żaboklicki Krzysztof 96
Żeromski Stefan 11, 14, 15, 18–21, 24–26, 28, 29
Żyłko Bogusław 46